



# NARRATIVA HISTÓRICA CUBANA

LA OBRA LITERARIA DE JULIO TRAVIESO

YANNELYS APARICIO

ÁNGEL ESTEBAN

ADVANA VIEJA

Uno de los géneros narrativos más relevantes en la literatura cubana ha sido el de la novela histórica. Desde los primeros románticos, como la Avellaneda o Villaverde, hasta Carpentier, Arenas, Benítez Rojo o Padura, los cubanos han tratado siempre de volver a contar su apasionante y controvertida historia a través de la ficción, de un modo diferente, pero no menos veraz que los propios historiadores. De esta manera, el punto de vista científico ha sido frecuentemente completado y hasta corregido por el “pensar literario”, aportando nuevas perspectivas, puntos de vista y reflexiones inéditas tanto a la Historia, con mayúsculas, como a la intrahistoria de la isla.

En este libro se combina un recorrido por toda la evolución de la novela histórica en Cuba con un análisis más pormenorizado de la narrativa de Julio Travieso Serrano (*La Habana*, 1940), cuya obra se erige como una de las más representativas de las últimas décadas, abarcando desde la época dorada de la explotación azucarera a comienzos del XIX, pasando por el proceso de la euforia revolucionaria en los cincuenta y sesenta del pasado siglo, hasta el profundo desencanto de los años noventa y el nuevo milenio.

YANNELYS APARICIO. Profesora de la Universidad de Montclair State, y de la Passaic High School (New Jersey, USA). Ha publicado las ediciones de las novelas *Las impuras* y *Las honradas*, del cubano Miguel de Carrión, y numerosos ensayos sobre literatura cubana.

ÁNGEL ESTEBAN. Catedrático de Literatura Hispanoamericana y coordinador del Máster de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Granada. Visiting Professor de las universidades de Delaware y Montclair State (USA), ha publicado más de medio centenar de ensayos y antologías sobre literatura hispanoamericana.

ADVANA VIEJA  
UNIVERSITY OF  
DELAWARE.

ISBN: 978-84-96846-93-7



*Guayaba Sweet.*  
*Literatura cubana en Estados Unidos*  
LAURA ALONSO GALLO Y FABIO MURRIETA (EDS.)

*Discursos desde la diáspora*  
ELIANA RIVERO

*Voces de América.*  
*Entrevistas con escritores americanos*  
LAURA ALONSO GALLO (ED.)

*¡Ay, qué rico!*  
*El sexo en la cultura y la literatura cubana*  
MARÍA LUISA OCHOA (ED.)

*La literatura Pop.*  
*Consideraciones en torno a una tendencia literaria*  
MARÍA CRISTINA SANTANA QUINTANA (ED.)

*Encounters in Exile.*  
*Themes in the Narrative of the Cuban Diaspora*  
BELÉN RODRÍGUEZ-MOURELO

*Iguales en amor, iguales en deseo.*  
*Cultura, sexualidad y disidencia*  
ÁNGELES MATEO DEL PINO Y ARTURO DELGADO CABRERA (EDS.)

*La filosofía y los dioses de la ciudad*  
ANTONIO LASTRA

*La generación Albur. El desafío a la Revolución*  
DIANA MARÍA IVIZATE GONZÁLEZ

COLECCIÓN DE ESTUDIOS CULTURALES  
Dirigida por Laura P. Alonso Gallo

# NARR HIST CUE

LA OBRA LITERARI

YANNELY

ÁNGEL

ADVAN

# NARRATIVA HISTÓRICA CUBANA

*Narrativa histórica cubana. La obra literaria de Julio Travieso Serrano*

© Yannelys Aparicio y Ángel Esteban

© Reservados todos los derechos de la presente edición a favor de:  
Aduana Vieja Editorial, Valencia, 2014.

Primera edición: Enero de 2014  
ISBN: 978-84-96846-93-7

Fotografía de cubierta: © Publiberia.

ADUANA VIEJA EDITORIAL  
Grupo Publiberia

Apartado de Correos 380  
46080, Valencia  
España

www.aduanavieja.com  
aduanavieja@publiberia.com

La realización de este libro, así como su publicación, no hubiera sido posible sin el valioso apoyo de la Universidad de Delaware, Estados Unidos, a quien agradecemos su generosa contribución.

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio, incluido el escaneo a soporte digital, así como la indexación temática del texto mediante sistemas de reconocimiento óptico de caracteres para su uso en redes informáticas o bases de datos, públicas o privadas, independientemente de su fin, salvo autorización por escrito de la editorial.

Impreso en España por Publiberia.  
*Printed in Spain by Publiberia.*

## Índice

Al Departamento de Foreign Languages  
de De

Prólogo

I. El libro

1.1. Del Romanticismo a la actualidad

1.2. La irrupción de la novela

II. La novela

2.1. Desde el siglo XIX hasta el presente

2.2. La narrativa de la época

2.3. La revolución, el exilio y el compromiso social

2.4. Los debates literarios

2.5. Los nuevos géneros

III. La narrativa histórica

3.1. La vida y la obra de Julio Travieso Serrano

3.2. El relato breve en la novela

3.3. La incursión en un nuevo género

# Índice

Prólogo .....	11	
<b>I. BREVE PANORAMA DE LA NARRATIVA HISTÓRICA</b>		
HISpanoAMERICANA.....	15	
1.1. Del Romanticismo a la modernidad en Hispanoamérica .....	22	
1.2. La irrupción de la posmodernidad.....	27	
<b>II. LA NOVELA HISTÓRICA EN CUBA.....</b>		37
2.1. Desde el siglo XIX hasta mitad del siglo XX .....	37	
2.2. La narrativa de la época revolucionaria .....	47	
2.3. La revolución, el intelectual y el compromiso ineludible .....	61	
2.4. Los ochenta: hacia una dirección inesperada .....	69	
2.5. Los noventa y dos mil: la revolución cubana contada por sus hijos .....	79	
<b>III. LA NARRATIVA HISTÓRICA DE JULIO TRAVIESO SERRANO .....</b>		109
3.1. La vida y la obra de Julio Travieso Serrano en el contexto de la revolución cubana .....	109	
3.2. El relato breve en la narrativa histórica.....	151	
3.3. La incursión en un nuevo género: la novela.....	170	

3.4. Nuevo giro en la narrativa histórica:  
del romanticismo épico al realismo romántico ..... 181

IV. ANÁLISIS DE *EL POLVO Y EL ORO* ..... 205

4.1. El azúcar: el oro en el polvo ..... 214

4.2. Esclavitud, amor y muerte en *El polvo y el oro* ..... 230

4.3. La duda: entre lo real y lo maravilloso ..... 256

4.4. De lo maravilloso a lo real ..... 268

*Bibliografía* ..... 299

## Prólogo

Hace algo más de cien años, en 1898, el escritor francés Paul Ivo te, escribió: "... la verdad, el tiempo, depósito de las acciones y aviso de lo presente, advierte que la historia sea madre o hija de Borges. La historia no se inventa sino su origen. Miguel de Cervantes en el XVII escribió, sin embargo, una historia, émula del tiempo, que lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo venir", lo que constituye, según él, la esencia de la historia.

Menard, que no existió, es una razón: no hay verdad si no hay tiempo, no es aceptable de permanecer. Lo que ha pasado, lo que ha pasado, hubiera pasado. Lo que ha pasado, resucita. La historia de Cuba es una historia, pero es una historia, su pensar histórico, pero es una historia, Gómez de Avellaneda, Fray Gerardo, Alejo Carpentier, Lino Novati

la narrativa histórica:  
 ico al realismo romántico ..... 181

Y EL ORO ..... 205

o en el polvo ..... 214

or y muerte en *El polvo y el oro* ..... 230

o real y lo maravilloso ..... 256

so a lo real ..... 268

..... 299

## Prólogo

Hace algo más de cien años, Pierre Menard, autor del *Quijote*, escribió: "... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo porvenir". La idea de que la historia sea madre de la verdad es asombrosa, como dijo Borges. La historia no sería una indagación sobre la realidad sino su origen. Miguel de Cervantes, un ingenio lego del siglo XVII escribió, sin embargo: "... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo porvenir", lo que constituye, según Borges, un mero elogio retórico de la historia.

Menard, que no existió más que en la mente de Borges, tenía razón: no hay verdad si no hay historia: solo lo contado es susceptible de permanecer. Lo que pasó y se esfumó es como si no hubiera pasado. Lo que pasó y se contó es. Lo que se restaura resucita. La historia de Cuba la ha contado Hugh Thomas, con su pensar histórico, pero también Cirilo Villaverde, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Francisco Calcagno, Emilio Bacardí, Alejo Carpentier, Lino Novás Calvo, Reinaldo Arenas, Antonio

Benítez Rojo, Leonardo Padura, Julio Travieso, con su pensar literario. Las novelas históricas llenan los vacíos que han dejado los historiadores y las muertes mudas de los cubanos de cinco siglos.

En este libro hay un recorrido por la narrativa cubana de tema histórico desde el romanticismo a nuestros días, con especial énfasis en la novela moderna y posmoderna, la científica y la transgresora. También hay un estudio de la obra de Julio Travieso Serrano, uno de los autores más representativos del género, con su novela *El polvo y el oro* (1993) y el resto de su producción narrativa. Con ese ejemplo deseamos realizar un recorrido por la narrativa del periodo revolucionario de la segunda mitad del siglo XX, ya que Travieso Serrano comenzó a escribir en los sesenta y continúa haciéndolo hoy día, pero también tratamos de recontar la historia cubana de los siglos XIX y XX, tal y como se propone en *El polvo y el oro*.

George Santayana dijo: "Quien no conoce su historia, está condenado a repetirla". Siempre que hemos visto citada esta frase, ha sido en un contexto muy negativo. Últimamente, en la puerta de entrada de uno de los campos de concentración nazis en Polonia, y en el comienzo de cada capítulo de la serie colombiana sobre la vida de Pablo Escobar. Es cierto, conociendo bien la historia se pueden evitar muchos desmanes, pero también es claro que se escribe la historia para saber quién se fue y quién se es.

Reducir la importancia de la historia a la moralina de la moraleja es empobrecerla. La historia es necesaria para reconocerse en una identidad y, en el caso de la narrativa histórica, también para deleitarse leyendo, y aprender a vivir en otros mundos, aquellos en los que nunca podremos estar "de verdad". La historia, como parecía decir Menard, será "nuestra verdad".

Por eso es tan relevante el género literario histórico en Cuba. No solo sirve para no repetir los errores de las tres dictaduras del siglo XX, más terribles cuanto más largas, no solo para no caer en los excesos de la abusiva dependencia republicana del

vecino del norte, no solo el racismo, las diferencias por qué Cuba es como gozar leyendo.



# I. Breve panorama de la narrativa histórica hispanoamericana

Es un hecho destacable que, en los últimos treinta años, se ha producido un recorrido bastante paralelo entre la evolución de la novela histórica occidental y el pensamiento crítico acerca del género. Algunos autores hablan de “nueva novela histórica” (Aínsa 1991a y b, Menton 1993, Acevedo 1998, Rössner 1999, Rubiano 2001, Morell 2001, Barrientos 2001, Rodríguez Sancho 2004, Grützmacher 2006, Perkowska-Álvarez 2008), otros de novela “posmoderna” o “posmodernista” (Barth 1986, McHale 1987, Hutcheon 1988 y 1989, Jameson 1991, Binns 1996, Kohut 1997, Gálvez 2006), “contemporánea” (Perkowska-Álvarez 2006), pero en la base de todos descansa la inteligente propuesta de Hutcheon, alrededor del concepto de “metaficción histórica” (1988). Pensamos que lo más interesante en este debate actual ha sido la confrontación de naturaleza y estilos. Los críticos han tratado de “deslindar” lo histórico y lo literario, para llegar casi siempre a conclusiones en las que subyace la imposibilidad o, al menos, la enorme dificultad de tal deslinde, en los tiempos de crisis y desarticulación de ideologías en la que se encuentra la posmodernidad. Enseguida nos viene a la cabeza el trabajo de Alfonso Reyes, pionero en esta difícil tarea de *deslindar*,

donde el mexicano trata de identificar puntos de coincidencia y separación entre las dos disciplinas, una supuestamente científica y la otra supuestamente estética (Lozano 2004: 121). La modernidad, hasta bien entrado el siglo XX, exigía una naturaleza científica y una sanción de la comunidad científica para los textos historiográficos, de manera que se pudieran reconocer como verdaderos los hechos narrados, mientras que los fines y los medios de la literatura son diferentes. En *El deslinde* (1944), se define la historia como una ciencia de lo "real", que trata sobre las relaciones humanas, mientras que la literatura es ficción o fingimiento que no conoce límites ni permite contaminaciones, tiene nada más ensanches, fertilizaciones, y va encaminada hacia el puro fin estético. Es cierto que la literatura puede tener una función "ancilar" (Reyes 1980: 46-47), es decir, de servidumbre a otra disciplina, como la historia, pero entonces se trata de la literatura "aplicada" y su servicio constituye una elevación para la historia (Reyes 1980: 48). Pero esta, según el mexicano, no es la función más sublime de la literatura, que se explica y se basta a sí misma, por su carácter de creación de belleza: "La obra literaria es indiferente a la utilidad extraliteraria que de ella resulta" (Reyes 1980: 71). Quien se beneficia de la simbiosis es la historia, que puede ser presentada en marco de plata. A la literatura, en cambio, no le benefician los temas históricos, intuye Reyes.

Esta corriente de pensamiento tiene su justificación desde la perspectiva del contexto cultural de la vanguardia y la posvanguardia, cuando hubo defensores acérrimos del arte por el arte y, en el otro extremo, seguidores de la tesis del arte útil, del arte al servicio del compromiso, relacionado casi siempre con regímenes políticos radicales, como fue el caso de Stalin en la URSS, o más tarde en Cuba, desde la conocida formulación "Dentro de la revolución todo, fuera de la revolución nada." (Thomas 1985: 95.)

Cincuenta años más tarde, la posmodernidad ha acabado con los postulados modernos. Ni la historia es *la verdad científica*, ni la literatura es *pura estética*. Se trata de la "lógica cultural"

(Bell 1964, 2006a, 2006b) años sesenta y setenta para el capitalismo tardío, con el fin de Jameson, las clases se han establecido se ha aniquilado y es "esquizofrénico", es decir, materiales aislados, desconocerse en una secuencia coherente personal (Jameson 1991: 1) un mundo, para los modernos reglas y unas leyes que se aplican al discurso historiográfico, de emplear un lenguaje cotidiano vista "científico" y, por tanto, ya no es la verdad y la literatura puede ser más ficción, porque puede el discurso oficial ha obviado

Se trata de un modo distinto. Existe para Robin Lefere un modo es distinto del pensar del historiador el pensar literario debe necesariamente. Aunque deba tener en cuenta no se hace "carga de esas limitaciones" (2004: 44) y asume espontáneamente a un género literario. En los ochenta, el concepto de "misma" por el que señalaba que tanto la ciencia obedecen a sola operación. Esa operación es la intriga, los acontecimientos concretos, diseminados de historia o de narración" (Bell) considerado como acontecimiento. La figura Ricoeur, si no fuera "pu"

trata de identificar puntos de coincidencia entre las dos disciplinas, una supuestamente científicamente estética (Lozano 2004: 121). La ciencia entrado el siglo XX, exigía una natural sanción de la comunidad científica para ser válida, de manera que se pudieran reconocer los hechos narrados, mientras que los fines y la naturaleza son diferentes. En *El deslinde* (1944), Reyes trata a la historia como una ciencia de lo "real", que trata de someterse a normas, mientras que la literatura es ficción que no conoce límites ni permite contaminaciones, adulterios, fertilizaciones, y va encaminada hacia un fin. Es cierto que la literatura puede tener una función social (Reyes 1980: 46-47), es decir, de servidumbre a la historia, pero entonces se trata de la literatura y su servicio constituye una elevación para la historia (Reyes 1980: 48). Pero esta, según el mexicano, no es la función de la literatura, que se explica y se basta en su carácter de creación de belleza: "La obra literaria por su utilidad extraliteraria que de ella resulta" (Reyes 1980: 48). Si bien se beneficia de la simbiosis es la historia la que se presenta en marco de plata. A la literatura, que se beneficia de los temas históricos, intuye Reyes. El pensamiento tiene su justificación desde el contexto cultural de la vanguardia y la posvanguardia. Los defensores acérrimos del arte por el arte y los seguidores de la tesis del arte útil, del arte al servicio, relacionado casi siempre con regímenes políticos, como fue el caso de Stalin en la URSS, desde la conocida formulación "Dentro de la revolución nada." (Thomas 1985: 198). Más tarde, la posmodernidad ha acabado con los mitos. Ni la historia es *la verdad científica*, ni la literatura es *la estética*. Se trata de la "lógica cultural"

(Bell 1964, 2006a, 2006b) que propugnaba Daniel Bell en los años sesenta y setenta para la sociedad postindustrial, la del capitalismo tardío, con el fin de las ideologías, en la que, según Jameson, las clases se han desintegrado, el sujeto como entidad estable se ha aniquilado y el individuo se encuentra descentrado, "esquizofrénico", es decir, con una experiencia "de significantes materiales aislados, desconectados, discontinuos, que no pueden unirse en una secuencia coherente", sin sentimiento de identidad personal (Jameson 1991: 177). Al desaparecer las certezas de un mundo, para los modernos, construido sobre la base de unas reglas y unas leyes que se cumplen, lo que afectaría igualmente al discurso historiográfico, desaparece asimismo la posibilidad de emplear un lenguaje coherente y válido desde un punto de vista "científico" y, por tanto, "verdadero" o "fiable". La historia ya no es la verdad y la literatura ya no es la ficción, sino que la literatura puede ser más fiable que la historia, desde su naturaleza ficticia, porque puede iluminar zonas de la historia que el discurso oficial ha obviado o desconocido desde siempre.

Se trata de un modo distinto de "pensar" (Lefere 2004: 44). Existe para Robin Lefere un "pensar literario" específico, que es distinto del pensar del historiador, pero en la novela histórica el pensar literario debe necesariamente tomar rasgos del otro. Aunque deba tener en cuenta los documentos, el pensar literario no se hace "cargado de esas limitaciones metodológicas" (Lefere 2004: 44) y asume espontáneamente la historicidad, un pensar condicionado por categorías literarias, como las genéricas (se refiere a un género literario). Ya Ricoeur teorizó, a mitad de los ochenta, el concepto de "mise en intrigue" o "puesta en intriga", por el que señalaba que tanto la historia como la narración ficticia obedecen a sola operación que les confiere cierto parecido. Esa operación es la intriga, "por medio de la cual los acontecimientos concretos, diseminados y diversos, adquieren categoría de historia o de narración" (Vega 2001: 6.2.2). Nada podría ser considerado como acontecimiento, ni histórico, ni literario, asegura Ricoeur, si no fuera "puesto" en la intriga. En el caso de la

narración ficticia (la novela histórica frente a la historia), existiría, a pesar de los hilos que le unen a la historia, “un verdadero pensar en la medida en que articula en una totalidad coherente y significativa factores tan heterogéneos como son los actores, las finalidades, los medios, las interacciones, las circunstancias; es decir, todos los componentes de la red conceptual de la acción a través de la que percibimos espontáneamente la Historia” (Lefevre 2004: 46).

Pero esta diferencia entre el pensar histórico y el literario no es la base principal que afecta a la construcción del discurso actual, sino más bien, sobre la base de esa distinción, la diferencia entre las sociedades modernas y posmodernas. Como afirmó Lyotard, “las sociedades modernas fundan sus discursos de verdad y justicia sobre grandes relatos históricos y también científicos, unos y otros se colocan en la línea de una impresionante odisea progresista. Pues bien, en las sociedades posmodernas, en las cuales vivimos, lo que no se encuentra es precisamente la legitimación de lo verdadero y de lo justo. Ya nadie cree en salvaciones globales” (Fullat 2002: 137). Hayden White, ya en los años setenta y ochenta, cuando Bell hablaba de la era postindustrial y Lyotard comenzaba a elaborar su discurso sobre la posmodernidad, añadía al asunto de la novela histórica un ingrediente nada despreciable, que venía a poner en tela de juicio el estatuto de “ciencia” y “verdad” del discurso histórico: la historia se escribe según modelos literarios. El discurso histórico se supone distinto al de la ficción histórica, pero no puede expresarse en un modo narrativo ajeno a ella “puesto que hay una identidad estructural entre el relato de ficción y el relato histórico” (Corona 2001: 99, White 1973, 1978 y 1987). La narratividad del discurso histórico y, por tanto, la dependencia de este con respecto al ficcional, esencialmente narrativo, fue también puesto de manifiesto por Ricoeur, en la obra citada, y por Certeau, en *La escritura de la historia*, de 1975, aunque para White había más identificaciones en los dos tipos de narraciones que diferencias. En el fondo, lo que latía en todas aquellas tesis

era la deslegitimación del discurso histórico, acompañado del prestigio de la historia, porque la historia es, a la vez escritura de la representación, a una realidad que ya no es, y a unas prácticas escriturarias retóricas. El discurso histórico y literario, por tanto, se enfrenta al segundo frente al primero, por la información histórica que produce, pero no solo sería un discurso como tal, que podría iluminarlo enormemente.

Desde los postulados de White, lo que más resalta en las nuevas teorías de la historia es el discurso que produce *en y por* el lenguaje de la historia como “discurso” y no como pasado, ya que el pasado solo se construye en el discurso. El relato, por tanto, tiene un valor en historia, porque el lenguaje y los elementos retóricos, convertidos en el momento de escribirlo al pasado, el discurso basado en la explotación de los recursos del lenguaje permite, entonces, “acontecimientos” (lo que acontece con la historia) (con carta de realidad) en la escritura (White 1988: 120-121). Por eso, un discurso de escritura posmoderna ha sido la historia, rastrear en los recovecos del pasado la historia oficial, la que han construido las épocas anteriores. Le Goff, en el contexto de su ensayo sobre *La historia*, la necesidad de que la historia no sea solo de las grandes personalidades políticas, sino dar un panorama completo y realista, también a las estructuras y marcos

novela histórica frente a la historia), existis-  
s que le unen a la historia, "un verdadero  
que articula en una totalidad coherente y  
heterogéneos como son los actores, las  
s, las interacciones, las circunstancias; es  
mentos de la red conceptual de la acción a  
bimos espontáneamente la Historia" (Le-

entre el pensar histórico y el literario no  
que afecta a la construcción del discurso  
sobre la base de esa distinción, la diferen-  
s modernas y posmodernas. Como afirmó  
s modernas fundan sus discursos de ver-  
r grandes relatos históricos y también cientí-  
colocan en la línea de una impresionante  
es bien, en las sociedades posmodernas,  
lo que no se encuentra es precisamen-  
lo verdadero y de lo justo. Ya nadie cree  
s" (Fullat 2002: 137). Hayden White, ya  
ochenta, cuando Bell hablaba de la era  
rd comenzaba a elaborar su discurso so-  
añadía al asunto de la novela histórica  
espreciable, que venía a poner en tela de  
ciencia" y "verdad" del discurso históri-  
be según modelos literarios. El discurso  
stinto al de la ficción histórica, pero no  
modo narrativo ajeno a ella "puesto que  
uctural entre el relato de ficción y el rela-  
2001: 99, White 1973, 1978 y 1987). La  
rso histórico y, por tanto, la dependencia  
al ficcional, esencialmente narrativo, fue  
nifiesto por Ricoeur, en la obra citada, y  
ritura de la historia, de 1975, aunque para  
ficaciones en los dos tipos de narraciones  
fondo, lo que latía en todas aquellas tesis

era la deslegitimación del discurso histórico cuando este viene  
acompañado del prestigio de la ciencia, el rigor y la veracidad,  
porque la historia es, a la vez, una escritura de la ficción y una  
escritura de la representación, en la medida en la que representa  
a una realidad que ya no es, que pasó, y lo hace mediante reali-  
dades escriturarias retóricas. Es más, en esta comparación entre  
discurso histórico y literario, la crítica actual tiende a privilegiar  
el segundo frente al primero, por lo que se refiere a la utilidad de  
la información histórica que pueden ofrecer. La novela histórica  
no solo sería un discurso complementario al de la historia, sino  
que podría iluminarlo enormemente.

Desde los postulados de White y Certeau hasta la actualidad,  
lo que más resalta en las nuevas concepciones sobre el modo  
de dar a conocer la historia es que el conocimiento histórico se  
produce *en* y *por* el lenguaje, lo que lleva a pensar en la histo-  
ria como "discurso" y no como "suceder", texto y no hechos  
pasados, ya que el pasado solo es cognoscible mediante el dis-  
curso. El relato, por tanto, tiene la virtud de transformar el pa-  
sado en historia, porque el lenguaje, con sus metáforas, tropos,  
elementos retóricos, convierte en real lo que pertenecía hasta el  
momento de escribirlo al pasado perdido. La fuerza simbólica  
del discurso basado en la explotación de los elementos más úti-  
les del lenguaje permite, entonces, comprender el pasado. Los  
"acontecimientos" (lo que aconteció) se convierten en "hechos"  
(con carta de realidad) en la escritura, en la narración (Hutcheon  
1988: 120-121). Por eso, un descubrimiento importante de la es-  
critura posmoderna ha sido la conciencia en la posibilidad de  
rastrear en los recovecos del pasado para ofrecer alternativas a  
la historia oficial, la que han contado los discursos históricos de  
épocas anteriores. Le Goff, en 1978 (trad. al español 1988), en el  
contexto de su ensayo sobre *La nueva historia*, planteaba la ne-  
cesidad de que la historia no se redujera a los grandes hechos de  
las grandes personalidades políticas o diplomáticas, porque para  
dar un panorama completo y real de una época había que atender  
también a las estructuras y manifestaciones económicas. No solo

las clases altas han de ser nombradas y descritas en las obras históricas, sino toda la sociedad, con sus vidas particulares (Le Goff 1988, 7-21). Y eso puede solamente hacerse gracias a la nueva novela histórica, que se aparta de la historia oficial, la que rendía "culto" al pasado, un rasgo, según Le Goff, asociado al conservadurismo social y las ideologías de derechas del XIX y comienzos del XX (Le Goff 1988: 39-49). La nueva novela histórica debería manifestar todo aquello que ha estado escondido, silenciado por los agentes culturales de las clases dominantes que han puesto su voz en el ámbito de las culturas oficiales de las nacionalidades. Dice Aínsa que en la nueva novela "se coagulan mejor las denuncias sobre las ¿versiones oficiales? de la historiografía, ya que en la libertad que da la creación se llenan vacíos y silencios o se pone en evidencia la falsedad de un discurso" (Aínsa 1997: 113-114). Algo parecido piensa Ángeles de la Concha:

Las nuevas historias y sus narradores permiten visiones que se saben fragmentarias y complementarias y que desafían la linealidad unívoca y teleológica de la Historia de exclusión al dirigir la atención hacia grupos sociales tradicionalmente excluidos de la historia política: las mujeres y los grupos culturales en la periferia del poder. (De la Concha 1996: 184.)

Muertas las ideologías y muerta la historia, la novela histórica sería su equivalencia posmoderna. De ahí la proliferación de este tipo de narraciones y de un resurgimiento del género en las últimas décadas del siglo XX y los primeros años del XXI. Frente a la "verdad" de los discursos anteriores, la novela histórica posmoderna ofrece hipótesis, dudas, opciones; frente a la pretensión de totalidad moderna, la nueva novela se atreve solo a versiones fragmentarias y particulares que podrían cambiar la imagen oficial que tenemos del pasado.

Para que la nueva novela, o la novela histórica posmoderna, o la novela en los tiempos de la posthistoria (Perkowska-Álvarez

2006: 183) cumpla su función frente al del discurso histórico, Ignacio Corona enumera los rasgos de este nuevo tipo de novela: "la fragmentación y superposición en el plano del tiempo histórico tradicional y otros rasgos retóricos o desafiantes de la recepción" (Corona 1994), que pueden complementarse con los de la novela de Castro: "el sincretismo de la nueva novela catalogada como histórica, la desmitificadora del héroe y rupturista con los códigos de la historia o en el presente y, en otros casos, la priorista, erótica, feminista" (Corona 1996: 168). La construcción de procedimientos es un elemento del género y las posibilidades de la pluralidad histórica. Esta nueva novela, como dijo Perkowska-Álvarez, es "científica, el mito, las mentalidades, el cuerpo, la cocina, la cultura" y la nueva historia se percibe y construye a través de las actividades humanas" (Perkowska-Álvarez 2006: 183). Las novedades de contenido, a su vez, se relacionan con metodológicas:

La instancia de enunciación del relato o se multiplica o se inventariza, el inventarismo tradicional y el inventario de nuevo tipo, los datos estadísticos, imágenes, afiches, fotografías, mapas, dios, páginas de Internet, el uso del lenguaje, el movimiento de la disciplina, la interdisciplinar que fa-

de ser nombradas y descritas en las obras históricas de la sociedad, con sus vidas particulares (Le Goff 1988: 39-49). La nueva novela histórica debería ser aquello que ha estado escondido, silenciado por los discursos oficiales de las clases dominantes que han puesto en el centro de las culturas oficiales de las nacionalidades. En la nueva novela "se coagulan mejor las versiones oficiales de la historiografía, ya que da la creación se llenan vacíos y silencios que denuncian la falsedad de un discurso" (Aínsa 1997: 184). Recido piensa Ángeles de la Concha:

Las historias y sus narradores permiten visiones fragmentarias y complementarias y que denuncian la unilateralidad unívoca y teleológica de la Historia. Al dirigir la atención hacia grupos socialmente excluidos de la historia política: las mujeres, los grupos culturales en la periferia del poder. (De la Concha 1996: 184.)

Con la muerte de la historia, la novela histórica se convierte en una valencia posmoderna. De ahí la proliferación de versiones y de un resurgimiento del género en los últimos años del siglo XX y los primeros años del XXI. Frente a la "falsedad" de los discursos anteriores, la novela histórica ofrece hipótesis, dudas, opciones; frente a la unilateralidad moderna, la nueva novela se atreve solo a versiones fragmentarias y particulares que podrían cambiar la visión que tenemos del pasado.

La nueva novela, o la novela histórica posmoderna, o la novela de la posthistoria (Perkowska-Álvarez

2006: 183) cumple su función, necesita ofrecer elementos diferentes al del discurso histórico oficial y al de la novela anterior. Ignacio Corona enumera un conjunto de recursos propios de este nuevo tipo de novela: "la metanarración, la fragmentación y superposición en el plano narrativo, la parodia de la novela histórica tradicional y otros subgéneros anteriores, el carácter lúdico o desafiante de la reconstrucción histórica" (Corona 2001: 94), que pueden complementarse con los que añade María Isabel de Castro: "el sincretismo del relato contemporáneo, el que una novela catalogada como histórica sea a un tiempo antirrealista, desmitificadora del héroe y de la verdad histórica, abiertamente rupturista con los códigos de toda índole vigentes en el pretérito o en el presente y, en otro orden, pueda ser psicologista, interiorista, erótica, feminista o conscientemente 'escritural'" (De Castro 1996: 168). La consecuencia inmediata de este cúmulo de procedimientos es un ensanche enorme en la concepción del género y las posibilidades expresivas y de comunicación de realidad histórica. Esta nueva historia es mucho más heterogénea. Ahí caben, como dijo Perkowska-Álvarez, "el clima, el inconsciente, el mito, las mentalidades, la lengua, el libro, los jóvenes, el cuerpo, la cocina, la opinión pública, el filme, la fiesta: la nueva historia se percibe y conceptualiza como historia de todas las actividades humanas" (Perkowska-Álvarez 2006: 183). Son novedades de contenido, a las que Perkowska-Álvarez une las metodológicas:

La instancia de enunciación se manifiesta en la superficie del relato o se multiplican los puntos de vista; el documentarismo tradicional se ve desplazado por un amplio inventario de nuevo tipo de fuentes históricas (los datos estadísticos, imágenes, vestigios materiales, grabaciones, afiches, fotografías, documentos cinematográficos, videos, páginas de Internet, mensajes electrónicos); el aislamiento de la disciplina cede a una práctica cada vez más interdisciplinaria que favorece un cruce de objetos, temas,

conocimientos, metodologías y técnicas. (...) La historia contemporánea se declina en plural. (Perkowska-Álvarez 2006: 183.)

Este tipo de narración histórica nos va a servir de base teórica para proponer la evolución de la novela moderna y la posmoderna en Cuba, y estudiar la obra maestra de Julio Travieso Serrano, *El polvo y el oro*, y sus obras de los noventa y dos mil. A continuación vamos a dar un breve bosquejo de lo que ha supuesto el género en Hispanoamérica, volviendo a poner el énfasis en lo que ha dado de sí en las últimas décadas, sobre todo en la transición entre la novela moderna y la posmoderna o nueva novela histórica hispanoamericana.

### 1.1. Del Romanticismo a la modernidad en Hispanoamérica

La narrativa histórica en Hispanoamérica comienza con los mismos orígenes del género, a principios del siglo XIX, al mismo tiempo que Walter Scott está propulsando el relato de corte histórico en Europa y que las novelas comienzan a escribirse y a publicarse en un subcontinente que se encuentra luchando por su independencia. *Xicoténcatl* (1826) sería nuestro *Waverly* (1814), en el sentido inaugural, aunque como modelo narrativo está más cerca de *Cinq-Mars* de Alfred de Vigny, casualmente publicada el mismo año que *Xicoténcatl*, ya que en las dos novelas se modifica el dispositivo del héroe medio, pues en ellas se presenta a personajes ilustres en el primer plano de la historia (Perkowska-Álvarez 2006: 179). Scott marcó unas pautas pero, enseguida, los narradores de tema histórico ampliaron los horizontes y el esquema scottianos. De hecho, José Mármol, en la "explicación" que antecede a su *Amalia* (1851), anuncia la ruptura con la norma de la distancia temporal que debe mediar entre la época de lo contado y el momento en el que se gesta y produce

la novela. Ahora bien, a pe hispanoamericanos van ge Scott, es necesario poner d la primera gran época de na, gracias precisamente a del nacionalismo (Corona histórica decimonónica his a la definición de los eme Aspiraba contribuir a fund lores en que se creyó reco puesta sería seguida con e José Mármol en la Argenti hasta Eduardo Acevedo DÍ en Chile" (Ainsa 2003: 11). dos por Ainsa podemos hab de Jesús Galván (*Enriquill Mera* (*Cumandá*, 1879, sol siglo XVIII), de Juan Díaz te, de 1859), de Cirilo Vil de Manuel Zeno Gandía (*Marcelina*, 1838), de Ale marú, 1848), de Anselmo S de Gertrudis Gómez de Av gio Ancona (*Los mártires O'Reilly* (*La hija del judío, Martín Garatuza*, 1868) y del XIX, fuera romántica, r tribuyó a la creación de una a sus lectores con los perso 1993: 33), utilizando adema do por la linealidad narrativ gain 1995: 16). Como eje nómica cabría señalar una a histórico, como fuente de in medio de reconocimiento de

explícitamente histórico en *Respiración artificial* y distancia en *La novela de Perón*; la desmesura hiperbólica de *Los perros del paraíso* o *La tragedia del general* y la sobriedad irónica de *La liebre*; las perspectivas múltiples en *El mundo alucinante*, *Yo el Supremo* o *Los del Imperio* y el punto de vista único en *Maluco de la Fuego*; la insignificancia histórica del personaje central en *1492* y la eminencia del protagonista en *El la sombra* o *La vigilia del Almirante*; la distancia al lector en *Madama Sui* o *Yo el Supremo* y la falta de distancia en *El fiscal*; el anacronismo exagerado de *1492* y la historicidad de *Lope de Aguirre, príncipe de Navarra*; la invención histórica en *Seva*, *La renuncia de Baltasar*, *La noche oscura del Niño Avilés*, y el carácter documental de *El general en su laberinto*; el punto de vista múltiple de las novelas de Saer, el toque carnavalesco de *Maluco* o *Noticias del Imperio*, y el coqueteo con la historia de masas en *Arráncame la vida* o *Castigo divino*; la nitidez de los bordes discursivos en *Tinísima* y la distancia en *El general en su laberinto* y su desdibujamiento en *Castigo divino* o *Margarita, está linda la mar*. El horizonte se abre o estalla en este forcejeo de ejemplos y contraejemplos. (Perkowska-Álvarez 2006: 183-184.)

que nos ocupará más adelante -la narrativa de Juvenal -veremos cómo, a lo largo de su carrera literaria, la evolución que va desde los postulados del boom latinoamericano hasta la nueva novela en su producción de los años sesenta, sobre todo en *El polvo y el oro* (1993), que se sitúa perfectamente en los presupuestos de lo que venimos

## II. La novela histórica en Cuba

### 2.1. Desde el siglo XIX hasta mitad del siglo XX

La historia de Cuba, como la de muchos otros países latinoamericanos, ha estado caracterizada, desde su independencia, por una serie de transformaciones sociales y políticas: cambios de gobierno, luchas por el poder, dictaduras y caóticos enfrentamientos de las fuerzas o bandos de ideales opuestos. A grandes rasgos, podríamos dividir la historia de Cuba en tres partes: La primera, que va desde la época de la conquista española en 1492 hasta el fin de la última Guerra de Independencia, en 1898. La segunda, que abarca el período desde la instauración de la República, en 1902, hasta la huida de Fulgencio Batista el 31 de diciembre de 1958. Y la tercera, la que se inicia con el triunfo de la revolución castrista, el primero de enero de 1959, y que perdura hasta hoy.

La narrativa histórica surge ante las contradicciones sociales, siendo un producto de la insatisfacción de aquellos que, al analizar sus condiciones de vida, recurren a la pluma para manifestar el descontento, dejando aflorar el sentir de un grupo determinado, y en ocasiones reflejando el por qué de la inminente necesi-

dad de una transformación social. Por ello, las primeras huellas de narrativa histórica en Cuba se dan en la época de la colonia, que coincide con el auge del Romanticismo en Hispanoamérica. Sylvie Bouffartigue afirma que, desde el comienzo de su andadura, la narrativa histórica cubana jugó un papel imprescindible en la concienciación identitaria en la colonia. Eso puede observarse ya en la primera novela histórica cubana, *Matanzas y Yumuri* (1837),<sup>2</sup> de Ramón de Palma y Romay (Bouffartigue 2004: 489). En esa primera novela se plantean las relaciones entre historia, literatura e identidad cubana. De Palma describe las costumbres y las supersticiones de los indios alrededor de la figura de Ornofay, el héroe indígena, y a su amada Guarina. Supone también el comienzo del siboneísmo en la isla. De Palma fue un abogado independentista que vivió en la provincia de Matanzas mientras estudiaba y dirigía el colegio La Empresa.

Al mismo tiempo, el incipiente romanticismo cubano trata igualmente de iluminar el asunto histórico mediante la reflexión teórica, como ocurre con el artículo "Novela histórica", publicado en 1832 por Domingo del Monte en la *Revista Bimestre Cubana*, en el que se asegura que la narración histórica permite acceder al "conocimiento íntimo de nuestra naturaleza, que nos hace descubrir el origen de las acciones humanas" y, además, "decide la suerte de los hombres y los Estados" (Del Monte 1832: 157-159). También de 1832 es el "Ensayo sobre la novela", de José María Heredia, pero sus opiniones sobre la narración histórica difieren radicalmente de las de su colega Del Monte, ya que, para el poeta del Niágara y del teocalli de Cholula,

El novelista histórico abandona al historiador todo lo útil,  
procura apoderarse de lo que agrada en los recuerdos de

<sup>2</sup> Hay una edición reciente de esa novela clásica, publicada por la editorial Linkgua de Barcelona, en 2007. A pesar de ello, sigue siendo un libro muy difícil de encontrar, a pesar de su carácter fundacional en el contexto de la narrativa histórica y, en general, de la novela cubana e hispanoamericana.

la historia, y desater  
solo aspira a rodearse  
trajes, describir arne  
rias, y prestar a héro  
palabras y acciones c  
vez de elevar la histo  
la ficción. (Heredia 1

Dos años después de que  
y *Yumuri*, José Antonio Ech  
*tonelli*, que para algunos crí  
zo del género histórico (Riv  
tagonista de la obra es un p  
en una sincronía. El ingenie  
vivió un tiempo en La Habar  
II para fortificar la ciudad y  
sarios y piratas. Además de  
Echeverría cuenta, al más p  
ingeniero con Casilda, una b  
amigo Hernán Manrique de  
su asunto sentimental, al qu  
de Gelebert, sobrino del gob  
ciende la anécdota fechable  
sucesos reales del siglo XVI  
romántica, las raíces de lo  
colonización, tal como luego  
de la poesía cubana.

En 1840, poco después de  
de Avellaneda termina su no  
han descubierto matices anti  
tercera obra narrativa históri  
III. La novela relata la histo  
sus privilegios por parte de s  
muencia. También refleja los c  
como la mujer, el mestizo y

...ción social. Por ello, las primeras huellas  
...a en Cuba se dan en la época de la colonia,  
...aje del Romanticismo en Hispanoamérica.  
... afirma que, desde el comienzo de su anda-  
... histórica cubana jugó un papel imprescindible  
... identitaria en la colonia. Eso puede obser-  
... novela histórica cubana, *Matanzas y Yu-*  
... mión de Palma y Romay (Bouffartigue 2004:  
... novela se plantean las relaciones entre his-  
... tidad cubana. De Palma describe las cos-  
... ticiones de los indios alrededor de la figura  
... de indígena, y a su amada Guarina. Supone  
... del siboneísmo en la isla. De Palma fue un  
... tista que vivió en la provincia de Matanzas  
... y dirigía el colegio La Empresa.

...o, el incipiente romanticismo cubano trata  
... ar el asunto histórico mediante la reflexión  
... re con el artículo "Novela histórica", publi-  
... Domingo del Monte en la *Revista Bimestre*  
... e asegura que la narración histórica permite  
... niento íntimo de nuestra naturaleza, que nos  
... rigen de las acciones humanas" y, además,  
... e los hombres y los Estados" (Del Monte  
... mbién de 1832 es el "Ensayo sobre la nove-  
... eredia, pero sus opiniones sobre la narración  
... icalmente de las de su colega Del Monte, ya  
... el Niágara y del teocalli de Cholula,

... histórico abandona al historiador todo lo útil,  
... erarse de lo que agrada en los recuerdos de

...nte de esa novela clásica, publicada por la editorial  
... en 2007. A pesar de ello, sigue siendo un libro muy  
... pesar de su carácter fundacional en el contexto de la  
... general, de la novela cubana e hispanoamericana.

la historia, y desatendiendo las lecciones de lo pasado, solo aspira a rodearse de su prestigio. Su objeto es pintar trajes, describir arneses, bosquejar fisonomías imaginarias, y prestar a héroes verdaderos ciertos movimientos, palabras y acciones cuya realidad no puede probarse. En vez de elevar la historia a sí, la abate hasta igualarla con la ficción. (Heredia 1980: 89.)

Dos años después de que Palma diera a las prensas *Matanzas y Yumurí*, José Antonio Echeverría publicó su breve novela *Antonelli*, que para algunos críticos significa el verdadero comienzo del género histórico (Rivas 1990: 348). Ciertamente, el protagonista de la obra es un personaje perfectamente encuadrable en una sincronía. El ingeniero italiano Juan Bautista Antonelli vivió un tiempo en La Habana, enviado por el rey español Felipe II para fortificar la ciudad y defenderla de los ataques de corsarios y piratas. Además de su trabajo al servicio de la corona, Echeverría cuenta, al más puro estilo romántico, los amores del ingeniero con Casilda, una bella muchacha habanera, hija de su amigo Hernán Manrique de Rojas, con la que no pudo consumir su asunto sentimental, al quedar ella ligada al capitán Lupericio de Gelebert, sobrino del gobernador de la isla. Pero la obra trasciende la anécdota fechable, y profundiza en las tradiciones y sucesos reales del siglo XVI, para encontrar, según la ideología romántica, las raíces de lo cubano desde los comienzos de la colonización, tal como luego enfatizará Lezama en su antología de la poesía cubana.

En 1840, poco después de llegar a España, Gertrudis Gómez de Avellaneda termina su novela *Sab*, en la que algunos críticos han descubierto matices antiesclavistas, y que se convirtió en la tercera obra narrativa histórica de autoría cubana (Girón 2001: 11). La novela relata la historia de un esclavo que goza de ciertos privilegios por parte de sus amos y se enamora de una mujer blanca. También refleja los conflictos de grupos desfavorecidos como la mujer, el mestizo y el esclavo. En 1846, Gertrudis Gó-

mez de Avellaneda vuelve con el tema histórico, esta vez más lejano en el tiempo, en su novela *Guatimozin*, que reconstruye, dentro de los cánones del Romanticismo, la trágica suerte de Moctezuma, su pueblo y su ciudad. Diez años más tarde se publica en La Habana, en la Imprenta del Diario de la Marina, otra novela histórica de autoría femenina, *Otros tiempos*, de Virginia Auber, hija de un catedrático de la Universidad de La Habana que, habiendo nacido en la pensínsula, pasó en Cuba gran parte de su vida y fue reconocida en la isla como escritora y agente cultural, pues llegó incluso a abrir un teatro de su propiedad en La Habana (Simón Palmer 1991).

Más adelante, Cirilo Villaverde publicará desde el exilio, en New York, en el año 1882, su novela *Cecilia Valdés* o *La loma del ángel*, que fue además la última novela publicada antes de la abolición de la esclavitud. Abordando abiertamente el tema de la esclavitud, el escritor cubano censura la represión ejercida por el colonialismo español, así como las tensiones existentes entre criollos y peninsulares. Villaverde "trata de proyectar el nacimiento de la futura nacionalidad" (Rosell 1997: 84), resaltando cómo la mezcla de las razas blanca, mulata y negra, formaban al mezclarse nuevas líneas de parentesco que más tarde formarían parte de la sociedad cubana.

El escritor ofrece un cuadro exacto de la sociedad cubana del siglo XIX, insistiendo en las latentes diferencias de clase entre los aristócratas peninsulares e isleños que poseen títulos de nobleza y el naciente grupo de criollos ilustrados: profesionales, escritores e intelectuales. También describe las diferencias entre negros, mulatos libres y esclavos, los de la ciudad y los del campo, y las relaciones interraciales. Lo más significativo es el hecho de que en una sociedad esclavista, tanto Gertrudis Gómez como Cirilo Villaverde, hayan elegido personajes mestizos, Sab y Cecilia, como protagonistas de sus historias. Tanto Avellaneda como Villaverde coinciden al abordar una idea de la nación, cualidad que otorga a su narrativa un carácter histórico, pues ofrecen, más en *Cecilia Valdés* que en *Sab*, una visión global de

la sociedad en la época de la independencia. Villaverde debe a la novela histórica. Se trata de *El*, considerada una obra tardía, en el Faro Industrial de La Habana los últimos años del siglo. Cirilo José de la Paz, de 1780 en la isla los últimos años de despotismo ilustrado (Azougue).

Otro de los grandes novelistas es Francisco Calcagno (1827-1896) por el mundo de los negros, la independencia, en sus novelas de carácter claramente históricos. El primer es *Se trata de S.I.* (1896), novela de relaciones intertextuales con la literatura cubana, el *Espectador* siglo XVII. En 1893 publicó *Se reeditaría con el título Mi cubana histórica*, y en 1895 *cubana*, con una reedición en *Samiento misterioso (Misiú E*

A finales del siglo XIX floreció el naturalista, que aunque reflejaba la crítica explícita del colonialismo, continuaba el grave peligro de ser *Después de la independencia* que critica abiertamente la corrupción así como la hipocresía de la aristocracia que se destacan en *Carlos Loveira*, Jesús Castellanos acusan en su obra una gran naturalismo. Loveira, por ejemplo con su obra *Generales y doctores* de la colonia y la transición

uelve con el tema histórico, esta vez más en su novela *Guatimozín*, que reconstruye, es del Romanticismo, la trágica suerte de lo y su ciudad. Diez años más tarde se pu- en la Imprenta del Diario de la Marina, otra toría femenina, *Otros tiempos*, de Virginia trédrico de la Universidad de La Habana en la pensínsula, pasó en Cuba gran parte onocida en la isla como escritora y agente cluso a abrir un teatro de su propiedad en almer 1991).

ilo Villaverde publicará desde el exilio, en 1882, su novela *Cecilia Valdés o La loma* emás la última novela publicada antes de la vitud. Abordando abiertamente el tema de or cubano censura la represión ejercida por iol, así como las tensiones existentes entre es. Villaverde "trata de proyectar el naci- onalidad" (Rosell 1997: 84), resaltando s razas blanca, mulata y negra, formaban al eas de parentesco que más tarde formarían ubana.

an cuadro exacto de la sociedad cubana del o en las latentes diferencias de clase entre sulares e isleños que poseen títulos de no- rupo de criollos ilustrados: profesionales, es. También describe las diferencias en- bres y esclavos, los de la ciudad y los del es interraciales. Lo más significativo es el ociedad esclavista, tanto Gertrudis Gómez le, hayan elegido personajes mestizos, Sab gonistas de sus historias. Tanto Avellane- oinciden al abordar una idea de la nación, a su narrativa un carácter histórico, pues *Cecilia Valdés* que en *Sab*, una visión global de

la sociedad en la época de la colonia. Hay todavía otra obra de Cirilo Villaverde que debe estudiarse bajo el marbete de la novela histórica. Se trata de *El penitente* (1889) que, a pesar de ser considerada una obra tardía, tuvo una pequeña edición en 1844 en el Faro Industrial de La Habana, que no fue definitiva hasta los últimos años del siglo. Cuenta Villaverde la vida de su abuelo José de la Paz, de 1780 en adelante, y describe el ambiente en la isla los últimos años del reinado de Carlos III, símbolo del despotismo ilustrado (Azougarh 2003: 91-92).

Otro de los grandes novelistas históricos de fin de siglo es Francisco Calcagno (1827-1903). Además de su preocupación por el mundo de los negros, la esclavitud y el proceso de independencia, en sus novelas de los años ochenta, tiene tres títulos claramente históricos. El primero es quizá el más interesante. Se trata de *S.I.* (1896), novela reeditada en 1916, que mantiene relaciones intertextuales con uno de los poemas fundacionales de la literatura cubana, el *Espejo de paciencia*, de comienzos del siglo XVII. En 1893 publicó *Las Lazo*, que tres años más tarde se reeditaría con el título *Mina. La hija del presidiario. Novela cubana histórica*, y en 1895 *Don Enriquito. Novela histórica cubana*, con una reedición en 1897 y 1899, con el título *Un casamiento misterioso (Misiú Enriquito)*.

A finales del siglo XIX florece en La Habana la novela costumbrista, que aunque reflejaba los conflictos sociales, no llegaba a la crítica explícita del colonialismo, puesto que ello constituía el grave peligro de ser tildado de desafecto al gobierno. Después de la independencia nace un nuevo tipo de narrativa que critica abiertamente la corrupción de los sectores estatales, así como la hipocresía de la aristocracia habanera. Entre los escritores que se destacan en dicha época podríamos mencionar a Carlos Loveira, Jesús Castellanos y Miguel de Carrión, quienes acusan en su obra una gran influencia del costumbrismo y del naturalismo. Loveira, por ejemplo, ensayará el género histórico con su obra *Generales y doctores* (1920), donde describe el fin de la colonia y la transición hacia la república, haciendo una

lectura desmitificadora del poder, instalándose en la tradición moderna de crítica a las instituciones, a través del pacto médico-militar que tuvo su comienzo con la insurrección de 1895 y acabó con el ascenso al poder de una élite letrada en el momento de la constitución de la república (Camacho 2006: 73). Loveira volverá al tema histórico con *Juan Criollo* (1927), que se desarrolla temporalmente justo después de la anterior, en los primeros años de la república, y que simboliza, entre otras cuestiones, la derrota de los mambises y las condiciones penosas en las que deben desarrollar su vida los cubanos del país recién independizado pero todavía dependiente (Molina 2001: 153).

Miguel de Carrión, médico, periodista y profesor cubano, publica sus magistrales novelas *Las honradas* y *Las impuras*, escritas en 1917 y 1919 respectivamente, donde retrata el nacimiento de una República neocolonial donde afloran “nuevas corrientes innovadoras, que chocan fuertemente contra las arcaicas estructuras de la sociedad y contra la familia tal como estaba constituida” (Yedra 1975: 126). Carrión pertenece a una generación caracterizada por la búsqueda del cambio social, aunque su obra también es un reflejo de las frustraciones del grupo de intelectuales que no se resigna ante el injerencismo norteamericano y la nueva gama de políticos que tomaban partido directamente en los asuntos del estado. Su novela *Las honradas* fue muy criticada en los círculos de la alta burguesía urbana, por relatar la historia de “una perfecta casada que se ajusta sexual y moralmente al matrimonio solo después de una experiencia adúltera que la hace despertar a la sexualidad” (Méndez Ródenas 1990: 1). Las dos obras de Carrión hacen referencia a una época pasada, la de la guerra final contra España, pero recorren asimismo todas las fases de constitución y consolidación de la seudorrepública, desde la formación del primer gobierno insular, bajo la presidencia de Estrada Palma, hasta el mismo momento de la escritura y publicación de las obras (1917-1919).

En la misma época en que Carrión y Loveira daban a conocer su peculiar visión de la sociedad cubana del cambio de siglo y

del proceso de independencia americana, dos nuevas cubanas de carácter histórico. Ena Quintín Banderas, el héroe a aparecer en *El polvo y el Ronán* enlaza la acción con la graciada historia de amor de cinco años más tarde, en *Y azahares*, que tiene como dependencia cubana del siglo desarrolla la trama histórica Moreau (1844-1922), personaje política y la industria cubana. luego se convertiría en un Bacardí heredó el negocio muerte. Fue, además, un a independencia de Cuba. P go desde 1901, fue luego novela *Via Crucis* se publicó el título *Páginas del ayer, na*. Desde la paz republicana época de la “danza de los n la Guerra de los Diez Años tria del café. Su siguiente n dos tomos, en 1916 y 1917 de Cuba en el siglo XVI, a de un tesorero de la corte aborígenes y los negros es ñoles. Finalmente, *Filigran* no publicada completa has de 1800, con la llegada de lachan por adaptarse a la vi En esos primeros años te, la obra de Tomás Justiz (1906). Justiz fue historiador

del poder, instalándose en la tradición de las instituciones, a través del pacto médico-comienzo con la insurrección de 1895 y acaudal poder de una élite letrada en el momento de la república (Camacho 2006: 73). Loveira volvío con *Juan Criollo* (1927), que se desarrolla después de la anterior, en los primeros años que simboliza, entre otras cuestiones, la derrota y las condiciones penosas en las que debían los cubanos del país recién independizado (Molina 2001: 153).

Carrión, médico, periodista y profesor cubano, escribió las novelas *Las honradas* y *Las impuras*, en 1919 respectivamente, donde retrata el nacimiento de la República neocolonial donde afloran "nuevas formas, que chocan fuertemente contra las arcaicas de la sociedad y contra la familia tal como estaba en 1895" (1975: 126). Carrión pertenece a una generación por la búsqueda del cambio social, aunque su obra es un reflejo de las frustraciones del grupo de intelectuales que resigna ante el injerencismo norteamericano de los políticos que tomaban partido directamente por el estado. Su novela *Las honradas* fue muy criticada por los círculos de la alta burguesía urbana, por relatar la historia de una perfecta casada que se ajusta sexual y moralmente solo después de una experiencia adúltera con un hombre "ajeno a la sexualidad" (Méndez Ródenas 1990: 199). Carrión y Loveira hacen referencia a una época pasada, la final contra España, pero recorren asimismo la historia de la constitución y consolidación de la seudorreforma del primer gobierno insular, bajo la dirección de Palma, hasta el mismo momento de la independencia de las obras (1917-1919).

En esta época en que Carrión y Loveira daban a conocer sus obras de la sociedad cubana del cambio de siglo y

del proceso de independencia y evolución de la nueva república americana, dos nuevas cubanas volvieron a ensayar la novela de carácter histórico. Ena de Ronán, en 1911, publica su obra *Quintín Banderas*, el héroe independentista cubano que volverá a aparecer en *El polvo y el oro* de Travieso Serrano. En este caso, Ronán enlaza la acción revolucionaria de Banderas con una desgraciada historia de amor entre dos jóvenes (Girón 2001: 13). Y cinco años más tarde, en 1916, Laura Dulzaines publica *Azares y azahares*, que tiene como telón de fondo las guerras de la independencia cubana del siglo anterior. También en esos años se desarrolla la trama histórica en las novelas de Emilio Bacardí Moreau (1844-1922), personaje polifacético de la cultura, la política y la industria cubana. Hijo del fundador de la empresa que luego se convertiría en un emporio del ron en el Caribe, Emilio Bacardí heredó el negocio de su padre y lo engrandeció hasta su muerte. Fue, además, un activista incansable en las guerras de independencia de Cuba. Primer alcalde republicano de Santiago desde 1901, fue luego senador de la república en 1906. Su novela *Via Crucis* se publicó en dos tiradas, una en 1910, bajo el título *Páginas del ayer*, y la otra en 1914, titulada *Magdalena*. Desde la paz republicana y la estabilidad económica en la época de la "danza de los millones", Bacardí vuelve la mirada a la Guerra de los Diez Años y sus efectos negativos en la industria del café. Su siguiente novela, *Doña Guiomar*, publicada en dos tomos, en 1916 y 1917, narra sucesos acaecidos en Santiago de Cuba en el siglo XVI, alrededor de la existencia de la viuda de un tesorero de la corte, destacando las atrocidades que los aborígenes y los negros esclavos sufrían a manos de los españoles. Finalmente, *Filigrana*, escrita por los mismos años pero no publicada completa hasta 1999, se desarrolla en el Santiago de 1800, con la llegada de los franco-haitianos a la ciudad, que luchan por adaptarse a la vida de los cubanos de la época.

En esos primeros años del siglo XX cabe citar, igualmente, la obra de Tomás Justiz y del Valle, *Carcajadas y sollozos* (1906). Justiz fue historiador, catedrático de historia y miembro

fundador de la Academia de la Historia, de la que fue Presidente durante algunos años. De ahí su interés por los temas históricos, también en el ámbito de la ficción. Cuatro años después de la publicación de *Carcajadas y sollozos*, Luis Rodríguez Embil (1879-1954), un intelectual que escribió sobre numerosos temas, muy interesado por la historia americana y europea, autor de una famosa biografía del apóstol cubano, *José Martí, el santo de América* (1941), sorprendió por su novela histórica *Insurrección* (1910). De hecho, Rafael Rojas trata de resucitarlo en un artículo de *Cubaencuentro* en la red, del 5 de octubre de 2004. Para el crítico villaclareño, Rodríguez Embil es uno de los escritores e intelectuales republicanos más olvidados, cuya novela “habría que reeditar y leer”.<sup>3</sup> De Raimundo Cabrera podemos destacar tres narraciones históricas: *Sombras que pasan* (1916), *Ideales* (1918) y *Sombras eternas* (1919), donde resuena el eco de los procesos independentistas anteriores a la guerra final contra España. En 2012 se ha reeditado en Barcelona la última de ellas, al cumplirse el 160 aniversario de la muerte de su autor. Otro autor muy interesante es Jesús Castellanos, con *La Manigua sentimental* (1910), novela que recrea ciertos pasajes de las guerras de independencia, a través de la figura de Juan Agüero Estrada, pero alejándose del relato romántico que idealiza al héroe. Según Enrique del Risco, que sale al paso de las críticas duras de estudiosos como Toledo Sande, el principal aporte de esta noveleta histórica, frente a los relatos oficiales de la revolución, es “introducir de manera decisiva el problema de la inserción del individuo en el relato de la revolución. Su protagonista es perfectamente antiejemplar: sin rehuir de la revolución, dejándose arrastrar por su apellido y por el entusiasmo colectivo, su vida sentimental o sus apetencias sexuales, llega a ir a contracorriente

<sup>3</sup> En “Tres sabios olvidados”, <[http://arch1.cubaencuentro.com/cultura/20041005/7103cadb56f501d2bdfe\\_5411ca6f1178/printimg.html](http://arch1.cubaencuentro.com/cultura/20041005/7103cadb56f501d2bdfe_5411ca6f1178/printimg.html)>, consultado el 29 de septiembre de 2013.

del curso de la revolución ni siquiera un traidor” (De chet hay que destacar *Alm* Alberto Román Betancou cumentadísima recreación Maine; y de Francisco L *que pica en la historia* (19

Como puede observar te una cierta muestra de n filiación naturalista, que t está produciendo en la isl independencia, hacia los proclamación de la repúbl Una preocupación por la i de ser desvelado indagand desembocado en la actuali tir de esa etapa histórica, e se esfumado súbitamente y la reflexión teórica” (B la recreación histórica en principio de siglo ya no g romanticismo, a juzgar po el proemio al libro de Álv ciones cubanas, de 1911, ignorancia generalizada co al sistema de asimilación desde los tiempos de la co su poder no solo en el ár para asegurarse aquel. De verdadero origen de su pue taría, ya que los escritores adecuadamente informado conquista de los intelectu género histórico de ficción imagen verdadera y justa

Academia de la Historia, de la que fue Presidente  
 años. De ahí su interés por los temas históri-  
 ámbito de la ficción. Cuatro años después de  
*Carcajadas y sollozos*, Luis Rodríguez Embil  
 intelectual que escribió sobre numerosos temas,  
 la historia americana y europea, autor de  
 la del apóstol cubano, *José Martí, el santo*  
 sorprendió por su novela histórica *Insurrec-*  
 ción. Rafael Rojas trata de resucitarlo en un  
 encuentro en la red, del 5 de octubre de 2004.  
 clareño, Rodríguez Embil es uno de los es-  
 republicanos más olvidados, cuya novela  
 er y leer".<sup>3</sup> De Raimundo Cabrera podemos  
 iones históricas: *Sombras que pasan* (1916),  
*Sombras eternas* (1919), donde resuena el eco  
 dependientistas anteriores a la guerra final con-  
 2 se ha reeditado en Barcelona la última de  
 el 160 aniversario de la muerte de su autor.  
 interesante es Jesús Castellanos, con *La Mani-*  
 (1910), novela que recrea ciertos pasajes de las  
 dencia, a través de la figura de Juan Agüero  
 dándose del relato romántico que idealiza al hé-  
 del Risco, que sale al paso de las críticas du-  
 como Toledo Sande, el principal aporte de esta  
 frente a los relatos oficiales de la revolución,  
 manera decisiva el problema de la inserción del  
 de la revolución. Su protagonista es per-  
 npliar: sin rehuir de la revolución, dejándose  
 ellido y por el entusiasmo colectivo, su vida  
 potencias sexuales, llega a ir a contracorriente

ados", <<http://arch1.cubaencuentro.com/cultura/20041>  
 bdfc5411ca6f1178/printimg.html>, consultado el 29

del curso de la revolución sin que por ello se le pueda considerar  
 ni siquiera un traidor" (Del Risco 2007: 268). De Antonio Peni-  
 chet hay que destacar *Alma rebelde. Novela histórica* (1921); de  
 Alberto Román Betancourt, *El arrastre del pasado* (1923), do-  
 cumentadísima recreación, entre otras cosas, de los sucesos del  
 Maine; y de Francisco López Leiva, *Los vidrios rotos. Cuento*  
*que pica en la historia* (1923).

Como puede observarse, en el primer cuarto de siglo existe  
 una cierta muestra de novelas históricas, muchas de ellas de  
 filiación naturalista, que tratan de dar sentido al cambio que se  
 está produciendo en la isla desde los comienzos del proceso de  
 independencia, hacia los años sesenta del siglo XIX, hasta la  
 proclamación de la república en los primeros años del siglo XX.  
 Una preocupación por la identidad, por el "ser cubano" que trata  
 de ser desvelado indagando en los procesos históricos que han  
 desembocado en la actualidad del momento. Sin embargo, a par-  
 tir de esa etapa histórica, e incluso un poco antes, "parece haber-  
 se esfumado súbitamente en el infortunio literario este género  
 y la reflexión teórica" (Bouffartigue 2004: 489). No obstante,  
 la recreación histórica en la época naturalista y costumbrista de  
 principio de siglo ya no gozaba del mismo prestigio que en el  
 romanticismo, a juzgar por las palabras de Jesús Castellanos en  
 el proemio al libro de Álvaro de la Iglesia (1859-1940), *Tradi-*  
*ciones cubanas*, de 1911, quien aseguraba que en Cuba hay una  
 ignorancia generalizada con respecto a la historia patria, debido  
 al sistema de asimilación racional y posible que existe en Cuba  
 desde los tiempos de la colonia, por el cual la metrópoli ejercía  
 su poder no solo en el ámbito político, sino en el ideológico,  
 para asegurarse aquel. De ese modo, Cuba desconocía todavía el  
 verdadero origen de su pueblo y las vicisitudes de su heroica his-  
 toria, ya que los escritores no eran capaces de dar un diagnóstico  
 adecuadamente informado. Por ello, la historia tiene que ser una  
 conquista de los intelectuales y los escritores, que tienen en el  
 género histórico de ficción una fuente inagotable para crear una  
 imagen verdadera y justa del país, y tienen el deber de indagar,

a través de ese género, en la historia nacional (Castellanos 1969: 10-12).

De aquí a la aparición estelar de Alejo Carpentier con *El reino de este mundo* (1949), que supuso una verdadera revolución en la narrativa cubana, en el modo de introducir lo histórico en la ficción, en la consideración de las relaciones entre lo real y lo maravilloso y, en general, en la brecha que abrió en el concepto de realismo en toda la literatura hispanoamericana, poco hay que reseñar en la narrativa histórica cubana. En los años treinta destaca Lino Novás Calvo, con *El negrero* (1933), vida novelada de Pedro Blanco Fernández de Trava (1795-1854), que huye de su pueblo natal en Málaga y se convierte en uno de los más temidos filibusteros y ricos negreros de su época, transportando esclavos de África a las Antillas. Alejo Carpentier dijo de esa novela histórica que era una "extraordinaria historia de aventuras verídicas", sazónada por una crudeza que sorprendió en los predios literarios cubanos de aquella década. Otro cubano nacido en España, Carlos Montenegro, publica en 1941 *Los héroes*, sobre las guerras independentistas del XIX, y Eliseo Pérez Vega da a conocer en esa misma década sus dos novelas históricas: *La rosa del cayo* (1947) y *La vega* (1949). Enrique Serpa publica en 1938 *Contrabando*, sobre las condiciones penosas en las que tienen que trabajar los hombres de mar al comienzo del siglo XX, que les induce a comerciar con sustancias prohibidas y dedicarse al tráfico de personas. Hacia la mitad del siglo escribe *La manigua heroica*, que se publicará definitivamente de manera póstuma en 1978. También hay que destacar en los albores del medio siglo a Juan José Ortiz Velaz, con *Historias de campamento* (1948). En esta época, desde el declive del género hasta la irrupción de la obra de Carpentier, el sentido de los relatos históricos tiene que ver con la búsqueda del espíritu "de la Nación en el hacer y el sufrir de los ausentes de los manuales de historia, los anónimos del pueblo de Cuba", los héroes verdaderos, un discurso que quiere hacer "justicia a los olvidados de siempre" (Bouffartigue 2004: 498).

## 2.2. La narrativa de la época

Según Armando Pereira, "la novela comienza a adquirir una nueva dimensión" (Pereira 1995: 7), por casi setenta obras pertenecientes al triunfo de la revolución, un triunfo social a la que se enfrentaban con interés y gran curiosidad en los latinoamericanos en general. Fue Mario Vargas Llosa, Mario García Márquez, entre otros, quienes buscaron solucionar los problemas de

Dentro de la isla, escritores que de una forma u otra estuvieron comprometidos con la cultura, se encontraron repentinamente con los cambios que al haber ocurrido de manera tan rápida, incluso a provocar cierta confusión intelectual isleña. Sin embargo, ante la singularidad y lo novedoso, saludaron efusivamente a esa revolución con ella al cien por ciento y se comprometieron en su producción literaria. En el momento del nuevo Jefe de Estado, que planteó un aspecto de la sociedad que necesitaba un carácter socialista de la revolución, era necesario redefinir los objetivos y dirigir el pensamiento intelectual por una senda paralela a la revolución, como lo manifiesta Roberto Escobar en sus ensayos, que "los intelectuales perdidos, recuperarnos a nosotros mismos de la revolución, en la revolución". Con esta frase, el cubano y la revolución quedaban unidas.

na, en la historia nacional (Castellanos 1969:

ción estelar de Alejo Carpentier con *El rei-*  
(1949), que supuso una verdadera revolución  
na, en el modo de introducir lo histórico en  
sideración de las relaciones entre lo real y lo  
neral, en la brecha que abrió en el concep-  
da la literatura hispanoamericana, poco hay  
rrativa histórica cubana. En los años treinta  
alvo, con *El negrero* (1933), vida novela-  
Fernández de Trava (1795-1854), que huye  
n Málaga y se convierte en uno de los más  
y ricos negreros de su época, transportando  
a las Antillas. Alejo Carpentier dijo de esa  
era una "extraordinaria historia de aventu-  
nada por una crudeza que sorprendió en los  
banos de aquella década. Otro cubano naci-  
s Montenegro, publica en 1941 *Los héroes,*  
ependentistas del XIX, y Eliseo Pérez Vega  
misma década sus dos novelas históricas: *La*  
) y *La vega* (1949). Enrique Serpa publica  
o, sobre las condiciones penosas en las que  
los hombres de mar al comienzo del siglo  
a comerciar con sustancias prohibidas y de-  
personas. Hacia la mitad del siglo escribe *La*  
se se publicará definitivamente de manera  
mbién hay que destacar en los albores del  
José Ortiz Velaz, con *Historias de campa-*  
ta época, desde el declive del género hasta la  
de Carpentier, el sentido de los relatos histó-  
on la búsqueda del espíritu "de la Nación en  
de los ausentes de los manuales de historia,  
ueblo de Cuba", los héroes verdaderos, un  
hacer "justicia a los olvidados de siempre"  
(1948).

## 2.2. La narrativa de la época revolucionaria

Según Armando Pereira, en la década de los sesenta en Cuba "la novela comienza a adquirir un peso significativo en la literatura" (Pereira 1995: 7), puesto que en dicha etapa se publican casi setenta obras pertenecientes a este género. Ciertamente, el triunfo de la revolución, unido a la nueva situación política y social a la que se enfrentaba el pueblo, despertó un profundo interés y gran curiosidad en los intelectuales cubanos e hispanoamericanos en general. Fue este el caso de Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Mario Benedetti, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, entre otros, que veían en Cuba un modelo para solucionar los problemas de Hispanoamérica.

Dentro de la isla, escritores, artistas, pintores y todos aquellos que de una forma u otra estuvieran vinculados con alguna rama de la cultura, se encontraron repentinamente ante una serie de cambios, que al haber ocurrido de manera inesperada y veloz, llegaron incluso a provocar cierta confusión o desorientación entre la intelectualidad isleña. Sin embargo, muchos de ellos, emocionados ante la singularidad y lo novedoso del acuciante proyecto social, saludaron efusivamente a esa naciente revolución, simpatizando con ella al cien por ciento y constatando su apoyo incondicional en su producción literaria. En Cuba se hizo muy popular una frase del nuevo Jefe de Estado, que se refería a la cultura cubana como aspecto de la sociedad que necesitaba reformularse. Ya en 1961 el carácter socialista de la revolución había sido declarado y por ello era necesario redefinir los objetivos y direcciones hacia donde debía dirigirse el pensamiento intelectual: había que llevar la cultura por una senda paralela a la revolución. Lo más importante era, como lo manifiesta Roberto Fernández Retamar en uno de sus ensayos, que "los intelectuales teníamos que recuperar el tiempo perdido, recuperarnos a nosotros mismos, hacernos intelectuales de la revolución, en la revolución" (Fernández Retamar 1967: 10-11). Con esta frase, el cubano dejaba establecido que cultura y revolución quedaban unidas en una sola línea.

Ernesto Che Guevara había descubierto en su obra *El hombre y el socialismo en Cuba*, publicada en 1965, que la culpa de que muchos intelectuales y artistas no siguieran por el camino correcto radicaba en el hecho de que “no eran auténticamente revolucionarios” (Guevara 1968: 636). A partir de entonces se llevó a cabo en la nación una fuerte campaña para adoctrinar a todos aquellos que no fueran conscientes de la necesidad de apoyar al nuevo proyecto. Si se quería permanecer protegido bajo las alas del régimen había que ser revolucionario. Pero aquella “revolución” del año 1959 ya se había convertido en un sistema, férreo y compacto por demás, por lo que las actitudes afines al entramado, las únicas permitidas, eran más acomodaticias que revolucionarias. En eso consistía, para el vigente modelo social, el nuevo concepto de cultura. Para algunos intelectuales, por tanto, era difícil identificarse con aquel régimen que se había impuesto en La Habana en 1959. Incluso algún escritor tan imprescindible como Alejo Carpentier, con su gran descubrimiento de lo *real maravilloso*, con su papel precursor y a la vez fundacional de lo que sería más adelante la “nueva novela histórica hispanoamericana”, y con su adhesión a los presupuestos que el nuevo orden había instaurado, no tuvo más remedio que sugerir las múltiples paradojas que entraña la implantación de un sistema que desea ser justo, natural, democrático, y a la vez unitario y monocolor. El célebre escritor ofrecerá en su libro *El recurso del método* una definición de cultura que, al compararla con la realidad cubana del momento, resulta algo contradictoria: “total libertad de crítica, polémica, discusión y controversia, cuando se trata de arte, literatura, escuelas poéticas, filosofía clásica, los enigmas del universo, el secreto de las pirámides, el origen del hombre americano, el concepto de la belleza o lo que por ahí se ande... Eso es cultura” (Carpentier 1974: 155).

Así las cosas, sin saber a ciencia cierta a qué atenerse, un gran número de los que inicialmente habían decidido formar parte de los “intelectuales revolucionarios” dejó atrás la idea de “revolucionar” para unirse al lema establecido por Fidel: “Dentro de la

revolución todo, fuera de la revolución nada”, optando por la obediencia a la línea correcta a la autocritica y abandono de la “insubordinación permanente” concepto de revolución. Si se mira al triunfo del movimiento revolucionario, observamos que las obras escritas en esa época se alejan de la trama novelística, y más que el elogio a las virtudes y logros, las significativas encontramos M. Olema García y *El Farol* (1978: 35). La primera de ellas defiende el marxismo leninismo y sirve a Fidel en el proceso de la revolución. En esta época casi todas las publicaciones del socialismo, la igualdad que el papel del pueblo en la construcción del analfabetismo en la isla. En esos primeros años evitan, geográficos, a no ser que tengan la intención de la isla ha llevado inexorablemente la que ha triunfado en 1959, finalmente sancionado por el discurso nacionalmente revolucionario, consistentemente prometido. El pasado sería la historia que se ha ido mostrando, a veces de los vaivenes de la historia, la plenitud de significación (Grünwaldt). Fernando Aínsa para la novela. En algunas ocasiones se trata de una dialéctica con los acontecimientos.

Es importante destacar que en los finales de los años cuarenta y

...ra había descubierto en su obra *El hombre  
Cuba*, publicada en 1965, que la culpa de  
...es y artistas no siguieran por el camino  
...l hecho de que “no eran auténticamente  
...ara 1968: 636). A partir de entonces se  
...ón una fuerte campaña para adoctrinar a  
...eran conscientes de la necesidad de apo-  
...Si se quería permanecer protegido bajo  
...ía que ser revolucionario. Pero aquella  
...59 ya se había convertido en un sistema,  
...demás, por lo que las actitudes afines al  
...permitidas, eran más acomodaticias que  
...consistía, para el vigente modelo social,  
...cultura. Para algunos intelectuales, por  
...ficarse con aquel régimen que se había  
...a en 1959. Incluso algún escritor tan im-  
...o Carpentier, con su gran descubrimiento  
...con su papel precursor y a la vez funda-  
...más adelante la “nueva novela histórica  
...on su adhesión a los presupuestos que el  
...urado, no tuvo más remedio que sugerir  
...que entraña la implantación de un siste-  
...natural, democrático, y a la vez unitario  
...e escritor ofrecerá en su libro *El recurso  
...ón de cultura que, al compararla con la  
...mento, resulta algo contradictoria: “total  
...nica, discusión y controversia, cuando  
...a, escuelas poéticas, filosofía clásica, los  
...el secreto de las pirámides, el origen del  
...concepto de la belleza o lo que por ahí se  
... (Carpentier 1974: 155).*

...er a ciencia cierta a qué atenerse, un gran  
...almente habían decidido formar parte de  
...ccionarios” dejó atrás la idea de “revolu-  
...ma establecido por Fidel: “Dentro de la

...revolución todo, fuera de la revolución nada,” (Thomas 1985: 95)  
...optando por la obediencia al sistema, renunciando ejercer el de-  
...recho a la autocritica y abandonando totalmente aquel carácter de  
...“insubordinación permanente” (Pereira 1995: 19) que compete al  
...concepto de revolución. Si pensamos en los años que siguieron  
...al triunfo del movimiento rebelde, entre 1961 y 1965 aproxima-  
...damente, observamos que la mayoría de las novelas publicadas  
...reflejan aspectos políticos de la sociedad cubana. Casi todas las  
...obras escritas en esa época se presentan bastante pobres en cuanto  
...a la trama novelística, y más bien transmiten un claro mensaje:  
...el elogio a las virtudes y logros de la revolución. Entre las más  
...significativas encontramos *Maestra Voluntaria*, (1964), de Dau-  
...ra Olema García y *El Farol* (1962), de Loló Soldevilla (Menton  
...1978: 35). La primera de ellas relata cómo una maestra estudia el  
...marxismo leninismo y sirve a la revolución, y la segunda glorifica  
...a Fidel en el proceso de la campaña de alfabetización. Durante  
...esta época casi todas las publicaciones se centran en los logros  
...del socialismo, la igualdad que se brindó al negro y al blanco, el  
...papel del pueblo en la construcción de la nueva sociedad y al fin  
...del analfabetismo en la isla. Por ello, las tramas novelescas de  
...esos primeros años evitan, generalmente, la alusión a tiempos an-  
...tiguos, a no ser que tengan la intención de manifestar cómo el pa-  
...sado de la isla ha llevado inexorablemente a una revolución como  
...la que ha triunfado en 1959, final feliz y necesario que necesita ser  
...sancionado por el discurso narrativo. Narrar el presente es ser ple-  
...namente revolucionario, constatar el éxito del cambio es ser com-  
...prometido. El pasado sería la forma de confirmar una identidad  
...que se ha ido mostrando, a veces de forma escondida y a pesar  
...de los vaivenes de la historia, y que solo en ese momento alcanza  
...plenitud de significación (Grützmacher 2006: 152). Como señala  
...Fernando Aínsa para la novela histórica contemporánea, en mu-  
...chas ocasiones se trata de una “realidad histórica en estrecha rela-  
...ción dialéctica con los acontecimientos” (Aínsa 2003: 43).

...Es importante destacar que la mayoría de los escritores de  
...finales de los años cuarenta y principios de los años cincuenta

provenían de una clase media que, aunque rechazaba la degradación moral y la corrupción administrativa del régimen de Batista, gran parte de ellos no llegó a participar de una forma activa en las luchas insurreccionales que derrocaron a la dictadura batistiana. Es precisamente este el intelectual, que por lo general había vivido en Europa o Estados Unidos durante los años de la lucha clandestina, quien escribe las primeras obras de la revolución, a pesar de no estar demasiado informado acerca de la misma, más testigo que protagonista del cambio. Por consiguiente, es también él quien se debate entre su formación de clase media burguesa y la adquisición de los nuevos valores revolucionarios por los que no había luchado y sobre los que no tenía una idea demasiado exacta. Sin embargo, los hace suyos para producir las primeras manifestaciones literarias en los albores de la sociedad comunista. En esta categoría encontramos obras como *Bertillón 166*, escrita en 1960 por José Soler Puig, quien relata la lucha insurreccional en la provincia de Santiago de Cuba. La novela transmite consignas revolucionarias, enalteciendo el nuevo concepto de libertad, y alabando la lucha por el derrocamiento de la tiranía.

En 1965 Edmundo Desnoes publica *Memorias del subdesarrollo*, donde se hace referencia al cubano perteneciente a la clase pequeño burguesa que, después del triunfo de la revolución se encuentra completamente desconcertado. En la isla, la novela se ha interpretado como una crítica al burgués acomodado, quien ya no tiene cabida en la Cuba socialista. El conflicto ante el que este se debate su protagonista es precisamente el de pensar como un hombre del primer mundo mientras vive en un país subdesarrollado y tercermundista. Con respecto a esto, José Miguel Oviedo establece lo siguiente: "El problema de un intelectual perteneciente a un país subdesarrollado es todavía más grande porque un auténtico intelectual nunca es *subdesarrollado*." (Oviedo 1976: 65.)

El personaje principal de *Memorias del subdesarrollo* resulta ser, como en la novela histórica romántica, un héroe medio,

atormentado por las preocupaciones del individuo que no se encuentra en la que se siente completamente extranjero en su propia nación. En la que el personaje decide quedarse a su familia marchar rumbo a un tuyo un fiel retrato de aquella que se adapta a la desprivatización socialista y tantos otros cambios pero tampoco se decidía a dar

Podría entenderse que la novela solamente era el reflejo de la crisis de sus propiedades y su modo de pensar sentimientos de confusión e inseguridad el individuo podrían inquietar a otros los intelectuales. La reflexión de Gregorio Samsa, cuando despierta en *La metamorfosis*: "esta mañana me estoy convirtiendo en un insecto desconcierto del personaje principal de los intelectuales, que se ven obligados a causarlos hacia un solo propósito en Cuba. Más tarde, en la década de los años que el mismo sentimiento aqueja a los nacidos dentro de la revolución cubana, la incertidumbre y la desorientación en el personaje que monolita el mundo de los conceptos de revolución un asunto llevara ineludiblemente a Oviedo afirma que "la novela trata de la revolución en marcha a traición del burgués, sin traicionar ni a un lado Desnoes evidencia en su obra, la existencia de tantos pensadores

na clase media que, aunque rechazaba la degra-  
la corrupción administrativa del régimen de Ba-  
de ellos no llegó a participar de una forma activa  
surreccionales que derrocaron a la dictadura ba-  
samente este el intelectual, que por lo general  
Europa o Estados Unidos durante los años de la  
a, quien escribe las primeras obras de la revolu-  
no estar demasiado informado acerca de la mis-  
que protagonista del cambio. Por consiguiente,  
se debate entre su formación de clase media  
quisición de los nuevos valores revolucionarios  
había luchado y sobre los que no tenía una idea  
a. Sin embargo, los hace suyos para producir las  
staciones literarias en los albores de la sociedad  
ta categoría encontramos obras como *Bertillón*  
1960 por José Soler Puig, quien relata la lucha  
la provincia de Santiago de Cuba. La novela  
as revolucionarias, enalteciendo el nuevo con-  
y alabando la lucha por el derrocamiento de

ando Desnoes publica *Memorias del subdesa-*  
ace referencia al cubano perteneciente a la cla-  
esa que, después del triunfo de la revolución se  
amente desconcertado. En la isla, la novela se  
mo una crítica al burgués acomodado, quien  
en la Cuba socialista. El conflicto ante el que  
protagonista es precisamente el de pensar como  
er mundo mientras vive en un país subde-  
mundista. Con respecto a esto, José Miguel  
o siguiente: "El problema de un intelectual  
país subdesarrollado es todavía más gran-  
ntico intelectual nunca es *subdesarrollado*."

ncipal de *Memorias del subdesarrollo* resul-  
novela histórica romántica, un héroe medio,

atormentado por las preocupaciones existencialistas. Es este un  
individuo que no se encuentra a sí mismo dentro de una sociedad  
en la que se siente completamente incomunicado, como un ex-  
tranjero en su propia nación. El problema fundamental radica en  
que el personaje decide quedarse a vivir en Cuba, aun cuando ve  
a su familia marchar rumbo a Miami. Obviamente, este consti-  
tuye un fiel retrato de aquella decadente burguesía que no logra-  
ba adaptarse a la desprivatización de las empresas, la propiedad  
socialista y tantos otros cambios que trajo consigo la revolución,  
pero tampoco se decidía a dar un paso hacia lo desconocido.

Podría entenderse que la preocupación del protagonista no  
solamente era el reflejo de la clase acomodada que había perdido  
sus propiedades y su modo de vida fácil, puesto que los mismos  
sentimientos de confusión e incertidumbre que agobian a este  
individuo podrían inquietar a otros sectores de la sociedad como  
los intelectuales. La reflexión del protagonista nos recuerda a  
Gregorio Samsa, cuando despierta convertido en un cucarachón  
en *La metamorfosis*: "esta mañana me asombró el eructo tan rui-  
doso que solté cuando terminé de tomar el café con leche [...],  
me estoy convirtiendo en un animal" (Desnoes 1966: 9-10). El  
desconcierto del personaje principal podría ser también el de los  
intelectuales, que se ven obligados a revisar sus valores y a en-  
causarlos hacia un solo propósito: la construcción del socialismo  
en Cuba. Más tarde, en la década de los noventa, descubriremos  
que el mismo sentimiento aquejará a muchos de los narradores  
nacidos dentro de la revolución. En *Memorias del subdesarro-*  
*llo*, la incertidumbre y la desorientación aparecen como constan-  
tes en el personaje que monologa de principio a fin, girando al-  
rededor de los conceptos de revolución y subdesarrollo, como si  
un asunto llevara ineludiblemente al otro. Muy acertadamente,  
Oviedo afirma que "la novela tiene el raro mérito de contemplar  
la revolución en marcha a través de los ojos de un pequeño-  
burgués, sin traicionar ni a uno ni a otro" (Oviedo 1976: 66).  
Desnoes evidencia en su obra, por primera vez, la preocupación  
existencial de tantos pensadores cubanos que se enfrentaban a la

duda, debatiéndose ante la disyuntiva de vivir entre el pasado y el presente y sin saber qué rumbo tomar.

Hacia 1966 Jesús Díaz escribe *Los años duros*, obra en la que se constata cierta apertura a nuevas estructuras y lenguajes en la naciente narrativa. Es este también uno de tantos libros que abordan la lucha contra la dictadura de Batista y los alzamientos revolucionarios del Escambray, aunque ya se puede apreciar en ella un tipo de lenguaje desenfadado, el uso de malas palabras y la falta de un léxico convencional, lo cual constituye un elemento que contrasta con las anteriores obras que abordaban el mismo tema, y donde abunda una retórica más bien uniforme. Como hemos apuntado, aquí lo histórico tiene la función de señalar el camino que Cuba ha seguido en las últimas décadas de la primera mitad de siglo y en los años cincuenta para llegar a la situación en que se encuentra cuando ya han pasado unos años del triunfo revolucionario.

El género testimonial, ligado al de la narración histórica, cobra auge en dicha época, a través de obras como *Biografía de un Cimarrón*, de Miguel Barnet, que relata la vida de un negro de ciento cuatro años, que había sido esclavo, cimarrón, mambí -que así se denominó a quienes habían formado parte del ejército libertador en las guerras independentistas-, y obrero. La novela recorre dos facetas importantes de la historia de la isla, abarcando desde la época de la colonia hasta los últimos tiempos de la República. Barnet describe, a través del cimarrón, hechos que marcaron hitos en la historia de Cuba. En esta época, en la isla transcurren tiempos de aparente reposo, desarrollándose la llamada narrativa testimonial. Es este un tipo de literatura que se presenta a caballo entre el ensayo y la novela, en cuyo género incursiona Barnet, que desde un punto de vista romántico e incorporando el lenguaje popular en su relato, asume ciertos rasgos de la novela histórico-romántica. La historia resulta ser narrada por un hombre de pueblo que había experimentado las vivencias de importantes períodos de la historia de Cuba: la esclavitud, la cimarronería y la guerra de independencia. Como en

la novela romántica de W es justamente un ejemplo hasta el momento, parecía (Corona 2001: 100, De la

Más adelante, el mismo *de Rachel* (1969) y *Galle* la luz ciertos aspectos int y de otros individuos per ticos y sociales, que dura ban asiduamente el teatro muestra fehaciente de la i sociedad, las tradiciones del siglo XX. Para Barnet vela testimonio radica en como los hombres y mujer reflejando con su compo Los escritores de este tiem un personaje atípico o un s representación de un pequ específico, relatando sus v timonio histórico de Migu de la marcha de los proces revolución, hay un "esfuer teriza el documento etnolo códigos narrativos" (Aínsa dirigidos, tanto Barnet con sesenta, "llegan a sustituir en principio meros transcri

Por otra parte, comienz mento erótico y sensual en ción la transición de Barnet ción de Rachel. El persona que se une al ejército libert tra. También la linealidad monólogo de Esteban conta

ante la disyuntiva de vivir entre el pasado y el futuro, ¿qué rumbo tomar.

Díaz escribe *Los años duros*, obra en la que se enfrenta a nuevas estructuras y lenguajes en la narrativa. Es este también uno de tantos libros que se escriben durante la dictadura de Batista y los alzamientos de Escambray, aunque ya se puede apreciar en su lenguaje desenfadado, el uso de malas palabras y un lenguaje convencional, lo cual constituye un elemento común con las anteriores obras que abordaban el pasado. En esta abunda una retórica más bien uniforme. En este sentido, aquí lo histórico tiene la función de señalar que Cuba ha seguido en las últimas décadas del siglo XX y en los años cincuenta para llegar a la actualidad. Se encuentra cuando ya han pasado unos años del inicio del siglo.

El testimonio, ligado al de la narración histórica, cobra importancia en esta época, a través de obras como *Biografía de Miguel Barnet*, que relata la vida de un negro esclavo, que había sido esclavo, cimarrón, mambí y revolucionario, a quienes habían formado parte del ejército de los rebeldes independentistas, y obrero. La novela *Biografía de Miguel Barnet* describe, a través del cimarrón, hechos importantes de la historia de la isla, abarcando desde la colonia hasta los últimos tiempos de la revolución. En esta época, en la época de aparente reposo, desarrollándose la novela testimonial. Es este un tipo de literatura que se sitúa entre el ensayo y la novela, en cuyo género Miguel Barnet, que desde un punto de vista romántico utiliza un lenguaje popular en su relato, asume ciertos rasgos de la novela histórica-romántica. La historia resulta ser la historia de un pueblo que había experimentado las diferentes etapas de la historia de Cuba: la esclavitud, la guerra de independencia. Como en

la novela romántica de Walter Scott, *Biografía de un cimarrón* es justamente un ejemplo de relato contado por aquellos que, hasta el momento, parecían no habían tenido lugar en la historia. (Corona 2001: 100, De la Concha 1996: 184-188.)

Más adelante, el mismo autor escribirá sus novelas *Canción de Rachel* (1969) y *Gallego* (1981). Con la primera se sacan a la luz ciertos aspectos íntimos de la vida de políticos, militares y de otros individuos pertenecientes a los diversos estratos políticos y sociales, que durante el período republicano frecuentaban asiduamente el teatro Alhambra. La segunda novela es una muestra fehaciente de la influencia del inmigrante español en la sociedad, las tradiciones y la cultura cubana desde comienzos del siglo XX. Para Barnet, el aspecto más importante de la novela testimonio radica en los personajes, los cuales se presentan como los hombres y mujeres típicos de una época o clase social, reflejando con su comportamiento las vivencias de un pueblo. Los escritores de este tiempo buscan que el relato no se base en un personaje atípico o un superhéroe, sino que este constituya la representación de un pequeño mundo, una ciudad o un ambiente específico, relatando sus vivencias y preocupaciones. En el testimonio histórico de Miguel Barnet, además de la constatación de la marcha de los procesos identitarios que desembocan en la revolución, hay un "esfuerzo de legitimación literaria que caracteriza el documento etnológico o folklórico trascendido en los códigos narrativos" (Aínsa 2003: 41). A través de monólogos dirigidos, tanto Barnet como Poniatowska, en los mismos años sesenta, "llegan a sustituirse a los narradores de los que han sido en principio meros transcritores" (Aínsa 2003: 41).

Por otra parte, comienza en esta etapa a introducirse el elemento erótico y sensual en el discurso narrativo. Llama la atención la transición de Barnet de *Biografía de un cimarrón* a *Canción de Rachel*. El personaje protagonista pasa de un cimarrón que se une al ejército libertador a una corista del teatro Alhambra. También la linealidad de su primera obra varía. Ya no es el monólogo de Esteban contando su vida: por el contrario, al tes-

timonio de Rachel se unen las voces de un grupo de trabajadores del teatro Alhambra, haciendo valer sus puntos de vista, que en algunas ocasiones hasta contradicen el de la corista. En este caso la historia, más que una documentación de los hechos, incluye diálogos y asertos que evidencian las opiniones del autor, lo que le acerca mucho más al género de novela histórica contemporánea o nueva novela.

Hacia finales de los años sesenta e inicios de los setenta, el *boom* ya había triunfado en América. Alejo Carpentier había publicado magistrales obras como *Los pasos perdidos* y *El siglo de las luces*. Mucho antes, en 1949, el cubano dio a las prensas *El reino de este mundo*, donde incursionaba en el elemento real maravilloso, lo que más adelante sería un modelo para muchos cubanos e hispanoamericanos en general. Con esta obra, Carpentier buscaba entender e interpretar la realidad americana y con ella su historia y cultura (San José 2008: 39). Esta constante búsqueda de la identidad caracterizará la obra del padre de lo real maravilloso. La novela *Los pasos perdidos*, de 1953, también sigue la misma línea, así como su obra cumbre *El siglo de las luces*, publicada en 1962, en la que el narrador consolida el lenguaje idóneo -según su punto de vista- para explicar el mundo americano y su historia: el barroquismo literario. Esa tendencia a la constante búsqueda caracterizará más adelante a los integrantes del *boom*. *El siglo de las luces* fue, además, un nuevo monumento del cubano en la evolución de la narrativa histórica del siglo XX, que volvía sobre los cimientos diatópicos que provocaron la formulación de *lo real maravilloso*: el universo antillano, centrado en Haití, con un nuevo ingrediente diacrónico: el siglo de las luces, el siglo de la razón, que entra en contacto y en conflicto con el mundo maravilloso: Francia y el Caribe como dos ámbitos en principio muy distantes que confluyen en un momento histórico determinado y provocan un sincretismo cultural muy particular. Ahora bien, *El siglo de las luces* no supuso una revolución en el concepto de novela histórica, ni puede adscribirse con facilidad al marbete “nueva novela

histórica”, porque está mucho más cerca del *boom*, en el que ciertos presupuestos se cuestionan. De hecho, en *mundo alucinante*, de Reinhold, la distancia temporal, sí la hay y la ficción novelesca. Es el

En las novelas de Carpentier los personajes están muy vivos que no se pueden morir que connotar el pasado que pisan, el paño cotidiano donde finalmente se sitúa el contexto tan fielmente por ejemplo, el personaje casi no puede moverse Carpentier la provee. (San

Algo que no soporta Alejo Carpentier abriendo los caminos hacia la evolución de la novela histórica del género absolutamente transparente en ningún momento de evolución. Admite y admira su labor nada tiene que ver con la idea de Barrientos, “estas declaraciones publicar en un manifiesto secreto, pero sin duda debido a que prefirió burlarse de Carpentier en 1980, fecha de estas declaraciones por el puerto del Mariel, como haber sido perseguido y en su momento acababa de morir como uno de los males del régimen que había del holguinero.

unen las voces de un grupo de trabajadores haciendo valer sus puntos de vista, que en esta contradicen el de la corista. En este caso una documentación de los hechos, incluye e evidencian las opiniones del autor, lo que al género de novela histórica contemporá-

os años sesenta e inicios de los setenta, el do en América. Alejo Carpentier había pu- obras como *Los pasos perdidos* y *El siglo* antes, en 1949, el cubano dio a las prensas *El siglo de las luces*, donde incursionaba en el elemento real más adelante sería un modelo para muchos americanos en general. Con esta obra, Car- pender e interpretar la realidad americana y y cultura (San José 2008: 39). Esta consi- dencia caracterizará la obra del padre o. La novela *Los pasos perdidos*, de 1953, na línea, así como su obra cumbre *El siglo* da en 1962, en la que el narrador consoli- o -según su punto de vista- para explicar y su historia: el barroquismo literario. Esa nte búsqueda caracterizará más adelante a *boom*. *El siglo de las luces* fue, además, un el cubano en la evolución de la narrativa X, que volvía sobre los cimientos diatópi- la formulación de *lo real maravilloso*: el ntrado en Haití, con un nuevo ingrediente e las luces, el siglo de la razón, que entra flicto con el mundo maravilloso: Francia s ámbitos en principio muy distantes que ento histórico determinado y provocan un muy particular. Ahora bien, *El siglo de las* evolución en el concepto de novela históri- se con facilidad al marbete “nueva novela

histórica”, porque está mucho más relacionada con el mundo del *boom*, en el que ciertos presupuestos históricos y genéricos no se cuestionan. De hecho, entre esta novela de Carpentier y *El mundo alucinante*, de Reinaldo Arenas, aunque no hay mucha distancia temporal, sí la hay en cuanto a relación entre la historia y la ficción novelesca. Es el mismo Arenas quien lo hace notar:

En las novelas de Carpentier llega un momento en que los personajes están tan connotados por la historia [...] que no se pueden mover: cada vez que se mueven hay que connotar el paso que dan, la época de la alfombra que pisan, el paño con que se cubren el cuerpo, el mueble donde finalmente se sientan; es decir que hay que agotar el contexto tan fielmente que llega un momento en que, por ejemplo, el personaje de Sofia de *El siglo de las luces*, casi no puede moverse con toda la utilería con que Carpentier la provee. (Santí 1980: 25.)

Algo que no soporta Arenas, que ya en los sesenta estaba abriendo los caminos hacia la desintegración del mundo tradi- cional de la novela histórica moderna, para ofrecer una visión del género absolutamente transgresora, es que Carpentier no trate en ningún momento de evitar el uso del vocabulario de la épo- ca. Admite y admira su labor lexicológica, pero afirma que eso nada tiene que ver con la imaginación creadora. Como indica Barrientos, “estas declaraciones incendiarias se habrían podido publicar en un manifiesto sobre la necesidad de renovar el gé- nero, pero sin duda debido a las circunstancias Reinaldo Arenas prefirió burlarse de Carpentier” (Barrientos 2001: 108). Arenas, en 1980, fecha de estas declaraciones, acababa de salir de Cuba por el puerto del Mariel, con grandes dificultades y después de haber sido perseguido y encarcelado, mientras que Carpentier acababa de morir como uno de los pilares ideológicos y cultu- rales del régimen que había tratado de aplastar la vida y la obra del holguinero.

No obstante, en la obra histórica de Carpentier, posterior a *El siglo de las luces*, en los años setenta, sí podemos ver detalles de connivencia con los nuevos aires que comienzan a soplar en la trayectoria del género histórico, y que ya hemos descrito (Aínsa 1991a y b, 1997 y 2003, Menton 1993, Pulgarín 1995, Barchino 1996, Pons 1996, Grützmacher 2006, Gálvez 2006, Perkowska-Álvarez 2006 y 2008). Dice Aínsa que, en los sesenta, Carpentier fue el autor “más solemne y riguroso”, pero que en los setenta “intuyó las posibilidades literarias de lo que hoy llamamos la nueva novela histórica” (Aínsa 2003: 82). En el prólogo a *El reino de este mundo*, Carpentier se jactaba de su “documentación extremadamente rigurosa”, que respetaba absolutamente “la verdad histórica de los acontecimientos”, incluso mediante “un minucioso cotejo de fechas y de cronología” (Carpentier 1976: 7-14). *El siglo de las luces* transcurrió por los mismos derroteros, pero a partir de *Concierto barroco* (1974) y *El recurso del método* (1974), hasta *El arpa y la sombra* (1979), Carpentier dio un giro a su narrativa histórica, pues “a través de la irrisión de personajes históricos como Cristóbal Colón, la Reina Isabel la Católica o Antonio Vivaldi y en la perspectiva de pura invención asumida como jocundo programa, Carpentier invirtió el signo del rigor documental e informativo practicado en sus obras anteriores” (Aínsa 2003: 82). El cubano sigue aquí la estela cervantina. Se puede decir que en el Quijote está no solo el germen de la novela moderna sino también el de la posmoderna. En el capítulo XXVI de la segunda parte hay una reflexión, y no es la única en la novela, sobre la posibilidad de introducir elementos anacrónicos, no documentados, inverosímiles y contrarios a la lógica histórica. Además de un ejemplo metaliterario de alto valor, Cervantes abre la puerta a la consideración del rigor como algo no totalmente necesario, es más, abre la puerta a la necesidad de subvertir los valores establecidos cuando la eficacia narrativa lo requiere, tal como se defiende en la novela posmoderna actual, que contradice la historia para explicarla mejor.

En ese capítulo XXVI aplicando a don Quijote y de maese Pedro. El criado detalles acerca del asunto fue hecha presa y sufrió ca mientras su marido, el señ perarla, en tiempos de Car rescatarla y huyen al galop tocar el arma con prisa, “o de las campanas, que en t nan” (Cervantes 1998: 733 esperar: don Quijote interp contando en ese momento campanas, sino atabales, “ nuestras chirimías; y esto duda que es un gran dispar maese contesta con una de impropiedad, siempre que vención e incluso admire ella:

-No mire vuestra me ni quiera llevar las halle. ¿No se repres comedias llenas de n todo eso, corren felic no solo con aplauso gue, muchacho, y de siquiera represente r el sol. (Cervantes 19

Reinaldo Arenas, a difi consonancia con la lección que iba a ser la nueva nov (San José 2008: 21). Su pr

obra histórica de Carpentier, posterior a los años setenta, sí podemos ver detalles de los nuevos aires que comienzan a soplar en el género histórico, y que ya hemos descrito en 1997 y 2003, Menton 1993, Pulgarín 1995, 1996, Grützmacher 2006, Gálvez 2006, 2006 y 2008). Dice Aínsa que, en los setenta, el autor “más solemne y riguroso”, pero que tuvo las posibilidades literarias de lo que era la novela histórica” (Aínsa 2003: 82). En *El siglo de las luces*, Carpentier se jactaba de “extremadamente riguroso”, que respetaba la “verdad histórica de los acontecimientos”, “inimicioso cotejo de fechas y de cronología” (Aínsa 2003: 82). El cubano sigue aquí la tradición de la novela histórica, pues “a través de personajes históricos como Cristóbal Colón, la ópera de Antonio Vivaldi y en la perspectiva de la música como jocundo programa, Carpentier incorpora un lenguaje documental e informativo practicado en la novela histórica” (Aínsa 2003: 82). El cubano sigue aquí la tradición de la novela histórica, pues “a través de personajes históricos como Cristóbal Colón, la ópera de Antonio Vivaldi y en la perspectiva de la música como jocundo programa, Carpentier incorpora un lenguaje documental e informativo practicado en la novela histórica” (Aínsa 2003: 82). El cubano sigue aquí la tradición de la novela histórica, pues “a través de personajes históricos como Cristóbal Colón, la ópera de Antonio Vivaldi y en la perspectiva de la música como jocundo programa, Carpentier incorpora un lenguaje documental e informativo practicado en la novela histórica” (Aínsa 2003: 82).

En ese capítulo XXVI, maese Pedro y su criado están explicando a don Quijote y a Sancho las maravillas del retablo de maese Pedro. El criado se encuentra ofreciendo numerosos detalles acerca del asunto “histórico” de Melisendra, cuando fue hecha presa y sufrió cautiverio en la Aljafería de Zaragoza, mientras su marido, el señor don Gaiferos, bajó de París a recuperarla, en tiempos de Carlomagno. Cuando don Gaiferos logra rescatarla y huyen al galope, el rey Marsilio de Sansueña manda tocar el arma con prisa, “que ya la ciudad se hunde con el son de las campanas, que en todas las torres de las mezquitas sueñan” (Cervantes 1998: 733). La reacción del hidalgo no se hace esperar: don Quijote interpela a maese Pedro, que es quien está contando en ese momento, y le dice que los moros no utilizan campanas, sino atabales, “y un género de dulzainas que parecen nuestras chirimías; y esto de sonar campanas en Sansueña sin duda que es un gran disparate” (Cervantes 1998: 733). A lo que maese contesta con una defensa encendida del anacronismo y la impropiedad, siempre que el lector o el público acepte la convención e incluso admire la falta de rigor histórico y goce con ella:

-No mire vuestra merced en niñerías, señor don Quijote, ni quiera llevar las cosas tan por el cabo, que no se le halle. ¿No se representan por ahí, casi de ordinario, mil comedias llenas de mil impropiedades y disparates, y, con todo eso, corren felicísimamente su carrera, y se escuchan no solo con aplauso, sino con admiración y todo? Prosigue, muchacho, y deja decir; que como yo llene mi talego, siquiera represente más impropiedades que tiene átomos el sol. (Cervantes 1998: 733.)

Reinaldo Arenas, a diferencia de Carpentier, y en absoluta consonancia con la lección posmoderna cervantina, entendió lo que iba a ser la nueva novela histórica desde los años sesenta (San José 2008: 21). Su primera narración histórica, *El mundo*

*alucinante*, fue publicada en 1969, pero después de un periplo de tres años, que había comenzado con una mención en el concurso de la UNEAC en 1966, cuando se declaró el premio desierto porque algunos de los miembros del jurado se negaron a conceder el galardón a una obra "contraria al régimen". Por cierto, Carpentier estaba en ese jurado, y fue de los que más claramente se negó a concederle el premio. José Antonio Portuondo fue tan cerril y políticamente correcto como Carpentier, mientras que Virgilio Piñera y José Lezama Lima votaron a favor, pero estaban en minoría, porque Félix Pita dijo que, aunque la novela era buenísima, no se podía publicar (Hasson 1996: 43). Y como eso fue lo que ocurrió (se le denegó el permiso para ser publicada), Arenas hizo sacar el manuscrito de la isla con la ayuda de Jorge y Margarita Camacho, publicándose en francés en 1968 y en español en 1969 en México y en Buenos Aires. El resto es ya historia conocida: persecución, cárcel, tortura, exilio.

Lo importante para nuestra investigación, más allá de la (mala) suerte política de la obra, es que Carpentier, con toda su genialidad literaria y su incalculable sabiduría, o no atisbó en ese momento lo que los nuevos tiempos guardaban para la novela histórica, o su restricción ideológica le impidió ver más allá de una posible crítica al férreo régimen cubano, mientras que el joven, guajiro y poco formado narrador por instinto, se adelantó a su tiempo y produjo la primera nueva novela histórica de su entorno, siete años antes de que Carlos Fuentes publicara *Terra Nostra*. Baste con citar algunos elementos de la obra para valorar el alcance de su transgresión al género, como la sugerencia de la homosexualidad del protagonista ilustrado, que enlaza claramente con la del autor, el paralelismo evidente del absolutismo monárquico español del XVIII con el régimen cubano del XX, o la parodia al mismo Carpentier, vocero del régimen del XX, y otros representantes de la dictadura, en un contexto del XVIII. Anacronismos y negación constante de la historia oficial, que son algunos de los rasgos más sobresalientes que Menton (1993: 42-46) y Pons (1996: 101-145) enumeran para la nueva novela histórica.

En 1966, el mismo año que en la que el maestro de *Or* Lima llega a la cúspide de *diso*, que trata de incorporar poesía, mezclándolas con la el cubano, la historia de la bien dijo en el comienzo de de la poesía cubana (Lezama novela relata la historia de infancia de su creador, dejan imágenes y momentos impor cias y alimentando esperan histórico, más tradicional y que provenía de un concepto poesía desde los años treinta

Hay una serie de obras de tan de captar "la totalidad hi cubana" (Menton 1975: 233 Armando Fernández, que ga de 1968, es una especie de su historia entera, envuelta e remite a la búsqueda de una de historias oficiales, pero s cesiones al realismo mágico, *En ciudad semejante* (1970). la que la historia tiene la fun sión oficial, en este caso crea en los años sesenta, en el s la reinterpretación de la hist necesario triunfo de la revolu de la historia de Cuba (Martí, tualidad asombrosa al integra personas de los campesinos, héroes anónimos que remite inscrito con letras de oro en l

ada en 1969, pero después de un periplo de comenzado con una mención en el concurso 1966, cuando se declaró el premio desierto. Los miembros del jurado se negaron a convalidar una obra "contraria al régimen". Por cierto, ese jurado, y fue de los que más claramente el premio. José Antonio Portuondo fue tan correcto como Carpentier, mientras que Lezama Lima votaron a favor, pero esta Félix Pita dijo que, aunque la novela era para publicar (Hasson 1996: 43). Y como eso le denegó el permiso para ser publicada), el manuscrito de la isla con la ayuda de Jorge A., publicándose en francés en 1968 y en México y en Buenos Aires. El resto es ya ejecución, cárcel, tortura, exilio.

En nuestra investigación, más allá de la de la obra, es que Carpentier, con toda su su incalculable sabiduría, o no atisbó en los nuevos tiempos guardaban para la noción ideológica le impidió ver más allá del férreo régimen cubano, mientras que el formado narrador por instinto, se adelantó a la primera nueva novela histórica de su época de que Carlos Fuentes publicara *Terra* algunos elementos de la obra para valorar la relación al género, como la sugerencia de la protagonista ilustrado, que enlaza claramente el paralelismo evidente del absolutismo moribundo del XVIII con el régimen cubano del XX, o la presencia de Carpentier, vocero del régimen del XX, y otros elementos, en un contexto del XVIII. Anacronismo de la historia oficial, que son algunos sobresalientes que Menton (1993: 42-46) enumeran para la nueva novela histórica.

En 1966, el mismo año que comenzó la polémica con Arenas, en la que el maestro de *Orígenes* estuvo involucrado, Lezama Lima llega a la cúspide de su producción narrativa con *Paradiso*, que trata de incorporar la leyenda, el mito, la historia y la poesía, mezclándolas con la fiesta, la parodia y el erotismo. Para el cubano, la historia de la isla comienza con la poesía, como bien dijo en el comienzo del prólogo a su magnífica antología de la poesía cubana (Lezama, Esteban y Salvador 2002, I, 3). La novela relata la historia de Cuba basada en los recuerdos de la infancia de su creador, dejando volar su imaginación, reviviendo imágenes y momentos importantes de su vida, resaltando ausencias y alimentando esperanzas. Es otra manera de entender lo histórico, más tradicional y simbólica, pero con un rendimiento que provenía de un concepto de la historia desarrollado en su poesía desde los años treinta, basado en el tiempo detenido.

Hay una serie de obras de finales de los años sesenta que tratan de captar "la totalidad histórica, racial y social de la nación cubana" (Menton 1975: 233). *Los niños se despiden*, de Pablo Armando Fernández, que ganó el premio Casa de las Américas de 1968, es una especie de mitología cubana, de sus raíces y su historia entera, envuelta en un ambiente idílico, poético, que remite a la búsqueda de una identidad. No hay cuestionamientos de historias oficiales, pero sí experimentación narrativa y concesiones al realismo mágico, tan característico de aquellos años. *En ciudad semejante* (1970), de Lisandro Otero, es una obra en la que la historia tiene la función tradicional de reafirmar la versión oficial, en este caso creada por el entorno de la revolución en los años sesenta, en el sentido que ya hemos mencionado: la reinterpretación de la historia para que todo confluya en el necesario triunfo de la revolución en 1959. De hecho, los héroes de la historia de Cuba (Martí, Maceo, Gómez) adquieren una actualidad asombrosa al integrarse con absoluta naturalidad en las personas de los campesinos, obreros y estudiantes del siglo XX, héroes anónimos que remiten a los que han dejado su nombre inscrito con letras de oro en la historia épica de la isla.

Esta enumeración de novelas de esos años sería insuficiente sin citar *De donde son los cantantes* (1967), de Severo Sarduy, que también tiene su interpretación dentro del ámbito de lo histórico, aunque es una novela mucho más compleja y completa que una simple novela histórica, ya que puede estudiarse (y se ha hecho), desde otras perspectivas como la ontológica, literaria, filosófica, lingüística, psicoanalítica, erótica, o en el marco amplio de la posmodernidad (Méndez Ródenas 1998: 118). En ese sentido, la novela de Sarduy está, como la de Arenas, mucho más cerca del concepto de "nueva novela histórica" que el de la novela moderna, por su carácter transgresor del discurso oficial, su sentido metaficcional, su contenido fundamentalmente meta-poético y artístico, y su estructura absolutamente posmoderna. Por supuesto, las dos son muy diferentes: Arenas bucea en la historia y la convierte en tronco de su narración. Para Sarduy, la historia es un elemento más, y no el más importante, de todo el armazón constitutivo del discurso novelesco, que responde a modelos teóricos, filosóficos y culturales propios de la Francia y la Europa de los años en que escribe.

En esta misma línea que trata de captar la totalidad histórica de la nación cubana se encuentran dos obras del primer Antonio Benítez Rojo: *Tute de reyes* (1967) y *El escudo de hojas secas* (1969) que hacen de él, según Menton, "el mejor cuentista engendrado por la revolución" hasta ese momento (Menton 1975: 233). Es la época también de los primeros relatos de Julio Travieso Serrano, Jesús Díaz y David Buzzi. Todos ellos fueron premiados en diversos concursos literarios de finales de los sesenta, y su línea narrativa coincide con la perspectiva de la afirmación de la historia oficial. Muchos de los relatos de Benítez Rojo de esos años critican ciertos aspectos de la historia anterior a la revolución, desde el siglo XIX, como la explotación de campesinos y obreros en el campo y la ostentación de las clases altas, que exhiben un profundo racismo, frente a los esfuerzos revolucionarios por terminar con ese tipo de lacras sociales. Como resumen del propósito general de esas obras tempranas

de Benítez se podría afirmar "el racismo del pasado" (Menton 1975: 233). Menton fue Norberto Fuentes, que narra un pasado basado en la reinterpretación "revolucionaria" que protagonizaron tantos cubanos cincuenta contra la tiranía.

En general, para muchos cubanos era una forma de manifestación del anhelo de libertad que se debería ver plasmada en las artes. La esperanza de que la revolución de Fidel conquistó los corazones de los cubanos del boom, impulsando el vicio de las historias cotidianas que se convirtieran en acontecimientos históricos. Remedios la Bella entre muchos otros llevó al esclavo Ti Noel a ser un personaje convertido en ganso. En esa línea mágica, conquistó temática de todo el continente, siendo a finales de los sesenta, Antonio Benítez Rojo, Pablo Armando Fernández, Pablo Carpentier, buenos ejemplos de cómo hablar de un cierto "quinquenio revolucionario" (Álvarez IV 1994: 136), años de los setenta.

### 2.3. La revolución, el intelecto

A pesar del alcance que tuvo la revolución en toda Hispanoamérica, Cuba fue la única en la que la revolución fue la narrativa solamente si esta no presentaba indicios

de novelas de esos años sería insuficiente. *Los cantantes* (1967), de Severo Sarduy, interpretada dentro del ámbito de lo histórico, es una novela mucho más compleja y completa que la novela histórica, ya que puede estudiarse (y se estudia) desde perspectivas como la ontológica, literaria, psicoanalítica, erótica, o en el marco de la modernidad (Méndez Ródenas 1998: 118). En *Los cantantes* de Sarduy está, como la de Arenas, mucho más de "nueva novela histórica" que el de la novela con carácter transgresor del discurso oficial, ya que su contenido fundamentalmente metaficcional y su estructura absolutamente posmoderna son muy diferentes: Arenas bucea en la historia en el tronco de su narración. Para Sarduy, lo más importante, y no el más importante, de todo el discurso novelesco, que responde a los discursos políticos y culturales propios de la Francia y de la época que escribe.

Lo que trata de captar la totalidad histórica en las novelas encuentran dos obras del primer Antón de los reyes (1967) y *El escudo de hojas verdes* de él, según Menton, "el mejor cuento de la revolución" hasta ese momento (Menton 1998). La época también de los primeros relatos de la novela de Jesús Díaz y David Buzzi. Todos ellos ganaron en diversos concursos literarios de finales de los sesenta. La narrativa coincide con la perspectiva de la historia oficial. Muchos de los relatos de Benítez Rojo critican ciertos aspectos de la historia oficial, desde el siglo XIX, como la explotación de los recursos en el campo y la ostentación de las clases altas, el profundo racismo, frente a los esfuerzos por terminar con ese tipo de lacras sociales. El propósito general de esas obras tempranas

de Benítez se podría afirmar una necesidad de invocar al "exorcismo del pasado" (Menton 1975: 234). Otro autor del momento fue Norberto Fuentes, con *Condenados de condado* (1968), que narra un pasado bastante cercano, pero en sintonía con la reinterpretación "revolucionaria" de la historia: los sucesos que protagonizaron tantos jóvenes durante toda la década de los cincuenta contra la tiranía anterior.

En general, para muchos de estos autores, la revolución cubana era una forma de materialización de sus sueños, la realización del anhelo de libertad, de independencia, de soberanía, que se debería ver plasmado, también, en formas literarias y artísticas. La esperanza de que toda América siguiera el ejemplo de Fidel conquistó los corazones, asimismo, de los integrantes del *boom*, impulsando el vuelo de su imaginación hasta lograr que las historias cotidianas de tantos pueblecitos olvidados se convirtieran en acontecimientos mágicos, que harían volar a Remedios la Bella entre mariposas amarillas, como años antes llevó al esclavo Ti Noel a escapar de su amo, surcando los cielos, convertido en ganso. En ese contexto, lo histórico, junto con lo mágico, conquistó temáticas y preferencias en los narradores de todo el continente, siendo algunos de esos cubanos, como Benítez Rojo, Pablo Armando Fernández, Lisandro Otero o el mismo Carpentier, buenos ejemplos de ello. Algunos críticos llegaron a hablar de un cierto "quinquenio de oro" en la narrativa cubana (Álvarez IV 1994: 136), antes del hondo declive de comienzos de los setenta.

### 2.3. La revolución, el intelectual y el compromiso ineludible

A pesar del alcance que tuvo el *boom* y de sus influencias en toda Hispanoamérica, Cuba no fue parte del mismo proceso, pues la narrativa solamente recibía el visto bueno del gobierno si esta no presentaba indicios de crítica a la revolución: lo hemos