

La voz del otro: del testimonio a la nueva narrativa*

Jorge Fornet

Casa de las Américas

Fornet, Jorge (2009), *La voz del otro: del testimonio a la nueva narrativa*.

En el litigio perpetuo que se establece a nivel del discurso, las palabras tienen un papel esencial en la lucha por la hegemonía. Nación, raza, etnia, movimientos sociales —y me atrevería a añadir género y clases— han sido a la vez conceptos y espacios de conflagración. El siguiente trabajo indaga en el modo en que la literatura latinoamericana se ha internado en ese campo de batalla, cómo ella ha servido de espacio para dirimir cuestiones que rebasan presupuestos estéticos. Para abordar e ilustrar el tema se detiene en dos momentos precisos y en unos pocos autores y textos. En el primer momento se acerca a un género elocuente en sus propósitos: el testimonio. Queda para el segundo un acercamiento a algunas de las propuestas de los nuevos narradores. Así, el arco que va de finales de la década del sesenta a nuestros contemporáneos, revela las diversas pero persistentes formas en que la literatura latinoamericana ha asumido los desafíos de su época. Salvando todas las distancias, el trayecto que va de aquellos testimonios a las más recientes narraciones es síntoma del largo proceso mediante el cual la literatura latinoamericana se propone a sí misma como un espacio de resistencia.

[Testimonio / Nueva narrativa / Hegemonía / Género / Subalterno]

* Una versión de este trabajo fue presentada en la Conferencia Internacional “Nación, raza, etnia y movimientos sociales”, organizada por el Instituto of Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Seúl, el 5 de junio de 2009.

Ante todo debo reconocer que me causa cierta extrañeza el tema que nos reúne (“Política de la liberación: nación, raza, etnia y movimientos sociales”), no porque a estas alturas no resulte pertinente —más bien todo lo contrario— sino porque en un mundo cuyos ideólogos más visibles hablan una *lingua franca* (esa “vulgata planetaria” a que hacía referencia Pierre Bourdieu) en la que no parece haber espacio para liberación alguna, discutir cuestiones como estas puede ser especialmente provechoso. De modo que debemos agradecer al Instituto de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional de Seúl la convocatoria a dialogar sobre este tema. Ya sabemos que cada época genera su propio vocabulario; incluso, según reconocía en cierto momento el propio Bourdieu, los libros contemporáneos entre sí se asemejan menos por sus temas que por sus títulos. De tal modo que ciertos términos dan la sensación de marcar momentos específicos y, sobre todo, tienden a desterrar otras nociones que nos resultan imprescindibles. En el litigio perpetuo que se establece a nivel del discurso —aunque sus causas sean mucho más profundas—, las palabras tienen un papel esencial en la lucha por la hegemonía. Es necesario, en consecuencia, sacar a flote otros términos que dialoguen, cuestionen o entren en contradicción con aquellos conceptos hegemónicos. Puesto que el tema es especialmente complejo y dado que mi área de competencia son los estudios literarios, intentaré indagar en el modo en que la literatura latinoamericana se ha internado en ese campo de batalla, cómo ella ha servido de espacio para dirimir cuestiones que rebasan presupuestos estéticos. Nación, raza, etnia, movimientos sociales —y me atrevería a añadir género y clases— han sido a la vez conceptos y espacios de conflagración.

Para abordar e ilustrar el tema que nos convoca he querido detenerme en dos momentos precisos y en unos pocos autores y textos. Me interesa, en el primer momento, acercarme a un género elocuente en sus propósitos. Dejo para el segundo momento el acercamiento a algunas de las propuestas de los nuevos narradores. Así, el arco que va de finales de la década del sesenta a nuestros contemporáneos, revela las diversas pero persistentes formas en que la literatura latinoamericana ha asumido los desafíos de su época.

Pocas veces tenemos oportunidad de estudiar con tanta claridad el surgimiento y consolidación de un género como ocurre con el caso del llamado testimonio. Desde luego que para rastrear sus fuentes podemos ir tan lejos en el tiempo y en el espacio como nos lo propongamos. De hecho hay cierto consenso en que en el testimonio confluyen “aspectos ya presentes en la tradición narrativa hispanoamericana”; Mabel Morafía, por ejemplo, menciona entre ellos “las técnicas del relato de viajes, la biografía romántica, los relatos de campaña, el documentalismo de la novela social e indigenista, el ensayo sociológico, el estudio etnográfico y la relación costumbrista, así como recursos tomados de la poesía y la narrativa popular” (491). Pero al referirnos al testimonio tal como lo entendemos hoy, los antecedentes más reconocibles en la literatura latinoamericana parecen ser *Juan Pérez Jolote*, del mexicano Ricardo Pozas (editado por primera vez en 1948 en la publicación científica “Acta Antropológica”, y cuatro años más tarde como libro), y *Operación masacre*, del argentino Rodolfo Walsh, aparecido en 1957. Ambos ejemplos, surgidos en los extremos norte y sur de la América Latina marcarían las dos vertientes fundamentales, que se harían una sola, en gran parte de los testimonios posteriores. Si la obra de Pozas se centra en la

biografía de un indio tzotzil realizada desde una perspectiva etnográfica, el libro de Walsh es ya abiertamente político, una historia basada en la narración del sobreviviente de un fusilamiento colectivo y extrajudicial, en años difíciles de la sociedad argentina. La propia postura asumida por Walsh a partir de ese momento, y su desaparición en 1977 bajo la represión de la dictadura de su país, otorgaron retroactivamente un carácter aun más dramático a la de por sí sobrecogedora experiencia que cuenta el volumen. Resulta llamativo en este caso lo que hay de azaroso en la realización del libro. En el prólogo, Walsh cuenta cómo la historia que va a narrar le llegó, sin buscarla, mientras jugaba ajedrez en un bar del que era asiduo parroquiano. Y él, que no se interesaba en la política, se vio involucrado en ella a tal punto que terminó escribiendo —aprovechando las reglas del género policial, del que fue cultor— uno de los grandes alegatos políticos de nuestro tiempo.

Era inevitable que el género literario que apenas se esbozaba en esos ejemplos emergentes cobrara un notable auge en la década del sesenta, tras el triunfo de la Revolución cubana y la inmediata repercusión que esta provocó no sólo en el ámbito de la política sino también en el campo cultural. Lo cierto es que al mismo tiempo en que un grupo excepcional de narradores y de obras fue accediendo a un inusitado reconocimiento internacional (esa eclosión conocida con el mercadotécnico nombre de *boom*, la cual dio la sensación de llevar las ficciones y la imaginación latinoamericanas a extremos insospechados), al mismo tiempo, repito, va desarrollándose este género en apariencia marginal, que agrega nuevas voces y preocupaciones al universo literario del Continente. Es decir, mientras el público va conociendo nombres recién aparecidos como los de García Márquez, Cortázar, Fuentes y

Vargas Llosa (por ceñirme sólo a los más citados), comienza también a familiarizarse con los de Miguel Barnet y Elena Poniatowska, y, lo que resulta más sorprendente, con personajes como el cimarrón (Esteban Montejo) y Jesusa Palancares. El hecho es que aquellos sujetos que hasta entonces habían carecido de voz, aquellos que solían ser representados como objetos antes que como sujetos de la historia, toman la palabra. En realidad, si vamos a ser precisos, y este es uno de los temas más discutidos en torno al testimonio y sobre el que volveré, esos personajes suelen expresarse de modo indirecto, mediante alguien que les presta su voz. Aun así, es obvio que un nuevo sujeto estaba comenzando a hacerse escuchar y adquiriendo visibilidad en el espacio público. Y no es casual que por lo general se tratara de personas que ni siquiera habían alcanzado la condición de ciudadanos, sino que se movían en los márgenes de la sociedad y sus instituciones. Por ello mismo la raza, la etnia, la clase y el género tienen tan gran relevancia en este asunto; precisamente porque en virtud de ellas muchos de aquellos sujetos habían sufrido una exclusión que el testimonio intentaba poner al descubierto. En la “Noticia preliminar” de otro de sus libros (*¿Quién mató a Rosendo?*, 1969), Rodolfo Walsh dejaba claro quiénes eran los personajes de sus historias y, al hacerlo, trazaba una clara línea divisoria con la noción de ciudadanía reconocida por los medios y las instituciones policiales y judiciales: “Para los diarios, para la policía, para los jueces, esta gente no tiene historia, tiene prontuarios”.

Entendido así por muchos de sus autores, el testimonio tenía, entre sus más importantes misiones, la de rescatar personajes e historias que la sociedad ocultaba, los medios pasaban por alto y los demás géneros literarios no estaban en condiciones de reservarles un espacio de privilegio. Sin duda la

inmediata acogida que tuvo el género en esos años se debió a esa capacidad no extendida hasta entonces de servir de caja de resonancia a aquellos sujetos hasta entonces preteridos y erigirse en vocero de sus deseos e intereses. En años que en el mundo, y especialmente en la América Latina, estaban anunciándose cambios radicales, el testimonio se erigía como portavoz de esos cambios en el terreno literario e inevitablemente era identificado como el género por excelencia de la nueva —y al parecer inminente— sociedad.

Entre tanto, la aparición en 1966 de *Biografía de un cimarrón* significó un inmediato acontecimiento editorial y provocó una intensa discusión sobre su propio estatus literario. La revista *Bohemia*, por ejemplo, le dedicó un acercamiento de título elocuente: “Cimarrón. Un libro sin precedentes en la literatura cubana” (16 de septiembre de 1966: 32-34), el cual incluyó opiniones de escritores como Alejo Carpentier, Onelio Jorge Cardoso, Juan Pérez de la Riva y Lisandro Otero, así como una entrevista al propio Barnet. Lo cierto es que desde entonces las discusiones teóricas en torno al testimonio han generado una copiosa bibliografía que en esta ocasión prefiero pasar por alto. Es relevante el hecho de que, a la vez que se produce un deslumbramiento con el apasionante personaje de Esteban Montejo, la obra plantea —sin proponérselo— un desafío en cuanto al género literario al que pertenece, que sus contemporáneos no pasaron por alto. Montejo es un personaje cautivante por más de un motivo; no sólo es un hombre negro que por su condición racial y de clase ha sufrido una experiencia muy peculiar que nos conmueve, también ha sido esclavo y, sobre todo, cimarrón, es decir, un esclavo que, en un acto de resistencia, huyó al monte y, por consiguiente, escapó de su condición de tal. Montejo tiene, además, otra peculiaridad que suele pasarse por alto, y es su edad. Con más de cien años de vida, es un

sobreviviente, testigo excepcional de un momento del que no abundan más referencias que aquellas aparecidas en los libros de historia o en las narraciones orales transmitidas de una generación a otra. Él, sin embargo, vive para contar de primera mano su excepcional experiencia. En medio de una naciente revolución protagonizada por jóvenes y renovadora en sí misma, este anciano aparecía para otorgarle dimensión histórica a los cambios que se estaban sucediendo; era como si viniera de otro mundo para legitimar el Estado naciente y además, para trazar una línea de continuidad entre la resistencia que él mismo llevó a cabo y la que desarrollaba la nueva sociedad. En Esteban Montejo se funden la gran Historia y la pequeña, la que se enlaza lo mismo con los acontecimientos trascendentales que han tejido la épica de la nación cubana, que con las anécdotas más nimias, esas que integran de manera profunda e insoslayable las vidas y creencias de individuos que han sido desplazados durante siglos del centro de la historia.

Eso ayuda a explicar que, a pesar del atractivo que ejercieron el protagonista del libro, así como su voz y su historia, buena parte de las lecturas generadas tras la aparición del volumen girara en torno al género al que pertenecía. Su repercusión está relacionada en alguna medida con el hecho de que al mismo tiempo que vuelve sobre la historia de la nación desde una perspectiva inusual, es leído como una nueva propuesta literaria. En ese sentido el texto supo sintetizar una relectura del pasado con un modo inédito (al menos así fue entendido) de decir. Sin embargo, hay una paradoja en el hecho de que el libro fuera “despojado” de su condición testimonial. Es preciso recordar que si bien su autor lo concibió como un relato etnográfico en la línea del libro de Pozas (la semejanza entre el subtítulo de aquél — *Biografía de un tzotzil*— y el título de este es evidente), y que la primera

edición apareció publicada por el Instituto de Etnología y Folklore, pronto los lectores, y fundamentalmente esos lectores singulares que son los escritores, comenzaron a reconocer sus cualidades novelísticas. “Algunos escritores”, pregunta el reportero de la revista *Bohemia* en las páginas que le dedicara al volumen recién aparecido, “consideran este libro una obra artística, una novela, ¿qué considera usted?”, a lo que Barnet responde tajante: “Que no es una novela. Que es un libro con otro propósito: el científico.” El propio Barnet reconsideraría luego sus opiniones y rebautizaría ese y sus siguientes libros como novela-testimonio. La paradoja reside en el hecho de que cuando el nuevo género exhibe cualidades literarias, es decir, cuando se aparta de la rigurosa transcripción de las palabras del informante y adquiere valores estéticos, se le intenta clasificar dentro de un género más prestigioso y legitimador como la novela. O sea, se le reconocen valores al género naciente pero se le escamotea el reconocimiento de poseer u otorgar, por sí mismo, prestigio literario.

En cualquier caso, lo cierto es que las obras de los estadounidenses Oscar Lewis y Truman Capote, así como de los latinoamericanos Barnet, Poniatowska, Pozas, Walsh y varios más, fueron perfilando un género al que pronto se le restituirían sus valores. Fue el Premio Literario Casa de las Américas el que le dio, al menos en lengua española, una personalidad de la cual carecía, como respuesta a una inquietud que venía tomando cuerpo desde hacía varios años.¹ Hasta 1969, los libros que en cierta medida respondían a las características del testimonio concursaban, según el caso, en

¹ Véase el dossier “La Casa de las Américas y la ‘creación’ del género testimonio”, que tuve ocasión de preparar y del que he aprovechado informaciones y citas en este trabajo (Fornet).

los géneros tradicionales, fundamentalmente en novela y ensayo. La polémica cobraría impulso cuando en 1968 fue mencionado en ensayo el libro *Manuela la mexicana*, de la cubana Aida García Alonso. El 4 de febrero de 1969 se reunieron los jurados y los organizadores del Premio para hacer sugerencias o proponer cambios en él; uno de los asuntos fundamentales que se discutieron fue, precisamente, la “creación” del género testimonio. Esa reflexión colectiva determinó que en la convocatoria siguiente se incluyera el nuevo género. Al comienzo del encuentro se piensa en el testimonio como un valor o función transgénérica; se privilegia el hecho de dar testimonio antes que meditar sobre la pertinencia de un “nuevo” género. Poco a poco, sin embargo, va tomando cuerpo la idea de que se trata de algo distinto aunque aproveche recursos de varios de los demás géneros. Me interesa destacar la intervención del crítico uruguayo Ángel Rama, para quien el testimonio aparece aún como una forma de expresión transgénérica; pero lo que me parece digno de atención es que Rama lo entiende como fruto de un acto de voluntad, una forma proclive al encargo, una expresión netamente ancilar. De aquí pasa entonces a una propuesta concreta y a un emplazamiento directo a los escritores del momento. Así, la institución no debe limitarse a dar espacio a un movimiento en apariencia espontáneo, sino que debe contribuir a impulsarlo, fomentarlo, difundirlo. Rama propone, en la práctica, una política cultural destinada al relanzamiento del testimonio:

Creo que debía haber una colección que reconociera estos materiales y que les sugiriera expresamente a otros escritores de América: “Hagan un testimonio sobre tal cosa, escriban sobre lo que está ocurriendo en tal lugar.” Es decir, tratar de mostrar la línea de la tarea y la lucha de la América Latina a través de la

literatura. [...] Me gustaría un libro de Gonzalo Rojas que me diera el Chile ardiente. Me gustaría los mejores libros que se pueden hacer y que se les pueden pedir a muchos escritores, y cuántos escritores dirían: “¡Sí, cómo no, yo estoy presente para eso! Yo estoy de acuerdo.”

Como consecuencia de esos debates el Premio Casa de las Américas convocó por primera vez en 1970 el testimonio, género que no había sido canonizado hasta entonces. Es obvio que la institución cubana no “creó” el género, más bien se vio forzada a tomarlo en consideración, pero, al hacerlo, lo legitimó y le proporcionó un nuevo marco de referencia.

Aunque no hay ninguna razón intrínseca para considerar al testimonio como un género al servicio de los desposeídos y opuesto tanto a la sociedad burguesa como al género burgués por excelencia, la novela, lo cierto es que “la literatura testimonial tiende a echar luz sobre las contradicciones del sistema imperante, a revelarse contra el *statu quo* o a solidarizarse con reivindicaciones o luchas populares que cuestionan el ‘orden’ de sociedades autoritarias, discriminatorias y excluyentes.” (Moraña, 488) La cuestión planteada por Gayatri Spivak, ‘¿Puede hablar el subalterno?’, tiene una total vigencia —según nos recuerda Moraña— para el caso de la narrativa testimonial latinoamericana, pues se trata, precisamente, de un género empeñado en abrir un espacio desde el cual el subalterno pueda hacerse escuchar. Ningún género literario se ha propuesto en tal medida servir de medio de expresión para ese Otro en ocasiones invisible para el resto de la sociedad.

Uno de los más reconocidos y celebrados ejemplos del género — vinculado también al Premio Literario Casa de las Américas, el cual ganó en

1983— es *Me llamo Rigoberta Menchú*. El libro tiene un antecedente en *Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia*, de la brasileña Moema Viezzer (1976). La similitud más obvia es que en ambos casos se testimonia la experiencia personal de una mujer pobre que ha vivido la represión y ha ocupado un lugar en la resistencia. Pero hay otra semejanza menos evidente, y es la lengua que utilizan, un español rudimentario marcado, en el caso de Domitila, por las huellas del quechua, su lengua materna, y en el de Rigoberta por el maya quiché. Se produce en ellas la conocida paradoja de Calibán, pues necesitan utilizar la lengua de los colonizadores para transmitir su mensaje, para hacerse escuchar, para oponerse a una realidad injusta, en una palabra, para “maldecir”.

El libro de Rigoberta generó, como sabemos, una ola de simpatía que terminó conduciendo a su protagonista a obtener el Premio Nobel de la Paz, pero a la vez, provocó una cadena de discusiones que —fundamentalmente desde el ámbito académico— abarcaron tanto el estatus de veracidad del libro como su autoría. Por supuesto que en esas discusiones subyacían elementos políticos más o menos velados. La autoría es problemática por más de una razón, pues aunque el libro está firmado por Elizabeth Burgos-Debray, planea sobre él esa incertidumbre que toca a gran parte de los libros del género: ¿quién es el autor?, ¿el que brinda su testimonio o el que lo recoge?, ¿es este un mero editor del texto o también uno de sus creadores? Pero en este caso particular la discusión es más profunda pues, al parecer, participó más de una persona en la realización y corrección de la entrevista que sirvió de base al volumen. Años después de la publicación del libro, el antropólogo guatemalteco Arturo Taracena confesó haber sido quien presentó a Rigoberta con Elizabeth Burgos con el objetivo de grabarla, haber realizado parte de las

grabaciones y corregido después el macarrónico español de su protagonista. Según sus palabras, “[e]l modelo era el libro de Domitila Chungara. Ahí queda muy claro que la autora es Domitila, y la persona que hizo la entrevista, la introducción, las notas, explica muy bien cuál fue su papel” (Aceituno, 131). Taracena rehusó aparecer como coautor porque sus vínculos políticos en esa época hubieran dotado al libro de una connotación que preferían evitar; ni él, ni Rigoberta ni Elizabeth Burgos deseaban que el libro fuera identificado con una determinada corriente partidista.

Una polémica mayor fue la que se produjo en el interior de la academia norteamericana cuando el antropólogo David Stoll cuestionó —basado en entrevistas y en algunas evidencias— muchas de las afirmaciones de Menchú. El propio Taracena considera que “lo que no entiende Stoll es la voz narrativa del libro, que un indígena maneja el contexto individual y el contexto colectivo y que éstos se van entremezclando. Él es incapaz, como antropólogo, de ver esa dimensión de la que habla Carmack, porque en el fondo lo que hizo él fue una encuesta periodística como para una comisión de la verdad y no un análisis antropológico” (Aceituno, 1999: 134). Es decir, que en aras de comprobar ciertos hechos más o menos precisos, Stoll dejó escapar el sentido general del testimonio, la apropiación por parte de Rigoberta de ciertos saberes colectivos de la comunidad y su capacidad para expresarse como vocera de un grupo humano. En este sentido la palabra del testimoniante cobra un valor que excede la del testigo puro para erigirse en portavoz de determinados sectores. A fin de cuentas, un género tan dependiente de la memoria —de una memoria subordinada lo mismo al paso del tiempo que al peso de la comunidad a la que se pertenece— basa su eficacia más en la verdad que desea trasmitirse que en la veracidad de los

hechos vividos. Eso ayuda a entender la enorme difusión y el creciente prestigio del género en un momento en que la reivindicación de los marginados era un punto central de la agenda política del Continente.

No quiero concluir estas referencias al testimonio sin mencionar un elemento que él ayudó a consolidar y que, en reciprocidad, lo refrendó con su apoyo. Me refiero a los lectores, tanto los que asistieron deslumbrados a la gestación del género como los que se reconocían en las historias y los personajes que el testimonio iba revelando. Ellos también contribuyeron a modelar un género cuyo lento declive correría paralelo al de un modelo de sociedad que no llegó a cumplirse.

Un fantasma recorre la literatura latinoamericana: el de la irrupción de una nueva narrativa. Basta asomarse a los catálogos editoriales y a los acercamientos críticos, a los medios de promoción y a las revistas académicas, para confirmarlo. Dos ejemplos recientes, distantes y disímiles, apenas un pequeño botón de muestra, pueden dar fe de ello: la aparición de un número de la revista académica *Nuevo Texto Crítico*, editada por la Universidad de Stanford y dedicada a más de sesenta nuevos narradores, y la realización del encuentro Bogotá 39, el cual reunió a treinta y nueve autores latinoamericanos menores de cuarenta años, y que ha generado un sinnúmero de ediciones, diálogos e inevitables polémicas. Tales acontecimientos son apenas algunos de los síntomas del arribo, durante la pasada década, de una generación de narradores que, aunque dispersa y balcanizada, se hizo visible gracias a algunos premios y varias antologías. Probablemente desde los estertores del llamado *post-boom*, la narrativa latinoamericana no había vuelto a recibir tanta atención, ni tantos autores habían emergido de forma

más o menos simultánea para dar tan contundente sensación de movimiento. Ellos trasladan a otro punto la discusión sobre los temas que nos interesan hoy. Por lo pronto agregan el elemento de la edad como si de una cualidad literaria se tratara, pues la juventud se convierte en un valor en sí mismo. Como es natural, hay un interés comercial en este tipo de clasificación; se vende a los jóvenes como sinónimo de nuevo. Pero hay un hecho cierto, y es que esos jóvenes nacieron literariamente, por decirlo así, en un mundo diferente del que vivieron sus mayores. Nacida a la literatura en la última década del siglo XX, es decir, cuando el mundo parecía haber llegado a lo que un apresurado denominó el “fin de la historia”, era natural que esa generación pareciera mantenerse al margen de los grandes debates y preocupaciones que habían alentado a sus predecesores. En ocasiones ni siquiera era difícil percibir en muchos de ellos unas dosis de cinismo proporcionales a las del tiempo que les tocó vivir. Ya he mencionado en otra ocasión que estos parricidas han reformulado, sin proponérselo, el proyecto latinoamericanista de sus padres. Por lo pronto, a la sacudida que significó el derrumbe del muro de Berlín y el consiguiente auge del neoliberalismo, se fueron uniendo en los años sucesivos la redefinición de una nueva cartografía para el universo latinoamericano que afectaba inevitablemente la percepción de las fronteras —e identidades— nacionales.

Es evidente que aunque nuestras sociedades no han suprimido la discriminación o la diferencia de acceso social en virtud de razas, etnias, clases o géneros, los avances vividos a partir de los años sesenta han favorecido la participación de tales sectores en la vida social y literaria. Aquellos pertenecientes a esos sectores que tradicionalmente han sufrido diversas formas de marginación, aquellos que habían hecho escuchar su voz

mediante el testimonio acceden en las últimas décadas a espacios cada vez mayores de representación. En ningún grupo es más visible esa emergencia que en el acceso a la galaxia Gutenberg de tantas mujeres latinoamericanas, las cuales, además, han incorporado temas que les interesan desde una perspectiva propia. El mismo proceso ha provocado también que en países con una fuerte presencia de diferentes razas y etnias, estas alcancen cada vez más notoriedad en el ámbito literario. Son siempre ejemplos minoritarios, pero nombres como los del poeta maya-guatemalteco Humberto Ak'abal y el mapuche Elicura Chihuailaf, por sólo mencionar dos de los más conocidos, son parte de un movimiento mayor, inimaginable años atrás. Por cierto, el caso de ambos plantea cuestiones de nacionalidad y lengua al interior de nuestros países, porque escritores como ellos reivindican lenguas y culturas autóctonas por oposición a las dominantes en las sociedades criollas en las que viven. Menos compleja —pero no menos visible— es la presencia creciente de escritores afro-descendientes en aquellos países con una gran población negra. Tal vez la tendencia sea particularmente fuerte en Brasil y, sobre todo, en Cuba, donde hay un movimiento cada vez mayor de escritores negros, buena parte de los cuales reivindica su condición racial y relee, desde esa perspectiva, la historia nacional.

Sin embargo, en la medida en que esos sectores cobran visibilidad y ponen en la agenda sus preocupaciones y reivindicaciones, los debates sobre la nación sufren la erosión de la ideología de los últimos tiempos. Y me refiero, en este caso, lo mismo a los reparos en reconocerse como representantes de países específicos que a los de pertenecer a esa unidad supranacional que sería la América Latina. Esa reticencia conlleva a una pregunta que periódicamente se actualiza y que recuerda aquella que sirvió

como punto de partida al ensayo “Calibán”, de Roberto Fernández Retamar: ¿existe una literatura latinoamericana? A partir de los años noventa las respuestas a esa interrogante avanzaron en dos direcciones. Nadie duda, desde luego, de que se escribe literatura en nuestros países, de que hay autores reconocidos y hasta algún movimiento literario digno de tomarse en cuenta. La cuestión es si esa producción es capaz de exhibir características propias que le permitan reconocerse como una unidad y que a la vez la distinga de la escrita en otras regiones. O para decirlo de otro modo, si los escritores sienten que pertenecen a una comunidad con un pasado común y con deseos y aspiraciones más o menos compartidos. Una de las respuestas proclama que en un mundo signado por la globalización y la difuminación de tantas fronteras, la pregunta misma ha dejado de tener sentido. Para otros, el tema no puede zanjarse tan festinadamente. Porque lo cierto es que, aunque con frecuencia los narradores nacidos a la literatura en la última década del siglo pasado rechazan cualquier noción de compromiso, aunque eluden hablar en términos de nacionalidad e incluso rechacen una supuesta y común identidad latinoamericana, no pueden desprenderse de ella. En primer lugar, si bien esos narradores insistían en distanciarse de los compromisos adquiridos por sus predecesores (basta leer ese manifiesto que fue el prólogo a la antología *McOndo*, para entender a qué me refiero), si bien identificaban lo latinoamericano con características que hubieran sorprendido a sus padres, lo cierto es que no renuncian a su pertenencia a una comunidad que tiene en la América Latina su centro de referencia. Es decir, intentan llenar de un nuevo contenido y dotar de un nuevo sentido lo latinoamericano, pero sin rechazar su existencia y la vinculación de ellos, como escritores, a dicha comunidad. La proliferación de antologías continentales, por ejemplo, aún

cuando insistan en establecer distinciones y en levantar sospechas sobre la condición latinoamericana son, en sí mismas, un reconocimiento a la existencia (y pertinencia) de ella. A veces, de hecho, las posiciones más radicales no son sino formas que utilizan los nuevos autores para irrumpir y posicionarse dentro del ámbito literario, fundar una mitología que los acompañe y provocar lecturas en torno a esas posiciones y a sus propias obras.

No deja de resultar irónico que, en medio de ese panorama, la condición latinoamericana se refuerce gracias a la presencia aplastante de latinoamericanos en los Estados Unidos, quienes se reconocen allí como parte de un conglomerado con características y anhelos más o menos comunes. Si antes repetíamos que la América Latina ocupaba el territorio que va del Río Bravo a la Patagonia, es decir, de la frontera norte de México al sur de Chile y Argentina, es obvio que en las últimas décadas el incremento de la emigración de origen latino a los Estados Unidos, la cual supera los cuarenta millones de habitantes y la han llevado a convertirse en la mayor minoría de ese país, han alterado aquel panorama. Además, el impacto que esa presencia tiene, tanto para el país que los recibe como para el que los emite en términos económicos, demográficos, políticos y culturales es considerable. Pero la relación con los Estados Unidos excede los meros desplazamientos humanos y tiene que ver con el papel que ese país ha ido adquiriendo en el imaginario latinoamericano. La consolidación de una literatura escrita por latinos en los Estados Unidos, lo mismo en español que en inglés, ha modificado incluso nuestra visión del canon literario de nuestros países. El éxito alcanzado en el ámbito norteamericano por autores como, digamos, Francisco Goldman y Junot Díaz, no impide (tal vez, de hecho,

estimula) la apropiación de ellos en sus países de origen. Es parte natural de lo que se ha denominado “remesas culturales”, en referencia a la repercusión que tienen en la América Latina ciertos fenómenos enviados o llegados desde los Estados Unidos. No es que desaparezcan o dejen de tener sentido las identidades nacionales, pero sin duda se ha movido el paradigma por el que solíamos medirlas.

Si miramos a vuelo de pájaro algunas constantes de estos años recientes (más allá de los asuntos y las épocas o espacios en que se ubican las historias) sorprenderá la insistencia con que los nuevos autores echan mano en sus narraciones a personajes que escriben. La figura del escritor protagoniza con frecuencia esas historias o al menos es un personaje importante en ellas. Puede tratarse de escritores reales como el cubano José María Heredia (protagonista de *La novela de mi vida*, de Leonardo Padura), o los mexicanos Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia (personajes centrales, respectivamente, de las novelas *A pesar del oscuro silencio*, de Jorge Volpi, y *En la alcoba del mundo*, de Pedro Ángel Palou); puede tratarse de una escritora como Djuna Barnes (a quien Ena Lucía Portela dedica *Djuna y Daniel*), o simplemente de escritores imaginarios que se asemejan al propio autor (es el caso del personaje narrador de Pedro Juan Gutiérrez), o se mantienen distantes de la imagen que del autor tenemos (como el protagonista de *Basura*, de Héctor Abad Faciolince). En el caso de los más jóvenes abundan también personajes que se desenvuelven con soltura en el espacio virtual, mantienen animadas conversaciones cibernéticas y se mueven con desenfado en el espacio de sus blogs. Es tan persistente ese recurso que uno no puede menos que pensar en la preocupación sobre la percepción que de sí tienen los propios escritores y el papel que pueden

representar. Se me ocurre que tal recurrencia está asociada (digamos que en relación inversamente proporcional) con el desinterés por formas de compromiso explícito con discursos extraliterarios. Ese motivo conduce a que los escritores se otorguen la palabra a sí mismos y desconfíen de aquellos grandes relatos que cautivaron las mentes de sus predecesores.

Ahora bien, sería muy simplista dar por hecho que al renunciar a esas formas de compromiso (la palabra misma les resulta urticante) los nuevos escritores rechacen *todo compromiso*. Sería sorprendente, además, que en un continente que en el lapso de muy pocos años está haciendo trizas el sueño neoliberal, los escritores permanecieran ajenos a cualquier “contaminación” con la realidad. Lo que ocurre es que esa realidad suele expresarse, como es habitual en la literatura, de modo tangencial y a más largo plazo. Los conflictos y las preocupaciones que marcan a esos autores brotan indirectamente pero están ahí. El escritor venezolano Luis Britto García — quien fue jurado del más reciente Premio Rómulo Gallegos— ha hecho notar la persistencia en varias de las novelas concursantes (escritas todas en los últimos dos o tres años) del tema de la enfermedad, la agonía y la muerte. Se trata, como supondrán, de formas de expresar una dolencia que va más allá del cuerpo individual para referir un drama de más profundo alcance. Lo mismo cabría decir de textos que se ubican en un pasado histórico y en personajes en apariencia lejanos. Incluso hay algunos que ponen más decididamente el dedo en la llaga.

Permítanme detenerme brevemente en uno de ellos. Me refiero a la novela del mexicano David Toscana titulada *El ejército iluminado* (2006). Radicado en Monterrey, ciudad del norte de México muy cercana, no sólo geográficamente, a los Estados Unidos, Toscana aprovecha su situación para

proponer una relectura, e incluso una reelaboración de la historia. La novela, en pocas palabras, narra el drama de Ignacio Matus, quien en 1924, también en la ciudad de Monterrey, se prepara para participar en la carrera de maratón durante la Olimpiada de París. Lamentablemente no consigue apoyo del gobierno para el viaje y decide correr por su cuenta, en su propia ciudad, a la misma hora en que suena en París el disparo de arrancada. Pocos días después se entera por la prensa de que su registro fue el tercer mejor tiempo de los realizados entre todos los corredores, de modo que debería corresponderle a él, y no al norteamericano Clarence DeMar (quien sí participó en la justa), la medalla de bronce olímpica. A partir de ese momento comienza a reclamar la medalla y el reconocimiento que, según considera, le pertenece. La imposibilidad de obtenerlos lo llevan a rumiar una especie de resentimiento que se transforma en acto justiciero y que se mezcla con un antecedente histórico: la usurpación por parte de los Estados Unidos, en el siglo XIX, de gran parte del territorio mexicano. De manera que para lavar ambas afrentas, el despojo de su medalla y el del suelo mexicano, Matus convoca a un pequeño grupo de delirantes (ese ejército iluminado anticipado en el título) para invadir el estado de Texas y recobrar lo que les pertenece. Huelga aclarar que la invasión fracasa y que el anciano Matus, en un último acto heroico, decide correr la maratón, otra vez por su cuenta, al mismo tiempo que se celebra en México la Olimpiada de 1968 (año de especial repercusión en el mundo y especialmente en ese país). Paso por alto el final mismo de la historia (que tal vez ustedes pueden prever y que, a fin de cuentas, se conoce desde las primeras páginas), porque lo que me interesa señalar son los varios puntos en que la novela plantea un desafío al sentido común de nuestra época. Primero, porque el espacio de enunciación y del

enunciado, o sea, la pequeña patria en que están afincados el autor y el personaje, es la ciudad más norteamericanizada del país; segundo, porque desde allí se propone la recuperación de atributos o espacios nacionales “arrebataados” por los Estados Unidos, y se pretende lograrlo de forma radical, y tercero, porque el modo principal de participación pública del protagonista es la carrera de maratón. Esta elección puede implicar otro nivel de lecturas porque la maratón —la más épica de las especialidades del atletismo— arrastra un prestigio que viene desde la antigüedad asociado a una victoria militar, y además supone una excepcional capacidad de resistencia. Leída así, esa larga carrera de resistencia que, contra toda lógica, emprende Ignacio Matus, desborda los estrechos límites de una realización personal para plantearse como figuración de un desafío de mayor alcance. Si volvemos al tema que nos interesa hoy, vale señalar que con *El ejército iluminado*, David Toscana replantea, ya en pleno siglo XXI, un retorno al concepto y al espacio de nación. Allí donde muchos narradores renuncian a tales señas de identidad, la novela de Toscana las reivindica.

Este agitado periplo por dos momentos de nuestra reciente historia literaria, asociados, a su vez, a dos períodos contrapuestos de nuestras sociedades (el de la efervescencia revolucionaria en el primer caso, y el del entusiasmo neoliberal en el segundo), es ilustrativo del modo en que la literatura puede asumir los retos que cada época le plantea. El testimonio fue la manera en que hallaron expresión hechos y seres de un tiempo en que se les abría a estos una entrada al mundo; fue, incluso, un medio al que esos seres aportaron su voz y en el que supieron “maldecir” (en el sentido calibanesco del término). Por su lado los nuevos narradores, partidarios de un

anclaje menos explícito con su referente (o incluso tras la máscara del cinismo) comienzan a dar fe —tal vez nunca dejaron de hacerlo— del drama de los últimos tiempos. Y una vez más, las preocupaciones que siempre han obsesionado a los escritores latinoamericanos se ponen de manifiesto. Salvando todas las distancias me atrevería a decir que el arco que va del cimarrón Esteban Montejo al enloquecido Ignacio Matus es síntoma del largo proceso mediante el cual la literatura latinoamericana se propone a sí misma como un espacio de resistencia, una contrapropuesta a aquella *vulgata planetaria* que mencioné al inicio de estas páginas.

Bibliografía

Aceituno, Luis. "Rigoberta Menchú: libro y vida. Arturo Taracena rompe el silencio."

Casa de las Américas 214 (1999): 129-135.

Carpentier, Alejo *et al.* "Cimarrón. Un libro sin precedentes en la literatura cubana."

Bohemia 16 (septiembre 1966): 32-34.

Fornet, Jorge, ed. "La Casa de las Américas y la 'creación' del género testimonio."

Casa de las Américas 200 (1995): 120-125.

Moraña, Mabel. "Documentalismo y ficción: testimonio y narrativa testimonial

hispanoamericana en el siglo XX." *América Latina: Palavra, Literatura e*

Cultura. Org. Ana Pizarro. Vol. 3. São Paulo: Fundação Memorial da

América Latina, 1995. 479-515.

Jorge Fornet

Casa de las Américas

Tercera y G, Vedado, La Habana, Cuba

Email : direccioncil@casa.cult.cu