EL RUMOR DEL MONTE
FROILÁN ESCOBAR Y LOS COMIENZOS DE LA REVOLUCIÓN CUBANA

POR

MARTÍN LIENHARD
Universidad de Zurich

En *Largo viaje de ceniza*, el libro más reciente del escritor cubano Froilán Escobar (2001), el narrador –o aedo– exclama: “Yo trato de volver a los inicios, al principio, a cuando el aire era la primera madre y uno podía oír, pegando la oreja en el suelo, como el cielo se constituía sobre la tierra y empezaba así, con un rodar de nubes, a empezar el tiempo” (13). Este énfasis en los comienzos caracteriza no sólo *Largo viaje de ceniza*, “novela” sobre el inicio de la guerra revolucionaria en la Sierra Maestra, sino también otros libros del mismo autor, como *El Che en la Sierra Maestra* (1973), *Che Sierra adentro* (1988) y *Martí a flor de labios* (1991). Motivo narrativo de larga tradición, la vuelta a los comienzos o al origen se manifiesta, particularmente, en los mitos de origen de las sociedades arcaicas. En los *Anales de Cuauhtitlan*, por ejemplo, se narra cómo el joven héroe Quetzalcóatl partió en busca de su padre:

Cuando ya tenía un poco de discernimiento,
tenía ya nueve años.
Dijo : ¿cómo era mi padre?
¿acaso puedo verlo?
¿acaso puedo mirar su rostro?
En seguida le fue dicho:
En verdad se murió,
allá fue enterrado,
¡ven a verlo!
Luego fue allá Quetzalcóatl,
en seguida escarbó y escarbó,
buscó sus huesos.
Y cuando hubo sacado sus huesos,
allá los fue a enterrar
en el interior de su templo.
(León Portilla s/f : 38)

El descenso de Quetzalcóatl al país de los muertos, que retoma el difundido tema de la búsqueda del padre, culmina con la recuperación de los huesos de su padre: la memoria, la sabiduría ancestral y la “energía fundadora” que necesitaba para reinventar el futuro. En la narrativa latinoamericana moderna son numerosas las obras que se dedican a explorar

los “comienzos”. Basta pensar, por ejemplo, en *Hombres de maíz* de Miguel Ángel Asturias (1949), *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier (1953), *Pedro Páramo* de Juan Rulfo (1955), *Los ríos profundos* de José María Arguedas (1958) o *Hijo de hombre* (1960) de Augusto Roa Bastos. A estos ejemplos se podría agregar, en el vecino—e históricamente tan cercano— continente africano, un relato como “Kinaxixi kyami!” del angoleño José Luandino Vieira (1981 [1971]).

A diferencia de los creadores de mitos en las comunidades arcaicas, los autores apenas mencionados no persiguen el objetivo de legitimar, a través de la palabra de los “héroes fundadores”, una cosmovisión considerada como inamovible. Aún cuando se apoyan en viejas pautas míticas, ellos no suelen partir en busca de un comienzo absoluto, sino tan sólo del inicio del proceso histórico que les toca vivir. En la literatura moderna, el “mito de origen” o el “viaje a la semilla”¹ son, ante todo, recursos que permiten observar los procesos históricos desde una perspectiva inédita u “otra”. Así, en *Pedro Páramo*, el descenso de Juan Preciado al inframundo (de Comala) repite formalmente el viaje de Quetzalcóatl al país de los muertos, pero permite, más que nada, explorar los comienzos—no tan remotos— de una historia que sigue proyectando sus sombras en el presente. En “Kinaxixi kyami” de José Luandino Vieira, una *mafumeira* enorme—imagen arborescente de los “comienzos”— sirve de palanca para cuestionar la destrucción de “África” por los bulldózers reales y metafóricos de un colonialismo portugués que ni se nombra explícitamente en el texto.² En ambos casos, la “vuelta a los comienzos” viene a ser, pues, una manera oblicua de referirse a un presente opaco.

A lo largo de su obra,³ Froilán Escobar vuelve una vez tras otra a los comienzos de la Revolución Cubana: 1895-1898 (la gesta de Martí) y 1956-1959 (la guerra revolucionaria en la Sierra Maestra). *Che Sierra adentro* (Escobar 1988), trabajo que Escobar realizó en colaboración con Félix Guerra, es la historia de la guerra en la Sierra Maestra tal como se la contaron, años después de los sucesos, algunos de los revolucionarios, un gran número de campesinos de la zona y hasta algunos niños que habían oído hablar del Che. “Héroe” de este texto, naturalmente, es el propio Che. Como lo apuntan los autores, el Che, en los diferentes testimonios, “se desdobra y cristaliza con plenitud en su doble condición de hombre común, cotidiano, y héroe, hombre de excepción” (ibid.: 2). Siguiendo el principio del abanico, cada uno de los episodios se va evocando desde varios ángulos. La incorporación de una voz misteriosa—“El Noi”— y de fragmentos de textos ya publicados—escritos del propio Che Guevara, el cuento “Reunión” de Julio Cortázar (1979 [1966]), artículos de la prensa revolucionaria, etc.— contribuye a agregarle otra dimensión al texto y a ampliar su polifonía. En este libro de tipo testimonial, la intervención de los autores o editores en la narración de la “historia” concierne, más que nada, a la selección y el montaje de las diferentes voces o discursos.

¹ Como en los *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier (1953).

² Recién publicado en 1981, este relato fue escrito en 1971—en plena lucha por la independencia— en el campo de concentración portugués de Tarrafal (Cabo Verde).

³ Menciónese que Froilán Escobar realizó también, en colaboración con Mayra Beatriz Martínez, una nueva edición, abundantemente documentada, de los *Diarios de campaña* de José Martí (1996).

Con *Martí a flor de labios* (1991) y *Largo viaje de ceniza* (2001), Escobar, siempre interesado en iluminar los “comienzos” (de la Revolución Cubana), opta por formas cada vez más complejas de articulación entre “literatura”, “testimonio” e “historia”. *Martí a flor de labios* es el resultado de una empresa bastante insólita. En 1973, 78 años después de la muerte de José Martí, Escobar empezó a rastrear “el rumor del monte”⁴ en busca de voces capaces de narrarle la última gesta del “apóstol”, su participación en la guerra de liberación de 1895, en el oriente de la isla, desde su desembarco en Playita (11 de abril de 1895) hasta su muerte en un combate contra los españoles en Dos Ríos (19 de mayo de 1895). Para Froilán, esta experiencia debe haber sido una especie de viaje a la semilla, puesto que su abuelo, como reza la dedicatoria, murió “el 4 de octubre de 1896 en el combate de Ceja del Negro” (s/p). Para rescatar las huellas o marcas que el paso fugaz de Martí había dejado en la memoria de los habitantes de la zona, Escobar realizó un intenso trabajo de campo entre los ancianos que todavía habían conocido, en su niñez o al comienzo de su adolescencia, al “apóstol”. De cierta manera, *Martí a flor de labios* completa, desde la perspectiva de sus anfitriones de 1895, el segundo *Diario de campaña* del propio Martí (1996 [1895]: 241-347), un texto en el cual el futuro “apóstol” evoca, con una escritura muy rápida y concisa, lugares, personajes y sucesos de su última gesta. A lo largo de sus andanzas por la zona, Escobar les leía trechos de este diario a sus informantes, provocando así la emergencia de recuerdos probablemente muy soterrados. Un Martí todavía vivo – el que habla en su diario – contribuyó así en los años 1970 a refrescarles la memoria a sus anfitriones de unos ochenta años atrás... Para los testimoniantes, “volver a Martí” parece haber sido, en un doble sentido, un retorno a los inicios: para ellos, en efecto, la irrupción de Martí no marcó sólo el comienzo de la “historia” en su zona, sino también el de su propia historia en tanto adultos o seres dotados de voz. En los testimonios restituidos o recreados por Escobar, las ancianas y los ancianos narran los sucesos de 1895 como si, a la hora de narrarlos, los estuvieran viviendo de nuevo:

Yo [Mariana Pérez Moreira] vi cuando [Martí] cruzó la talanquera y se apersonó en la puerta, al piecito de una mata de galán de noche que había. Lo acompañaba otro hombre, más viejo, y detrás una tropa, y con ellos, Ramón Rodríguez, un viejito de la guerra, bajito él, que les sirvió de práctico. Mi tía los mandó a pasar para adelante y les recostó taburete para que se sentaran. Acababan de subir Loma Pavano, soltando el cuesco, porque esa loma le desinfla el buche a cualquiera. Martí era un sudor, se pasaba la mano por la frente y las corvas (*Martí* 87)

Sin duda, para recordar con tanta vivacidad, los viejos, como lo admite uno de ellos, van “adivinando” (ibid.: 63) o imaginando buena parte de lo que transmiten, apoyándose para ello en la visión de un paisaje siempre igual, su experiencia de la vida en “esas lomas” y los gestos aprendidos de la ritualidad cotidiana (acercarle un taburete al viajero). De hecho, sus testimonios constituyen un enmarañado de recuerdos directos, anécdotas que escucharon de boca de sus padres, historias que luego oyeron “por ahí” y también, sin duda, de cosas que imaginaron.

⁴ Escobar, *Martí...*, “La pobreza irradiante” (prólogo), s/p.

En los “recuerdos” de los ancianos, Martí aparece, desde el comienzo, como el “apóstol” en que lo convertiría, luego, la “historia”. Para Francisco Pineda, “Martí era un amor. Lo cuidaba a uno con su vista, que nos miraba” (77). Como en los relatos de tradición hagiográfica, cada uno de los actos y cada una de las palabras del “apóstol”, aún cuando no se trata sino de palabras y de actos absolutamente cotidianos o anodinos, se evocan como si fueran gestos altamente significativos. En rigor, muchos de los “sucesos” narrados, si no se refirieran a un ser de categoría especial, no merecerían ningún interés particular: “Porque hasta fuimos juntos a dar del cuerpo, y nos pusimos, agachados, a conversar, allí, entre las matas” (75). Lo que transmite una frase como ésta es ante todo el orgullo que siente el testificante (Francisco Pineda) por haber compartido unos momentos tan íntimos con el “apóstol”. Varios testimonios dan a entender que el encuentro con Martí, tal un golpe de varita mágica, dio cierta trascendencia a sus existencias. Así lo sugiere el mismo Francisco Pineda: “Me parece que no es verdad, que nosotros lo inventamos [a Martí] por las ganas de que alguien como él pasara por aquí” (77). En resumen, Martí, en los “recuerdos” de los narradores de *Martí a flor de labios*, no es sólo el hombre de carne y hueso –sincero y sencillo– que ellos conocieron, sino también el “apóstol” –el mito– que acabaría construyendo la “historia”.

En *Martí a flor de labios*, Escobar articula de manera novedosa la (re)escritura de la historia y el trabajo literario. Su punto de partida –el énfasis en las visiones históricas “subalternas” o “periféricas”– y su método –la producción/recolección de testimonios orales– remiten, a todas luces, a preocupaciones típicas de la *historia oral*. De orientación más “literaria”, en cambio, es el interés del autor por el lenguaje de los testificantes:

No me interesaba sólo *qué decían*, sino también *cómo lo decían*. Indagué de manera especial en el habla, en su modo de nombrar las cosas; arcaísmos, neologismos, redundancias, reiteraciones, giros sintácticos inusitados, en que se expresaban, con sobreabundancia, toda esa carga de sabiduría y poesía (*Martí* prólogo s/p.).

Hace ya varias décadas que el (re)descubrimiento de los valores cognoscitivos y poéticos de los lenguajes y los modos de narrar “populares” (o “subalternos”) viene fecundando la literatura (y también la historia y la etnología); numerosos narradores se apoyan en ellos para crear unos lenguajes literarios inéditos y capaces de arrojar una luz nueva sobre la “realidad”. En la literatura latinoamericana, ejemplos mayores de una orientación de este tipo son *El llano en llamas* de Juan Rulfo (1953), *Grande sertão: veredas* de João Guimarães Rosa (1956) o *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, obra póstuma de José María Arguedas (1971). Escobar transita a su manera por la *vereda* abierta por tales autores. En *Martí a flor de labios*, como en “Luvina” de Juan Rulfo (1953) o en *Grande sertão: veredas*, la situación narrativa –los testificantes hablándole a un interlocutor “mudo”– recuerda o simula el propio proceso de producción del texto. El habla de los ancianos que conocieron a Martí ofrece las bases lingüísticas para la creación de un universo literario inédito e inconfundible; un universo que nunca desmiente, sin embargo, sus vínculos entrañables y directos con un espacio, unos personajes y una historia “reales”.

En *Largo viaje de ceniza* (2001), el por ahora último libro de Escobar, la preocupación histórica vuelve a desempeñar un papel crucial, pero esta vez se le otorgan mayores derechos a la ficción. Una vez más se trata de una vuelta a los inicios (de la revolución cubana), de un viaje a la semilla para “entender el fuego que yace en la ceniza” (12). Como en los capítulos iniciales de *Che Sierra adentro* (Escobar 1988), pero ahora en base a una estrategia más bien novelesca o ficcional, el autor explora la gesta de los sobrevivientes del *Granma* entre diciembre de 1956 y enero de 1957. Núcleo principal del drama novelesco es la “traición de Eutimio”, ya evocada, aunque muy brevemente, en *Che Sierra adentro* (73-86). Igual que en sus trabajos anteriores, el autor no escatimó esfuerzos para revisar el material escrito a su alcance (entre otros, los apuntes del Che Guevara), consultar a los sobrevivientes y adquirir un conocimiento entrañable del espacio físico donde se desarrolló el drama por narrar. Lo que cuenta la novela es, a grandes rasgos, lo siguiente: en una zona montañosa de la región de La Plata, los sobrevivientes del naufragio del *Granma* buscan escapar a la persecución del ejército. Conocedor de todos los vericuetos, pero secretamente confabulado con los hombres de la Compañía (los “caciques” de la zona), Eutimio los conduce al lugar donde alcanzarán su primera victoria (cuartel de La Plata), pero acaba, después de exponerlos a los bombardeos de la aviación, por llevarlos a un callejón sin salida. Sólo instantes antes de su aniquilamiento inminente, los alzados, gracias a las informaciones de un campesino, toman conciencia de la traición de su “práctico” y logran salvarse, aunque no sin sufrir bajas. Un trueno sigue la ejecución de Eutimio.

Con este argumento eminentemente dramático, *Largo viaje de ceniza* pudiera haber llegado a ser —como lo sugiere su engañoso subtítulo— una *novela histórica*, pero de hecho, lo poco que comparte con las obras canónicas de este género narrativo es un elenco compuesto por personajes “históricos” y el hecho de basarse en sucesos “reales”. Lo primero que llama la atención del lector es la presencia constante de un contrapunto *metanarrativo* o *metahistórico*: las reflexiones del narrador sobre la “historia” y la manera de escribirla. En la mayoría de sus numerosas ocurrencias a lo largo del texto, el término de “historia” remite inequívocamente a la historia oficial, la historia escrita por los triunfadores. Al comienzo (de la novela) y refiriéndose a los “comienzos” (de la historia narrada), el narrador dice: “El mundo no ocurría, no era. Se encontraba en otro lugar, lejos de aquí” (Escobar, *Largo viaje* 11). ¿Y por qué? Porque —contesta el narrador— “no estábamos, no quedábamos sabidos en ninguna parte” (11). Para decirlo de otra manera, el “mundo” y los seres humanos sólo adquieren una presencia verdadera en la medida en que quedan “sabidos”, es decir inscritos en los libros de historia. El contrapunto metahistórico que acompaña o tiñe el discurso narrativo enfatiza una vez tras otra la distancia —para no decir el abismo— que media entre la vida que se vive y la “historia” (la vida transformada en relato histórico): “La vida y la historia parece que no se llevan” (38). Ordenando los sucesos desde el presente, la “historia”, en efecto, tiende a construir una continuidad lineal y teleológica, mientras que la vida real —la que se vive— “vericuetea” (132). Es cierto que existen voces que cuentan otra(s) historia(s), pero sucede que “la historia siempre deja esas voces fuera, no las recoge, como si no tuvieran nada que ver en su novela, como si los caminos del hombre no empezaran atrás, donde uno estuvo una vez

de niño” (45). Como se puede notar, la “historia” (oficial) se equipara aquí a una *novela*, término que suena, en este contexto, a “tejido de ficciones”. La verdad –la historia vivida– queda ausente de esa *novela*: “Esa es la verdad, aunque la historia diga otra cosa” (76). Además de teleológica y fantasiosa, la historia (escrita) es también fragmentaria o incompleta: ¿o acaso “la historia recoge también los sueños de la gente?” (154). Esa incapacidad definitiva para captar el movimiento de lo real afecta no sólo el relato de la historia, sino la palabra en general: “[...] todo no fue exactamente así, como ahora dicen las palabras; todo no es real de la misma manera” (32).

“Historiador” inconforme con la “historia” (oficial), el narrador va, pues, en busca de los elementos evanescentes, de las voces que quedaron fuera de la “historia” o de las que el viento se llevó. Para poder contar la historia de los comienzos, Juan Solo⁵ o Juan Viejo –alias Orestes Oreja (29)– presta el oído a los rumores del monte y da voz a voces dispersas, muertas o soterradas. La “musa” del aedo no es aquí ninguna entidad sobrenatural, sino “gente a quienes no sé si conocía y, en este momento, ¡vea!, hallan su voz en mí. Acuden a mí para que los diga, para que haya alguien que los diga” (11); personas que pueden haber sido, según el caso o según la perspectiva adoptada, víctimas o verdugos: “¿A quién imputar esta voz? ¿Era de verdugo o de víctima?” (55). Estas voces no hablan sólo de grandes sucesos, sino que se acuerdan de actos aparentemente insignificantes o, incluso, de los sueños o pesadillas de algunos protagonistas (Ángela, esposa de Eutimio, soñando la llegada de Fidel; Felícita la muerte de su hijo Antonio, y el Che, su propia muerte). Orestes Oreja, personaje algo semejante al “compilador” de *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos (1974), hace de intermediario entre unas voces y otras y entre el conjunto de estas voces y los lectores de la novela. Un empeño de largo aliento y difícil, ora exitoso –“oigo las voces” (Escobar, *Largo viaje* 143), ora desesperante– “No me vienen, claras, las voces” (98). Cuando ya murieron los dueños de las voces invocadas, el narrador-compiler llega a acogerse a viejas prácticas rituales afro-cubanas: “Yo, ¿oyó?, he llegado a cantar en voz un rezo a Olofi, con fin de que alguien ya finado vuelva, en el aire, a escucharse”⁶ (13). Presencia ubicua, el narrador llega a reivindicar un conocimiento y una sabiduría infinitas e inmemoriales: “[...] estoy lleno de voces y de nubes; siempre he existido en estas lomas, pegado al cielo” (12). Una “omnisciencia” que se distingue radicalmente, sin embargo, de la que se exploya en el “monólogo” sin réplica posible que los narradores del realismo canónico solían endilgarles a sus lectores; aquí, la sabiduría del narrador se traduce en la presentación de un tejido o enmarañado de voces diversas y, a veces, antagónicas: “La verdad de la historia –comenta el narrador– no está nunca en una sola boca” (171); o todavía: “Batista mataba las voces, y [...] nosotros mismos, creyendo muchas veces salvarlas, también las matábamos” (172). Se trata, pues, de esforzarse por resucitarlas y devolverles su cuerpo; meta que el propio narrador parece considerar utópica –“Digo palabras que son sin lomas, sin árboles, sin pájaros, que son sin gente dentro” (12).–, pero que no deja de perseguir a lo largo de su relato.

⁵ En *Che Sierra adentro* (Escobar 1988: 54), Juan Solo es el nombre de –o atribuido a– uno de los testimoniantes.

⁶ Olofi: divinidad suprema de la *santería* cubana. Como otras religiones africanas o de ascendencia africana, la de los descendientes espirituales de los *yoruba* nigerianos auspicia el contacto con los espíritus de los muertos y sus voces.

El espacio en el cual se desarrollan los sucesos narrados es un mundo o *monte* primigenio con sus “paraísos” y sus “infiernos”, sus montañas, sus farallones, sus ríos y sus rellanos; un paisaje dotado de una toponimia que no deja de recordar la de los mitos: la Cueva del Humo, el Polo Norte, el Alto Espinosa, el Huevadero, el Agualrevés. Por su “belleza primogénita” (71), un rellano circundado por los picos de las montañas aparece como un “altar puesto por la naturaleza”: así dice –recordando quizás a Martí⁷– el narrador. Ahí mismo, casi confundiendo con este lugar de apariencia paradisíaca, se halla también el “Infierno” y la “espalda del diablo”, loma que “sonaba a órgano de catedral” (71). Pese a algunas convergencias, este paisaje no es el silente y solitario mundo anterior al hombre que se ofrece a la vista del narrador de *Los pasos perdidos* (Carpentier 1953: cap. 6, XXIV) en el momento más remoto de su “viaje a la semilla”, sino un espacio lleno de rumores, huellas, olores y veredas. Emparentado con el *grande sertão* de João Guimarães Rosa, pero también – y quizás más directamente– con *El monte* de Lydia Cabrera (1954), este espacio es un caos mineralógico y vegetal lleno de presencias ocultas y de rumores que los alzados, por lo general, no saben identificar ni entender. Así, tan sólo el negro Zenón reacciona ante una “ceiba enormísima, de esas que provocan pedirle permiso para pisarle la sombra [...]”. Era como una madre: ¡Iroko!, dijo [...] bajito y la reverenció sin que lo vieran”.⁸ Habitante omnipresente de este *monte* es el “Pájaro de la Bruja”. Flotando en el aire, apareciendo y desapareciendo a cada rato, la décima que canta –“cúdense del aire...” (pass.)– profetiza, tal un oráculo, la traición que les tocará vivir a los alzados.

El drama se desarrolla en medio de este espacio a la vez protector y amenazante del *monte*. La posición temporal desde la cual se lo narra resulta insólita para una narración “histórica”. En los libros de historia, pero también en las “novelas históricas”, los sucesos suelen narrarse desde la posición de quien ya conoce el desenlace de la historia por narrar. Por eso, en una narración histórica convencional, Napoleón es “Napoleón” desde que nace. También en un texto testimonial como *Martí a flor de labios*, el conocimiento que los testimoniantes tienen acerca del desenlace de la gesta de Martí se traduce –casi “automáticamente”– en una perspectiva temporal semejante: Martí, desde el mero instante en que penetra en el campo de visión (o el recuerdo) de los narradores-testimoniantes, es el “apóstol” que murió por la patria. Bien diferente –en cierto sentido opuesta– es la perspectiva temporal desde la cual se narra en *Largo viaje de ceniza*. El Che, Alejandro (Fidel) y los demás alzados componen un grupo de personajes que pretenden, ciertamente, entrar en la Historia (con H mayúscula), pero que todavía no son “históricos”: “El Che –dice el narrador– todavía no era el Che. Estaba sin la historia” (17). Casi la misma frase se había atribuido, en *Che Sierra adentro*, a Augusto Cabrera: “En aquella época ni Raúl era Raúl ni el Che era el Che ni Fidel era Fidel. Al Che no se le conocía, no tenía historia” (Escobar, *Che* 23-24). En *Largo viaje de ceniza*, pues, el narrador se prohíbe

⁷ “¡Díganle al obispo ciego, / al viejo obispo de España / que venga, que venga luego, / a mi templo, a la montaña!”. José Martí, “Versos sencillos”, III, en Martí s/f, 27.

⁸ *Iroko* es uno de los nombres que usan los practicantes de la santería para dirigirse a la ceiba, árbol sagrado en todas las religiones afro-cubanas. Véase el capítulo VII, “La ceiba”, en *El monte* de Lydia Cabrera (1992).

consecuentemente observar a sus personajes desde la perspectiva de quien ya sabe el fin de la “historia”. De esta manera, los sobrevivientes del *Granma* no aparecen como “héroes” ni “superhombres”, sino más bien como un grupo de guerreros mortales. El proyecto al que parecen estar dispuestos a sacrificarse aún no se deslinda claramente en sus voces. Lo que parece moverlos es ante todo una tenaz voluntad de sobrevivir (como grupo): escapar a sus perseguidores, no perderse en el monte, apagar el hambre y la sed, curar sus heridas. Preocupaciones más o menos análogas a las que animan a sus anfitriones, los campesinos pobres e indefensos de la zona, expuestos sin más a la violencia y la arbitrariedad de los caciques y las fuerzas militares. Al narrarlos desde esta óptica, *Largo viaje de ceniza* “desmitifica” ciertamente los sucesos de 1956-1957, pero les restituye, al mismo tiempo, una sorprendente inmediatez.

Che Sierra adentro, *Martí a flor de labios* y *Largo viaje de ceniza* configuran una trayectoria marcada por constantes vueltas al inicio. En cada uno de estos textos, Escobar parece hacer suya una observación como la que formuló uno de sus testimoniantes: “Vamos a coger por los empiezos” (Escobar, *Martí* 3). No se trata tan sólo del hecho de que el autor vuelva una vez tras otra al inicio del proceso de la revolución cubana, sino también de que vuelva a plantearse, con cada libro nuevo, la cuestión de la estrategia “literaria” más adecuada para narrar su historia (o la historia). En *Largo viaje de ceniza* asistimos, al parecer, al triunfo –no sabemos si definitivo– de la ficción; si interpretamos correctamente el tenor de los comentarios metahistóricos que Escobar pone en boca de Orestes Orejas, sólo la ficción, al recoger los rumores del monte, es capaz de contar la verdad –y no la *novela*– de la historia.

En el panorama de la narrativa cubana contemporánea, la obra de Froilán Escobar resulta bastante insólita. Lo que más parece atraer a los narradores cubanos en la isla y fuera de ella es la “instantánea” de la actualidad cubana, la irracionalidad de la vida cotidiana en la isla, la investigación de los estados de ánimo en una sociedad en crisis permanente, a veces el intento de un diagnóstico. A menudo o casi siempre, tales exploraciones no consiguen penetrar profundamente en la opacidad del presente. El trabajo de Escobar parece ignorar el presente cubano; en realidad, lo está enfocando desde otra perspectiva. Su objetivo, como sabemos, es la exploración de los “comienzos”, más exactamente de dos comienzos de la historia moderna de Cuba: 1895-1898 y 1956-1959. Una exploración que se mueve simultáneamente por las veredas de la historia y de la literatura: se trata, ciertamente, de (re)escribir la historia, pero también de crear un mundo en cierto sentido autónomo. Desde luego, la elección de los dos momentos mencionados no es –ni podría ser– casual. En cada uno de ellos, contrariamente a lo que sucedería después, todo (aún) era o parecía posible: de la mano de Martí-Che, la utopía parecía haber bajado de su “cielo” para ponerse a caminar en el mundo real. A través de los dramas y las historias que escuchó en los rumores del monte y que luego narró en *Che Sierra adentro*, *Martí a flor de labios* y *Largo viaje de ceniza*, Escobar se viene esforzando por rescatar los valores que sostenían esa utopía; entre ellos, la solidaridad, el respeto del otro, el diálogo y, también, el uso poético, no demagógico, del lenguaje.

BIBLIOGRAFÍA

- Arguedas, José María. *Los ríos profundos*. Buenos Aires: Losada, 1958.
- _____. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Buenos Aires: Losada, 1971.
- Asturias, Miguel Ángel. *Hombres de maíz*. Buenos Aires: Losada, 1949.
- Cabrera, Lydia. *El monte*. La Habana: Ediciones CR, 1954.
- Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. México: Edición y Distribución Iberoamericana de Publicaciones, 1953.
- Cortázar, Julio. "Reunión". *Todos los fuegos el fuego* [1966]. Barcelona: EDHASA, 1979, 4a. edición, 55-70.
- Escobar, Froilán. *Largo viaje de ceniza*. Barcelona: Editorial La Buganville, 2001.
- _____. *Che Sierra adentro*. La Habana: Editora Política, 1988.
- _____. *Martí a flor de labios*. La Habana: Editora Política, 1991.
- _____. y Félix Guerra. *El Che en la Sierra Maestra*. La Habana: 1973.
- León Portilla, Miguel (ed.). *Literatura del México antiguo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, s/f., no. 28.
- Martí, José. *Diarios de campaña*. Edición crítica a cargo de Mayra Beatriz Martínez y Froilán Escobar. La Habana: Casa Editora Abril, 1996.
- Martí, José. *Obra literaria*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, s/f, no. 40.
- Roa Bastos, Augusto. *Yo el Supremo*. México: Siglo XXI, 1974.
- _____. *Hijo de hombre*. Buenos Aires: Losada, 1960.
- Rosa, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1956.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. México: FCE, 1955.
- _____. *El llano en llamas*. México: FCE, 1953.
- Vieira, José Luandino. "Kinaxixi kyami!". *Lourentinho, Dona Antónia de Sousa Neto & Eu*. Lisboa: Edições 70, 1981. 9-71.