

Reflejos

Revista del Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos

Facultad de Humanidades, Universidad Hebrea de Jerusalén

Número 9, 2000-2001

Configuración literaria de la Revolución Cubana: La mitificación en *La última mujer y el próximo combate* de Manuel Cofiño

Emilia Yulzarí

pp. 26-36

Configuración literaria de la Revolución Cubana: La mitificación en La última mujer y el próximo combate de Manuel Cofiño

Emilia Yulzarí

La ideología es el camino al fanatismo.

Leonid Zorin

LA Revolución Cubana como proceso histórico consta de tres etapas: el período prerrevolucionario, que abarca los años de la dictadura de Batista y la lucha popular contra la misma (1953-1959); el triunfo del movimiento revolucionario, marcado por una euforia de corta duración (1959); el período postrevolucionario. Estas tres instancias temporales constituyen el referente histórico, el cual se constituye en texto (Solotorevsky 1991) haciendo uso de distintos procedimientos para su configuración literaria. El análisis de la relación **ideología-procedimientos literarios**, como parte de un proceso socio-cultural más general, así como las periodizaciones existentes, me permiten establecer, a partir de 1959, tres tendencias estético-ideológicas sucesivas: la de la **mitificación**, la de la **rectificación** y la de la **desmitificación**.

El primero entre dichos períodos (1959-1971), al cual me referiré en este trabajo, se caracteriza por consolidar el mito de la lucha contra Batista, la victoria en Playa Girón (1961) y “la limpia del Escambray” (acción militar contra grupos antifidelistas), así como por idealizar al héroe ex-guerrillero y al **hombre nuevo** del socialismo en construcción. La mitificación es la expresión del ideario estético de “la nueva política de objetivo popularista y de formación ideológica que ha singularizado a la narrativa cubana desde comienzos de la década de 1970” (Béjar 1987, p. 27).

El ejemplo más persuasivo de este período lo constituye el texto de Manuel Cofiño *La última mujer y el próximo combate*, el cual, después de ganar el premio de Casa de las Américas (1971), llega a convertirse en el paradigma de **la novela de la Revolución**.

Israeli, nacida en Bulgaria, donde se licenció en Filología Española en la Universidad de Sofía. Realizó estudios de postgrado sobre literatura cubana en la Universidad de La Habana. En su país de origen se desempeñó como traductora de literatura hispanoamericana y publicó artículos y reseñas sobre numerosas obras. Desde 1989 vive en Israel. Es profesora de lengua en el Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos de la Universidad Hebrea de Jerusalén, donde prepara su doctorado sobre “La configuración literaria de la Revolución cubana: de la mitificación a la desmitificación”.

En la presentación impresa en la solapa del libro, escrita por Manuel Rojas, miembro del jurado del concurso, leemos que la obra: “es revolucionaria, pero no revolucionaria de antes, del recuerdo, sino revolucionaria de ahora, de este momento”. Dicha afirmación corrobora el vigoroso espíritu ideológico que reina en aquel momento en la literatura cubana:

Importa subrayar que el período 1968-1971 se caracteriza por la intensificación del régimen socialista: en la primavera del 1968 es llevada a cabo la Ofensiva Revolucionaria, dirigida principalmente contra los pequeños propietarios, y más tarde Castro declara su apoyo a la invasión de la URSS a Checoslovaquia. Con este fondo político y a raíz del grave fracaso económico causado por la fallida “Zafra de los diez millones” (1970), Cuba entra en una fase de creciente influencia soviética:

Since mid-1970, Soviet influence in Cuba has increased considerably shaping a fifth stage of the Revolution [...]. This has been paralleled by the tightening of central controls in ideology, education, and culture (Mesa-Lago 1974, p. 9).



Dicha intensificación plantea, en el plano artístico, la urgencia de una escritura estrictamente ideológica. El Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura que se celebra en abril de 1971 “para la literatura cubana significa, a la vez, una oportuna llamada al orden y una apertura de nuevas sendas por donde transitar” – escribe Salvador Arias (1979, p. 24). Según dicho autor “El Congreso insistía en que ‘el arte es un arma de la Revolución’” y que “a la politización cada vez más radical de la mayoría del pueblo cubano, debía responder una literatura igualmente politizada” (*ibid.*).

El indispensable requisito de la militancia política conlleva, inevitablemente, el fenómeno de la **auto-censura** – evitar los temas conflictivos que pudieran ser considerados contrarios a la Revolución. Los temas “permitidos” quedan limitados a referentes históricos de connotación revolucionaria: la lucha contra la dictadura de Batista, la victoria sobre los invasores contrarrevolucionarios en Playa Girón, la “limpia del

Escambray”, denominada también la lucha contra bandidos. A dicha “épica revolucionaria” en el período señalado se añade el tema de la construcción del socialismo, que es el denominador revolucionario “de ahora, de este momento”.

A partir del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura “la sola limitación de no escribir desde posiciones contrarrevolucionarias” (Otero 1966, p. 207) toma otro cariz y queda oficializado el término **escritor revolucionario**. Así lo establece sin ambages el primer mandatario: “Y para volver a recibir un premio en concurso nacional o internacional, tiene

que ser revolucionario de verdad, escritor de verdad, poeta de verdad, revolucionario de verdad. [...] Y tendrán cabida los escritores revolucionarios [...] Tendrán cabida ahora aquí, y sin contemplación de ninguna clase ni vacilaciones, ni medias tintas, ni paños calientes, tendrán cabida únicamente los revolucionarios” (Castro 1971, p. 27).

El conflicto entre el poder y los intelectuales, cuyos indicios se dejan vislumbrar ya en 1968 y que culminará con el “caso Padilla” (1971), termina, como señala Jorge Edwards, “con la implantación

en la Isla de un sistema burocrático de control del pensamiento, cuyo modelo ya sabemos dónde buscar” (1976, p. 433).

La alusión no es gratuita; tomando en cuenta la señalada aproximación económica e ideológica al sistema socialista, la situación ostenta un paralelo indiscutible: el Primer Congreso de Escritores de toda la URSS (1934) tomó decisiones que imprimieron, por casi un siglo, su sello al arte y a la literatura en la Unión Soviética, y posteriormente, en el campo de los países socialistas, del cual Cuba ya forma parte integral.

Dicho Congreso proclamó al realismo socialista como método creador para reflejar en el arte las ideas revolucionarias. Según el Diccionario Enciclopédico de Literatura (*Sovietzkaya Enziklopedia* 1987),

el realismo socialista es el método artístico que constituye la expresión estética del concepto socialista del hombre y del mundo, en la época de la lucha por establecer y construir la sociedad socialista. La

recreación de la vida a la luz de los ideales del socialismo condiciona tanto el contenido, como los principios artístico-estructurales del realismo socialista (p. 414).¹

Cabe señalar que, en el período anterior a 1971, la **nueva** literatura cubana y, por extensión, la literatura **revolucionaria**,

se ha definido por violentos rechazos – por lo que Federico Alvarez denomina una serie de negaciones fundamentales: Primera, la negación general, sorprendente, del barroquismo de nuestros dos mayores escritores Carpentier y Lezama; segunda, la negación del trascendentalismo poético, ahistórico y místico de la poesía predominante en los años '50; tercera, la negación del criollismo nativista, vernacular, populista, folclórico; cuarta, la negación *a priori* del realismo socialista (Fornet 1971, p. 13).

Dichas negaciones parecen contradictorias porque apuntan a dos concepciones opuestas: una, la literatura revolucionaria debería ser épica, por lo tanto, realista y accesible a las amplias masas populares, ajenas al barroquismo y al trascendentalismo “burgués”; la otra, la **nueva** literatura debería suponer una revolución también en las formas, por lo tanto, superar el fácil criollismo regional de los clásicos latino-americanos y los esquemas que imponía el realismo socialista soviético.

Sin embargo, más tarde Fornet (1987) reconoce: “Al postular, a través de su propia práctica artística la legitimidad del realismo socialista en nuestra narrativa, Cofiño reformulaba, a su manera, los términos del debate: ya no se trataba de la relación **espontánea** del autor con una realidad en proceso de cambio, sino de la adopción de un **método** que permitiera captar y expresar esa realidad de manera adecuada. [...] De modo que *La última mujer y el próximo combate* pareció abrir y cerrar, a la vez, el espacio de una inquietud latente: la novela de la Revolución, al menos en su aspecto ideológico, ¿podría desarrollarse con la ayuda de un método?” (p. 152; subrayado en el original).

La respuesta se da en el propio texto: éste pretende ser una obra revolucionaria y socialista, realista y popular, cambiando en positivo el signo de dos de las citadas negaciones: la relativa a la introducción de la veta populista, folclórica, y la concerniente a la aplicación del método del realismo socialista.²

La novela de Cofiño ostenta un título prefigurador respecto al texto al que antecede, ya que, avanzada la lectura, el lector se entera de que el sintagma “la última mujer y el próximo combate” procede del discurso del **héroe positivo** Pedro/Bruno, en su calidad de guerrillero, ante un grupo de campesinos: “Pues

dicen que les dijo: ‘aquí nosotros pensamos en la última mujer que tuvimos y en el próximo combate’” (p. 262).

En las referencias al pasado, en su mayor parte monólogos interiores del mismo protagonista, el texto explicita lo aludido en el título: la última mujer de Pedro/Bruno fue su esposa quien lo abandonó después de que se inició la lucha contra la tiranía: “Se ve como se vio en el espejo del botiquín del baño, como se vio después de tantos meses. [...] Ella se había ido y todo era distinto” (p. 139).

El sintagma “el próximo combate” sugiere la construcción del socialismo, lo cual es captable ya en el epígrafe: “sólo preocupándonos por el individuo podremos hacer el verdadero socialismo”. La frase alude al documento del Che Guevara “El socialismo y el hombre en Cuba” (1967) donde el Che opone a la práctica socialista de abolir al individuo en aras del Estado, la actitud clave del individuo en la Revolución cubana. El **hombre nuevo**, personificado por Bruno en su calidad de director del Plan, para quien el trabajo es un deber social y continuación de la lucha, es el constructor de la nueva sociedad socialista. La reiteración del epígrafe en el texto en la p. 269 enfatiza la idea de que el próximo combate es la construcción del “verdadero socialismo, el que no está en los lemas ni en los manuales”.

El título cumple también una doble función ideológica: por un lado es sumamente atractivo para el amplio público lector (en la conciencia colectiva la mujer se asocia con el amor); por otro, exhibe la militancia política que se predica y exige (el combate connota la lucha revolucionaria, incluida la construcción socialista). La tendencia populista y el objetivo ideológico responden así a los principios del realismo socialista.

El texto está dividido en cuatro partes intitoladas y su linealidad es interrumpida por unas narraciones breves o microtextos que denominaré viñetas, separadas también tipográficamente: su disposición aumenta el margen de la página. Así, en un plano estructural, el texto está compuesto por dos grandes secciones: la correspondiente al desarrollo diegético y las viñetas que, funcionando como rupturas a nivel temporal y discursivo, constituyen las respuestas de los campesinos de la zona a una investigación sociopolítica.

Importa señalar que parte de dichas viñetas son captables como un procedimiento de manipulación ideológica. Según Suleiman (1976), éste es un procedimiento formal que se puede identificar y analizar

1 Todas las citas de fuentes rusas son traducción mía.

2 Según la periodización de Seymour Menton (1990), en el cuadro correspondiente a los años 1971-1974 y al método del realismo socialista, figura un solo ejemplo: el texto de Cofiño (p. 926).

como “máscara del novelista en su papel de manipulador de valores” (p. 173). El texto introduce los mitos genuinos que el narrador sustituirá por otros, de carácter ideológico, para exaltar a través de una manipulación mítica el presente revolucionario.

Según Eliade, el mito es un modelo ejemplar de carácter atemporal y el modelo mítico es susceptible de ilimitadas aplicaciones (1968b, p. 159). El texto de Cofiño exhibe indudables muestras de comportamiento mítico, desocultando en las viñetas una estructura mítica perfectamente descifrable: en la oposición Superior-Inferior son patentizadas la lucha ejemplar entre el Bien y el Mal, la existencia del Héroe y su oposición binaria, a través de encarnaciones diversas del Demonio, la Mujer.³

A nivel apreciativo dichas viñetas muestran diferentes actitudes de intencionalidad textual: unas se limitan a la simple revelación del ámbito mítico, que aún pervive en la psicología social; otras exhiben una crítica más o menos explícita con respecto del atraso socio-económico revelado en ellas; algunas viñetas son desvalorizadas y sustituidas por mitos nuevos de valor ideológico; y por fin, hay viñetas de explícito contenido ideológico, subrayado el elemento evaluativo por medio del **héroe positivo** y del código que Suleiman denomina “código de la narración autoritaria” (1976, p. 166). Al referirse a él, estima Suleiman que la manipulación de un texto consiste en hacer aceptar como **relato** (narración autoritaria) una serie de enunciados que, en verdad, corresponden al discurso del narrador, a su interpretación subjetiva.

Según las diferentes características de enunciación y tomando en cuenta la intencionalidad textual, cabe agrupar las viñetas en tres grupos.

I. Viñetas de índole folclórica

REPRESENTAN mitos y leyendas populares, cuentos de supersticiones y creencias de la zona, vacíos de concepto ideológico. A nivel evaluativo, el texto, en su mayoría, se abstiene de refutarlos (actitud heredada del método de lo “real maravilloso”), pero algunos serán luego desvalorizados y reemplazados por mitos de contenido ideológico.

Las viñetas de dicho grupo, que es el más nutrido (su número supera los cuarenta), respetan el esquema y el espíritu del genuino mito popular. Su pertenencia a la tradición oral es subrayada por la reiteración rebuscada del sintagma “dicen que”, que encabeza la mayoría de ellas: “Dicen que aquí en estos pinares hay minas” (p. 66); “Dicen que las Deseadas

eran dos” (p. 69); “Dicen que son llamitas” (p. 113); o bien dicho sintagma se repite varias veces dentro del párrafo: “Del chinito Tilín, ese que dicen que gritaba cuando le pisaban la sombra, dicen que una vez se le perdió el arria completa” (p. 194).

“Myths are often used to explain natural phenomena”, afirma Shipley (1970, s.v.). El texto explota la veta folclórica, insistiendo en este substrato mítico, desprovisto de intención ideológica, y exhibe múltiples ejemplos de sucesos raros y misteriosos, relacionados con fenómenos naturales: un estruendo (pp. 15-16); ruidos raros (p. 57, p. 192); los truenos, con un valor negativo (p. 23, p. 163; “El Diablo manda los truenos para matar a la gente”, pp. 197-198); llamas errantes (p. 113).

El repetitivo uso en estas viñetas de lexemas como “misterio”, “misterioso”, “raro”, aplicados a sucesos o personas, no es gratuito, ya que constituye uno de los comportamientos míticos que el texto se propone enfatizar. Por lo tanto, en el ámbito mítico que diseña el texto resultan naturales enunciados como los siguientes: “Dicen que el chinito Tilín siempre estaba con esas cosas, que era **raro**” (p. 43); “Pero dicen que fue un **misterio** lo rápido que ardió la casa” (p. 70); “En el pinar del Ciego hay un claro en el centro. Un claro **raro**” (p. 143); “Ese pino gigante de La Vigía fue el **misterio** de ‘El Cumbio’” (p. 184); “Los ríos son un **misterio**” (p. 212); “Aquí los caminos son **misteriosos**, hasta se los traga la hierba y desaparecen” (p. 228). [El énfasis es mío].

En este mundo mítico se insertan asimismo creencias, supersticiones y leyendas, conservadas por la memoria colectiva. Las creencias sobre seres o fuerzas sobrenaturales muchas veces son resultado del sincretismo con restos de religiones africanas: el niño convertido en *abikú* malo que mata a sus hermanitos recién nacidos (pp. 155-156), los *siguapos* que son bajitos y jorobados y que tienen los pies colocados al revés (p. 167); las madres de agua que son *majás* enormes que conservan el agua (pp. 271-272), la cual, a su vez, “borra del cerebro y de los ojos y de la sangre todo lo malo que se ha visto y pensado y sentido y necesitado y negado y vuelto a necesitar” (p. 197).

Las leyendas toponímicas, que dan nombre a lugares determinados, constituyen otra corroboración del comportamiento mítico del texto. Entre ellas interesa citar el ejemplo más persuasivo: la leyenda sobre el nombre del vivero Las Deseadas, debido a dos hermanas que vivían con su padre y fueron víctimas del

3 Apunta Eliade que “es posible desentrañar la estructura ‘mítica’ de ciertas novelas modernas” y que “se puede demostrar la supervivencia literaria de los grandes temas y de los personajes mitológicos. (Esto se verifica, ante todo, para el tema iniciático, el tema de las pruebas del Héroe-Redentor y sus combates contra los monstruos, las mitologías de la Mujer y de la Riqueza)” (1968b, p. 209).

incesto, hasta que una noche se quemaron los habitantes junto con la casa: “fue un misterio lo rápido que ardió la casa” (p. 70) y quedó de ella sólo una mancha negra, pero “nadie sabe. Lo que sí todo el mundo sabe es que Las Deseadas eran dos” (p. 71). El caso del campamento La O, que lleva este nombre por su dueño anterior (p. 110) y que el nuevo director del Plan cambiará por el nombre de Félix López (p. 121), será analizado más adelante.

II. Viñetas de índole ideológica

SE subdividen en: a) las dedicadas a Pedro, ex-combatiente revolucionario de la región, a quien la memoria colectiva ha convertido en un héroe mítico; b) las de **mitos actuales** que tienden a mitificar el presente postrevolucionario, desvalorizando o reemplazando algunos de los viejos mitos del pasado. En ambas cabe advertir manipulación ideológica.

a) Cabe señalar que la mayoría de éstas –nueve de un total de doce– están concentradas en la Primera Parte de la novela. Imitando los mitos vernáculos, entre los cuales a menudo conviven diversas versiones,⁴ el texto presenta a Pedro unas veces como Pedro el Buldocero o Pedro Buldoza (p. 25), y otras, como Pedro el Buldoceador (p. 27). La aparente inseguridad en la identificación viene a corroborar la índole mítica del personaje: “Algunos dicen que no se llamaba Pedro, que era un nombre cambiado” (p. 25). Y en otro lugar: “Yo lo que he oído hablar mucho de él. [...] Era muy valiente. [...] Dicen que él fue quien mató al Coronel, ése malo, de los colgados” (p. 34).⁵

Si abandonar el modelo del mito oral (“Dicen que”, p. 25), el texto introduce algunos rasgos físicos del héroe (“era medio lampiño, porque no tenía mucha barba. Era bajito y trabadito”, p. 25), para seguir añadiendo y enfatizando luego sus cualidades heroicas (“Era valiente, peleaba y hacía pelear a los demás”, p. 27), poniendo de manifiesto un temple de signo admirativo: “Por aquí hace falta Pedro el Buldoceador para que meta las cosas en cintura” (*ibid.*); “¡Ay, ese Pedro el Buldoceador!” (*ibid.*).

Más adelante, el texto confirma los elementos idealizantes: “dicen que él estuvo ahí en una cueva y lo estuvieron bombardeando, pero por la nochecita él se escapó. Nunca lo pudieron coger” (p. 46). Y más adelante: “¡Vivo que era para olfatear las cosas! Se las llevaba al vuelo. Inteligente de verdad y de valor, pues ni hablar” (p. 86).

Enfatizando dichos rasgos idealizantes del héroe, quien en el contexto revolucionario se identifica con el **hombre nuevo**, el texto muestra a Pedro como destructor de mitos viejos, ya que el revolucionario no cree en “cuentos” y supersticiones: “No se le podía ir con cuentos de caminos” (p. 86). Pedro no solamente no cree en la aparición de un viejo que maneja los caballos en cierto trecho del camino, sino insiste en pasar por allí y así desvalora el viejo mito, abriendo lugar al nuevo – sobre su propia actitud heroica: “Pero Pedro que vamos por ahí, y pasamos, pero ni sombra de viejo, ni maneo de caballos, ni nada. A Pedro el Buldocero no se le podía ir con cuentos. ¡Qué va!” (p. 87). Lo afirma asimismo Pablo, quien estuvo con él en la Sierra Grande:

Tremenda gente era Pedro Buldoza. Y él sí entendía de esas cosas. Siempre cuando le venían con cuentos él decía: “Yo, de creer, lo que ven mis ojos, y no todo, sino nada más que algunas”. ¡Cómo sabía ese Pedro Buldoza! Estudiado que era. (p. 93)

Aplicando la estructura mítica, basada en la oposición Bien vs. Mal (héroe vs. monstruo), el texto patentiza un esquema netamente maniqueísta, oponiendo Pedro el “bueno”, el revolucionario, a su antípoda “el malo” – el Coronel del ejército de Batista: “El Coronel era un ogro. El fue quien mató a Rogelio Armarán. Ese Coronel era peor que una lechuza con hambre” (pp. 45-46). Y remata con la victoria del Bien sobre el Mal: “Pedro Buldoza fue quien mató al Coronel” (*ibid.*).

La manipulación del pasado en función del presente, a nivel del personaje, al que ya se ha otorgado categoría de héroe, se realiza en el texto por medio de la gradual identificación entre Pedro (héroe del glorioso pasado prerrevolucionario) y Bruno (héroe del no menos glorioso presente postrevolucionario). Al principio se finge cierta inseguridad: “Ese se parece a Pedro el Buldocero” (p. 261), que paulatinamente es anulada: “Y yo les digo que es ése.” (p. 262); “Pedro el Buldocero es él. Ese es, seguro que es ése. [...] En la asamblea me di cuenta. Seguro que es él. [...] Esa es su voz y ésa es su forma de decir las cosas” (p. 298), hasta la confirmación categórica: “Yo le pregunté a Pablo si era él, y me dijo que sí. [...] El caso es que es él. [...] ¡Así que es él” (pp. 308-309).

Diseñando y mitificando al **héroe positivo** por medio del modelo mítico, el texto subraya, por un lado, la analogía del protagonista con el **hombre nuevo**, y por otro, su adhesión a los principios del realismo socialista.

4 Compárese, por ejemplo, el ruido de cascabeles que, según cierta versión, proviene de unos pájaros-carpinteros (p. 192) y según otra, de los cencerros de los mulitos-espíritus de Tilín (p. 195).

5 Según Eliade, “el personaje histórico es asimilado a su modelo mítico (héroe, etc.), mientras que el acontecimiento se incluye en la categoría de las acciones míticas (lucha contra el monstruo, hermanos enemigos, etc.)” (1968a, p. 48).

b) El texto sustenta la tendencia a mitificar el presente postrevolucionario, atribuyendo la categoría de heroicidad a acontecimientos que en él ocurren. Ello concierne principalmente a la lucha contra bandidos o infiltrados contrarrevolucionarios en los años posteriores al triunfo de la Revolución. Uno de los señalados microtextos se refiere a un suceso de esa índole, que acaeció antes de la vuelta de Bruno a la región: "Fue cuando los piratas esos, no se sabe si cuatro, vinieron a tirotear la torre que estaban perforando. Nosotros le tiramos también y cuando llegó el ejército ya ellos se habían ido. [...] Pero le echamos duro y aquí se supo quién era quién" (pp. 49-50). (El tema del sabotaje frustrado de los infiltrados contrarrevolucionarios es una de las dos líneas principales en el desarrollo diegético de la trama que analizaré más adelante.)

Exaltando los logros y mejoramientos en el plano socio-económico, el texto muestra la intencionalidad de presentar la realidad socialista como **estado natural** después del triunfo revolucionario. Se cumple aquí el principio del mito según Barthes (1995): la transformación de la historia en naturaleza. El mito de la Revolución existe desde el momento en que ésta es concebida como el estado natural. Afirma Barthes: "But for the myth-reader, the outcome is quite different: everything happens as if the picture **naturally** conjured up the concept, as if the signifier *gave a foundation* to the signified: the myth exists from the precise moment when the French imperialism achieves the natural state: myth is speech justified **in excess**" (pp. 129-130; subrayado en el original).

Desde el epígrafe, donde se desoculta que la tarea principal es la construcción del "verdadero socialismo" hasta la última viñeta ("los hombres caían, pero las ideas no", p. 324), el texto se exhibe como portador de ideología, de militancia revolucionaria postulada como natural.

En la contraposición de pasado vs. presente, el texto se esfuerza en mostrar lo malo del pasado frente a lo bueno del presente. Como apunta Rodríguez Coronel, el enfrentamiento entre "lo viejo" y "lo nuevo" no se configura en la crisis ontológica del personaje sino que "el objetivo principal del novelista radica en escrutar los fundamentos socioeconómicos que sirven de frente para la contraposición ideológica y ética" (1990, p. 910). Así, por ejemplo, los caminos de la zona que "son misteriosos, hasta se los traga la hierba y desaparecen" (p. 228) pertenecen al pasado: "Me parece que ahora aquí los caminos ya no se los va a tragar la hierba y que algo muy grande viene por todos los caminos. ¡Qué va, con esos camiones grandísimos ya a ningún camino se lo traga la hierba!" (*ibid.*). En la mejor tradición del realismo socialista, lo "muy grande" no es solamente un camión Zil soviético, como explícita más adelante el texto, sino co-

rresponde a una ingenua metáfora de lo nuevo, de la Revolución en marcha.

La contraposición ideológica entre el pasado y la nueva realidad revolucionaria, que ha traído a la zona ciertos adelantos técnicos, se enfatiza en la desvalorización de leyendas y creencias de carácter mítico, contrastando el atraso con el progreso actual:

Y Tomasa con sus cosas. Ya estaba diciendo que esa lucecita roja que anda entre las lomas es un mal presagio. Decía que las estrellas coloradas son presagio de sangre. Pero cómo se quedó cuando le dije: ¡Tomasa, qué carajo estrella colorada, ni estrella colorada! Es el bombillito que le han puesto en la punta de la antena de la micro-onda. (p. 289)

La última viñeta de la novela, en una evidente búsqueda de un efecto de culminación, cierra la secuencia de acontecimientos mitificados, con la victoria sobre los infiltrados contrarrevolucionarios y sus colaboradores de la zona. El discurso, puesto formalmente en boca de uno de los campesinos después de la muerte de Bruno, exhibe un código autoritario, que cumple una función ideológica: la de inculcar la doctrina comunista unida a una toma de conciencia revolucionaria:

A medianoche ya estaba tirado el entrecerco y a las cuatro el cerco. La gente estaba furiosa. El comandante cuando llegó nos dijo [...] algo así de que los hombres caían pero las ideas no, que podían matarse hombres pero no ideas. Y es verdad, porque yo ahora sé lo que definiendo, porque lo que definiendo son las ideas que él nos dijo y si las definiendo es porque no mueren. Porque él podrá estar muerto, pero sus ideas están vivas porque yo las definiendo y sé que todo eso que él dijo será. (pp. 324-325)

La inmortalidad de las ideas, opuesta a la mortalidad de los hombres, así como la inquebrantable fe en el futuro (entiéndase del comunismo), expresado por la forma verbal del futuro absoluto "será", constituyen a dicho microtexto en portador unívoco de carga ideológica. Supeditado a la militancia que se predica y se exige, el texto desoculta su objetivo de mitificar el presente revolucionario.

III. Viñetas de índole erótica

ES un grupo muy restringido –tres en total– que están dedicadas a Nati, la mujer "mítica" de la zona por ser "más hembra que todas las hembras de aquí juntas" (p. 28).

La particularidad de Nati consiste en que "su más decente gesto, es más indecente, mil veces más excitante y turbador que si todas las mujeres que hay aquí se desnudaran al mismo tiempo. [...] Uno la mira y siente que esa mujer ante los hombres siempre estará desnuda" (p. 29). El texto enfatiza la nota erótica: "Uno no tiene más que mirarla para que la sangre se

ponga pastosa y se le trabe a uno la vida entre las piernas” (p. 30).

Este personaje es presentado con el mismo nombre (a diferencia de Pedro/Bruno) tanto en las señaladas viñetas, como en la sección que constituye el desarrollo de la acción, apuntando siempre al erotismo que lo caracteriza, el cual adjudica al texto “el atractivo adicional de un desenfado erótico que contrasta con el recato o la gazmoñería de otros textos coetáneos” (Fornet 1987, p. 152).

Me importa mostrar en qué grado de intensidad y extensión el texto configura las tres etapas de la Revolución cubana que constituyen su referente histórico:

A. El período prerrevolucionario – la lucha guerrillera contra la dictadura de Batista:

1. Se explicita ya en el título de la novela por medio del lexema “combate”. Avanzada la lectura, nos enteramos, como ya he dicho, de que el sintagma correspondiente al título procede del discurso de Pedro y eso no es casual: toda la acción se estructura en torno al **héroe positivo** Pedro/Bruno, ex-guerrillero y actual director del Plan.

2. La configuración de la lucha revolucionaria se concentra (con excepción de unas pocas instancias de carácter retrospectivo) en las viñetas cuyo actor protagónico es Pedro (pp. 27, 33, 46, 103), poniéndose énfasis en su heroísmo. En el último de dichos microtextos, un extenso párrafo se ocupa de describir cómo Bruno llegó a la zona, su anterior participación en la lucha urbana, así como su mitificado sobrenombre:

Dice Pablo que él le dijo que una mañana allá en La Habana, ya lo venían persiguiendo y le hicieron un registro en el bufete, pero ya él estaba escondido, pero el escondite con tanta persecución ya se les había puesto malo y tuvieron que salir y que esa tarde una perseguidora los sorprendió y cayó René y Machito y Roque, que eran sus compañeros por allá por La Habana. Y no tenía donde esconderse y se salvó de milagro. [...] Entonces se acordó del ingeniero de la concretera de la cual él había sido abogado un tiempo y fue y le planteó el asunto, y el ingeniero le dijo que no lo podía esconder pero que si estaba tan quemado lo podía conectar con un amigo que tenía una compañía de equipos pesados y estaba abriendo caminos por el monte y que allí, haciéndose pasar por un trabajador, podía esconderse un tiempo [...] y que trabajó un tiempo de buldocero. (p. 309)

Otro fragmento retrospectivo pone énfasis especial en la cicatriz como rasgo metafórico de heroísmo:

Bruno se recuerda de aquella emboscada en que Luis recibió el balazo que le entró por el maxilar inferior y salió por el lugar en que está ahora la ci-

catriz. Bruno se introduce la mano por debajo de la camisa y se palpa la que él tiene en el hombro. (p. 185)

3. En varios párrafos el pasado prerrevolucionario es plasmado con su connotación de atraso, miseria y explotación: “Tenía muchas tierras pero siempre quería más y así nos botó a nosotros que vivíamos aquí y nos puso las cosas fuera, para que nos fuéramos” (p. 37). Y más adelante:

¿Que cómo vivíamos aquí?, a lo mejor usted lo sabe ya, pero ¿quiere que se lo diga? Y se lo voy a decir porque aunque no me guste acordarme, sí me gusta decirlo. Esto era roñoso. [...] ¡Ah, y no teníamos sal! Aquí no llegaba nada. (p. 251)

El tono es disfórico en los últimos párrafos citados, mientras que los fragmentos de la lucha guerrillera, simbolizada y personificada por Pedro Buldoza, están impregnados de respeto y admiración por los **barbudos** y de odio por los soldados del régimen: “Inteligente de verdad y de valor, ni hablar” (p. 86); “Tremenda gente era Pedro Buldoza” (p. 93) vs. “el Coronel, ese malo, de los colgados” (p. 34); “El Coronel era un ogro” (p. 45).

B. El triunfo de la Revolución –el segundo momento histórico configurado en el texto– abarca un período corto, marcado por el júbilo de la victoria popular. El texto le dedica relativamente poco espacio, pero enfatiza de modo especial el *ethos* eufórico que provoca. El fragmento inserta los recuerdos de Bruno durante su viaje a La Habana para presentar un informe al Comandante:

El ve a la gente en las cunetas saludándolos, envueltos en el polvo, y bajo un sol espléndido, banderas y sombreros. Se acuerda con toda exactitud de aquella mañana de aquel día de enero... [...] Bruno ve el sol bañándolo todo, las caras de la gente que gritan y sonríen desde las cunetas, las banderas que se agitan en las manos. [...] En los caseríos los hombres y mujeres detenían la caravana, querían tocar las barbas, abrazarlos. Los brazos se alzaban, de las bocas brotaban gritos de victoria. [...] A los lados del camino la gente agitaba los brazos gritando ¡Revolución! ¡Revolución! (pp. 159-161)

En este párrafo irrumpen, subrayadas también por la tipografía, las “citas” intercaladas de dos transmisiones radiales, antitéticas por su carga ideológica: una, de la Radio Nacional (todavía del régimen anterior) y la otra, de Radio Rebelde, órgano del Movimiento 26 de Julio. La primera informa sobre la “toma de posesión de la República” (p. 160), mientras la segunda llama a proseguir las operaciones contra el enemigo en todos los frentes y estima dicho acontecimiento como “golpe de Estado” (p. 161).

C. El período postrevolucionario constituye el presente del texto de Cofiño y ocupa el lugar primordial en cuanto a configuración literaria.

El texto ubica el escenario de la acción en un Plan (de repoblación y desarrollo forestal), en 1965, seis años después del triunfo de la Revolución. Este incluye varios viveros y representa la nueva forma económica “de moda” – los llamados “micro-planos”.⁶ Es una estructura de propiedad socialista y abarca tanto la planificación como el proyecto: territorio, tareas, etapas y métodos de trabajo, etc. En cuanto a los microplanos –formaciones secundarias dentro del Plan– ellos son calificados como “la única solución a los problemas específicos de este Plan. Además [el microplan] prepara las condiciones para cuando haya que eliminar toda la tierra privada, proletariza al campesino y ayuda a crear una fuerza de trabajo disciplinada para cuando se monte la fábrica de pulpa” (p. 290), todo ello sin disimular el intencionado ajuste a las formaciones económicas socialistas.

El desarrollo diegético se realiza en dos líneas paralelas: la de la construcción del socialismo y la de la lucha contra los enemigos –internos y externos– de la Revolución. Ambas emplean un código de “narración autoritaria” (Suleiman, *op. cit.*), en virtud del cual el narrador omnisciente opera como manipulador de valores ideológicos con la finalidad de mitificar el presente revolucionario. Dichas líneas coinciden también en lo que respecta al lugar y al tiempo de la acción, así como a la personificación del **héroe positivo**. La bifurcación se da únicamente en el desenlace cuando, como director del Plan, Bruno protagonizará el rol del triunfador en el plano socio-económico, pero será la víctima de un atentado contrarrevolucionario, su último combate.

La configuración mítica de la épica revolucionaria necesita del héroe, de su enemigo y de la lucha entre ambos; el espacio mítico, configurado anteriormente en las viñetas, se establece de modo análogo en el desarrollo diegético del texto. Las dos líneas mencionadas se requieren como complemento, ya que constituyen la dicotomía mítica del Bien y del Mal (Revolución vs. contrarrevolucionarios).

En este contexto, Bruno, con su mitificado pasado heroico, representa el **hombre nuevo**, el “cuadro” de la Revolución, que se desempeña del mismo modo heroico, también en esta nueva lucha – la de la construcción del socialismo. Es lo que Eliade llama “el Héroe ejemplar bajo una de sus nuevas formas: el Reformador, el Revolucionario, el Mártir (en nombre

de la libertad de los pueblos), el Jefe del Partido” (1968b, p. 195).

La transformación de Bruno, después de muerto, en **mártir**, en un mito revolucionario, se corrobora por medio de dos fragmentos, tras pasados al futuro, el segundo de los cuales es variación ampliada del primero. Lo que Sergio, su asesor, dirá “años después [a un grupo de hombres], entre los pinos y frente a aquel pino” (p. 120 y p. 269) apunta a la conciencia histórica de Bruno: “Recuerdo que nos dijo que alguien se encargaría de contar cómo era esto y cómo fue cambiando para que los que vinieran detrás se dieran cuenta” (p. 269). El segundo fragmento, como ya he señalado, reitera el epígrafe, enfatizando la importancia del **héroe positivo**: al discurso de éste corresponden el título y el epígrafe de la novela, siendo la carga ideológica del segundo aún más desenmascarada: “Ser fiel a la Revolución no significa traicionar al individuo; sólo preocupándonos por el individuo podremos hacer el verdadero socialismo, el que no está en los lemas ni en los manuales” (p. 269).

La pauta ideológica que se advierte en la ya señalada alusión a las ideas del Che sobre el **hombre nuevo**, se refuerza asimismo en el paralelo que el texto establece entre el héroe real (Che Guevara) y el héroe ficcional (Pedro/Bruno). En la escena de la muerte de Bruno, su compañero Luis lo recuerda repitiendo antes del combate que era tremendo que un hombre se acordara, en un momento como en el que se acordó, del viejo cuento de Jack London [...] “¡Qué tres tipos: London, el personaje y el que se acordó!” (p. 329).

El relato de Cofiño se refiere claramente al texto de Che Guevara “Alegría del Pío” (1981), en el que, recordando cómo fue herido en el combate, el Che escribe: “Recordé un viejo cuento de Jack London, donde el protagonista, apoyado en un tronco de árbol se dispone a acabar con dignidad su vida, al saberse condenado a muerte por congelación, en las zonas heladas de Alaska” (p. 145).⁷

La explícita admiración de Bruno por “el que se acordó”, expresada junto con el recuerdo halagador de Luis respecto a Bruno (“con la camisa dura de sudor viejo y fango viejo y sangre vieja, diciendo antes del combate”, p. 328) marcan una clara similitud entre los dos héroes.

6 Según Mesa-Lago (1974), en la cuarta etapa de la Revolución (a mitad de 1966-1970), “the most important economic decisions were not concentrated in a ‘scientific and objective’ central planning apparatus, but were made by the prime minister and his inner circle of loyalists and implemented through ‘mini’ or sectorial plans” (p. 7). “These plans, designed to tackle a particular aspect of the economy, received priority and were entrusted to loyal *fidelistas* who had to report only to the prime minister” (p. 30).

7 Afirma Collmann (1999) que en su artículo “El marxismo de Lenin” (1970), Jesús Díaz “notó que antes de morir, Lenin pidió que se le relevara el antiguo cuento de Jack London, “El amor a la vida” y subrayó que era el mismo cuento que Ernesto (Che) Guevara, herido y pensando que iba a morir, recordaría en el combate de Alegría del Pío” (p.39). El párrafo aludido, sin embargo, no responde a dicho cuento.

Enterado de los problemas en el Plan (atraso en la toma de conciencia, incumplimiento de las normas, mala calidad del trabajo, falta de responsabilidad, abuso de posiciones y de cargos, construcción ilegal de casas, cambio de ropa por vianda, contrabando de animales y frutos, etc.), Bruno declara: “Tenemos que actuar como en la guerra” (p. 140). Tampoco es casual la reiteración del lexema **ofensiva**: “Entonces vamos a comenzar la **ofensiva**.” (p. 120) y “Va a comenzar la **ofensiva**.” (p. 268) – palabra-clave a raíz de la **Ofensiva Revolucionaria** de 1968. [El énfasis es mío.]

Es pertinente señalar aquí que lexemas como “guerra” y “ofensiva” indican la existencia de un metalenguaje de tipo revolucionario, oficializado por el régimen y por su consecuente política de militarización del país a partir de 1968. Dicho metalenguaje ha llegado a la formación de parejas estables de oposición binaria (e.g. revolucionario vs. contrarrevolucionario), excluyendo cualquier posibilidad intermedia. (Recuérdese, a modo de ejemplo, una de las primeras y más populares consignas del gobierno revolucionario “¡Cuba sí, yanquis no!”.)

Una particularidad típica del metalenguaje revolucionario es el empleo abusivo de términos militares, como “guerra”, “ofensiva” o el lexema “combate”, que se ostenta desde el título. Además, los diferentes viveros del Plan son “campamentos” o “frentes” (p. 20, p. 21, p. 121), el grupo de estudiantes que viene a realizar la investigación socio-política es un “contingente” (p. 289), ellos están “movilizados” y su trabajo es una “movilización” (*ibid.*).

El lexema “Plan” es entendido en diferentes sentidos: el proyecto mismo, los métodos de trabajo, la empresa de repoblación forestal; y empleado en variantes como “micro-plan”, “Plan asistencial”, constituye un claro ejemplo del metalenguaje revolucionario vigente, siendo la planificación otro mito del sistema socialista.

Como afirma Lotman (1992), uno de los aspectos del mundo mitológico es la nominación: en la conciencia mitológica, el signo es análogo al nombre propio; la significación global del nombre propio en su

abstracción-límite se reduce al mito. A cualquier estado o situación nuevos corresponde un nombre nuevo. Como ejemplo de la conciencia mitológica relacionada con el rechazo de viejos conceptos, Lotman señala la práctica en Rusia, a partir del zar Pedro I, de cambiar por medio de decretos los topónimos tradicionales, tratándose no de la relación convencional de un punto geográfico con su denominación, sino de la identificación mitológica de ambos, ya que el cambio de nombre se concibe como la aniquilación de lo viejo y la implantación en su lugar de lo nuevo, lo cual corresponde a las intencionalidades del promotor de dicho acto.

A la luz de lo expuesto, el cambio del nombre del vivero La O por el de Félix López es otro comportamiento mítico que exhibe el texto. La adjudicación del nombre de este muchacho de la zona, muerto a manos de los contrarrevolucionarios, a un lugar de la misma región, lo inmortaliza como héroe y, al mismo tiempo, anula el recuerdo del pasado (La O), o sea que el pasado “roñoso” es sustituido por el presente glorioso.

En su calidad de nuevo director del Plan, en su primera instrucción y como primer punto, Bruno dicta a su asesor: “Primero: A partir de la fecha de la presente instrucción el Frente La O, dejará de nombrarse así para llamarse Frente ‘Félix López’” (p. 121).

Afianzar el nuevo nombre se considera de tanta importancia que Bruno insiste en ello: “-Ya el Frente La O no se llama así – dice Bruno. –Ahora se llama ‘Félix López’” (p. 224). Y más adelante:

-A propósito, ¿en los informes que llegan ponen “Félix López” o ponen La O?

-Unas veces ponen La O y otras “Félix López”.

-Los que digan La O, los devuelves, les explicas que ya ese Frente no se llama La O sino “Félix López” (p. 262).

Según los cánones del realismo socialista, el héroe positivo personifica el optimismo histórico y la fidelidad a la ideas del socialismo. En varias instancias el texto exhibe al actor protagónico predicando las ideas revolucionarias y la fe inquebrantable en su realización: “Esto lo vamos a organizar mejor para que dentro de las posibilidades todos vivan mejor. Aquí muchas cosas van a cambiar” (p. 101); “La Revolución



se hizo para que los que no tenían nada vivan mejor” (p. 252), hasta llegar a la propaganda abierta de la doctrina comunista en su más utópica versión:

el almuerzo [...] será gratis para todos los trabajadores forestales del Plan. Y será gratis porque con lo que produzcan los microplanos no sólo podremos entregarle a cada núcleo familiar la vianda que corresponda según sus necesidades, sino que tendremos de sobra para abastecer todos los comedores del Plan. (p. 276)

La otra línea paralela –la del sabotaje fracasado– constituye por su código el segundo elemento de la dicotomía Revolución vs. contrarrevolucionarios, respetando la estructura mítica del relato. Después de la victoria en Playa Girón (1961), cualquier réplica o imitación minimizada se presta para contribuir a la mitificación de la revolución triunfante. Anota a este respecto Montaner (1983): “‘La limpia del Escambray’, Playa Girón y los intensos días de la Crisis de Octubre han sido los hitos fundamentales en la elaboración castrista de una mitología posterior al triunfo revolucionario” (p. 171).

El texto muestra a los enemigos de la Revolución sumamente esquematizados: los externos son “gusanos”, llegan ilegalmente en bote de los Estados Unidos, mascan chicle y odian al gobierno revolucionario; los internos son pequeños propietarios de la zona (Siaco fue gallero⁸) que desconfían del nuevo régimen y le temen al comunismo: “–Yo he leído, yo he leído sobre lo que es el comunismo. Hambre y miseria – dice Cueto” (p. 266). Y más adelante: “¿Usted sabe lo que es la abolición completa de la propiedad? Pues que lo quitan todo; las tierras, los animales, los hijos para becarlos” (*ibid.*); “No ve que hasta los gallos los han prohibido. [...] Estos comunistas van apretando la tuerca poco a poco” (p. 267).

Al optimismo y entusiasmo de Bruno y de sus compañeros, el texto contraponen el pesimismo y la desesperación de sus enemigos. El narrador omnisciente, haciendo gala de su interpretación y evaluación subjetivas, opera como manipulador de valores en función de la ideología, o sea de la mitificación del presente socialista.

Mientras la fe y la convicción en las ideas revolucionarias se afirman, lo cual se patentiza también en la última viñeta [“pero sus ideas están vivas porque yo las defiende y sé que todo eso que él dijo será. El que no sabía qué defendía era ese Cueto” (p. 325)], los contrarrevolucionarios dan muestras de desestabilización ideológica: “–¡Estamos jodidos! – dice Cueto. [...] Y Siaco, oyendo aquella ensarta de lamentaciones, siente que la furia y el pesimismo lo sacan de

su concentración, le socavan y enturbian sus pensamientos” (p. 217).

La llegada del nuevo director, primero, y luego la de los voluntarios que realizan la investigación sociopolítica, alteran los planes de los infiltrados y sus ayudantes: “Tenemos que esperar que se vayan los voluntarios. El plan consiste en eliminar al director y después, cuando nos retiremos, meter los candelazos. [...] Tú tienes que ver cómo le preparamos una emboscada” (p. 297).

Los contrarrevolucionarios consiguen su primer objetivo y en la emboscada que le preparan, Bruno es herido mortalmente, pero su muerte heroica viene a sustentar el propósito mitificador del relato. El fracaso del segundo objetivo en no menor grado afianza la mitología castrista de la Revolución invencible: Cueto se entrega, los infiltrados son capturados: “El comandante dijo que los tres ya habían caído y que Siaco no pasaba de hoy” (p. 325).

La muerte de Siaco, siendo el último eslabón para completar la victoria sobre los contrarrevolucionarios, tiende asimismo a causar un efecto desvalorizador de mitos prerrevolucionarios. A Siaco no logra salvarlo la foto con los pelos de Nati, su amante, la cual, según una creencia popular, debería resguardarlo del peligro si la apretara en la mano izquierda: “y la mano izquierda se abre y suelta la foto y se abate en un ademán hacia el pecho y el cuerpo gira hacia delante y va rodando hacia el cañón” (p. 327).

A pesar de que en la escena de la muerte física del héroe, “la mirada de Bruno queda fija, para siempre, en los ojos de Mercedes” (p. 329), la última mujer que cierra la narración es Nati,⁹ quien, aun vestida, “ante los hombres siempre estará desnuda” (p. 29). Al final el texto recurre a una curiosa inversión mítica: cuando Nati está realmente desnuda, en la casa “misteriosa” “que estaba cayéndose y no se acababa de caer” (p. 330) y que termina por derrumbarse precisamente durante el cerco, los hombres allí por primera vez no la ven desnuda:

ella estaba desnuda y arrodillada y no la veíamos desnuda [...] no la veíamos como antes. Siempre cuando la veíamos andar, moverse como se movía, la desnudábamos con los ojos, pero allí fue como si la vistiéramos con la mirada. (pp. 331-332)

En su final el texto muestra así un desplazamiento al espacio mítico: convirtiendo en *leitmotiv* un sintagma correspondiente a dicho ámbito (“todo fue muy raro”, pp. 330, 331, 332, 334) y finalizando con el lexema “raro”, el texto pone énfasis en la índole mítica de lo sexual (“Y cuando la envolvieron en la sá-

8 La lucha de gallos fue prohibida por el gobierno revolucionario, al igual que todos los juegos de azar.

9 Es de interés señalar que en la edición búlgara (1975), cuya traducción realicé, la editorial optó por suprimir la última parte para que el texto finalizara en la muerte del **héroe positivo**.

bana, cuando la forma de su cuerpo se marcó en la tela, fue entonces cuando la volvimos a ver desnuda. Te das cuenta que todo fue muy raro”, p. 334) y reitera el señalado ya respecto por el substrato mítico en su manifestación folclórica.

Algunos críticos han valorado la novela de Cofiño como la “superación de ‘lo real maravilloso’, en el camino correcto de la novela revolucionaria” (Rodríguez Puértolas 1977, p. 79) o como operante de un cambio sustancial en el tratamiento de los elementos maravillosos: “Mitos, creencias y supersticiones pasaron a constituir el mundo cotidiano del subdesarrollo frente a la verdadera ‘magia’, al verdadero poder ‘maravilloso’ de los adelantos de la ciencia” (Huertas 1993, p. 108).

Me importa destacar al respecto que el texto no rechaza por completo el sustrato mítico (una especie de tributo a “lo real maravilloso”), pero desvaloriza y sustituye algunos de los viejos mitos prerrevolucionarios y mitifica la nueva realidad maravillosa que debería constituir el presente postrevolucionario de Cuba. Al enfatizar el carácter ideológico por encima

de “prejuicios” estéticos, ajustándose así a las doctrinas del realismo socialista, y al convertir el modelo mítico en un instrumento de manipulación ideológica, el texto de Cofiño logra configurar la mitificación de la Revolución. Dicha mitificación apunta a dos momentos primordiales:

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

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

El homenaje a las ideas de Guevara en una retórica militante (e.g. el epígrafe de la novela) y el paralelo trazado entre el héroe mítico de la realidad revolucionaria —el Che— y el héroe mitificado de la ficción revolucionaria —Pedro/Bruno (e.g. la alusión al ya señalado cuento de Jack London)— igualmente enfatizan el eminente carácter mitificador del texto de Cofiño.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Arias, Salvador (1979). “Literatura cubana (1959-1975)”. *Casa de las Américas* 113, pp. 14-26.
- Barthes, Roland (1995). *Mythologies*, trad. Annette Lavers. New York: Hill and Wang.
- Béjar, Eduardo C. (1987). *La textualidad de Reinaldo Arenas: juegos de la escritura posmoderna*. Madrid: Playor.
- Castro, Fidel (1971). “Discurso de clausura en el Primer Congreso Nacional de Educación y cultura”. *Casa de las Américas* 65-66, pp. 21-33.
- Cofiño, Manuel (1971). *La última mujer y el próximo combate*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas.
- Collmann, Lilliam Oliva (1999). *Jesús Díaz: el ejercicio de los límites de la expresión revolucionaria*. New York: Peter Lang.
- Edwards, Jorge (1976). *Persona non grata*. Barcelona: Grijalbo.
- Eliade, Mircea (1967). *Lo sagrado y lo profano*, trad. Luis Gil. Madrid: Guadarrama.
- (1968a). *El mito del eterno retorno*, trad. Ricardo Anaya. Buenos Aires: Emece.
- (1968b). *Mito y realidad*, trad. Luis Gil. Madrid: Guadarrama.
- Fornet, Ambrosio (1971). Prólogo en *Cuentos de la Revolución cubana*. Santiago de Chile: Ed. Universitaria.
- (1987). “A propósito de *Las iniciales de la tierra*”. *Casa de las Américas* 164, pp. 148-153.
- Guevara, Ernesto “Che” (1967). “El socialismo y el hombre en Cuba”. *Pensamiento Crítico* 9, pp. 43-60.
- (1981). “Alegoría del Pío”, en Edmundo Desnoes, *Los dispositivos en la flor*. Hanover: Ediciones del Norte.
- Huertas, Begoña (1993). *Ensayo de un cambio. La narrativa cubana de los '80*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas.
- Lotman, Yuri (1992). *Artículos seleccionados en 3 tomos*. Talin: Alexandra.
- Menton, Seymour (1990). “La novela de Revolución cubana, fase cinco: 1975-1987”. *Revista Iberoamericana* 56, 152-153, pp. 914-932.
- Mesa-Lago, Carmelo (1974). *Cuba in the 1970's*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Montaner, Carlos Alberto (1983). *Fidel Castro y la revolución cubana*. Madrid: Playor.
- Otero, Lisandro (1966). “El escritor en la Revolución cubana”. *Casa de las Américas* 71, pp. 105-106.
- Rodríguez Coronel, Rogelio (1990). “La novela cubana contemporánea”. *Revista Iberoamericana* 54, 152-153, pp. 889-912.
- Rodríguez Puértolas, Julio (1977). “Manuel Cofiño o la superación de lo real maravilloso”. *Ideologías y Literatura* 3, pp. 73-80.
- Shipley, Joseph T. (1970). *Dictionary of World Literary Terms*. London: G. Allen Unwin Ltd.
- Solotorevsky, Myrna (1991). “El relato literario como configurador de un referente histórico: *Termina el desfile* de Reinaldo Arenas”. *Revista Iberoamericana* 154, pp. 365-369.
- Sovietzkaya Enziklopedia (1987). *Literaturny enziklopedichesky slovar*. Moscú.
- Suleiman, Susan (1976). “Ideological Dissent from Works of Fiction: toward a Rhetoric to the Roman a These”. *Neophilologus* 60, pp. 163-177.