

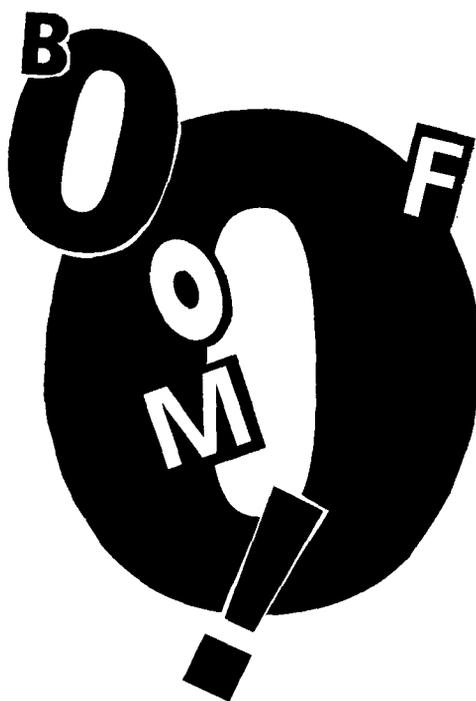
HISPANOAMÉRICA: EL CLAMOR TESTIMONIAL DE LAS VOCES MARGINADAS

PETRA-IRAIDES CRUZ LEAL

En este momento, nuevamente finisecular, no está de más preguntarse qué ha sucedido en la literatura hispanoamericana de las últimas décadas. Para resolver la pregunta es imprescindible abordar el cambio formal e ideológico de dicha literatura (en su “género testimonial”), acudiendo -de paso- al abanderamiento de determinados títulos. Tendríamos, por ejemplo, *La noche de Tlatelolco. Testimonios de historia oral* (1971), de Elena Poniatowska; *Si me permiten hablar... testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia* (1971), de Moema Viezzer y Domitila Barrios; y *Huillca: habla un campesino peruano* (1974), de Hugo Neira. Ello sin entrar en otros textos más actualizados como *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983), de Elizabeth Burgos y Rigoberta Menchú; o *Nada, nadie. Las voces del temblor* (1988), de la misma Elena Poniatowska.

Los propios títulos de estos “testimonios” insinúan un cambio de rumbo literario, y la insinuación no es ociosa¹. Paulatinamente se ha instaurado una escritura que reclama mayor verismo y que cuestiona -a la par- la autenticidad de la historia oficial latinoamericana. Comienza a imponerse, pues, la llamada “novela testimonio” o novelística de referente. Es a partir de la década del sesenta cuando viene a crista-

¹ Actualmente, “la novela testimonial es un fenómeno fascinante dentro de la literatura hispanoamericana. Su éxito con el público lector es incuestionable”. Con un raro equilibrio entre “la expresividad y la referencialidad”, el discutido “género testimonial” representaría un fragmento dentro de un fenómeno mayor denominado por Carlos Rincón “cambio en la noción de la literatura”. La “forma testimonial” reclama, pues, cada vez mayor “atención crítica por su lugar y función ya establecidos dentro del cuadro de las letras latinoamericanas”. Ver Elzbieta Sklodowska, “Aproximaciones a la forma testimonial: la novelística de Miguel Barnet”, en *Hispanérica*, núm. 40, USA, 1985, p. 33.



lizar la apertura de “un nuevo período de producción y crítica literaria” que pretende contradecir el discurso literario, ya canónico, de generaciones anteriores. Tanto es así, que la mirada del atento especialista tropezará, progresivamente, con ese nuevo respaldo documental de la literatura hispanoamericana:

Para fines de los años setenta y principios de los ochenta, críticos como Ángel Rama, David William Foster, Carlos Rincón, Julio Ortega y el escritor José Luis González, entre otros, hablan de la existencia de una nueva literatura dentro de la cual surge una novelística que privilegia el referente. Esta novelística incorpora el referente, ya de manera documental, como en las novelas testimonio *Biografía de un cimarrón*, de Miguel Barnet, y *Hasta no verte Jesús mío* de Elena Poniatowska, ya de manera imaginativa, como en *De perfil*, de José Agustín, (...) y *Morirás lejos*, de José Emilio Pacheco. (...) Las novelas se sitúan en realidades verificables y sus personajes pertenecen a la vida diaria².

Para algunos críticos, la literatura latinoamericana de los últimos años habría girado, quizá, hacia la ruta del “verismo documental” de Norteamérica (Hemingway, Mailer, Capote...), donde se dio una nueva “estética realista” y una búsqueda de la “verdad documentada”³. Otros creen, en cambio, que Hispanoamérica se busca a sí misma en los vericuetos de una historia distorsionada u oculta, y que la literatura es ahora un modo de inspeccionar e indagar un panorama político plagado de masacres, delitos, insurrecciones, etc. Hay quienes piensan que la vía testimonial ha surgido bajo el impulso de los investigado-

² Norma Klahn, “Un nuevo verismo: apuntes sobre la última novela mexicana”, en *Revista Iberoamericana*, núms. 148-149, Pittsburgh, julio-diciembre 1989, pp. 925, 926.

res y antropólogos que en las últimas décadas han publicado libros decisivos, tras un método de entrevistas⁴. Otros, incluso, ven este género como una madura prolongación de los diarios y los viajes ligados al contexto latinoamericano: las crónicas del siglo XVI, “los viajes de Concolorcorvo, las visiones de un protagonista-testigo de *El Periquillo Sarniento*, los diarios de campaña de la Guerra de Independencia cubana”, y los diarios de Ché Guevara⁵. También *La Araucana* y “el propio *Lazarillo de ciegos caminantes*, han sido entendidos como parte de una tradición” que ayuda a conformar el “canon literario” de la actual literatura testimonial⁶.

Para empezar, el relato testimonial es aparentemente poco innovador frente a los extraordinarios experimentos de la narrativa del *boom*. Pero ¿cuál es la barrera que marca la bifurcación de los dos extremos? En realidad -como diría Elzbieta Skłodowska- el sesgo testimonial iba materializándose ya a la sombra del famoso *boom* editorial de los años sesenta, aunque eso tardara en reconocerse, pues “tan sólo en los últimos (...) años [ochenta] el testimonio fue consagrado por una serie de simposios”, tesis, y monografías:

Cuando en 1966 Miguel Barnet publicó su primera novela testimonial, *Biografía de un cimarrón*, la idea de un discurso basado en el principio de referencialidad debió de parecer un tanto anacrónica frente a los vertiginosos experimentos formales de la narrativa del *boom*. En Cuba, sin embargo, los cambios dinámicos de la estructura social favorecieron el desarrollo de una forma literaria capaz de absorber la circunstancia histórica. (...) También la proliferación

³ Aunque se ha difundido bastante esta opinión, algunos críticos se niegan a creer que exista una clara influencia anglosajona. Así, William Foster toma el ejemplo de *Operación masacre*, del argentino Rodolfo Walsh, para decir que esa novela constituye una de las novedades más prestigiosas y tempranas, ya que la primera edición de la citada novela de Walsh se publicó en 1957: “publicada casi diez años antes que la tan cacareada ‘novela no ficticia’ *A sangre fría* (1965) de Truman Capote, *Operación masacre* anticipa las mismas técnicas presumiblemente desarrolladas por el novelista norteamericano”. David William Foster, “La narrativa documental”, capítulo extraído -y traducido- de su libro *Alternance Voices*, Columbia, University of Missouri Press, 1985, p. 7 (Traducción de Marcelino Santana: Servicio de Traducciones de la Universidad de La Laguna).

⁴ Suelen citarse los libros *Juan Pérez Jolote. Biografía de un tzotzil* (1948) del antropólogo mexicano Ricardo Pozas; y *Los hijos de Sánchez* (1961) del norteamericano Oscar Lewis, como títulos influyentes en la nueva narrativa testimonial latinoamericana.

⁵ Ver Elzbieta Skłodowska, “Aproximaciones a la forma testimonial...”, *op. cit.*, p. 27.

⁶ Hugo Achugar, “Notas sobre el discurso testimonial latinoamericano”, en Raquel Chang-Rodríguez y Gabriella de Beer (eds.), *La historia en la literatura iberoamericana* (Memorias del XXVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Latinoamericana), Hanover, Ediciones del Norte, 1989, p. 280.

referencial en los años 70-80 fue impulsada por la urgencia de documentar los dramáticos acontecimientos históricos -desde Tlatelolco y Chile, hasta Argentina y Centroamérica⁷.

Cabe suponer que esta tendencia tomó fuerza para combatir (o destruir) la babilónica estructura y el agudo tecnicismo de los textos del *boom*⁸. *La novela testimonial podría verse como una suerte de “alternativa a la narrativa del boom*, por cuanto recupera una serie de elementos de la novela social rechazados por el propio *boom*” literario⁹. Como ha dicho Teodosio Fernández, aún es pronto para medir el futuro alcance de un fenómeno reciente, pero se percibe al menos un agotamiento del afamado *boom*: “parece haber cesado el experimentalismo que en los sesenta determinó la ‘novela de la escritura’ y otras variantes de un relato obsesivamente antirrealista”. No es que ahora se borren de golpe las adquisiciones técnicas de la prosa contemporánea; sin embargo, sí hay una búsqueda de discursos más directos, y en esta preferencia narrativa de mayor sencillez interviene el afán testimonial¹⁰. Se

⁷ Elzbieta Skłodowska, “Miguel Barnet: Hacia la poética de la novela testimonial”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 27, Lima, primer semestre 1988, pp. 139, 140.

⁸ Sin duda la promoción editorial del *boom* difundió -aproximadamente entre los años 1960 y 1975- títulos señeros e inolvidables: *El astillero* (1961), de Juan Carlos Onetti; *El siglo de las luces* (1962), de Alejo Carpentier; *La muerte de Artemio Cruz* (1962), de Carlos Fuentes; *Razuela* (1963), de Julio Cortázar; *Paradiso* (1966), de José Lezama Lima; *La casa verde* (1966), de Mario Vargas Llosa; *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez; *Tres tristes tigres* (1967), de Guillermo Cabrera Infante; *El lugar sin límites* (1966) y *El obscuro pájaro de la noche* (1970), de José Donoso; *Cobra* (1972) de Severo Sarduy; *Yo el Supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos, etc.

⁹ John Beverley, “Anatomía del testimonio”, en *Del Lazarillo al sandinismo: estudios sobre la función ideológica de la literatura española e hispanoamericana*, Minneapolis, The Prisma Institute, 1987, p. 167. Por su parte, Rita De Grandis advierte lo siguiente: “Dos ejes estructurantes atraviesan la temática básica de la narrativa del post-boom en el contexto latinoamericano en general: (...) la emergencia en estas últimas décadas de la modalidad testimonial y la preocupación por revisar ciertos mitos de la historiografía latinoamericana como es el caso de *El general en su laberinto*, la última novela de Gabriel García Márquez”. Ver Rita De Grandis, “La problemática del conocimiento histórico en *Historia de Mayya* de M. Vargas Llosa”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 38, Lima, Segundo semestre 1993, p. 375. En lo que se refiere al caso del mismo García Márquez, algunos críticos van más lejos hasta el punto de analizar *Crónica de una muerte anunciada* (1981) como un texto situado entre el informe y el arte. Ver, por ejemplo, el interesante estudio de Carmen Rabel, titulado *Periodismo y ficción en Crónica de una muerte anunciada*. Sin duda, Gabriel García Márquez da nuevos pasos hacia la llamada “crónica de lo inmediato” con su obra *La aventura de Miguel Littin, clandestino en Chile*, de 1986.

¹⁰ Teodosio Fernández, “La narrativa de Miguel Barnet: Historias de gentes sin historia”, en José Ignacio Úzquiza (ed.), *Lo real maravilloso americano. Relaciones entre literatura y sociedad*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1992, p. 180. En la misma referencia, el crítico reitera que, curiosamente, este giro de aproximación a la “trivialidad” se da “también -o sobre todo- en los autores que mejor habían representado las prácticas anteriores: en el García Márquez de *El general en su laberinto* (1989), en el Vargas Llosa posterior a la *Historia de Mayya* (1984), en el Fernando del Paso de *Noticias del Imperio* (1987), en *Gringo viejo* (1985) y algún otro relato de Fuentes” (p. 180).

deduce, entonces, que hay cierto cansancio del texto como laboratorio experimental. No son pocos los literatos que desean alejarse del lenguaje frívolo y hedonista. Por ejemplo, en Chile se mantuvo la esperanza de que cesara el extremoso *boom* de la "supertécnica". Es lo que apuntó, entre otros, el escritor chileno Antonio Skármeta. Skármeta -autor preocupado por las convulsiones de su país- ha sido un ferviente partidario de dismantelar "el circo de las técnicas":

Para mí, la experimentación por sí misma es una actitud egocéntrica de los escritores, en que se confunde el mundo con el modo narrativo (...). Y todo en función de la "creación" de nuevas realidades. Pero lo que a mí me interesa es esta realidad, que por comodidad llamamos realidad¹¹.

Efectivamente, hay una inclinación no elitista; una reivindicación de la palabra sumergida y una necesidad de hallar un espacio literario que sirva para repeler la hipocresía de los grandes salones. Los escritores cambian de sintonía y se acercan a la "cultura de la pobreza" (de la que hablara Oscar Lewis) para articular un discurso disidente frente al poder oficial. Por lo demás, la rebeldía o disidencia del discurso arranca desde la complejidad interna del



Elena Poniatowska

¹¹ Declaraciones de Antonio Skármeta compiladas por Juan Armando Epple, en "Esos novísimos narradores hispanoamericanos", *Texto Crítico*, núm. 9, México, enero-abril 1979, p. 161. Las zonas de México y Río de la Plata prosiguen este mismo camino literario, según las respectivas defensas de Elena Poniatowska y Eduardo Galeano (donde ambos rechazan la actitud "etnocéntrica" del escritor). Poniatowska declara su interés por "darle voz a los oprimidos" y subyugados: "los cimarrones, las jesusas, las domitilas del mundo, los Pérez Jolote, todos aquellos que en nuestros países padecen colonialismo interno". Y esa literatura -añade- que sería "deleznable" si no fuera por los lectores que ha conquistado, es totalmente necesaria "mientras duren en nuestros países las condiciones de opresión, miseria y marginación", pues el testimonio es "la única manera que tiene el lector [culto] de enterarse de vivencias insospechadas y ajenas. Un lector muchas veces hostil a conocer las verdades de su propia realidad". (Opiniones y respuestas de Elena Poniatowska recopiladas por María Inés Lagos-Pope, en "El testimonio creativo de Hasta no verte Jesús mío", *Revista Iberoamericana*, núms. 148-149, Pittsburgh, enero-marzo 1990, p. 247). Tampoco Eduardo Galeano se siente a gusto entre los "aristócratas literarios". A Galeano le molesta que los llamados "géneros menores" (crónica, entrevista, canción popular, etc.) sean relegados a una condición secundaria bajo las órdenes de quienes se autoproclaman "marqueses del discurso literario especializado". Por eso, él prefiere escribir "literatura que ayude a revelar la voz de los que no tienen voz"; literatura que rompa el círculo vicioso en el cual todavía "los escritores latinoamericanos, asalariados de una industria, provenimos de una minoría y escribimos para ella". Reflexiones de Eduardo Galeano compendiadas por Juan Duchesne Winter, en su libro: *Narraciones de testimonio en América Latina*, Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1992 (ver el capítulo titulado "Eduardo Galeano: coyuntura en Días y noches, de estilo e historia", pp. 9-39).

propio texto. Una de las características del *post-boom* sería la "agresión textual" al elitismo anterior. Pudiera decirse que nos hallamos -ahora- frente a un discurso cuyo sello estilístico es ajeno y contrario a la voz narrativa dominante en los feudos literarios más encumbrados y academicistas. Según estima Hugo Achugar:

Es posible que, en un sentido, el discurso testimonial sea un discurso populista. No el populismo que en la casi totalidad de Latinoamérica es entendido como sinónimo de manipulación antidemocrática, sino como un discurso populista por ser producido por y para el "nosotros" que es el "pueblo"¹².

Sea como fuere, esta nueva literatura aglutina múltiples voces que se alzan para desvelar la "amnesia histórica" de los totalitarismos estatales. La cárcel, la miseria, la marginación y el silenciamiento de la alteridad son temas frecuentes y reincidentes (la íntima alteridad del "otro" -indio, negro, proletario- amordazado y perseguido por dictaduras e inclemencias milenarias). Así, el discurso testimonial implica -casi siempre- un desafío al *statu quo* de la plácida sociedad, para acusar, llamar la atención o recordar las injusticias que sufren los sectores más desfavorecidos. Como aduce Juan Duchesne, es normal que en esta reestructuración literaria tengan cabida las clases oprimidas o menospreciadas: muchos "trabajadores de la cultura" (intelectuales y artistas) acometen la urgente tarea de ampliar "los campos del quehacer cultural", mientras rescatan la perspectiva de una "realidad que fue negada y constreñida a través de siglos de explotación: la de los obreros, campesinos, mujeres y esclavos"¹³. Por tales razones, el testimonio tiene varias metas: concebir una remozada ética; desnudar la "inmoralidad" de los torturadores; y hacer, posiblemente también, un generalizado examen contracultural de "lo real espantoso" o "lo real horroroso" (en oposición a "lo real maravilloso" latinoamericano¹⁴).

En resumen, la obra testimonial buscará los rasgos y recursos que refuercen la imagen de lo veraz y fidedigno. Sin ir más lejos, su talante "subversivo" consiste en apoyarse en la evidencia suministrada no por la historiografía oficial, sino por los testigos auténticos

¹² Hugo Achugar, *op. cit.*, p. 291.

marginales al gran acontecer histórico¹⁵. Indudablemente, la densa conflictividad socio-política de América Latina ha contribuido a forjar el desarrollo de un discurso documental y denunciatorio. Hay un sinfín de apresamientos, asesinatos y suplicios cuyas secuelas son alarmantes. Y la prosa testimonial -siempre "límitrofe" entre arte y ética- no podía pasar por alto un clima tan candente y demoledor.

Ese fondo temático brilla precisamente en *La noche de Tlatelolco* -texto narrativo inicialmente citado- de la escritora mexicana Elena Poniatowska. La novela de Poniatowska rastrea la histórica matanza que se produjo en 1968, en la mexicana Plaza de las Tres Culturas (también llamada Plaza de Tlatelolco). Los hechos serían los siguientes: la noche del 2 de octubre de 1968 el cuerpo policial recibe orden de ametrallar una multitudinaria concentración juvenil (desde los helicópteros que sobrevolaban el recinto). La muerte de los univer-

¹³ Juan Duchesne Winter, "Biografía de un cimarrón: poética del monte y el ingenio", en *Narraciones de testimonio...*, op. cit., p. 43. Naturalmente, estas disidencias discursivas exigen cierta dosis de democratización y cercanía a la mentalidad popular. No en vano se ha venido diciendo que Cuba favoreció este proceso. De una parte, las investigaciones de Fernando Ortiz habían contribuido "a la descolonización de las ciencias sociales" y a una apertura mediante la cual las "culturas primitivas" dejaron de verse como inferiores a las "civilizadas". Por otro lado, a partir de 1959 la Revolución Cubana desplegó un clima de culturización muy alentador. En general, estos aires ambientales propician un acercamiento del escritor al pueblo llano (y al sustrato cultural más bajo), hasta el punto de que el autor de "testimonios" es, habitualmente, un ilustre periodista, novelista, antropólogo, crítico o intelectual que desempeña el papel de "compilador/editor" en plena alianza (y confianza) con otro sujeto "iletrado". Hay, así, "un entretreído entre el estrato letrado y el sujeto iletrado: piénesese en *Me llamo Rigoberta Menchú*". Ver estas últimas referencias en Teodosio Fernández, op. cit., p. 186; y Hugo Achugar, op. cit., pp. 279, 295.

¹⁴ Las expresiones "real espantoso" y "real pavoroso" están siendo utilizadas actualmente (aunque su radio de acción parece sobrepasar el campo del relato testimonial). Véanse, a propósito, los términos incluidos en los siguientes estudios de Sylvia Lago: *Los espacios de la violencia en la narrativa latinoamericana*, Montevideo, Universidad de la República, 1992; y *Modalidades del discurso narrativo uruguayo de las últimas décadas (1960-1980)*, Montevideo, Universidad de la República, 1994. En esta última referencia, la investigadora Lago advierte -de todos modos- que ella maneja esa terminología de "lo real pavoroso de América Latina" siguiendo la "expresión del escritor ecuatoriano Jorge Enrique Adoum", quien la usa para oponerse al criterio "del escritor cubano Alejo Carpentier cuando habla de 'lo real maravilloso'" (p. 6). Sin embargo, hay otros críticos que le atribuyen a Eduardo Galeano la misma confrontación. En ese sentido, Galeano vendría a decir: "...escribo queriendo revelar lo real maravilloso y descubro lo real maravilloso en el exacto centro de lo real horroroso de América". La presente versión de Galeano aparece citada y comentada por Julio Peñate, en "El testimonio en los relatos de Eduardo Galeano: *Noches y días de amor y de guerra y El libro de los abrazos*", en *Rumbos*, núms. 8-9 (número dedicado al "Testimonio en la literatura latinoamericana"), Université de Neuchâtel, Suisse, mayo 1991, p. 101.

¹⁵ Elzbieta Sklodowska, "Aproximaciones a la forma testimonial...", op. cit., p. 27.

sitarios, profesores y acompañantes que ejercían su derecho legal de libre expresión en pública asamblea, creó estupor e indignación. A pesar de la tradición democrática de México y su Partido Revolucionario Institucional (PRI), la represión lesionó los derechos humanos y acabó impunemente con muchísimos jóvenes. Para más exactitud, en esos instantes llegaban los corresponsales y turistas extranjeros para presenciar las "Olimpiadas", y México debía lucir su alto carisma en el horizonte internacional. Con todo, la noche de la tragedia se desató el mayor gesto de violencia del país anfitrión. El gobierno de Ordaz calculaba programas de control, pero el atentado mostró la ambición de un poder dictatorial que presumía de pacifismo. En fin, con estas piezas el libro acopla un mosaico de sangre y lágrimas. El llanto de los supervivientes (encarcelados o detenidos en el suceso) recrea -por obra de una Poniatowska "cronista" del pueblo- un agrio y frustrante dolor vital: vida teñida de muerte. Para los reporteros oficiales no ocurrió prácticamente nada digno de mención¹⁶. En el texto de Poniatowska hay, en cambio, un estallido de veracidad. Los entrevistados hablan de los muertos ya eternamente enmudecidos. Entre tantas evocaciones sobresale un fiel recuerdo: el grito que se cortó "en miles de gargantas".

Luego, en el verbalizado relato de Domitila Barrios *Si me permiten hablar...* (que escribe Moema Viezzer) aparece la mujer indígena y obrera, para iluminar el rostro de un proletariado minero que malvive en Bolivia en pésimas condiciones. Valga añadir que la exposición de Domitila Barrios abre dos focos de interés: por un lado, la oralidad en boca de un hablante de prehispánico deje (autoctonía ágrafa), cuya palabra es fuente de sabiduría y arma contra el olvido; por otro, la voz de la mujer que transita por el mundo bajo "libertad condicional". La mujer -como tantos otros marginados anónimos ("puros alias")- ha de luchar a diario, ora en forma solapada, ora en forma irascible; de todos modos arrastra un destino subalterno muy arraigado. La mencionada Elena Poniatowska se encarga de precisar que, aún hoy -en plena era cibernética- se perpetúa el eterno mito de Cenicienta: el hogareño mito de la inferioridad y sumisión femeni-

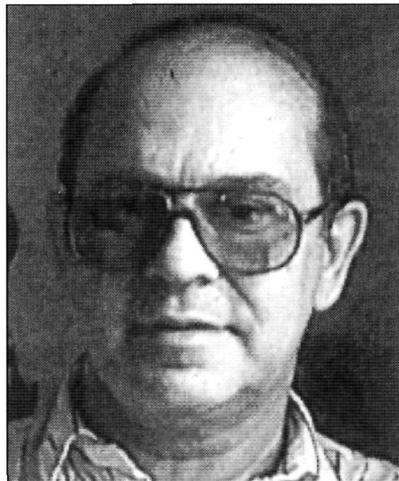
¹⁶ La realidad fue bien distinta: muchos testigos presenciales "segúan aún presos más de un año después, cuando la autora trabajaba en el manuscrito". Las fuerzas gubernamentales hubiesen preferido ocultar el asunto. De hecho, una prueba de que autora y obra estaban desenmascarando "los mitos del México moderno" sería -por ejemplo- la arbitraria negativa de las autoridades a responder a las preguntas (e investigaciones) sobre un exterminio que había violado las reglas institucionales. Ver David William Foster, op. cit., pp. 18, 20.

na¹⁷. Ya hacia mitad de este siglo (e incluso antes de Poniatowska) otra mexicana -la escritora Rosario Castellanos- colocó el sometimiento de las mujeres y los indios en un mismo plano: "Castellanos [que] tiene una honda preocupación por la marginación de la comunidad indígena (...) logra relacionar este fenómeno con la marginación de la mujer", con el siguiente agravante: si ser indígena es negativo estigma, lo es aún mayor siendo mujer¹⁸. (Esto ayudará a sopesar los inconvenientes que rodean a Domitila Barrios, mujer e indígena).

Finalmente, en *Huilca: habla un campesino peruano*, Hugo Neira se presta a transcribir las modulaciones de otra voz nativa (la voz de Huilca). En este texto testimonial queda registrada "la escritura de la voz". Aquí no parece interesar tanto la mediación de un argumento novelístico como la expresión directa de la alteridad ancestral. Para mantener el nivel popular, Neira deja bastante libertad al sujeto emisor para que sea él quien vocalice la quebrada sintaxis de un español permeado de reminiscencias quechuas. En gran medida, la expresión de Huilca da cuenta de la colisión entre la cultura europea y las culturas avasalladas por el conquistador. De ahí la potente reivindicación indigenista de dicho texto. El repertorio de Huilca, como otros extraídos de culturas ágrafas, podría ser visto como "el tránsito del relato oral a la escritura", con las inevitables modificaciones que

¹⁷ Frente a ello -sigue Poniatowska- la mujer continúa en pie de guerra: "Como los indígenas, las mujeres hemos tenido que luchar contra un sistema de represión social, y hemos tenido que luchar contra el machismo latinoamericano. Trescientos años atrás, en el aislamiento de su claustro en un convento, Sor Juana [Inés] de la Cruz -la más grande de todos los poetas de México, según Octavio Paz- vivió el drama de una mujer que debe pedir constante perdón y absolución por su pasión por el conocimiento. (...) Después de trescientos años, las condiciones que forzaron a Sor Juana a recluirse en un convento no han cambiado". Ver estas declaraciones de Elena Poniatowska en *El Nacional*, Caracas, 20 de diciembre de 1992, s/p.

¹⁸ Ver Irene García, "La literatura etnográfica de Rosario Castellanos. Una revisión crítica", en *Cuicuilco. Etnografía y Literatura*, núm. 25, México, enero-marzo 1991, p. 56. Además, aunque 1492 sea ya una lejana fecha, todo parece indicar que la raza indígena sigue siendo víctima "de las estructuras mentales del hombre blanco, que se declaró superior desde (...) los primeros contactos", en los cuales se puso de manifiesto la "moral feudal" del español frente al indígena. Y el sector femenino lleva la peor parte: "en el eslabón más bajo de la jerarquía está la mujer india, sufriendo el peso doble de la victimación tradicional, tanto por el motivo de su sexo como por su condición de indígena". Ver Donald H. Frischmann, "El sistema patriarcal y las relaciones heterosexuales en *Balún Canán*, de Rosario Castellanos", en *Revista Iberoamericana*, núms. 132-133, Pittsburgh, julio-diciembre 1985, p. 665.



Miguel Barnet

ello comporta. Con esta oriunda disertación (vertida en castellano), la voz indígena cobra vida y da nuevos bríos a la literatura indigenista: "La conjunción de la verdadera voz indígena y del enfoque testimonial (...) construye la vía más efectiva para revivir el discurso indigenista (...) del espíritu indígena"¹⁹.

Ahora bien, a menudo tiende a creerse que el relato testimonial ofrece una absoluta transparencia de estilo y una gran facilidad de lectura, que tendrían su explicación en el "bajo origen social de los testigos [informantes], las circunstancias inme-

diatas" o el supuesto parentesco con la literatura realista²⁰. Pero no se trata de reiterar ingenuamente los gastados parámetros del realismo decimonónico. La narrativa testimonial no hace una mera reproducción de biografías o acontecimientos. Al contrario, plantea gran cantidad de problemas teóricos y críticos, debido a la chocante relación que se establece entre lo real y lo imaginario ("realidad real" y realidad novelada). Aunque persiste la premisa básica de documentación (grabaciones, entrevistas, noticias, recortes de prensa, etc.), los textos no son nunca una copia de la realidad circundante; son "textos que ponen en escena una ver-

¹⁹ Según esta observación de Julio Rodríguez-Luis, el testimonio indígena da un nuevo impulso a la literatura indigenista y a la discusión sobre oralidad y escritura. Paradójicamente, el crítico vuelve a remitirnos al libro *Juan Pérez Jolote. Biografía de un tzotzil* (del antropólogo Ricardo Pozas), al considerar que ese texto -de 1948- ya supuso un paso definitivo en la apropiación y vindicación de la peculiaridad indígena: "*Juan Pérez Jolote* es un testimonio cuyo autor [Pozas] se oculta para darle voz al indígena. De este modo consigue denunciar efectivamente su opresión desde dentro del indígena, hablando tan desde dentro de él como lo hacía José María Arguedas. Finalmente, el método testimonial logra resolver la dicotomía que parecía consustancial a la narración indigenista en cuanto debía emplear procedimientos de la novela realista para apropiarse un referente ajeno a ese método y, de hecho, casi intocado por la cultura libresca. (...) El enfoque (...) iniciado por Pozas en cuanto al indígena, cuando es aplicado por Oscar Lewis y Elena Poniatowska al subproletariado urbano mexicano (algo parecido hará Miguel Barnet en Cuba), permite recoger y dar vida, a través de la voz del narrador, a lo que sobrevive de las culturas indígenas en la población mestiza. Parece obvio que la recuperación de ese pasado en función, naturalmente, del presente con el que se ha integrado, es esencial para la definición de una literatura nacional (...). Pero también la denuncia que mueve a la corriente fundadora del indigenismo encuentra en el método testimonial un cauce más efectivo, por aparecer expresada, sea implícita o explícitamente, por la misma voz del personaje". Ver Julio Rodríguez-Luis, "El indigenismo como proyecto literario: revaloración y nuevas perspectivas", en *Hispania*, núm. 55, USA, abril 1990, pp. 49, 50.

²⁰ Ver Abdeslam Azougarh, "A propósito de *Biografía de un cimarrón* de Miguel Barnet", en *Rumbos*, núms. 8-9, Université de Neuchâtel, Suisse, mayo 1991, p. 72

sión con su lógica interna”, desde el momento en que fragua la alquimia de escritura y su consiguiente elaboración lingüística. Es decir, “la condición renovadora del género no se encuentra sólo en el uso de códigos marginales o poco prestigiosos”, sino especialmente en “el modo” en que el material primario adquiere textura narrativa. Naturalmente la novela testimonial no es exactamente una novela “pura” en sentido lato, pero tampoco debe olvidarse el pulimiento estético, el eje “intersticial” y la “contaminación textual” o interdependencia de distintos códigos: periodístico, autobiográfico, novelesco...²¹. Por ejemplo, en ese ambiguo nexo de sincretismo discursivo, las figuras provenientes de lo real se “ficcionalizan” y pasan a convertirse en narradores y personajes. Algunos de ellos, enfocados de cerca, agudizan su perfil y asumen las cualidades de sujeto -o representante colectivo- inmerso en la composición estructural del texto. Asimismo, el engranaje narrativo adquiere doble proporción y complejidad: tras un primer trenzado entre lo periodístico y lo narrativo (en el concierto de entrevistas), el texto recibe -por mano del peculiar o diversificado autor-gestor-en-trevistador- un tratamiento que alcanza niveles poéticos, en algunos casos: mezcla y cruce de segmentos parciales, paralelismos, monólogo, elipsis, recreación de diálogos, saltos temporales, “multiperspectivismo”, juegos de ironización, yuxtaposición y contraste (por ejemplo la opinión del pueblo frente a los informes oficiales), y sorprendentes montajes a modo de “collage”. La conciencia de armazón y tejido narrativo entra, por tanto, en una zona artística²².

La utilización de tales procedimientos conduce a la transformación de una materia que se “narrativiza” conservando, además, un alto potencial destructor de los géneros tradicionales. Es evidente que la novela

²¹ Para completar estas anotaciones véase el ilustrativo ensayo de Ana María Amar Sánchez, “La ficción del testimonio”, en *Revista Iberoamericana*, núm. 151, Pittsburgh, abril-junio 1990, pp. 447-461.

²² Por ejemplo, Elena Poniatowska dice haber escrito su libro testimonial *Hasta no verte Jesús mío* (1969) tras las entrevistas e informes de Jesusa Palancares; sin embargo, la transcripción de informes no es íntegra, y así lo aclara la propia Poniatowska: “Utilicé las anécdotas, las ideas y muchos modismos de Jesusa Palancares pero no podría afirmar que el relato es una transcripción directa de su vida porque ella misma lo rechazaría. Maté a los personajes que me sobraban, eliminé cuanta sesión espiritualista pude, elaboré donde me pareció necesario, podé, cosí, remendé, inven-té” (el subrayado es nuestro). Este proceso de ficcionalización cobra mayor relieve si aclaramos que Jesusa no es el nombre real de la mujer entrevistada (su nombre era Josefina Bórquez); y, además, tampoco son verdí-cas todas las andanzas novelescas de la Jesusa: por ejemplo, la escena en que este personaje femenino visita a Zapata es absolutamente ficticia, según otra confesión de la misma Poniatowska. Ver las notas de Elena Poniatowska, tituladas justamente “*Hasta no verte Jesús mío*”, en *Vuelta*, núm. 24, México, 1978, pp. 5-11.

testimonial “vino a complicar aún más la definición de un género cuyas fronteras nunca fueron fáciles de determinar”²³. Sin duda, uno de los aspectos de mayor atractivo para el crítico-investigador es el que atañe al contacto y confusión de los límites genéricos²⁴. En términos de Ana María Amar Sánchez, lo más interesante del relato testimonial es su resistencia al encasillamiento y su misma condición polémica, al cuestionar “lo literario dado” y proponer nuevas sendas narrativas²⁵. A estas alturas la crítica literaria tiene ante sí un nuevo reto de interpretación, sobre todo teniendo en cuenta que la afluencia de textos testimoniales dibuja un meandro que se prolonga y se instala en nuestra década del noventa.

Desde luego aquí afrontamos una revisión necesariamente somera e incompleta. Obviamente, los datos que conciernen al testimonio son mucho más prolijos. Aun así, las apoyaturas de este breve recuento habrán servido para comprobar la vigencia (y dimensión) del fenómeno testimonial en las letras hispanoamericanas. Claro que, para impedir un error, conviene agregar que no hemos querido sostener -a ultranza- que el testimonio sea el único emblema del que dispone la literatura hispanoamericana en los últimos tiempos. O sea, estas páginas no tienen la finalidad de atribuirle al testimonio un carácter definitorio y excluyente. Ya se sugirió, por ejemplo, que la maestría experimentada en el *boom* y a partir de él- sentaba principios y postulados irrefutables que, seguramente, no llegarán a erosionarse ni siquiera bajo las huracanadas nubes del ciclón testimonial. Conste, pues, para concluir, que nuestro propósito ha sido esclarecer una de las actuales e importantes franjas literarias de América Latina, sin desprestigiar ni descartar otras constelaciones estéticas opuestas o paralelas.

²³ Teodosio Fernández, *op. cit.*, p. 182.

²⁴ La propia expresión “novela-testimonio” (o “testimonio novelado”), en clave de oxímoron, alude a la “gran paradoja de este género bicéfalo” donde logran reunirse “una verdad poética propia del género literario y una verdad factual propia del testimonio. Tenemos, pues, (...) un género híbrido (...) [que] goza de las expectativas de las dos convenciones narrativas. Y en esta dualidad/ambigüedad reside gran parte de la originalidad”. Ver Abdeslam Azougarh, *op. cit.*, pp. 69, 77.

²⁵ La profesora Amar Sánchez acaba concretando que a ella siempre le sedujo esa alternancia de los textos testimoniales que se cimbrean entre realidad e imaginación: “me interesó -especialmente- la capacidad del relato de no-ficción para poner en juego uno de los poderes más fascinantes que posee la literatura: el de ampliar y generar diversas relaciones entre lo real y lo imaginario; el poder de producir un pasaje y un espacio de encuentro entre dos mundos en constante acercamiento y lucha y el de cuestionar la condición de verdad y validez absolutas de la realidad”. Ver Ana María Amar Sánchez, *op. cit.*, p. 461.