

HECHO/DOCUMENTO/FICCIÓN: TESTIMONIO, CRÓNICAS, EL CONTEXTO COMO AUTOR Y OTRAS TRAMPAS DE LA FE

El testimonio actual, tal como se formó y se expandió en América Latina desde los años sesenta, no es el primer género de dudosa filiación literaria que haya surgido en las letras hispanoamericanas. Además de las crónicas, cartas, diarios, memorias, informes y obras enciclopédicas donde encontramos numerosos pasajes o capítulos impactantes -- verdaderos poemas en prosa, relatos o novelas--, a lo largo de toda la trayectoria literaria de América, aparecieron numerosas obras, que aunque fueran "marginales" desde el punto de vista de la literatura tal como ésta se definía en cada época histórica, marcaron, no obstante ello, importantes hitos en esa evolución: *Naufrajos*, *Comentarios reales*, *El carnero*, *Concolorcorvo*, *Facundo*, *Una excursión a los indios ranqueles*, *Os sertoes*, *El laberinto de la soledad*. En las últimas tres décadas, este problema se ha vuelto a agudizar por el "nuevo periodismo," por el "boom" de la "literatura factual" (testimonio, novela testimonial, novela no ficcional), y también por la propia literatura que, a su vez, ha adoptado para sus fines las estrategias discursivas de los géneros no literarios. Como se sabe, el vaivén entre novela y documento tiene larga historia y se halla en los orígenes de la novela occidental moderna.

El periodismo investigativo y testimonial en *Operación masacre* de Rodolfo Walsh, en *La novela de Perón* de Tomás Eloy Martínez, y en *Fuerte es el silencio* de Elena Poniatowska; el montaje periodístico y la "colmena" de voces en *La noche de Tlatelolco* de la misma escritora; los archivos de la memoria en *Retrato de familia con Fidel* de Carlos Franqui, y los de la memoria y del cuerpo en *Tejas verdes* de Hernán Valdés, en *Montaña es algo más que una inmensa estepa verde* de Omar Cabezas, en *Recuerdo de la muerte* de Miguel Bonasso, en *Contra toda esperanza* de Armando Valladares y en *Antes que anochezca* de Reinaldo Arenas; los archivos de la Seguridad del Estado en *Condenados de Condado* de Norberto Fuentes; los archivos de la memoria y de la tribu en *Biografía de un cimarrón* de Miguel Barnet y en *Me llamo Rigoberta Menchú* de Elizabeth Burgos-Debray; la voz de la mujer que no espera el permiso de hablar en *Si me permiten hablar* de Moema Viezzer y en *Hasta no verte*,

Jesús mío de Poniatowska; la novela testimonial *Persona non grata* y otras novelas no ficcionales de Jorge Edwards; las novelas (auto)biográficas, más o menos ficcionales, como *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas, *Historia de Mayta* de Mario Vargas Llosa, *El gringo viejo* de Carlos Fuentes, *Querido Diego, te abraza Quiela* de Poniatowska o *Arráncame la vida* de Angeles Mastretta, para nombrar sólo unas cuantas obras que se han convertido ya en clásicos de este ambiguo y creciente espacio donde la intensa exploración del eje hecho/ficción ha puesto, otra vez, en fluctuación las fronteras entre la literatura y las formas no propiamente literarias.

En esta ocasión, no vamos a indagar en la prolongada crisis que está sufriendo el concepto esencialista tradicional de literatura en todas sus encarnaciones teóricas e institucionales. Tendremos que dejar de lado, también, el hecho de que la marginalidad de un género (recuérdese que incluso la novela fue considerada largo tiempo como subliteratura) es resultado de la política, hegemonía y represión ejercidas por cierto concepto de "literatura" definido e institucionalizado, tautológicamente, a través de ciertos géneros *literarios*, poéticas dominantes e instituciones sociales y culturales, y que todas estas instituciones en el amplio sentido de la palabra tratan de encauzar la recepción del texto en un determinado contexto histórico cultural.

Nos limitaremos a anotar dos paradojas: el testimonio (tal como antes la crónica y otra literatura documental) no entra ni en el sistema literario tradicional ni en la estrecha "literariedad" vanguardista y estructuralista; en cambio, si comparamos, por ejemplo, la crónica con la literatura "canónica" escrita en la primera época de la Colonia, aquélla resulta mucho más fuerte e interesante, e incluso afloran en su lectura actual valores *modernos* y *posmodernos* (el caso de *Naufragios*). Lo mismo pasa con la literatura documental de otras épocas.¹

Nos encontramos ante dos tareas relacionadas: en primer lugar, la necesidad de replantearnos el canon "literario" latinoamericano. El feminismo, el renacimiento y reconocimiento de las culturas indígenas y un mejor conocimiento de las formas sincréticas de la Colonia, y el reconocimiento de otras minorías étnicas y sociales ya han iniciado este proceso de revalorización. En segundo lugar, la necesidad de releer la herencia cultural para no seguir repitiendo las clasificaciones y los juicios ya anticuados. Por ejemplo, es un triste testimonio de esta situación anómala cuando una de las obras más interesantes entre las crónicas,

Naufragios de Cabeza de Vaca, merece, en una última historia de la literatura hispanoamericana, unos siete renglones y que, además, se la confunde con otro texto.²

El testimonio llama la atención del teórico por un número de rasgos peculiares, a saber, por reintroducir en el discurso literario y reciclar abiertamente métodos y valores narrativos caídos en desuso o desacreditados en otras disciplinas del saber. Así, por ejemplo, ostenta los "efectos de la realidad" puestos en tela de juicio tanto por la historiografía actual (la narratividad como método del conocimiento histórico y de su transmisión, y como garantía de la realidad detrás del discurso histórico)³ y por la crítica y la filosofía deconstructivistas (la oralidad como garantía de "autenticidad" de la realidad re-presentada).

También dejaremos de lado la pregunta hasta qué punto el testimonio participa, con estos rasgos, de la sensibilidad y la estética posmodernas, y, en cambio, exploraremos algunos problemas de la relación hecho/ficción, de su modelización discursiva y de su configuración por el contexto histórico, para señalar algunas trampas disimuladas en la escena ilusionista del testimonio y de la literatura documental.

El pensamiento occidental convirtió la "ficción" y el "hecho" en una antinomia fundamental que configuraría topológicamente el mundo que habitamos, escindiéndolo en dos partes asimétricas e irreconciliables. Por supuesto, esta escisión es una ficción producida por el logocentrismo de nuestra tradición y por la creencia en la "presencia inmediata" del mundo, donde la "presencia" se confunde con "inteligibilidad."

Hoy sabemos que la situación es mucho más compleja y que el "hecho," aun si estuviera delante de nuestros ojos, nunca nos es dado directamente, sino siempre en y a través de los procesos de semiosis, heterogéneos y plurales, de los cuales luego derivan sus múltiples interpretaciones y valores, realizados y potenciales. Entre los niveles de mediación, el discurso ha atraído la atención como uno de los medios más importantes.

El discurso narrativo nos da pistas particularmente sugerentes para el análisis de la narrativa documental. Según Boris Tomashevski,⁴ cualquier narración puede tomar el camino de la "crónica" o de la "historia narrativa" (*story, récit*). La primera forma nos refiere los hechos en el orden puramente cronológico, si pudiera existir algo así para el receptor. Bajo la segunda se entiende la secuencia de los sucesos narrados, caracterizada por la aparente necesidad y probabilidad de su

transcurso. La cadena potencialmente infinita obtiene un "cierre" por la postulación de un "comienzo" y un "final" equivalentes, puntos que "enmarcan" la historia.⁵

El proceso de búsqueda de un final adecuado, el juego involucrado y el hecho de que el final está presagiado desde y por el comienzo mismo, convierten el tiempo narrativo en "tiempo de expectación," tiempo existencial intensificado, e imprimen carácter teleológico al decurso lineal del discurso. El relato tradicional desemboca ineluctablemente en la revelación que llevaba anunciando y disimulando todo el tiempo. (Los lectores tradicionales apreciaban un buen acto de "prestidigitación"; los modernos tuvimos que consolarnos con cualquier otra cosa.) El mecanismo teleológico y totalizador, el *mythos* en los clarividentes términos aristotélicos, consolida el primer nivel mítico implicado por cualquier relato "con historia."

Aristóteles confunde la lógica totalizadora que define este concepto de la historia narrativa —del *mythos*— con la "lógica" noumenal que opera, según conjetura, "detrás" de la realidad fenoménica. A diferencia de Platón, el *mythos* no imita la apariencia sino que, por su forma rigurosa, expresa la "esencia," la "realidad verdadera." La literatura basada en el *mythos* es, para Aristóteles, más "profunda," más filosófica y por lo tanto más valiosa que, por ejemplo, cualquier obra historiográfica (o, pongamos nosotros, testimonial), porque ésta tiene que respetar, por lo menos en teoría, todos los pormenores y vericuetos de la realidad fenoménica. Estos "detalles" de la "superficie" no tienen por qué crear una totalidad en la "profundidad," ni mucho menos una totalidad cerrada, porque no constituyen un *mythos* narrativo sino hechos que realmente ocurrieron. Desde este punto de vista, los sucesos diarios, la biografía, la Historia y todo aquello que no entra en la rigurosa tramoya de *mythos*, se convierten, cuanto más, en una especie de *subliteratura*.

En otras palabras, en esta visión clásica, mucha realidad estorba una "buena literatura" y su misión "esencial"; pero la realidad "informe" también pone en tela de juicio los mecanismos de la totalización operantes en el *mythos* literario. Por eso un escritor "clásico" como Borges, por lo menos en este sentido, prefiere el "rigor" de la ficción al "caos" y a la "monstruosidad" de la realidad; y por los mismos motivos, abraza la construcción utópica del relato policial decimonónico.⁶

Hoy en día ya sabemos que dicha lógica del *mythos* narrativo es sólo un *constructo artificial*, aunque anclado en la cultura tradicional y tal vez

en las propias matrices epistemológicas que fundamentan el pensamiento occidental, constructo desprovisto de cualquier garantía de trascendencia; y que la lógica y el cierre totalizadores convierten la historia narrativa en cuanto *mythos* en el *mito* como cierta totalización ideológica.

Desde esta perspectiva entendemos mejor la brutal disyuntiva abierta ante la narración factográfica: seguir la senda de la "crónica", que hilvana unos hechos más o menos interesantes, pero dispersos y sin mucho sentido de conjunto; o tomar el camino de la "historia narrativa," selectiva, pero totalizadora e ideológicamente prefabricada, que convierte la ficción, los hechos y la Historia misma en mito. La crisis de la narración en la historiografía actual refleja esta encrucijada.

En el extremo de la primera opción se halla el libro clásico de la literatura testimonial latinoamericana, el diario de la favelada Carolina María de Jesús, *Quarto de despejo* (1960). Entre la crónica y el *mythos* existen algunos caminos intermedios que llevan a cierta totalización: la autobiografía (más "novelada" en *Canción de Rachel* o en *Hasta no verte Jesús mío*), y la enciclopedia antropológica o histórica (*Biografía de un cimarrón*, *Me llamo Rigoberta Menchú* y *Pablo: Con el filo de la hoja*, un montaje documental y testimonial sobre la vida de Pablo de la Torriente Brau hecho por el cineasta cubano Víctor Casaus; las tres obras tienen importantes aspectos biográficos). La enciclopedia aumenta su peso, en algunos casos, por los rigores ideológicos y propagandísticos asumidos.

Hasta el momento hemos enfocado el espacio que comparten el documento con la ficción y el discurso literario con el no literario. Es obvio que esta dimensión representa sólo una mitad del problema. Ahora vamos a centrar nuestra atención sobre el contexto histórico que diferencia las distintas manifestaciones de la literatura documental. Podemos tan sólo indicarlo en el ejemplo del testimonio.⁷

Cuando nos hacemos esta pregunta, no pensamos tanto en qué ha significado este género narrativo en el contexto histórico y político latinoamericano entre los años sesenta y ochenta: no queremos señalar ni la determinación, reflejo o correspondencia tradicionales; ni tampoco la actualización de los valores latentes en la estructura en el contexto de la recepción. Nos referimos a algo que atañe al propio surgimiento y razón de ser del género: la creación de un fenómeno original, configurado, lanzado y afianzado por cierto contexto sociopolítico. Pensamos en este contexto como el verdadero "autor intelectual" del género testimonio, dador de las pautas dentro de las cuales los "autores"

reputados, sus testigos y sus historias traman las mismas parábolas de experiencia ritual.

Recordemos esos años de fervor: pronto serán tan distantes como el Medioevo o la Revolución de Octubre. Su sobrina, la Revolución cubana del 59,⁸ si bien en una versión algo mitificada, hegemonizó la "revolución revelada" por Marx, la rejuveneció en comparación con el vestusto modelo estalinista soviético, y se convirtió en presagio, propulsor y modelo de la revolución que se esperaba que descendería en América Latina en cualquier momento. Desde su púlpito, hizo un juicio sumario a la Historia y a otras fuerzas políticas, pasadas y presentes, y forjó también el testimonio como testigo de ese Proceso alegórico y como arma de combate ideológico.⁹ En este contexto, el espacio discursivo del testimonio se convirtió en un teatro ritual donde las fuerzas populares y los fieles intelectuales progresistas daban fe sobre el progreso del Progreso y testificaban sobre su fe inquebrantable en la marcha adoctrinada de la Historia.

El testimonio que se presentaba en el traje rústico del Pueblo para contestar la "historia oficial," adquiría características del nuevo evangelio profano, profetizaba la lucha de clases (Barnet, "La novela testimonial: Alquimia de la memoria" 16) y profundizaba en la ideología del proletariado (Randall 26); y mimetizando la Revolución, tapaba la realidad incómoda bajo el trapo de la interpretación alegórica figural de la Historia.¹⁰ Otra ironía de este "testimonio" fue que su imaginario se alimentaba, directa o indirectamente, de las novelas del "realismo socialista" soviético de los años treinta y cuarenta.¹¹ Estas musas cantan más claramente en *Montaña es algo más que una inmensa estepa verde* de Cabezas, en *Cerco de púas* de Aníbal Quijada Cerda, en *Pablo: Con el filo de la hoja* de Víctor Casaus; y, ya de otra manera, en el alucinante proyecto "científico" del teatro *Escambray*.

Este modelo de testimonio (el único "útil," Randall 32), propulsado por los premios de la Casa de las Américas, hegemonizó el género desde La Habana hasta Santiago de Chile y Montevideo; sólo México y Argentina quedaron fuera de su órbita: en parte tal vez por azares biográficos (Bonasso pasó su exilio precisamente en México); pero creemos que ante todo por el contexto de los movimientos políticos hegemónicos en esos países, anteriores y distintos a la Revolución cubana. La configuración alegórica figural del testimonio lo separó de sus "precursores" y de las otras modalidades de la literatura documental,

por ejemplo, del testimonio antropológico de Oscar Lewis ("Sus obras nos irritan," resume su aporte a la causa proletaria Randall 25). Por esta configuración ideológica, el testimonio participa de las últimas manifestaciones del proyecto "moderno," reciclando incluso la herencia del fervor cristiano temprano.

Es un triste testimonio de la época, tan lejana ya que no parece que fuera ayer, que toda una generación latinoamericana se quijotizó por los ardores utópicos y se desangró por poner en la práctica esa "buena nueva," y, aparentemente también, por ayudar a avanzar las carreras de algunos *yuppies* académicos.¹²

Estas rápidas disquisiciones acerca de ciertas ambigüedades que nos acechan en el género testimonio y en la literatura documental en general han tenido un propósito: situar tanto el testimonio como la ficción en un sólo espacio común; indagar un poco en las líneas de fuerzas, múltiples y contradictorias, que operan en este espacio; y abogar por la necesidad de medir tanto el testimonio como la ficción por los mismos parámetros. En otras palabras: determinar en cada texto particular qué tiene de hecho y qué de ficción, llámese testimonio o novela. E, inversamente, señalar hasta qué punto un contexto histórico provocó y configuró un género narrativo, blandiendo su simulacro de humilde verdad para convertirlo en uno de los testigos principales de los milagros del Teatro de este Mundo.

Notas

- 1 Véase nuestra relectura de la correspondencia amorosa de la Avellaneda, "Cartas de amor de la Avellaneda," *Cuadernos hispanoamericanos* 511 (Enero, 1993): 103-13.
- 2 Iñigo Madrigal, ed., *Historia de la literatura hispanoamericana: Epoca colonial* (Madrid: Cátedra, 1982) 40.
- 3 Véase el trabajo seminal de Roland Barthes, "Historical discourse" (1967), *Introduction to Structuralism*, ed. Michael Lane (New York: Basic Books, 1970) 145-55.
- 4 "Tematika: Konstruktsia siuzheta," *Teoria literatury* (Leningrado: Gosud. izdat. 1925) 133-61. Trad. parcial en E. Volek, ed., *Antología del Formalismo ruso y del grupo de Bajtin, II* (Madrid: Fundamentos, 1993) 145-59.
- 5 Para más detalles y un planteamiento posestructuralista, véase nuestro *Metaestructuralismo: Poética moderna, semiótica narrativa y filosofía de las ciencias*

- sociales* (Madrid: Fundamentos, 1985) 129-89.
- 6 Véase la introducción de Ricardo Piglia a su selección *Cuentos de la serie negra* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1979) 8-11.
 - 7 Para un planteo más desarrollado véase nuestro artículo "Las modalidades del Testimonio y *Hasta no verte Jesús mío* de Elena Poniatowska," *Literatura mexicana*, ed. José Miguel Oviedo (Philadelphia: University of Pennsylvania, en prensa).
 - 8 Como en una buena historia formalista, la herencia no pasa del padre al hijo, sino del tío al sobrino.
 - 9 Véanse los manuales de guerra testimonial de Miguel Barnet y de Margaret Randall: véanse las teorizaciones del primero reunidas en *La fuente viva* (La Habana: Letras cubanas, 1983) y "La novela testimonial: Alquimia de la memoria," *Criticarte* 6 (1987): 14-16; la segunda perpetró "¿Qué es, y cómo se hace un testimonio?" (1979), *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 36 (1992): 207-27.
 - 10 Véase sobre esta técnica poco proletaria el trabajo ya clásico de Erich Auerbach, "Figura," *Scenes From the Drama of European Literature* (New York: Meridian Books, 1957) 11-76.
 - 11 Véase el análisis de este espécimen político-religioso en Katerina Clark, *The Soviet Novel: History as Ritual* (Chicago: U of Chicago P, 1981).
 - 12 Léase este lúcido reconocimiento en John Beverley, "Through all things modern: Second thoughts on Testimonio," *Boundary* 2 18,2 (1991): 3.