

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

TESTIMONIO LITERARIO LATINOAMERICANO: UN DEBATE SIN FIN

Latin American literary testimony: an endless dispute

AYLEN PÉREZ HERNÁNDEZ
Universidad de Concepción (Chile)

aylenperez@gmail.com

Recibido: 27 de mayo de 2021

Aceptado: 17 de febrero de 2022

<https://orcid.org/0000-0001-8468-1760>

<https://doi.org/10.7203/KAM.19.20792>

N. 19 (2022): 341-411. ISSN: 2340-1869

RESUMEN: A pesar de la “institucionalización” y el reconocimiento del testimonio por la crítica literaria, el género continúa siendo blanco de diversas disputas que lo (mal) tratan en el fuego cruzado entre la literatura y las ciencias sociales. En la tentativa de aproximar una actualización a dichos debates (objetivo principal), dentro de los cuales se incluyen variadas y extensas aristas, la autora del artículo ha ido en busca de algunos fieles creyentes y practicantes del género: los galardonados con el Premio Literario Casa de las Américas en la modalidad de testimonio. El artículo propone así, en un inicio, un breve acercamiento teórico al tema y, en un segundo momento, un espacio dialógico y reflexivo sostenido tanto por los criterios de los entrevistados como por los análisis sugeridos en torno a sus obras galardonadas. Parte de estas entrevistas inéditas que acá se comparten ponen de manifiesto que las posturas tan heterogéneas sobre la manera de asumir la escritura testimonial varían, entre otros motivos, según la disciplina académica ejercitada por el profesional. El debate, que incluye a periodistas, escritores, sociólogos, antropólogos y cineastas, propone un acercamiento renovado al tema y ratifica la idea de que las disputas permanecen lejos de llegar a su fin.

PALABRAS CLAVE: Testimonio, Literatura, Premio Casa de las Américas, Testigos, Debates.

ABSTRACT: Despite the “institutionalization” and recognition of the testimony by literary criticism, the genre continues to be the target of disputes that (badly) treat it in the crossfire between literature and the social sciences. In an attempt to bring an update to these debates (main objective), within which varied and extensive edges are included, the author of the article has gone in search of some faithful believers and practitioners of the genre: the winners of the Casa Literary Américas Prize of the Americas in the modality of Testimony. The article thus proposes, initially, a brief theoretical approach to the subject and, in a second moment, a dialogical and reflective space sustained both by the criteria of the interviewees and by the analyzes suggested around his award-winning Works. Part of these unpublished interviews that are shared here show that such heterogeneous positions on the way of assuming testimonial writing vary, among other reasons, according to the academic discipline exercised by the professional. The debate, which includes journalists, writers, sociologists, anthropologists and filmmakers, proposes a renewed approach to the subject and confirms the idea that the disputes remain far from reaching their end.

KEYWORDS: Testimony, Literature, Casa de las Américas Prize, Witnesses, Discussion.

¿Cómo, sin renunciar, lejos de eso, a pensar el secreto en el horizonte de la responsabilidad, cómo debemos dar con la cuestión del testimonio?

Jacques Derrida

INTRODUCCIÓN

Ya fuera a modo de diarios de viajes, crónicas coloniales, ensayos costumbristas, biografías, memorias de campaña, novelas sociales-indigenistas o poesía popular narrativa, en el continente latinoamericano siempre ha existido una tradición de escritura documental que habría ido mutando paulatinamente hasta desembocar en lo que hoy conocemos con el nombre de testimonio latinoamericano. De ahí que, como dijera la ensayista argentina Nora Strejilevich, “lo testimonial no surgió de la nada” (2006: 24). Si bien aquellas obras primerizas no se inscribían formalmente al género testimonial, carente en ese entonces de conceptos y definiciones precisas, sí mostraban rasgos, características y elementos que posteriormente se adjudicarían de manera particular a dicha forma de la escritura.

Muchos han sido los investigadores y los críticos literarios que se han propuesto la difícil e interminable tarea de delimitar los diferentes tipos de testimonios surgidos a lo largo de los años y de la mano de tan diversas profesiones e “intermediarios”. Antropólogos, escritores, periodistas y sociólogos han intentado concebir una definición clara del género que responda a sus propias creaciones escriturales y que, a su vez, logre demarcar los límites del testimonio con el resto de los géneros. Pero, como ya sabemos, aquello ha sido imposible. Los criterios empleados para caracterizar a este tipo de obras han resultado tan heterogéneos que, lejos de facilitar una conclusión unívoca en torno al tema, iluminan la complejidad de las propias obras. En dichos recorridos teórico-investigativos han sobresalido, por ejemplo, *criterios literarios* (tensión entre lo factual y lo ficcional), *autorales* (editor, informante, autor), *disciplinarios* (etnografía, periodismo, sociología, historia, literatura) o *acontecimentales* (sistemas de opresión y luchas libertarias).

Incluso, con la emergencia del testimonio oral en el campo de las letras algunos se aventuraron a declarar que los relatos ficcionales iban en decline. “La llamada ficción cada vez va perdiendo más consistencia” (en Jara y Vidal, 1986: 101), apuntaba Miguel Barnet en su artículo *La novela testimonio: socio-literatura*; mientras que, unos años antes, en 1970, ya Walsh había asegurado en una entrevista con Piglia que “es probable que la ficción esté llegando a su esplendoroso final” (Piglia, 1973: 18). Pero, a pesar de ese rechazo inicial a la ficción con que se origina el testimonio, una revisión a las obras bajo este género de los últimos años haría notar que no existe entre testimonio y literatura

una relación incompatible; si es que esta última se asume en base a su empleo característico de la lengua y no en base a su carácter imaginario o novelístico. Además, las narrativas testimoniales siempre se postulan como factuales: la propia función que cumplen en la sociedad las coloca fuera de los espacios de la ficción. Por tanto —y aquí planteamos una de las hipótesis centrales que defiende el presente artículo—, la *literariedad* que ha servido de instrumento a ciertos relatos testimoniales tiene que ver más con la forma elegida por el autor para reelaborar y narrar la experiencia (en ocasiones traumática) que con una invención/ficcionalización de escenarios, personajes o situaciones.

No obstante, a pesar de constituir una de las ramas escriturales con mayores potencialidades y perspectivas, debido tanto a su poder social como creador, la valoración que se le ha dado al testimonio en el campo literario ha sido, y es, insuficiente y epidérmica. Esta devaluación se debe fundamentalmente a las difusas fronteras existentes entre los géneros tradicionales, fenómeno que ha traído consigo que este “nuevo” modo de expresión sea considerado, torpemente, como un género “menor”. La intención del presente artículo no está enfocada, sin embargo, en resolver dichos conflictos, lo cual sería una pretensión frustrada. Más bien se intentará buscar y ofrecer una actualización de los debates enfocando, esencialmente, algunas de aquellas problemáticas que aún continúan en disputa.

Se proyecta entonces, como primer objetivo del presente artículo, aludir al proceso de institucionalización y reconocimiento crítico del testimonio a partir de su inclusión en el Premio Literario Casa de las Américas, al complejo (y conflictivo) contexto socio-político y *antiintelectual* que determinó dicha canonización del género, así como también a las cualidades, rasgos, exigencias y deficiencias que marcaron aquellas primeras obras testimoniales. En un segundo momento, y como objetivo principal que se desarrollará más extensamente, este breve estudio se propone actualizar los debates en torno al género testimonial a partir de las voces de algunos de sus principales actores: los autores galardonados con el prestigioso Premio Literario Casa de las Américas (en la modalidad de testimonio) quienes, en una suerte de experimento utópicamente conciliador, han accedido a dialogar sobre el tema con la autora de este artículo desde sus propias experiencias escriturales.

A partir de este objetivo principal, el artículo se plantea entonces las siguientes preguntas de investigación: ¿De qué forma piensan hoy, algunos de los actores del proceso de institucionalización del género, la relación entre testimonio y literatura?, ¿cómo estos autores participantes en aquel proceso evalúan en la actualidad su escritura personal?, ¿desde qué posicionamiento, ético y estético, concibieron sus textos galardonados?, ¿qué elementos o rasgos han marcado y atravesado sus producciones escriturales de manera privilegiada?, ¿cuánto influyó, y ha influido, la disciplina académica o profesión ejercida

por los premiados en el modo que han asumido la escritura testimonial?, ¿cuáles son las principales variaciones (avances o retrocesos) que han detectado en el relato testimonial a lo largo de estos años?, ¿qué lugar le otorgan estos autores al género testimonial a más de 50 años de su canonización y reconocimiento crítico?

Para intentar cumplir los objetivos propuestos, se recurrirá a varias voces autorizadas dentro del panorama literario y, asimismo, a otros autores que, si bien no se enmarcan en el terreno de la crítica literaria, han sido fieles practicantes del género en cuestión. Víctor Casaus, Jorge Fornet, Jaume Peris Blanes, Paula Simón, Renato Prada Oropeza y Hugo Achugar, entre otros, serán algunos de los investigadores y teóricos aludidos en esta ocasión. Por otra parte, los autores galardonados que han sido entrevistados y que protagonizarán la última parte del artículo son: el sociólogo peruano Hugo Neira (1974: *Huillca: habla un campesino peruano*), la periodista cubana Marta Rojas (1978: *El que debe vivir*), el cineasta cubano Fernando Pérez (1981: *Corresponsales de guerra*), el escritor cubano Enrique Cirules (1993: *El imperio de La Habana*), la antropóloga cubana Daisy Rubiera (1997: *Reyita, sencillamente*)¹, el periodista y escritor colombiano José Castaño (2003: *La isla de Morgan*), el periodista argentino Carlos Bischoff (2011: *Su paso*) y el periodista y escritor argentino Nicolás Doljanin (2013: *La sombra del tío*).

Humildemente, pero con las discrepancias siempre a flor de piel, esta gran heterogeneidad de profesionales propone, desde las respectivas disciplinas aquí mencionadas, novedosas y muy diversas miradas alrededor del género testimonial. Y es precisamente a partir de esta gran variedad de criterios compartidos que se pudiese concluir, entre otras cosas, que la manera de concebir y enfrentar la escritura testimonial varía en gran medida según la disciplina ejercitada por el autor; disciplina que respalda, en cierto modo y en algunos casos, las decisiones éticas y estéticas asumidas en torno al relato testimonial. De ahí que —solo para ejemplificar muy brevemente en lo que más adelante se profundizará—, aquellos galardonados inmersos directamente en el periodismo, el cine o la escritura ficcional (Castaño, Pérez, Cirules) se encuentren abiertos a pensar el testimonio como un género creativo que se nutre de estructuras más presentes en la ficción, así como de las subjetividades, emocionalidades y afectos sin que deje de ser por ello preciso y verídico. Los galardonados más cercanos a las ciencias sociales y humanas, a la epistemología (Neira), defienden, en cambio, el principio axiológico de neutralidad y se oponen casi rotundamente a la idea de incluir aquellos rasgos poéticos que otros autores han reconocido, incluso, como centrales y necesarios en el relato testimonial.

¹ El texto *Reyita, sencillamente*, de la antropóloga cubana Daisy Rubiera, no obtuvo específicamente el Premio Literario Casa de las Américas 1997. Sin embargo, por su merecida mención en dicho certamen, por las repercusiones que en el campo social y literario provocó, por haberse convertido en un clásico de la literatura oral, se ha decidido incluir las valiosas apreciaciones de su autora, igualmente entrevistada, en el presente artículo.

En lo que probablemente todos estemos de acuerdo es que, a pesar del fatigoso camino, el testimonio latinoamericano está lejos de desaparecer. Dado que también somos muchísimos los estudiosos del tema que nos hemos sumado a testigos y testimoniantes durante esta lucha en defensa del testimonio y la revitalización de su existencia, el género no sucumbirá frente a una supuesta “literatura de élite” con la cual, además, está dispuesto a convivir de manera feliz, sana y provechosa. El género, a contrapelo de ausencias y olvidos, se ha ganado un lugar en la tradición literaria latinoamericana y en lo que de ella se proyecta al futuro. Y si, como dijo Eduardo Galeano alguna vez, *la historia es un profeta con la mirada vuelta hacia atrás*, el testimonio es y será continente y contenido de sus profecías.

POÉTICAS Y POLÍTICAS DEL TESTIMONIO LATINOAMERICANO

La lucha contra la colonización y, posteriormente, la lucha contra regímenes fascistas, los movimientos sociales y guerrilleros por la liberación nacional y demás movimientos revolucionarios de masas por alcanzar el poder frente a las clases opresoras e intolerantes, el triunfo de varias revoluciones (entre ellas la cubana de manera singular), constituyeron solo algunos de los factores que motivaron el auge del testimonio literario latinoamericano. De esta manera, señala la investigadora Teresa Basile, “los testimonios han dado cuenta de las luchas libertarias, las épicas revolucionarias, los levantamientos y revueltas emprendidas para superar y reconvertir estos contextos de sometimiento” (2020: 2). Por eso, añade la ensayista, el testimonio se postula y construye como un género “genuinamente latinoamericano” con una vasta tradición de linajes de discursos contestatarios desde la Conquista y al que atañe, sobre todo, el cuestionamiento del poder. Pero la idea de la modernidad y actualidad de este “género literario acentuadamente contemporáneo” (Casaus, 2010: 59) se debe, más que nada, al proceso de su institucionalización, canonización y reconocimiento dentro de la crítica literaria a partir de la década de los 70.

Durante esta época, marcada profundamente por el triunfo de la Revolución cubana (1959), tres modelos específicos de obras testimoniales configurarían “el brazo escriturario de la práctica revolucionaria” (Basile, 2020: 15), instaurando así una íntima, peculiar y profunda relación entre dicho género y el modelo de revolución que pugnaba por establecerse: “Y lo hacen no sólo a través de los temas que introducen sino confrontando con la institución literaria hegemónica, a la que consideran de carácter burgués, sólo accesible a una porción letrada de la sociedad latinoamericana y distanciada de la praxis política” (15). A dicha institución le exigen, explica Basile, la apertura de la literatura hacia otros autores y voces (subalternos, informantes, líderes y combatientes revolucionarios, periodistas, etc.), la inclusión de géneros literarios marginales y popu-

lares que como el testimonio, el policial, el periodismo, las autobiografías o los diarios de campaña no pertenecen a la “alta” literatura, y el compromiso con los movimientos libertarios de aquel momento. Este contexto de institucionalización del género, que no estuvo exento de complejos debates y decisiones, será abordado más adelante durante el artículo. No obstante, resulta de interés a los objetivos del mismo aludir brevemente a aquellos tres modelos de testimonio que prevalecieron durante dicha etapa y que, si bien no agotan en lo absoluto la variedad ofrecida por el género, sí marcaron profundamente el camino de esta forma discursiva: el testimonio etnográfico, el testimonio guerrillero y el testimonio periodístico.

Siguiendo el análisis propuesto por Teresa Basile, el testimonio etnográfico es aquel que “presenta una doble autoría conformada por el vínculo complejo entre un letrado y un informante, una relación que se desarrolla entre la colaboración de ambos en la factura del texto hasta los conflictos que se suscitan” (2020: 9). Algunos de estos conflictos podrían estar dados, añade Basile, por la preeminencia de la primera persona del informante dentro del texto que oculta e invisibiliza al editor y/o por el protagonismo del editor en los prólogos y paratextos. Aún así, en estos casos se hacía casi imprescindible la participación de un profesional en la producción de un testimonio dado que gran parte de los testimoniados se encontraban, durante el período aludido, en una situación de analfabetismo. Mientras el testigo relata entonces su propia experiencia de forma oral —“ya que suele carecer de escritura e incluso su lengua materna puede no ser el español sino una lengua indígena” (9)—, el letrado, por su parte, “aporta la posibilidad de convertir ese relato en un texto escrito y publicable ya que conoce los códigos lingüísticos y tiene acceso a los mecanismos editoriales del circuito de la ciudad letrada” (9). Por lo general, la voz del “letrado solidario” es suprimida del texto y solo se hace presente en paratextos, notas al pie o prólogos:

Esta doble autoría ha desatado un vasto debate que va desde el reconocimiento de una colaboración *solidaria* entre el informante y el letrado hasta la advertencia sobre las *disimetrías* que ambos ponen en escena (síntomas de las diferencias y contradicciones sociales presentes en América Latina) o la percepción de una *apropiación* de la voz del subalterno por parte de la élite letrada. La tensión entre las estrategias dialógicas y monológicas, entre dar la voz y apropiarse de la voz atraviesa la configuración del texto testimonial (2020: 9).

El testimonio guerrillero, por otra parte, surge anclado a varios factores políticos y culturales y, además, a partir de una redefinición de la categoría de *intelectual* (arista que también será tratada de forma particular durante el desarrollo del artículo). Este tipo de testimonios aborda, en la mayoría de sus casos, temas como la experiencia de la lucha

revolucionaria, la guerra de guerrillas en el campo de batalla, el día a día de los soldados, sus dificultades ante las adversidades climáticas, las peripecias dentro de las selvas y montañas, los enfrentamientos armados y las estrategias implementadas, entre otros. Asimismo, el testimonio guerrillero ya no requerirá la colaboración de dos intermediarios (testigo y profesional), como en el caso del etnográfico, sino que será concebido únicamente por un *sujeto del pueblo* que haya participado directamente en alguna acción guerrillera y que, como tal, se hará cargo de la escritura de dicha vivencia: “Implica un desplazamiento del estatuto del historiador tradicional, burgués, que escribe desde la autonomía y profesionalización de la disciplina y por fuera de los acontecimientos, a favor de una renovada escritura de la historia hecha por sus propios protagonistas” (Basile, 2020: 10).

Por último, el testimonio periodístico estaría escrito por periodistas o por aquellos que adoptan dicho rol en la escritura y que “asumen el riesgo de averiguar, describir y denunciar un crimen cometido por el Estado que ha sido silenciado u ocultado por la prensa oficiosa y ha quedado impune por la justicia” (Basile, 2002: 13). El aporte fundamental de esta modalidad del testimonio es, a consideración de Teresa Basile, mostrar entonces esa otra verdad que es silenciada, ocultada y tergiversada y, asimismo, denunciar los crímenes políticos del Estado contra los movimientos de resistencia. El testimonio periodístico se propone, de esta forma, esgrimir otro tipo de justicia que no reside en los Estados, sino que más bien se proyecta contra el Estado autoritario y criminal al servicio de los intereses de los poderosos.

En la década de los 80 la lucha de los países latinoamericanos ya era distinta y, por tanto, también las formas escriturales que reflejaban dicha lucha. Durante esos años se produce, a consideración de Teresa Basile, una “reinstitutionalización” que redefiniría la tradición anterior anclada fuertemente en el dispositivo revolucionario: ahora el testimonio alcanzaría un nuevo estatuto bajo el paradigma de los derechos humanos. El testigo varía notablemente durante esta etapa del relato testimonial ya que “frente a los testigos del primer modelo revolucionario (el informante, el líder guerrillero y el periodista), la figura privilegiada en este segundo modelo es, sin duda, el *sobreviviente*” (17). Asimismo, el valor de la “verdad”, el código verificativo y la capacidad referencial cambia totalmente respecto a los primeros modelos testimoniales ya aludidos pues ahora se convierten en elementos “centrales para el develamiento de la ‘verdad’ sobre el terrorismo de Estado” (16). Dichos valores de “verdad” —también abordados de forma detallada durante el artículo al considerarse uno de los rasgos más polémicos debatidos por testimoniantes e investigadores— se ponen entonces en cuestión desde diversas perspectivas: dos de ellas serían el psicoanálisis y la historia. Si la primera “explora las fracturas ocasionadas por el trauma sobre la integridad y coherencia del testimonio”, la

segunda “va a poner a prueba la legitimidad del testimonio como fuente fiable de datos” (Basile, 2020: 16-17)².

A pesar de los reconocidos esfuerzos y avances en este tipo de clasificaciones genéricas, sigue tratándose, como bien ha señalado la propia Basile, de rasgos muy generales e insuficientes para definir de manera cerrada a un género que incorpora textos con una gran diversidad de formas; tampoco alcanzan a veces las definiciones para reflexionar sobre los usos y funciones que han tenido las obras testimoniales en el campo de la literatura o bien en los diversos y amplísimos contextos socio-políticos y culturales en los que se han desarrollado. Lo cierto es que este carácter heterogéneo, lejos de percibirse como una de las mayores riquezas del género, ha provocado un sinnúmero de criterios a partir de los cuales se le ha juzgado y mal-calificado. Estas discrepancias han partido, esencialmente, de la concepción o no del testimonio como hecho literario, así como de la inserción en las obras de esta naturaleza de nuevas formas y recursos estilísticos asociados tradicionalmente a las retóricas de la ficción: por encima de las concepciones estéticas, el género siempre demandó, al menos en un inicio, el realismo del hecho narrado.

De ahí que, a pesar de la cierta popularidad que fue alcanzando el testimonio en América Latina con su “institucionalización” en la década de los 70, sus límites y rasgos aún no son claros y precisos. Por ello, esta narrativa ha sido tan halagada como ninguneada cuando se resalta su carácter “parasitario” y “expropiatorio” de otros géneros. Recordemos que los relatos testimoniales han sido asociados a la novela, la autobiografía, la historia, la antropología, a la crónica, la memoria, en fin, tanto al discurso no ficcional como al ficcional, al discurso de las ciencias humanas como al imaginativo. Por tanto, las definiciones que han derivado de estas asociaciones resultan también escurridizas, dando lugar a categorías tan imprecisas como novela de no-ficción, novela-documental, nuevo periodismo, historia de vida, novela-testimonio, socioliteratura, literatura de resistencia, literatura carcelaria, memorias, literatura factográfico o literatura del presente.

El testimonio en su forma actual, en cambio, “ya ha conseguido un lugar propio, autónomo, consolidado y reconocido, con modalidades y circuitos específicos” (2020: 19). Ya no se interesa, observa Teresa Basile, por el reconocimiento de la literatura, sino que ahora es la literatura la que lo recupera como un material con el cual trabajar, experi-

² “La reinstitucionalización del testimonio latinoamericano en la década de 1980 supone, en primer lugar, el reemplazo de la *matriz revolucionaria* y sus relatos emancipatorios, esgrimidos desde las convulsiones revolucionarias, por la *narrativa humanitaria* levantada en las transiciones hacia la democracia, bajo el clima de derrota de la izquierda armada luego del fin de las dictaduras. Esta narrativa se articula sobre la violación de los derechos humanos por parte de los militares, y sirve de base a un reclamo de tipo ético y jurídico pero no político-ideológico” (Basile, 2020: 6).

mentar, intervenirlo, desviarlo; ahora hay diálogos e intercambios. Y ese encuentro del testimonio con la literatura, u otras formas del arte, ha hecho eclosionar nuevos géneros híbridos entre los que se encuentran, por ejemplo, la *autoficción* y la *docuficción*. Estos dos modos de testimoniar cruzan así dos tendencias. Por un lado, explica la autora, “el clima cultural del fin de siglo con la pérdida de las certezas, el fin de las utopías, la crítica a las macronarrativas, el giro lingüístico, la deconstrucción, el debate sobre la posmodernidad, y la expansión y diversificación de las identidades con sus relatos *ad hoc*” (21), que deconstruyeron el carácter absoluto y totalizante de la “verdad”. Por otro lado, “el regreso de lo ‘real’ propulsado por la ineludible experiencia de la dictadura que desembarca con todo el peso de lo factual” (21) y que, además, precisa conocerse en su verdad:

Asistimos hoy a un movimiento centrífugo por el cual el testimonio se instaaura como plataforma para luego fugar de su pacto de verdad-realidad y contaminarse con (o alimentarse de) la perturbadora ficción, el incómodo humor, los sueños, las pesadillas y los fantasmas, los anacronismos, para babelizar las hablas miméticas del realismo, escapar a las certezas y exhibir los mecanismos lingüísticos fabricantes de la ilusión referencial, así como también para mostrar una lengua dañada por el impacto de la violencia y una gramática dislocada por el quiebre de sentido que toda experiencia traumática acarrea [...] Atestiguar el acontecimiento, afirmar la vivencialidad testimonial y autobiográfica del mismo (“yo estuve allí”) y dotarla de legitimidad a través del documento, pero atendiendo al mismo tiempo a las lagunas de la memoria y a las posibilidades de la ficción para penetrar en aquello que ni el testimonio ni el documento pueden explorar, permite explicar la necesidad de estos géneros híbridos (Basile, 2020: 21).

INSTITUCIONALIZACIÓN DEL TESTIMONIO LATINOAMERICANO

Si bien el discurso testimonial en tanto práctica no institucionalizada podría reivindicar antecedentes tan lejanos en el tiempo como las crónicas del siglo XVI, la mayoría de los historiadores o investigadores del género concuerdan en que es a finales del siglo XVIII e inicios del XIX donde se ubica la consolidación, tanto conceptual como formal, del testimonio latinoamericano. Es durante este período cuando la historia oficial de la América hispana se construye junto con la emancipación y consolidación de los estados nacionales; por tanto, la historia no oficial surgirá como una respuesta a la historia hegemónica que silencia las versiones de la alteridad. De esta manera, el testimonio se desarrolla en esa necesidad de contar la historia alternativa al discurso monológico del poder, historia alternativa que solo será posible cuando los silenciados logran acceder,

de diversas maneras, al espacio letrado. Sin embargo, es la “institucionalización” del género testimonial por la Casa de las Américas lo que de alguna manera lo visibilizó frente a la crítica literaria y el hecho singular que lo hizo partícipe de la dinámica, compleja y peculiar realidad cubano-latinoamericana de entonces.

Para la canonización y/o “institucionalización” de esta forma escritural como un género literario se desarrollaron numerosos debates en los que se abordó, por ejemplo, la funcionalidad que tendría el mismo en la lucha por la democratización cultural de América Latina y en la defensa de los derechos humanos. No obstante, la determinación del testimonio como un nuevo proyecto en el que se podía reconsiderar el imaginario latinoamericano en la década de los sesenta viene aparejada de forma muy particular al triunfo de la Revolución cubana, que no solo renovó un proyecto político para el resto del continente, sino que, además, estableció “líneas precisas” sobre el papel del intelectual y del escritor en la revolución. Se trataba, como bien señalara el director del Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas, Jorge Fonet, de “una literatura que tenía una relación más directa con el discurso político” y de obras que “se permitían ser más abiertamente militantes” en cuyo surgimiento y consolidación habían “razones, digámoslo así, propiamente literarias, y también de índole política” (Fonet et al., 2016: 193)³.

El Premio Literario Casa de las Américas se estableció en 1960 apenas triunfada la Revolución cubana, pero la categoría de testimonio no se incluyó hasta diez años más tarde. Esta renovación de las bases del Premio para incluir al género testimonial, que “la Casa no creó, sino que más bien se vio forzada a tomarlo en consideración” (Fonet, 1995: 120), fue consecuencia de una inquietud que desde hacía varios años ya se venía gestando sobre aquellas obras que en ocasiones no encontraban un espacio coherente de acuerdo a los temas que abordaban y las estructuras que creaban o incorporaban. Cuando Ángel Rama propone entonces la inclusión del género en el Premio pensaba en una serie de obras que eran situadas al límite de la literatura y además excluidas de ella para situarlas en alguna ciencia o bien como parte del periodismo, y “no siempre del bueno” (Casaus):

Todo empezó en un conflicto. El difícil encasillamiento de varias de las obras concursantes dentro de los géneros “tradicionales” provocó que los jurados del Premio se debatieran sobre la pertinencia de juzgarlas como parte de un canon en el que ellas, efectivamente, no encajaban. Dicho

³ Fonet, Jorge; Campuzano, Luisa; García, Victoria; Peris Blanes, Jaume. “Premio Testimonio de Casa de las Américas. Conversación cruzada con Jorge Fonet, Luisa Campuzano y Victoria García”. *Kamchatka. Revista de análisis cultural* 6 (2015): 191-249. Disponible en: <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/7669/7701>

pronto y mal, esas obras planteaban de un modo distinto las relaciones entre realidad y ficción, y solían echar mano a un narrador sorprendente. Aunque resulte tautológico decirlo así, eran excesivamente testimoniales. La ficción pasaba en ellas a un segundo plano (demasiado como para ser consideradas novelas), y la reflexión se subordinaba a una narrativa fuerte (demasiado como para ser consideradas ensayos) (Fornet et al., 2016: 193).

La Casa claramente buscaba dotar de legitimidad literaria a ciertas obras cuyas peculiaridades no se ajustaban del todo a los géneros tradicionales en concurso como el cuento, la novela o el ensayo. Pero, ¿sería este el único conflicto que se mitigaba con la institucionalización del testimonio? Según observara la investigadora Victoria García —durante las polémicas y sumamente interesantes conversaciones cruzadas con Jorge Fornet, Luisa Campuzano y Jaume Peris Blanes que aquí mencionamos—, a la caracterización del intelectual cubano recién citada habría que sumar otras consideraciones y particularidades de gran importancia. Por una parte, “se trataba de narraciones de acontecimientos que se juzgaban relevantes dentro del proceso político latinoamericano, y cuya difusión se veía como importante para la concientización sobre las luchas populares en la región”; luchas que, además, se habían inspirado en gran medida en la experiencia de la Revolución cubana. Por otra parte, “los promotores de la creación del testimonio estaban interesados en textos que, de un modo u otro, anclaban en la experiencia de un escritor que ‘había estado allí’, como testigo ocular o partícipe de los hechos reales narrados, o bien en contacto con sus protagonistas” (García et al., 2016: 194). De esta manera, concluye García, la factualidad, la relevancia política del tema y el anclaje en la experiencia del escritor serían rasgos distintivos de la literatura testimonial que se institucionaliza en Cuba, desde la Casa de las Américas, a comienzos de los años 70. Teniendo así en cuenta tales implicaciones, resulta coherente recordar las palabras de Ángel Rama cuando el 4 de febrero de 1969 se reunieron jurados y organizadores del Premio Literario para realizar sugerencias y plantear cambios:

Existen buenas obras literarias, con interés, cuyo valor no está solamente en lo literario, sino en lo que testimonian del proceso de la América Latina [...] Entonces yo voy a sugerir una cosa, voy a sugerir a todos los jurados si nosotros podemos proponerle a la Casa que cree, que establezca una colección que se llame Testimonio Latinoamericano; es decir, una colección en la cual una novela, un ensayo, la poesía, el cuento, dé testimonio de lo que está pasando en la América Latina y de lo que se está realizando. Tratar de mostrar la línea de la tarea y la lucha de la América Latina a través de la literatura (Rama, 1995: 122).

Tras varias deliberaciones, en las que participaron destacados intelectuales, escritores y

también políticos, finalmente se incluyó el género testimonial en las bases del galardón del año siguiente (1970) y se contó como jurado en esa ocasión con el argentino Rodolfo Walsh, el mexicano Ricardo Pozas y el cubano Raúl Roa. Los dos primeros eran autores de obras muy reconocidas que empezarían a ser consideradas como expresiones precursoras del testimonio (*Operación masacre* y *Juan Pérez Jolote*, respectivamente): “Walsh reunía en su trayectoria literatura y periodismo, novela y denuncia o documento; mientras que la obra de Pozas, antropólogo, aportaba a la identidad del testimonio desde el punto de vista del diálogo que el género mantenía con prácticas discursivas extraliterarias” (García et al., 2016: 205-206). Roa, por otra parte, contaba con una extensa trayectoria política y escritural vinculada a dicha actividad militante; era, en el momento de su participación como jurado en el Premio Casa, Ministro de Relaciones Exteriores de Cuba: “Encarnaba, así, la voz autorizada de la política, ese ‘exterior’ de la literatura con el que el testimonio se relacionó en forma privilegiada” (García et al., 2016: 206).

Inevitablemente, por el contexto en el cual se tomó tal decisión, el testimonio surge entonces con una connotación política muy marcada, incluso, “el peligro más notorio era el de que se soslayaran, a la hora de juzgarlo, los valores estéticos” (Fornet, 1995: 121). Frente a tales riesgos comenzó a aclararse en las bases del Premio que la forma quedaba a discreción del autor, pero que la calidad literaria en las obras era indispensable. Victoria García observa en ese sentido que, en efecto, la fundamentación emitida por el jurado y el análisis de las obras que resultaron galardonadas en 1970 demuestran que aquellas cualidades literarias requeridas contaron como criterio importante de la evaluación. No obstante, tal fundamentación lleva a pensar, asimismo, que el concepto de “calidad literaria” no se asoció a un significado unívoco en los juicios de valor ni a una estimación del trabajo artístico del escritor sobre la forma del texto, sino que más bien sugeriría una atribución de valor estético intrínseco a la oralidad popular (García et al., 2016: 206). De ahí que Inés Casañas y Jorge Fornet señalaran en una ocasión que la historia del certamen incluye también la de los “grandes derrotados”, haciendo referencia a aquellos “textos que los jurados inexplicablemente dejaron afuera de la premiación, o a los que otorgaron un reconocimiento desproporcionado respecto de sus cualidades literarias” (2016: 215). Estas decisiones controvertidas, examina García, responden a arbitrariedades flagrantes y/o a relaciones de fuerza que se establecen entre los jurados, pero también al hecho de que la “calidad literaria” no era un concepto absoluto, sino una categoría de juicio de valor que no deja de remitir a posicionamientos sobre lo que es y debe ser lo literario:

La convocatoria al premio Casa de 1970 pautaba que: “Los testimonios documentarán, de forma directa, un aspecto de la realidad latinoamericana y caribeña”. Esa prescripción no aludía solo a un tipo textual sino, más pro-

fundamente, delimitaba un modo de hacer literatura y hasta una manera de vivir: se requería a los escritores —al menos a los de testimonio— que participaran directamente del proceso histórico latinoamericano y que dieran cuenta de dicha participación en su obra. Así, la creación del género promovía, por un lado, una asimilación de la tarea del escritor a la del intelectual, ya que en la obra literaria testimonial se debía desplegar una cierta mirada (política) de la realidad latinoamericana [...] Por otro lado, la institucionalización del testimonio tendía a establecer que el escritor no solo debía ser intelectual sino además tenía que “estar allí”, ser partícipe del proceso socio-político latinoamericano (García et al., 2016: 197).

En suma, siguiendo las observaciones de Victoria García, el testimonio constituía una apuesta por colocar en primer plano el contenido político del texto literario y por volverlo comunicable de manera masiva e “instantánea”. De esta forma, aquellos rasgos de inmediatez y el afán de comunicación fueron moldeando un género que se vinculaba estrechamente con la realidad y con su tiempo ya que partía de ellos no solo para describirlos y analizarlos sino también, y esencialmente, para transmitirlos (Iznaga, 1989: 11). La investigadora cubana Diana Iznaga también habría advertido así que, en muchas ocasiones, el valor histórico de las obras testimoniales ha superado su valor literario al narrar una acción determinada en la lucha de un pueblo por su liberación nacional o bien al favorecer el esclarecimiento de determinados rasgos socioculturales de una sociedad. Y, asimismo, Anna Forné apuntaba que, si bien los contenidos testimoniales suelen responder a una urgencia contextual específica asociada a las luchas sociopolíticas, tanto los repertorios narrativos como las tramas interpretativas del género se organizan según una serie de criterios poéticos residuales más difusos que, al menos en parte, derivarían de las políticas estéticas de Casa de las Américas asociadas a las agendas culturales-revolucionarias de los años sesenta y setenta en Cuba: “La denuncia social y política es por lo tanto el elemento constitutivo del género, por lo cual la forma termina supeditada al contenido” (Forné, 2014: 219).

Quienes practicaron y promovieron entonces la escritura testimonial lo hicieron, observa Victoria García, tomando distancia del eje de la experimentación formal que caracterizaba a las novelas del boom y que comenzó a ser visto como despliegue narcisista y elitista del escritor, alejado de los problemas concretos de la realidad y de las formas de vida de las masas populares: “Así, el debate entre los propugnadores de una literatura autónoma y los defensores de una literatura política puede pensarse como una confrontación entre el privilegio de la forma vs. del contenido de la creación artística” (García et al., 2016: 199). Incluso, debido a estas tensiones que en cuanto a forma, contenido, ideología y estética se fraguaron durante la etapa de institucionalización del testimonio, “en los círculos dogmáticos venía cobrando fuerza la idea de que las discrepancias *esté-*

ticas ocultaban discrepancias *políticas*” (Fornet, 2007: 2). Lo cierto es que no resultó una mera coincidencia que el premio testimonio se creara en aquella época de giro cultural y político de la Revolución cubana; esto porque, precisamente, se trataba de un género que respondía a las exigencias del arte revolucionario, que debía producirse desde y para el pueblo y anclarse igualmente en la realidad contemporánea (Forné, 2014: 220). No extrañe, por tanto, como bien apuntaran Jorge Fornet e Inés Casañas, que, aunque el papel del Premio era sobre todo de índole cultural, este compartiera los vaivenes de la confrontación política de esos años.

Pero, ¿cuáles serían, entonces, aquellas *exigencias del arte revolucionario* a las que se refiere Anna Forné? Si bien la década de los sesenta en Cuba, con el Triunfo de la Revolución como punto de partida, se caracterizó por un auge de las políticas en favor del bienestar social, durante el inicio de la década de los setenta “se quebró, en detrimento nuestro, el relativo equilibrio que nos había favorecido hasta entonces y, con él, el consenso en que se había basado la política cultural” (Fornet, 2007: 7). Durante el ciclo de conferencias organizado por el Centro Teórico-Cultural Criterios en el 2007, el intelectual cubano Ambrosio Fornet planteaba que las disputas estéticas de entonces formaban parte de una lucha por el poder cultural y se hicieron más evidentes a partir de 1961 con la histórica polémica en torno a *PM* que dio origen al discurso de Fidel Castro, *Palabras a los intelectuales*. Las cosas, sin embargo, comenzaron a irse de las manos a mediados de la década cuando se dieron ciertas situaciones que “tuvieron consecuencias funestas para el normal desarrollo de la cultura revolucionaria” (3). El crítico literario mencionaba, entre otros casos, el rechazo institucional de dos libros premiados en el concurso literario de la UNEAC (Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba) —*Los siete contra Tebas*, de Antón Arrufat, y *Fuera del juego*, de Heberto Padilla—, así como el clima de hostilidad que suscitó, entre algunos funcionarios, la aparición de *Paradiso* (1966), de Lezama Lima. En 1968 aparecen también varios artículos *agresivamente dedicados* a Padilla, Arrufat y Cabrera Infante donde se exponían los “problemas del mundillo intelectual” y el nivel de “despolitización” que padecían los escritores y críticos.

Esta desvalorización y desacreditación de los escritores, artistas, críticos e intelectuales a partir del rol que debían asumir dentro de la Revolución conllevó a la emergencia en Cuba de un imaginario *antiintelectualista* (Claudia Gilman): proceso a través del cual, durante la segunda mitad de los años sesenta, “las disputas sobre la función del intelectual en el proyecto revolucionario habían llegado a un estado en que el paradigma del intelectual comprometido, carente de un programa de acción concreto, dejó de servir como paraguas para las diferentes posiciones intelectuales del campo cultural de izquierdas” (Peris Blanes, 2013: 60). La salida que se proponía frente a estos impasses de la cultura revolucionaria en torno a la problemática y contradictoria situación de los inte-

lectuales apuntaba, aunque sin nombrarlo, al testimonio como eje de la nueva cultura revolucionaria (58). Ante la red de prohibiciones, censuras y autovigilancias que derivarían de aquella *política anticultural*, “la única productividad viable del intelectual parecía ser describir su propia incapacidad de expresión” (62). Un nuevo tipo de enunciación de corte testimonial debía aparecer entonces, como bien señalara el investigador Jaume Peris Blanes, para resolver las contradicciones estéticas, políticas y sociales a las que se enfrentaban los intelectuales en un momento de descrédito de sus competencias profesionales.

Se trataba, como también señala Victoria García, de un *conjunto de operaciones discursivas* identificables con total claridad en ciertas zonas del discurso de Fidel Castro y Ernesto Guevara y que procurarían las condiciones políticas propicias para la institucionalización del testimonio en 1970. Las *Palabras a los intelectuales* (1961) con las que había intervenido Castro en el congreso de pedagogía representaban un indudable ejemplo de aquello: “Creo que esto es bien claro. ¿Cuáles son los derechos de los escritores y de los artistas revolucionarios o no revolucionarios? Dentro de la Revolución: todo; contra la Revolución ningún derecho”. Ese señalamiento de los límites que se les imponía a los intelectuales y que estos no debían traspasar bajo ningún concepto venían acompañados, además, de otro hecho que ha sido poco citado pero que Peris Blanes destaca como elemento esencial en la posterior canonización del testimonio. Se trata de la representación imaginaria de un nuevo tipo de actividad cultural en tanto resultado potencial del proceso revolucionario: “Una actividad cultural en la que los intelectuales habrían cedido su lugar de privilegio a un sujeto popular que, como efecto de las políticas pedagógico-culturales de la revolución, sería capaz de narrar su propia historia mejor que ningún otro actor social” (Peris Blanes, 2013: 64). Las palabras específicas de Castro a las que se refiere Peris Blanes en ese sentido —y en las que “aparece claramente delineada la idea de una producción simbólica liberada de la figura del intelectual y cuya enunciación fuera responsabilidad de un sujeto popular capaz de hacerse cargo de ella” (64)— son las siguientes:

En días recientes nosotros tuvimos la experiencia de encontrarnos con una anciana de 106 años que había acabado de aprender a leer y escribir y nosotros le propusimos que escribiera un libro. Había sido esclava y nosotros queríamos saber cómo un esclavo vio el mundo cuando era esclavo, cuáles fueron sus primeras impresiones de la vida, de sus amos, de sus compañeros. Creo que esta vieja puede escribir una cosa tan interesante como ninguno de nosotros podríamos escribirla sobre su época y es posible que en un año se alfabetice y además escriba un libro a los 106 años. ¡Esas son las cosas de las revoluciones! ¿Quién puede escribir mejor que ella lo que vivió el esclavo? (Castro en Peris Blanes, 2013: 64).

Pero lo importante, aclara Peris Blanes, no es solo la emergencia de aquella idea sobre la representación del potencial sujeto testimonial de la cultura revolucionaria, sino también la función que la invocación a esa idea tenía en el discurso del presidente durante el contexto de una crítica a la posición del intelectual y a la validez de sus competencias profesionales. Tales críticas funcionaron, añade el investigador citado, para “advertirles” a los intelectuales que la cultura revolucionaria no los necesitaba en el desarrollo de la práctica cultural futura en la que el sujeto de enunciación se confundiría con la voz del pueblo y en donde las competencias específicas de los intelectuales ya habrían perdido su razón de ser. De ahí que, paulatinamente, la categoría del testimonio viniera a “abrochar y dar una función más clara a ese elemento imaginario que hasta entonces había carecido de una adecuada conceptualización, aunque estuviera siempre latente en las polémicas y debates sobre la función del intelectual revolucionario” (Peris Blanes, 2013: 67).

Se institucionaliza así el género testimonial al ser incluido, en 1970, en las bases del prestigioso Premio Literario Casa de las Américas. Y, en medio de aquel complejo e intenso debate en torno al rol del intelectual, en medio de aquel contexto de extrema tensión político-cultural, la creación del nuevo género servía —además de para reconocer a cierto tipo de escritura que hasta entonces carecía de conceptualización— para dar cuerpo a un espacio difuso que, como bien observara Peris Blanes, se venía deslizando en aquellas intervenciones políticas que trataban de poner límites a la actuación de los intelectuales en el proceso revolucionario y que, bajo la idea abstracta de un sujeto de enunciación popular, les advertían de su prescindibilidad futura. En ese sentido, Ambrosio Fonet apuntaría varios años después:

Ya sabemos que desde los tiempos más remotos, la escritura y las actividades ligadas a ella responden a condicionamientos propios de las sociedades divididas en clases y castas, y que, por tanto, hay que hacer lo posible —empezando por la alfabetización— para reducir al mínimo las desigualdades resultantes; pero pretender que esas desigualdades puedan suprimirse de un plumazo, y más aún, que las funciones que desempeñan los trabajadores intelectuales y los manuales sean intercambiables, hace pensar en demagogias o disparates [...] De la vieja sociedad heredamos, unos y otros, la noción de que la mayoría de los intelectuales y artistas —por lo menos los que no ejercen actividades realmente lucrativas— son una suerte de «parásitos». Que un centro rector de cultura contribuyera a reforzar ese prejuicio era una imperdonable muestra de fariseísmo e incapacidad (Fonet, 2007: 7).

El 2 de marzo de 1970 aparece entonces, como parte de un boletín que la Casa prepara-

ba mensualmente, una definición más explícita del género testimonial que luego sería parcialmente reproducida en el Diccionario de la Literatura Cubana; tal definición revelaba, no obstante, “más que certezas sobre lo que es el testimonio, certezas de lo que no es”, naciendo así dicha forma discursiva, a decir del investigador Jorge Fonet, “como una suma de negaciones” (69). Aquella primera conceptualización, *en términos puramente negativos*, se basaba solo en lo que diferenciaba al testimonio de otros géneros como el reportaje, la narrativa, la investigación y la biografía; pero las diferencias con dichas formas discursivas eran *tan de matiz* que el testimonio terminaba por incluirlas a todas y asociarlas, a su vez, al paradigma de lo literario del cual habían sido excluidas hasta ese momento (Peris Blanes, 2013: 69). El único elemento específico del nuevo género, señala Peris Blanes, era la presencia constante de un componente fuertemente político y enraizado en las luchas sociales del presente⁴.

El Quinquenio Gris⁵ toca así las puertas del campo cultural para instalarse y hacerse eco de hechos que, vistos a la distancia de más de 45 años, “pueden considerarse crímenes de lesa cultura y hasta de leso patriotismo” (Fonet, 2007: 9). Aquella etapa, en donde lo más característico fue *el binomio dogmatismo/mediocridad* (9), se caracterizó por la prohibición de numerosas publicaciones y la reprimenda a aquellos intelectuales considerados contrarrevolucionarios bajo razones totalmente absurdas. Revistas como *Pensamiento crítico* y *Criterios* —dirigidas por Fernando Martínez Heredia y Desiderio Navarro, respectivamente— fueron censuradas; autores como Eduardo Heras León, Lezama Lima o Virgilio Piñera, estos últimos pertenecientes a la generación de la reconocida revista *Orígenes*, fueron también sometidos a duras e injustas acusaciones. Concretamente en el año 1971 se produjo, señalaba Ambrosio Fonet, una clara situación de un *antes* y un *después*: a una etapa en la que todo se consultaba y discutía, siguió la de los *úlkases*; es decir, una política cultural de exclusiones y marginaciones que se imponía por decreto, “convirtiendo el campo intelectual en un páramo (por lo menos para los porta-

4 “La emergencia y consolidación de la categoría de testimonio estuvo, pues, ligada a la crítica al intelectual liberal y, por tanto, no puede desligarse de las polémicas y debates sobre la función del intelectual en la Revolución que tuvieron lugar en los años sesenta en Cuba [...] La categoría de ‘testimonio’ reconoció culturalmente textos muy diversos, pero sobre todo vino a abrochar y a dar consistencia y densidad a ese espacio confuso y carente de conceptualización, que desempeñaba una función sintáctica importante en la crítica al intelectual liberal. Sirvió, por tanto, para dar apoyo al imaginario antiintelectualista que se había instalado en las instituciones culturales cubanas, en un periodo en el que las polémicas sobre la función del intelectual estaban alcanzando un punto extremo de virulencia del que la ‘familia intelectual latinoamericana’ no se recuperaría nunca” (Peris Blanes, 2013: 70-71).

5 “No tengo reparos en pedirles disculpas a tantos compañeros que, habiendo sufrido en carne propia los abusos del pavonato consideran que el término Quinquenio Gris no es sólo eufemístico sino incluso ofensivo, porque minimiza la dimensión de los agravios y por tanto atenúa la responsabilidad de los culpables. La mayoría de esos compañeros proponen la alternativa de Decenio Negro” (Fonet, 2007: 9).

dores del virus del diversionismo ideológico)” (2007: 7). De esta manera, aquel realismo socialista que pudo haber sido *una escuela, una corriente literaria y artística más*, se convirtió de pronto en una imposición, en una *doctrina oficial* de obligatorio cumplimiento.

A la vez que se le asignaban al arte y la literatura tareas relacionadas con la educación de las masas y el combate contra el enemigo, señalaría también en este ciclo de conferencias el narrador y ensayista cubano Arturo Arango, “se le despojaba de la posibilidad de analizar críticamente la realidad: se renunciaba a que la Revolución contara con la fuerza analítica, pensante, creativa, de la intelectualidad” (2007: 22). En tal contexto, la institucionalización del testimonio constituiría, sin duda, el corolario de aquella revisión en torno a la tarea de intelectuales, artistas y escritores que cuestionaba la escisión de la literatura respecto de otros espacios de la práctica social: “Así, especialmente la política, y las modalidades discursivas involucradas en la consecución de la tarea pro-revolucionaria, cobraron en los años sesenta latinoamericanos un rol modélico para la producción literaria del período” (García, 2014: 67). La emergencia del testimonio da cuenta de ello al amparar la *caducidad de las formas tradicionales de la comunicación literaria* y al subrayar, con mayor énfasis, la *especificidad cultural y política de la región*: “La renovación política, que se percibía como marca continental propia, parecía requerir su correlato en las características de la producción literaria, ya que, de otro modo, ésta corría el riesgo de volverse anacrónica” (68).

BREVE ACTUALIZACIÓN DEL DEBATE

Después de su “institucionalización”, y cargando como impronta el complejo contexto *antiintelectual* ya descrito, el testimonio se convirtió en blanco de un sinfín de debates que lo han (des)calificado y (mal)tratado en el fuego cruzado entre la literatura y las ciencias sociales. En el intento por caracterizarlo a partir de muy diversos criterios —dígase desde aspectos formales, estructurales y del lenguaje, hasta otros relacionados con la función político-social imbricada a su emergencia y canonización— siempre ha prevalecido la idea de la inclusión o no del género como parte de la “literatura culta”. Tal conflicto ha persistido, entre otros factores, por la presión de muchos de ajustarlo y mantenerlo en aquel molde histórico, político y social con el que nació cuando el testimonio iba reconceptualizándose a partir, también, de sus dimensiones literarias (en lo cual habría influido su estrecha relación con la crónica latinoamericana en sus más recientes expresiones). Igualmente, la inicial incorporación de ciertos textos testimoniales a la categoría de literatura —en donde se incluía, aparte del testimonio propiamente tal, otros géneros más o menos afines como las memorias, biografías o reportajes— daba cuenta de una cierta pérdida de referencias que complejizaría cada vez más la posibilidad de una certera definición y, junto con ello, el reconocimiento de obras testimoniales

que comenzaban a alejarse de aquellos “moldes” primerizos.

De ahí que las disputas entre los intelectuales, escritores, periodistas, sociólogos y antropólogos latinoamericanos alrededor de los vínculos del testimonio con la sociedad-arte-realidad continúen siendo profundas y extensivas. Por una parte, la naturaleza de servicio social que caracterizó al género en su emergencia lo hace pensar solo con ese fin para el cual se privilegia el contenido por encima de la forma; mientras que, por otra parte, están las percepciones que defienden su condición estética al ver en el arte de la palabra una posibilidad de acercar también a los lectores dicha realidad social. El profesor e investigador boliviano-mexicano Renato Prada Oropeza, por ejemplo, ha señalado como una de las características del discurso-testimonio “la ausencia del empleo o, mejor dicho, de la manipulación de mecanismos literarios, más o menos refinados, propios de otros discursos (como el cuento o la novela)” (1986: 13). Para el crítico, si se presentan estos elementos que naturalmente también hallamos en otros sistemas comunicativos, incluyendo la televisión o el cine ³/₄desembragues, traslados de focalizaciones, rupturas de planos temporales, montaje, monólogos, diálogos³/₄, debe ser solo como *parte del hecho narrado*, es decir, en función documental: “Esto confiere al discurso-testimonio una ausencia —que desde Jakobson sabemos que nunca puede ser total— de una pretensión estética: entre la *verdad* (su versión de verdad) y la belleza, este discurso elige la primera” (13).

Pero, desde una perspectiva totalmente diferente, el ensayista uruguayo Hugo Achugar apunta que el testimonio no implica ausencia de literatura: “es literatura pues circula *como si* fuera literatura” (1992: 78). Esta no se identifica, añade el investigador, con lo ficcional, sino con una “elaboración ideológico-formal que en la mayoría de los testimonios ha estado mediada por una formalización precisa que varía” (78). Tal variación puede abarcar desde el efecto de oralidad/verdad hasta el empleo de recursos y estructuraciones propias de la narrativa de ficción “más sofisticada”. Achugar menciona que bien se podría seguir el camino de la formalización, el cual incluye solo meras correcciones gramaticales y sintácticas, o que bien se podría elegir el camino de los *flash back*, ritmos, estribillos, comienzos *in media res* y demás “recursos heredados de la secular tradición narrativa y aún de la más reciente práctica narrativa del *Boom*” (78).

Estos dos ejemplos mencionados representaron en algún momento solo el inicio de un debate que se extendería hasta nuestros días y en el cual continuarían primando, esencialmente, aquellos criterios de inclusión o no del testimonio en el campo de la literatura. En la tentativa de aproximar una actualización a dichos debates, esta autora ha ido en busca directamente del criterio de algunos *fieles creyentes y practicantes* del género: los autores galardonados con el Premio Literario Casa de las Américas, específicamente, en la modalidad de testimonio. A partir de una serie de

entrevistas (aún inéditas) que la autora ha venido realizando desde hace varios años⁶ se ha podido detectar que las variaciones en las apreciaciones respecto al testimonio latinoamericano se deben, entre otros factores, a la disciplina que cada uno de los profesionales ejercite. De esta manera, las entrevistas a las que se aludirá en breve ³/₄basadas en un primer cuestionario común para todos los galardonados entrevistados³/₄ no solo proponen un acercamiento renovado y vigente del tema, sino que también ponen de manifiesto los criterios tan heterogéneos sobre la manera de asumir y practicar la escritura testimonial dependiendo de la especialidad académica que se domine. Recordemos brevemente, aunque ya se mencionó en un inicio, que los autores galardonados con el Premio Casa que han sido entrevistados son los siguientes: el sociólogo peruano Hugo Neira, la periodista cubana Marta Rojas, el cineasta cubano Fernando Pérez, el escritor cubano Enrique Cirules, la antropóloga cubana Daisy Rubiera, el periodista y escritor colombiano José Castaño, el periodista argentino Carlos Bischoff y el periodista y escritor argentino Nicolás Doljanin.

Por lo extensos que han sido estos encuentros, y por la precisión y brevedad que reclama un artículo, resultaría imposible aludir a todos los temas abordados. No obstante, sí resulta provechoso e interesante, para los fines del presente trabajo, compartir algunos fragmentos de las conversaciones establecidas con cada uno de los citados cuyas miradas dejan en evidencia una riqueza de contrastes y desacuerdos que, más allá de generar conflictos (lejos de eso), contribuyen a ampliar y abrir cada vez más el espectro del testimonio latinoamericano. Las interrogantes que han guiado el camino investigativo —ya señaladas durante la introducción de este artículo— están dirigidas a detectar así, en otros aspectos, la manera en la que algunos de los actores del proceso de canonización del género conciben y evalúan hoy, a más de cinco décadas, su propia escritura testimonial teniendo en cuenta la polémica y conflictiva relación testimonio-literatura-sociedad.

LA INSTITUCIONALIZACIÓN DEL TESTIMONIO

Intentando profundizar entonces un poco más en las problemáticas tratadas durante el apartado anterior —relacionadas directamente tanto con el clima *antiintelectual* en el cual emergió el testimonio como con la imprecisión conceptual del mismo al ser inclui-

⁶ Las entrevistas que se citan a continuación fueron realizadas entre los años 2015 y 2020 en el marco de dos proyectos investigativos desarrollados por la autora de este artículo: tesis de grado en la carrera de Periodismo (Universidad de La Habana, Cuba) y tesis doctoral en Literatura Latinoamericana (Universidad de Concepción, Chile). La mitad de estas conversaciones se establecieron de forma presencial con los galardonados; la otra mitad debieron efectuarse de forma online. En ambos casos, los diálogos abarcaron varias sesiones y diversas áreas de interés. La temática específica que se comparte en este artículo en torno al género testimonial forma parte de una de dichas sesiones que resulta totalmente inédita.

do en un premio literario bajo la representación de obras políticamente cargadas— se preguntó a los interlocutores galardonados lo siguiente: ¿Considera que la “institucionalización” del testimonio como un género literario respondía a una necesidad estético-literaria o más a una necesidad político-social? Desde un inicio, como veremos de inmediato, se comenzaron a manifestar las divergencias existentes entre los autores:

Hace bien al entrecomillar “institucionalización”. En las sociedades esclavistas occidentales los amos no leían, y no porque no supieran escribir, sino porque preferían “escuchar”. Era el esclavo quién les leía y esto ha sido así durante siglos. Tampoco es de imaginarlos tomándose el trabajo de escribir: “dictaban”. Hasta que Agustín de Hipona (354-430) hace una observación sorprendente: nota que el obispo de Milán, Ambrosio, lee en silencio y sin mover la lengua, o tal vez apenas los labios, pero sin valerse de lacayo. Y entonces se le prende la lamparita... Concretamente, se me ocurre que de la deducción de Agustín —“al escribir estoy escuchándome”— nació la literatura testimonial. Si ese “otro” en cuestión era Dios o Ello deseante, me parece hoy un asunto opinable e igualmente aceptable. Ahí está, sin embargo, el texto completo de las *Confesiones*, capaces de darle tela para cortar, mil seiscientos años después, a nuestro León Rozitchner (*La Cosa y la Cruz*)... (Nicolás Doljanin, periodista y escritor: *La sombra del tío*).

Lo que tú llamas la “institucionalización” del testimonio en Latinoamérica respondió a una necesidad histórica, a un momento en que los escritores (los que poseían ya un oficio) se dieron cuenta de que existían espacios desconocidos, verdaderas hazañas vividas por personajes reales, tan fascinantes y extraordinarias que era necesario rescatar; pero como algunos de esos testigos incluso eran analfabetos —un fenómeno presente en el escenario de nuestra América, de gente sin voz, que ni siquiera podían transmitir sus experiencias, en muchos casos verdaderamente novelescas—, el escritor optó por prestar la palabra escrita, y el testigo, a su vez, entregó sus memorias a través de la palabra hablada. Por eso, si me viera obligado a teorizar, lo haría para situar al testimonio dentro del proceso de la creación literaria (Enrique Cirules, escritor: *El imperio de La Habana*).

No creo que se haya “institucionalizado”. La palabra institucionalización, desde mi punto de vista, no resulta adecuada ya que se puede entender como la aprobación de algo nuevo, y en ese caso el testimonio no es nuevo en la escritura. No creo que el testimonio responda a una necesidad estético-literaria. Pero tampoco se puede circunscribir de ninguna manera a lo político. Un testimonio puede estar en el arte, en la ciencia. Puede res-

ponder a las dos cosas, se puede utilizar en una u otra. En los inicios del auge del género en Latinoamérica este sí poseía una mirada más política porque era lo que más pesaba: en el continente había muchas dictaduras (Marta Rojas, periodista: *El que debe vivir*).

No niego las clasificaciones. Son necesarias, porque todo fenómeno de la vida uno debe ordenarlo bien para entenderlo. Y para eso es importante la clasificación. Pero yo creo que muchas veces el fenómeno de la creación artística, como lo es el testimonio, y los resultados de dicha creación, son inclasificables. Los principios de la creación artística no pueden tener camisas de fuerza. Y las clasificaciones no pueden ser modelos que estrechen la vía de esa expresión, de ese fenómeno. El testimonio, en cualquiera de sus manifestaciones, es una expresión artística. Yo pienso que todo trabajo de comunicación tiene una elaboración. Por eso yo no haría la dicotomía. Pero no todos tenemos que pensar igual. Yo siempre lo veo desde mi experiencia creativa (Fernando Pérez, cineasta: *Corresponsales de guerra*).

Considero al testimonio como un género literario, y que conceptualmente lo podemos ubicar dentro del abanico de métodos de la oralidad junto con la historia oral, las historias de vida y los estudios de la memoria. Pero, a mi entender, en momentos de cambios político-social sí puede considerarse de una forma más política y se dirige más a esa necesidad político-social que mencionas ya que es muy utilizado por los autores como una vía de reafirmación ideológica (Daisy Rubiera, antropóloga: *Reyita, sencillamente*).

No lo colocaría como literario, porque no es ficción. No es novela ni cuento. Yo publiqué mis reportajes sobre los campesinos del Cuzco que tomaban tierras de los hacendados, pero luego fueron a un libro. Que es un libro de etnología y de historia. Lo siento mucho, pero no es para mí necesidad estético-literaria. Yo vengo de las ciencias sociales, las ciencias políticas y la historia. Y nos interesa algo que les interesa a los científicos: la verdad; y más cuando esta viene de la boca del pueblo, del sujeto social mismo. Lo de la necesidad político-social o transformadora era una meta, pero antes de todo me premiaron porque yo ponía por delante el testimonio del sujeto social llamado Saturnino Huillca antes que mis propias ideas y percepciones. A fin de cuentas, yo era un hombre de izquierda, pero con una vida burguesa. Quería saber qué pensaba y sentía el rebelde indio Huillca. No quería hablar por él, sustituirlo, representarlo, nada de eso (Hugo Neira, sociólogo: *Huillca: habla un campesino peruano*).

La pregunta refleja dos gemelos separados al nacer: lo estético-literario y lo político-social. [...] Si alguien se interesara en abundar sobre el modo en que “la cruz” lauda entre cosas tan encontradas entre sí, que se tome el tiempo de leer el tal vez mejor de los libros de don León... En fin, lo que tantas veces se le reprocha como clase y con toda justicia a devotos del *Poderoso Caballero Don Dinero*: su manía de separar el arte de la vida... En mi opinión es imposible disociar el asunto en dos planos. Tanto en Stendhal como en John Reed, por dar dos ejemplos que podrían ser muchos más (Nicolás Doljanin, periodista y escritor: *La sombra del tío*).

Diez días que transformaron el mundo, de John Reed, era un reportaje. La revolución bolchevique de 1917 contada por un testigo. ¿Y todo lo periodístico tiene ese mismo culto por lo real, por lo verídico? Esa fue mi inspiración, para cuando fui al Cuzco a seguir el movimiento de invasiones. Eso produjo en mi vida dos libros. *Cuzco: tierra y muerte*. Y diez años después, *Huillca: habla un campesino peruano*, que es la continuidad. No sé a qué género pertenecen ambos. Creo que a uno muy raro. Quiero decir la verdad. Unamuno, el filósofo español, decía: “di tu verdad, y rómpete”. Eso es lo que he hecho (Hugo Neira, sociólogo: *Huillca: habla un campesino peruano*).

Para mí es narrativa, es literatura, sin cola, sin comillas. Y sin comillas en un sentido alegórico y literal. Yo no uso comillas en mis textos. Hace años me liberé de esa forma del engaño. Además, para prueba los hechos: el Premio Casa de las Américas, que incluye al testimonio, es un premio literario, no de ciencias políticas o sociales (José Castaño, periodista y escritor: *La isla de Morgan*).

Literario o político, el testimonio es un relato-opinión sobre hechos, responde a la necesidad de colaborar a extraer experiencias para la transformación social, educacional, cultural, laboral, política, etc. Esto no excluye lo estético, dado que bello es lo útil, incluso, lo estéticamente útil (Carlos Bischoff, periodista: *Su paso*).

Si me tira un poco más de la lengua, le digo que en Argentina está lejos de ser un género popular entre los editores, salvo en períodos de crisis política y social donde se imponen las necesidades propias de los lectores; aunque, claro, como género no se ose decir su nombre [...] Por eso pienso que, como tal género en la actualidad, la escritura testimonial, específicamente su fogoneo editorial, se lo debemos más bien de la generosidad de los revolucionarios, que no de los mercados. La generosidad de los revolucionarios y, agregaría porque no me chupo el dedo, de un Estado Popular

(Nicolás Doljanin, periodista y escritor: *La sombra del tío*).

En directa relación con aquella primera interrogante, que ya dejaba vislumbrar sustanciales diferencias, se preguntó a los entrevistados *si consideraban entonces que la naturaleza del testimonio era esencialmente política* teniendo en cuenta las condicionantes contextuales del proceso de “institucionalización” del género, así como la función y cualidades que se le adjudicó al mismo: “¡Qué pregunta! ¿El *quipucamayó*, el cronista español, el colonizador francés o inglés que estudia las poblaciones locales, todo eso no es acaso político?”, opinó, categóricamente, el sociólogo peruano Hugo Neira. La antropóloga cubana Daisy Rubiera también respondía afirmativamente a la interrogante argumentando que “el testimonio no es simplemente el uso de la fuente viva, sino que en la subjetividad de lo narrado se revela la identidad política y las aspiraciones del entrevistado o entrevistada. Por eso, la memoria, expresada a través del testimonio oral tiene un papel político y personal importante”. El cineasta cubano Fernando Pérez también es del criterio que “todo es político al final. Todas las expresiones son políticas. Incluso las más apolíticas terminan siendo políticas”. Pérez añade, sin embargo, que el lenguaje artístico, aún siendo político, no debería ser político: “Su propósito no debe ser la política ni el discurso político, pues se empieza a deformar”.

El escritor cubano Enrique Cirules consideró que *en lo absoluto* la naturaleza de este género tiene que ser necesariamente política ya que un testimonio puede estar referido a otras muchas variantes de la existencia humana, a otros tópicos: “Por cierto, me hubiera gustado conformar un testimonio con los recuerdos y experiencias de un cazador de serpientes que conocí en la selva de Nicaragua. Un personaje que se pasó toda una tarde en una de las tabernas de Bluefield contándome un montón de fascinantes relatos acerca de su oficio. Y también me hubiera gustado construir un testimonio con las evocaciones y desvaríos de un gran amor”. Asimismo, la periodista cubana Marta Rojas coincidía en ciertos puntos con el criterio de Cirules al plantear que “el mundo donde habitan los seres humanos no es solo político”. No obstante, la entrevistada observaba que, “como la política lo abarca todo, el ser humano es un ser político en el sentido más amplio, y todo eso tiene mucho peso. Lo que sí sé es que se puede hacer un testimonio que no tenga que ver con política”. El periodista argentino Carlos Bischoff concordaba con que “no todo de lo que habla un testimonio es política”; pero afirma, a la vez, que “todo testimonio sí es político”.

Por último, José Castaño y Nicolás Doljanin, periodistas colombiano y argentino, respectivamente, convendrían sin dudas ni matices en que la naturaleza del testimonio sí es esencialmente política. Los argumentos que comparten los autores, sin embargo, dan cuenta de dos perspectivas totalmente diferentes en torno a cómo consideran lo que es político en el género:

La naturaleza del testimonio sí es esencialmente política. En resumen, porque el hecho creativo —y la literatura testimonial lo es— supone una postura, una toma de partido, una escogencia de énfasis, una mirada. Y eso es político. Una de las entelequias con la que todavía se insiste en las sacrosantas facultades de periodismo es la idea del neutralismo. Y de nuevo aquello evidencia un complejo de inferioridad. Si urge medir un campo de cultivo, que manden a un topógrafo, que usará sus herramientas y cuantificará la cifra. Si de lo que se trata es de describirlo, y le piden ese encargo a un cronista —a buen cronista—, no esperen una descripción numérica inmune a las dudas. Es verdad que muchas veces el periodismo es eso: mera descripción numérica. Y hay quienes lo resaltan como buen periodismo (José Castaño, periodista y escritor: *La isla de Morgan*).

Considero a Walsh y se lo respondo de una manera figurada... Sí, porque el testimonio es la polis en manos de los esclavos, la fábrica en manos de los trabajadores, la universidad en manos de los estudiantes, las calles en manos de los ciudadanos, el amor en los tiempos de cólera, si lo prefiere. Lo que le quiero decir es que, así sea por unos instantes olvidados en la historia de la humanidad, el testimonio es siempre testimonio de cierta anomalía, una desviación masiva, lo que se sale del guacal, no simplemente una utopía o acaso todo lo contrario. La gran particularidad de la anomalía frente al poder y la desviación en masa (o en el alma) denota —a diferencia de aquello que nunca se alcanza, pero sirve de guía supuesta— que ésta sea, en cambio, real por donde se la mire. Y su valor, precisamente, el que haya sido posible darse y que sea a la vez un gusto eterno de los humildes, dignidad de los naidés, suerte rea y advertencia bajo forma de recuerdos del futuro. Incluso cuando se trate de una denuncia histórica, lo que el testimonio se propone es servir a quienes no han nacido todavía. Fíjese lo que se me ocurre: en cada testimonio asistimos —de alguna manera no siempre expresa como intención— a cierta victoria sobre el poder y de la vida más allá de la muerte. Por eso, se puede decir, su naturaleza es esencialmente política, aunque su producción y consumo estén organizados dentro de un texto literario (Nicolás Doljanin, periodista y escritor: *La sombra del tío*).

Estas consideraciones “teóricas” han influido inevitablemente en los métodos con los cuales se habría llevado a cabo la tarea escritural de los galardonados, así como en los recursos específicos del habla privilegiados por cada uno de ellos. Las preguntas dirigidas al proceso de “institucionalización” del género nos permiten conocer la percepción conceptual con que los practicantes incursionaron en la tarea testimonial —es decir, desde qué lugar pensaron, estructuraron, diseñaron y concibieron la obra ¿literaria, periodística, sociológica, etnológica, histórica, documental? por la que se les premió—,

pero también, y sobre todo, la intencionalidad, el propósito y el tono que aquellas definiciones base irían moldeando y proyectando.

ENTRE LO POLÍTICO Y LO LITERARIO

Debido, en parte, a la gran heterogeneidad de profesiones que practicaban los entrevistados, los diversos puntos de vistas se hacían cada vez más notorios y particulares; únicos. Teniendo en cuenta aquello, se les consultó entonces a los galardonados si, a su consideración, *existía algún elemento específico en el cual debía basarse singularmente el testimonio* y, asimismo, *cuáles podrían ser las características que lo diferenciarían y vincularían al resto de los géneros o bien a otras disciplinas académicas como la historiografía, etnología o sociología*. Daisy Rubiera apuntó en ese sentido que “la utilización del género debe basarse en la transmisión de los recuerdos personales de quienes, al describir sus experiencias individuales y sociales, hacen visibles aspectos que las clases dominantes tratan de ignorar o esconder”. Añadió, además, que el testimonio se vincula con otros géneros que utilizan la fuente viva, pero se diferencia de ellos en la interpretación del material oral, pues el testimonio no interpreta dicho material, sino que solamente lo transmite. Carlos Bischoff considera por su parte que, a diferencia de otros géneros, “el testimonio debe basarse en hechos reales y no imaginarios, aunque estos últimos sean posibles”. Para Fernando Pérez, la característica fundamental en el género testimonial también es “la veracidad de los testimonios y de los personajes, nada debe ser inventado y todo debe tener carácter documental-testimonial; después, si hay o no un mayor trabajo literario, ya empiezan las posibilidades de expresión diversa. Y ahí todo vale”. Asimismo, el cineasta añadió que los vasos comunicantes de este género con otras disciplinas son diversos ya que “el testimonio puede ser herramienta de un sociólogo y viceversa: un estudio sociológico puede servir a alguien que esté escribiendo un testimonio”. De forma un poco más extensa, Enrique Cirules, Marta Rojas y Nicolás Doljain respondieron lo siguiente:

Si debo decir lo que pienso, diría que no creo mucho en los géneros. La creación literaria —y el llamado testimonio no escapa a esas leyes— es siempre un desafío. Lo más extraordinario, a mi juicio, es encontrar una buena historia, y un personaje capaz de contarla [...] Por eso, algunos de mis libros publicados como testimonios contienen un poco de otros géneros. Algo que especialistas han comenzado a denominar como una “literatura de fusión”. Mi libro *Conversación con el último norteamericano* fue distinguido con el Premio Nacional en el Concurso Literario 26 de julio en 1972 y, sin embargo, yo te haría una pregunta: ¿acaso ese libro no puede calificar también como las memorias de William Stokes?, ¿acaso algún

crítico no puede verlo como una especie de novela sin ficción? Así mismo, ¿cómo calificar *Los Guardafronteras*, publicado como testimonio en 1983 pero construido con las herramientas de la narrativa literaria? ¿Y qué decir sobre *El imperio de La Habana*, Premio Casa en 1993? ¿Acaso no es también una investigación histórica, apoyada por los instrumentos del ensayo? Todos son textos de muy difícil clasificación. Por otra parte, confieso que me sería muy complicado hablar de los nexos existentes con las disciplinas académicas que mencionas. De cualquier modo, es innegable que existen en los textos que he trabajado durante más de cuatro décadas. Es más, pienso que de alguna manera mi obra es tributaria de (y a) la historiografía, la sociología, la etnografía y la antropología (Enrique Cirules, escritor: *El imperio de La Habana*).

Ese tipo de creación debe basarse en la verdad de lo que se describe, que haya sido visto por la persona que lo dice. En el caso del periodista, él mismo. O lo haya recogido de la voz de otro que lo vio, y si es así, el periodista debe comprobarlo o confrontarlo con otros que lo hayan visto para no convalidar una mentira. El testimonio tiene que ser ciento por ciento verdad, aunque se le puede poner una estructura determinada, no tiene que ser necesariamente de preguntas y respuestas. De otros géneros como la novela o el cuento, el testimonio nada más que puede tomar el estilo del escritor, la forma propia del escritor, lo relacionado más a la estructura. Por otra parte, la historiografía, la sociología, la etnología pueden —y muchas veces es así—nutrirse de testimonios. Basta algunos ejemplos: *El Monte*, de la antropóloga Lidia Cabrera, no pocas obras de Fernando Ortiz o del contemporáneo recientemente fallecido Adrián de Souza (que comprenden esas disciplinas) fueron creadas por ellos a partir de testimonios que pasaron por el crisol de su sabiduría, disciplina científica o académica (Marta Rojas, periodista: *El que debe vivir*).

La construcción de un mundo y/o de una voz (o voces) es lo que tiene en común el testimonio con otros géneros. Pero me parece que lo imprescindible para distinguir la escritura de un testimonio de cualquier otro tipo literario, es la ternura. Y digo ternura y no digo emoción —base de otros géneros populares— porque se trata de emociones trabajadas mediante ideas, generalmente muy estrictas. El elemento primordial es, por lo general, una vivencia concreta marcada por su perplejidad existencial. No se trata, sin embargo, de contar lo que me (o te o le o nos) pasó. Eso se puede hacer mil y una vez y animar el fogón; y la perplejidad, como babas o como barrotes, ahí sigue empozada. A lo sumo te invitan a otro asado y no tenés que pagar la carne ni el vino, pero nada de todo eso es capaz de sacarte del silencio en que te quedás después. Supongo que tampoco nada

es tan parecido a la muerte. El deseo de escribir es el deseo de escucharte y darte una idea sin malversar ni en un ápice ese caos [...] Asimismo, el nexo entre todas las disciplinas aludidas no solamente existe como una necesidad contenciosa, por lo cual se trata de un insumo que debe ser cuidadosamente regado, como si se tratara de una plantita, sino que es imprescindible que no se note. Y esto simplemente porque no es posible producir ternura sin desnudez de la palabra (Nicolás Doljanin, periodista y escritor: *La sombra del tío*).

Siguiendo el análisis en torno a las mismas preguntas planteadas (sobre la concepción o no del testimonio como género literario y su imbricación con otros géneros o disciplinas), profundizaremos en este caso en algunos de estos autores, y sus obras, que reflejan muy bien las posturas tan radicalmente distantes que se dieron durante los encuentros. El testimonio *La isla de Morgan*, del periodista y escritor José Castaño, por ejemplo, fue concebido en un inicio como crónica periodística⁷ para el diario *El Colombiano*. Como es de imaginar —a partir de su posición sobre el testimonio en tanto género literario cuyos recursos narrativos “no se diferencian con los recursos de la ficción”— las formas de elaboración de Castaño resultan sumamente creativas y literarias. Para él, una característica simple, y solo una, diferencia al relato testimonial del ficcional: “los hechos son verificables”. En ese sentido, el testimonio se nutre de disciplinas como la sociología, la etnología o la historiografía, explica el cronista, “el compás que todos usamos es el mismo”. No obstante, observa durante la entrevista que “son claras las diferencias entre un texto meramente antropológico, subordinado a sus formalismos teóricos, y un testimonio en el que, además de los supuestos de contenido y hallazgo, urge una narración, un ritmo, un entramado de asuntos. Y un parecer. Una voz”. Un texto historiográfico o etnológico “aspira al rigor científico, a la metáfora del cuarto de laboratorio”. Y, desde su parecer, pretender eso en un testimonio es una entelequia:

¿Que si es literatura el testimonio? Claro que lo es. ¿Juega la imaginación en lo que escribo? Por supuesto. En la de cualquiera que pretenda hacerlo sin mentir. La imaginación es voz y pensamiento. ¿Pero es recurso la imaginación para inventar? No. Para preguntar, para intentar saber. ¿Y la objetividad? La objetividad es pretensión ingenua. Es la hija boba de la casa [...] No creo en eso de investigación pura y dura. Y te diré: ficción, si acordamos que en este contexto sea interpretación, es casi todo en mis crónicas ; realidad, entendida como sujetos y hechos verificables, es también todo en ellas. El que aspire a un relato exento de dudas, duro y puro, que lea tratados de botánica, o de mecánica automotriz. No creo que en un testi-

⁷ José Castaño utiliza el término crónica para referirse al testimonio; por tanto, siempre que aparezca dicho vocablo en sus citas compartidas durante este artículo debe entenderse que se refiere al testimonio: “Las utilizo como sinónimos. Se trata, en ambos casos, de relatos de hechos verificables y con una voz y un acento personal” (Castaño).

monio, en una crónica, haya más urgencia dura y pura que la de escribir bien (José Castaño, periodista y escritor: *La isla de Morgan*).

Por otra parte, la obra del sociólogo Hugo Neira, *Huillca: habla un campesino peruano*, es un texto totalmente diferente concebido a partir de la voz de un testimoniante quechua quien es traducido literalmente al español por su interlocutor sin correcciones mayores. Neira prefiere mantener la fidelidad absoluta a la voz del campesino con milimétrico rigor. De ahí que el texto evidencie el vocabulario original del testigo, así como ciertas formas expresivas naturales del idioma quechua. El testimonio, recogido por el ensayista en varias sesiones mediante la grabación, ha sido “volcado” en las páginas del libro luego de “ser sometido a lo que llamamos heurística”, como también ha señalado Neira, ya que, a su consideración, el testimonio “no por serlo dice siempre la verdad”. El investigador afirma que “no existe nada que vincule el brazo etnohistórico que es el testimonio a la literatura ni a ningún género: es material científico; como lo son las pesquisas de los antropólogos sobre el terreno”. Por ello reitera, en más de una ocasión, que “en el género no hay ninguna creación”. Hay, reafirma durante la entrevista, una persona que pregunta y que respeta las palabras de quien responde; y el que pregunta no es el centro de la acción sino el entrevistado:

No hay otro autor que el que habla, es decir, Huillca en mi caso. Yo solo hice las preguntas. Las ordené, obviamente. Huillca mencionó, en el curso de muchas sesiones (un par de años), una que otra vez la misma situación o anécdota. Yo las eliminé cuando se repetían dejando la mejor. Huillca era un ser humano extraordinario. No mató a nadie e hizo una revolución. Eso fue ese movimiento andino de 1962-1964. Un movimiento de tipo Gandhi [...] Por si acaso, yo no invento ningún género. Vengo de la historia. Y todas las disciplinas que menciona acuden a los testimonios. Así que al diablo el concepto de ficción. En etnología, sociología, historia contemporánea no existe. Y se olvida de las ciencias políticas. Hay unas estupendas hechas en el astillero Lenin, en Polonia, a obreros polacos que decían claramente lo que luego apareció con Walesa en Solidarnosc. Si lo hubieran leído las autoridades de la época, no habrían sido sorprendidos. El testimonio, por ende, no es literatura; y me cago altamente, con perdón, en esa consideración. No es literatura, es una rama de las ciencias humanas. ¿Sabe por qué seguiremos subdesarrollados en este continente pese a muchos talentos y esfuerzos? Porque todo lo poetizamos. ¿Sabe usted el reproche que me hizo uno de mis colegas franceses la última vez que me invitaron a un coloquio? Me dijo, irritado porque lo había contradicho, Pero ¿qué continente es ese que en cuatro o cinco siglos no ha dado un Kant, un Hegel? Sí, pues... ¿Qué les parece si dejamos de narrar, y nos echamos un poco a pensar? (Hugo Neira, sociólogo: *Huillca: habla un cam-*

pesino peruano).

Esta postura, que alcanza evidentemente cierto enfado, difiere en su totalidad de los postulados de Castaño quien apuesta por una mayor elaboración estética del contenido testimonial recopilado. No obstante, hay que tener en cuenta que la obra del colombiano se basa en un testimonio personal del cual él fue testigo directo; mientras que el texto del sociólogo peruano es el testimonio de alguien más que le está entregando sus memorias: de ahí que considere que la base del género es “respetar lo más estrictamente posible la literalidad de lo dicho”. No obstante, Neira no reniega del todo la posibilidad de usar los recursos expresivos propios de otras narrativas en un testimonio. Al respecto señaló, muy tenuemente, lo siguiente: “Lo que me preocupa, ante cada proposición de un texto, es algo que aprendimos todos de los griegos: ¿esta proposición es verdadera o es falsa? Y si, además, está estéticamente dicha, mejor. Rodo, Martí, González Prada tenían el don de las ideas justas y la elegancia. Pero no todo el mundo está obligado a ambas cosas. ¡Viva el ensayo americano! A condición que predomine el rigor del saber acompañado, si cabe, del buen decir. Por lo general muchas obras de ciencias sociales están escritas con belleza”. A pesar de ciertos desacuerdos que emergieron durante la entrevista con el sociólogo limeño, indudablemente *Huillca: habla un campesino peruano* aporta un original relato al patrimonio testimonial latinoamericano. Y si hoy día se conoce esta historia, se debe, en gran medida, al riguroso cientista social buscador de la “verdad” en su extrema pureza.

Una perspectiva muy similar a la del colombiano resultó ser la del cubano Fernando Pérez. Para el cineasta y licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas, en cuanto a la creación o utilización de una estructura narrativa determinada no existen diferencias entre el testimonio y el cuento o la novela; “porque entonces estarías obligado a recoger el testimonio puro y transcribirlo, que es una posibilidad también”. Para que un texto se defina como testimonial, plantea el autor de *Corresponsales de guerra*, “no tiene que tener ese carácter puro, virginal, no contaminado; esos son catecismos creativos: dogmas. Yo pienso que uno de los valores del testimonio es lograr transmitir, lejos de la supuesta objetividad y neutralidad, el sentido de lo que se ha vivido, del hecho narrado, sin alterarlo. La complejidad es lo que nos define, y la realidad es múltiple y diversa”. En sus años de experiencia cinematográfica, comenta Pérez durante la entrevista, siempre se había planteado expresar la realidad en toda su complejidad y ambivalencia, y no reducirla a lo que pensaba de forma individual. Y esa mirada ambivalente, considera, “no solo debería estar presente cuando se crea una obra artística, sino que es una actitud ante la vida y ante los fenómenos de la realidad”.

Lo que lo motivó, por ende, a escribir las historias de los corresponsales en Nicaragua, de la gesta sandinista y de ese momento de la lucha contra Somoza, fue haberse dado

cuenta que “estaba frente a historias que podían conformar una visión de cómo se vivía la realidad latinoamericana, no solo en sus aspectos positivos, sino también en sus negativos”. Eso era lo que, desde su perspectiva, podía darle actualidad a aquella historia que también dejaba al descubierto ciertas actitudes permanentes en los seres humanos: “Porque, más allá de las ideologías, la lucha por cambiar, por transformar, por crear un estado de justicia frente a la desigualdad, tienen que ser actitudes permanentes”. Cuenta, sobre aquello, que vivió momentos muy especiales y conmovedores como la intervención de un latifundio con el comandante Jaime Wheelock: “Nunca se me olvidará la cara de agradecimiento de los peones de aquel lugar. Era como que habían salido de la esclavitud. Aquello era una cosa terrible. Recuerdo que donde dormían era una construcción de madera en nichos, nichos como donde se meten a los cadáveres. Aquello era inhumano”. El comandante mencionado tomó una antorcha encendida, *como un gran dios justiciero*, recuerda Pérez, y prendió fuego a todo. Fue un acto de justicia, comenta:

Pero yo no quería hacer propaganda. Yo pienso que el arte, aunque pueda desempeñar ese papel, no tiene tal obligación. El arte se define por otras perspectivas y otros horizontes que es, justamente, expresar la complejidad de las cosas. Y esa posición no cerrada, no unilateral, no de una sola dimensión, era lo que yo quería mostrar con la obra testimonial galardonada. En ese sentido, recuerdo entonces también otra historia con mucha tristeza y contradicción. Íbamos por la calle filmando el estado de las cosas y de pronto vimos una multitud que corría. Cuando nos acercamos con la cámara estaban arrastrando un cadáver que decían que era de un chivato o colaborador de Somoza. Y la gente lo escupía, lo golpeaba, lo arrastraba. Pero ya era un cadáver. Incluso, no se me olvida, la cabeza ya solo era algo aplastado, desfigurado. ¿A qué estaban escupiendo? Para mí eso fue una expresión de violencia equivocada. Esa acción física no tenía sentido alguno e iba contra la idea y la participación que nosotros teníamos en la Revolución Sandinista. No es que la dirección sandinista fuera responsable de eso, pero sí era una expresión de violencia que te hace pensar en la complejidad del ser humano, incluyendo a aquellos que luchan por la justicia. Es la otra cara, ¿no? Después de todo aquello la vida de uno cambia, porque se han vivido experiencias muy fuertes que te sirven también para reflexionar y llegar a una visión del mundo en que vivimos y tener una propia valoración de eso. Uno trata, además, de no juzgar a estos personajes, sino de entenderlos para poder ser el vínculo expresivo de esas emociones. Yo creo mucho en las emociones (Fernando Pérez, cineasta: *Corresponsales de guerra*).

El texto de Pérez se asemeja estructuralmente, salvando las respetadas distancias, al del

sociólogo Neira. Se trata de una serie de testimonios grabados y organizados posteriormente en forma de collage a partir de una estructura fijada. Pero el cineasta, a diferencia del sociólogo, avala la existencia de cierta literariedad que está dada, en su caso y desde su experiencia, por los vasos comunicantes que establece entre cine y literatura: “Esas conexiones pueden enriquecer el trabajo testimonial, las experiencias no son absolutamente distintas”. De ahí la idea de armar la obra “como si fuera una película, montando diversos fragmentos y con una estructura dramática que, en ese sentido, corresponde un poco a la secuencial del cine”. Los norteamericanos llaman a eso, me explica, el montaje transparente; es decir, “cuando se logran montar los distintos planos en una coherencia narrativa y el espectador no siente los cortes, hay transparencia narrativa; como un montaje paralelo simultáneo, aunque en lo referido a la estructura de mi obra creo que también hay mucho de novela”. El galardonado comenta que el libro de Víctor Casaus, *Girón en la memoria* (mención en 1970 del Premio Casa de las Américas), le sirvió siempre como referencia en aquella *estructura dramática* utilizada donde se van montando diversos fragmentos de vidas separadas que cuentan una misma historia, que confluyen y que se reúnen, *como meandros de un río*, en un capítulo final, en un mismo cauce:

Yo tenía los testimonios. Pero yo me decía, bueno, cuando uno lee un libro el lenguaje es distinto, no es lo mismo el lenguaje hablado que cuando uno elabora una entrevista y la transcribe. Se limpian cosas, se escribe según la intención con que fueron dichas esas cosas. No solamente se edita, puede ser hasta que se reescriba algo y se cambie un vocablo por otro para que se ajuste. El orden es distinto. Yo describí sin deformar los testimonios y empecé a vivir la vida de esos personajes y a darles esa voz literaria que partía de la riqueza de sus propios lenguajes. Es decir, ahí hay un testimonio, pero no es el testimonio puro. Ahí hay unas maneras de contar que son absolutamente veraces pero que tienen un tratamiento literario. Eso ocurre también en el cine documental: uno lo arma de cierta manera utilizando determinadas herramientas [...] ¿Cómo lograr esa estructura? Bueno, dedicándole mucho tiempo. Primero transcribí los testimonios a máquina, con papel carbón. Luego fui leyendo y marcando los momentos que yo creía que expresaban mejor la vida de ellos. Fue lo mismo que me ocurrió con *Suite Habana*. Recuerdo que edité cada historia por separado. Y luego fui buscando los puntos de convergencia y los puntos asociativos. Reescribí las historias. Es un proceso muy complicado. Pero se disfruta mucho (Fernando Pérez, cineasta: *Corresponsales de guerra*).

Desde el punto de vista de los elementos narrativos, la mayoría de los entrevistados coincidieron entonces, aunque con ciertos matices, en que una obra testimonial puede

acudir perfectamente a las mismas herramientas que el resto de los géneros (incluyendo los ficcionales) o, incluso, a los recursos propios de otras expresiones artísticas como el cine documental: “La sutil diferencia es que los hechos descritos en un testimonio sí ocurrieron y pueden ser, en ciertas ocasiones, verificables. Es el único pelo de diferencia” (Castaño). No obstante, ante las polémicas dadas en este sentido valdría también retomar y re-plantearnos algunas interrogantes como las sugeridas por la investigadora Paula Simón:

“¿Cómo debería valorarse un testimonio desde el punto de vista de la elaboración artística para decidir su inclusión o no en el mundo literario? ¿Dónde radica, entonces, lo literario? ¿En la intención del autor de construir un texto que se precie de tal, en la lectura que se efectúa del texto, en la plasmación de recursos literarios o en la introducción de elementos ficcionales?” (2014: 69).

CONSTANTES Y VARIACIONES

Teniendo en cuenta los debates expuestos hasta el momento, resulta evidente que se ha producido una transformación respecto a la categorización e interpretación del testimonio como un género literario. Luego de indagar teóricamente en dichas definiciones y sus mutaciones, algunas ya expuestas durante este artículo —y luego de observar también los cambios que a lo largo de los años se han evidenciado en las obras publicadas como testimoniales, incluyendo todas las galardonadas en el Premio Casa— se les pidió a los interlocutores premiados *hacer referencia a algunas de las principales constantes y variaciones que pudieran haber vislumbrado en el género durante las últimas décadas*. La antropóloga Daisy Rubiera comenta que no posee toda la información necesaria al respecto para brindar una respuesta amplia y adecuada; no obstante, señala que, en los últimos tiempos, “más que en la forma, el género ha sufrido variaciones en relación con el contenido, pues abarca en aumento la llamada esfera privada (familia, hogar, sentimientos, relaciones personales y sexuales), es decir, se buscan zonas temáticas diferentes que hacen del testimonio un discurso menos académico y se elaboran los textos desde la intimidad”. Para el periodista Carlos Bischoff, “el testimonio se ha prestado a todo orden desde su institucionalización, aunque en determinadas épocas —cuando se deforma la historia, se manipula, se demerita y se invisibilizan hechos o situaciones— hay una tendencia a que el género le de mayor prevalencia a lo social y lo político”. El sociólogo Hugo Neira, por otra parte, apunta que la mayor transformación que detecta en las obras testimoniales más recientes, respecto a las primeras publicadas durante los años 70, es que “quieren brillar ellos (el profesional intermediario) y no el sujeto social

interrogado”. Otros de los entrevistados comentaron lo siguiente respecto a dichas variaciones:

En relación con los contenidos, existen o han existido ciertas constantes: las luchas sociales y revolucionarias del continente, la revelación de los escenarios y raíces de nuestras culturas, la existencia individual y colectiva de la sociedad en la voz de los desposeídos. Todo esto mezclado. En cuanto a las formas, creo que en alguna medida ha sobresalido últimamente la primera persona narrativa. Lo que ocurre, a mi juicio, es que el término testimonio va adquiriendo una nueva dimensión, se ha flexibilizado, se ha vuelto más tolerante, y el concepto se ha ampliado cada vez más; es parte de la evolución natural de este fenómeno literario, cultural. A la luz del tiempo se ha producido un enriquecimiento hacia una literatura de fusión, tal y como algunos críticos ya comienzan a calificar esta evolución de la creación literaria. Lo que surgió para armar de una voz a los desposeídos de la tierra, ha conquistado nuevos espacios (Enrique Cirules, escritor: *El imperio de La Habana*).

En el caso específico de nuestro continente, la cultura testimonial es, a estas alturas, producto histórico de la anomalía cubana. Pero ya desde los apuntes del Che acerca del tema uno percibe cierta tensión, cuando no una postura directamente crítica, hacia lo que se podría denominar hoy una visión paradigmática del Socialismo; donde, cabría agregar de manera inexcusable y para ser más claros: “socialismo” como visión paradigmática de la Guerra Fría. Obviamente que él no ha sido el único en cultivar esa tensión ideológica. Me parece, sin embargo, que el gran despliegue literario del testimonio le debe lo que usted denomina constantes del género precisamente a esa disposición crítica de la creación, de poner el cuerpo; presente, por otra parte, en la mayor parte de la producción ensayística de la época. No me considero ningún experto en el tema, pero uno puede notar, junto a la implosión global del paradigma socialista, dos síntomas “literarios” más o menos claros. El primero es una suerte de refugio del género en la autorreferencialidad. El segundo, su reapropiación galante por parte de la industria global del libro (Nicolás Doljanin, periodista y escritor: *La sombra del tío*).

La crónica (el testimonio) es una moda en oferta en América Latina, hasta el punto de que ahora se consigue en cualquier parte, en diversidad de tamaños y colores, y en todas las marcas. Es posible que nunca se hicieran tantos eventos alrededor de la crónica, ni se publicaran tantos libros de no-ficción. Lo cierto es que la crónica es, ahora mismo, el material literario que más exporta América Latina a Europa. Hasta los periódicos tienen otra vez sección de crónica, lo que era impensable hace unos años, cuando

los diarios redujeron su formato y el número de páginas. Pero la verdad es menos festiva: lo cierto es que algo de todo eso es mera pose. Los dueños y directores de periódicos —unos más que otros— desconfían de la crónica como formato. Y lo hacen por lo que en ella se trasluce y se exagera: la voz personal, al margen de que se escriba en primera o tercera persona (José Castaño, periodista y escritor: *La isla de Morgan*).

La mayoría de los entrevistados, según se pudo observar, aludieron de alguna u otra forma al fenómeno “contemporáneo” de la autorreferencialidad, la voz personal y la preeminencia de la subjetividad de quien escribe en el momento de construir un relato testimonial. Varios comentaron, además, que este rasgo comienza a sobresalir sobre todo a partir de la década de los 80 con las experiencias narrativas de los testigos sobrevivientes de las dictaduras latinoamericanas. En ese sentido, algunos de aquellos textos se inscribirían también en un registro novedoso que hasta ese momento quizás no había sido valorado en toda su potencialidad: el paradigma de la memoria. Tales obras —a diferencia de las primeras de los años 70 inscritas en la *matriz revolucionaria* (Teresa Basile)— estarían cargadas de altos niveles de emociones, afectos y subjetividades individuales y se desarrollarían más bien bajo una *matriz humanitaria*. Se trata de una modalidad del género de gran interés y valor; no obstante, se alejaría de los objetivos centrales de este artículo profundizar en ella ya que forma parte de un tipo de testimonio diferente al institucionalizado en el Premio Casa.

ENTRE LO INDIVIDUAL Y LO COLECTIVO

Para profundizar en aquel singular rasgo que se fue haciendo cada vez más recurrente en la construcción de algunas obras testimoniales (subjetividad, autorreferencialidad), se les preguntó entonces a los galardonados entrevistados *si preferían privilegiar en un testimonio la intensidad de la experiencia individual narrada o las repercusiones sociales-colectivas de los hechos* y, asimismo, se les consultó sobre *la forma en la que manejan este complejo elemento a la hora de transmitir ciertas experiencias, ya sean propias o de otros*. El periodista argentino Nicolás Doljanin analizaba de la siguiente manera el tema:

Pienso que no puede existir testimonio sin la intimidad de un colectivo. Sea cuando se produce como acontecimiento, sea cuando se narra, o se trate como objeto literario —así sean solo dos los involucrados— se trata siempre de un sujeto colectivo. Yo le debo a mi hermano Rafael Menjívar Ochoa, periodista perspicaz y novelista incomparable, un aforismo: “Los recuerdos no se desgastan: se actualizan”. En otras palabras, lo que vuelve a pasar por el corazón es invariable, pero solamente se puede considerar

como memoria en relación al recuerdo propio de los otros. Tal vez haya sido gracias a esa cautela guanaca (salvadoreña) nunca he sentido la necesidad de alejarme de la intensidad de la experiencia individual mía o del *otro*. En cambio, no me puedo tomar en serio críticas como las descargadas por la habitualmente sagaz ex-militante maoísta Beatriz Sarlo sobre la experiencia testimonial de la militancia de los años 70. Y no por cuestiones literarias, sino por prevaricación manifiesta de parte de la ensayista hacia la experiencia testimonial de los otros. Obviamente, esta última puede ser traumática o conmocionante, que determina necesarios períodos de duelo, etc. o de imprescindibles lecturas; lecturas que, muchas veces, tampoco necesariamente deben tener relación directa con lo evocado (incluso es mejor que no) en tanto se van acomodando las cargas. Entonces, el detalle a tomar en cuenta para resolver nuestro intríngulis, tal vez sea que todos esos materiales son imposibles de comunicar desde el punto de vista del trabajo literario si no se los actualiza como experiencia colectiva. Con lo que la intensidad originaria del suceso o la vivencia pasan a ser don de una lectura, tan incómoda prisionera del instante, como lo fue aquel pasado-presente. Así que, supongo, la cuestión de qué puedo escribir nunca puede ir desligada de quién lo va a leer y cuándo. Y ahí la ética es hacia los ausentes. ¿Están vivos o no en la pantalla de mi ordenador? (Nicolás Doljanin, periodista y escritor: *La sombra del tío*).

Este rasgo complejo que han compartido muchos testimonios no solo estaría determinado así por la prevalencia de aquella subjetividad y emocionalidad del testimoniante que entrega sus memorias, sino también, en varias ocasiones, por el nivel de implicación emotiva que el profesional intermediario puede llegar a sentir hacia su interlocutor hasta experimentar, incluso, la sensación de formar parte de esa historia que el testigo le comparte. Tal es el caso, por ejemplo, de Enrique Cirules, galardonado por *El imperio de La Habana*. El autor dice encontrarse totalmente persuadido de que “puedo escribir mejor cuando estoy inmerso de manera total en los acontecimientos en los que me implico como narrador; cuando la emoción me invade, de alguna manera puedo ser capaz de transmitirle al lector esa emoción”. Para el escritor cubano, “el mayor encanto a la hora de comenzar un nuevo proyecto es cuando comienzo a sentir que yo también soy un poco el personaje narrador. Cuando conozco tanto sobre el tema como el propio testigo”. Esto le ocurrió, comenta durante la entrevista, con William Stokes, el narrador de *Conversación con el último norteamericano* y con la construcción de *La vida secreta de Meyer Lansky en la esplendorosa Habana*:

Se ha hablado mucho de la necesidad que tiene el escritor del distanciamiento y de ver el tema, lo que está por narrar, desde una perspectiva lejana, fría, para lograr un objetivo o para lograr que el texto alcance la fuerza y dimensión necesaria capaz de fascinar a los lectores. Esa es una de las afirmaciones. Pero existen otras condicionantes en la historia de la literatura. El escritor para transmitir una historia, desafíos, alegrías y tristezas, realidades y ficciones, utiliza palabras, y las

palabras son símbolos, son emociones. Es la única manera de ser genuino ¿no?... Existen muchos ejemplos de una y otra manera, pero, ¿quién puede explicar, en realidad, los más secretos mecanismos que utiliza un escritor cuando se enfrenta al desafío de apresar con palabras los acontecimientos y, a la vez, los sentimientos que dichos hechos producen? (Enrique Cirules, escritor: *El imperio de La Habana*).

Todos los galardonados, sin embargo, no se posicionan de la misma manera frente al elemento de la subjetividad y autorreferencialidad. Algunos, de forma más general, consideran que los testimonios mejores logrados son aquellos que intentan a toda costa mantener la distancia emocional con lo narrado; prefieren, es decir, alejarse de la intensidad de la experiencia compartida por el testimoniante y priorizar las repercusiones sociales y colectivas de los hechos. Tal es el caso del sociólogo Hugo Neira, quien apunta que “a la ciencia social no le interesa que el observador piense o sienta esto o aquello, sino cuál es la lógica del actuar colectivo; o, para decirlo de otra manera, ¿por qué la gente cree en lo que cree, en un cierto momento, bajo ciertas circunstancias?, ¿cuál es la lógica social?, no la mía, sino la del otro: de ese quiero saber cómo es su práctica social”. Nuevamente aparecen aquí diversas posturas que evidencian, además de la complejidad de un género todavía carente de una clara definición, la riqueza que este posee al brindar la posibilidad de percibirlo, asumirlo y practicarlo desde tan heterogéneas y múltiples formas.

Carlos Bischoff, autor de *Su paso* —testimonio sobre sus vivencias en cárceles argentinas durante una de las dictaduras más sangrientas de ese país— comentó lo siguiente al respecto: “descreo de las distancias emocionales, el ser humano es razón y pasión. Y todo, incluyendo desde luego la literatura testimonial, debe estar orientado a que el ser humano se reapropie de sí mismo en un mundo que tiende a enajenarlo”. Daisy Rubiera, quien recoge y reconstruye el testimonio de su propia madre (Reyita), explica que el investigador o profesional intermediario “debe tener la capacidad y la habilidad de distanciarse emotivamente de las situaciones que investiga, así como de las ideologías de quien analiza para poder hacer críticamente las preguntas necesarias y obtener un buen testimonio”. Fernando Pérez, sin embargo, propone plantearse el tema de otra forma y desde otra perspectiva con una pregunta: “¿Cómo acercarse emocionalmente al sentido de esos hechos individuales-colectivos y expresarlos en toda su intensidad?”. El cineasta cubano cree que “debe haber un proceso de identificación; para poder expresar la emoción del testimoniante uno tiene que acercarse a él, comprenderlo, entenderlo, no juzgarlo”. Observa, no obstante, que el nivel de implicación emotiva también depende del tipo de testimonio que se quiera conformar: “A lo mejor quieras lograr un testimonio más distanciado, donde se permita más el análisis que la identificación emocional,

o viceversa”.

Si bien para el cronista colombiano José Castaño la intensidad de la experiencia resulta una herramienta fundamental a la hora de concebir una obra, también alerta, como condición fundamental de la literatura testimonial, sobre la necesidad de “contener la emoción, dosificarla, anudarla con eficacia, belleza y claridad: a nadie se le entiende bien si habla con la boca llena. La claridad es condición de la belleza, y es uno de sus atributos”. La periodista Marta Rojas comentó, por su parte, que tratar de lograr emoción en el lector *es casi una obligación*: “Y si uno mismo no se admira o emociona ante algo, ¿cómo puede trasladar ese sentimiento al otro? No se trata de lagrimar, sino de describir, por ejemplo, en determinados casos que lo requiera, el estado en que está el testimoniante. No hay que alejarse fríamente de la intensidad de la experiencia”. La escritora cubana coincide así con Castaño en la importancia de mantener un debido equilibrio y *evitar al máximo las cursilerías* en el mejor sentido de la palabra: “¿Cómo referir a un cuerpo quemado de napalm o de fósforo vivo en la guerra de Vietnam diciendo simplemente que la madre veía a su pequeña hija herida? Aunque sea la palabra *consternada* se podría agregar. O, (consternada yo, la testimoniante) vi a la madre recoger a su hija con el cuerpo llagado por el efecto del fósforo vivo”.

En el sociólogo peruano Hugo Neira, como es posible imaginar, nos encontramos con una postura total y radicalmente distinta a las anteriores al realizarle las mismas preguntas sobre la emocionalidad y subjetividad durante el proceso escritural de un testimonio. El ensayista, quien, recordemos, entiende al testimonio como una rama de las ciencias sociales, respondió lo siguiente: “Si usted no puede tener el control de sus emociones, no sea ni etnólogo, sociólogo, antropólogo, menos psicólogo. Es el punto de partida de la ética del trabajo intelectual”. Este es, entonces, el requerimiento fundamental que demanda Neira; sobre todo, cuando un profesional se enfrenta a la compleja tarea de registrar la vivencia de otro testigo-testimoniante: la contención emotiva. Desde esa perspectiva, sugiere el estricto teórico, “métase sus opiniones en el bolsillo; creo en la necesidad de un principio axiológico de neutralidad”.

Hasta cierto punto, quizás muchos podríamos coincidir con Hugo Neira en el sentido de que a veces se hace necesario e imprescindible un distanciamiento sano que permita al investigador lograr un balance en los objetivos. No obstante, cuando el lector se acerca a *Huillca: habla un campesino peruano* (texto premiado), si bien resulta evidente el milimétrico rigor con el cual Neira ha recogido y registrado las palabras y experiencias de Huillca, también se percibe una alta carga de subjetividades, de momentos sensibles y emotivos que no se obtienen con cualquier entrevistador. ¿Cómo logra tal resultado un sociólogo cuyo *principio axiológico de neutralidad* domina su ejercicio profesional? ¿Por qué motivo Huillca entregaría sus memorias a un intelectual extraño y desconocido

cuyas actitudes, posturas y emociones son ocultas bajo la máscara de una supuesta imparcialidad? Claramente las dolencias y padecimientos compartidas por el entrevistado al sociólogo peruano, cuyo propósito es “recoger, sin modificar, la oralidad”, tienen que haber sido el resultado de un proceso de identificación, de acercamiento, de empatía. Para llegar a expresar y comunicar algo tan profundo y privado, como son las emociones, el testigo debe haberse sentido cerca de su entrevistado, asimismo comprendido y escuchado.

Y esto, aunque Neira no lo haya aceptado o reconocido, probablemente también sucedió durante su experiencia. En una ocasión, incluso, comenta durante la entrevista: “Llego al Cuzco como periodista. Primero, dudaron de mí. Pero como yo los acompañaba y escribía en los diarios de Lima lo que pasaba, y ellos me leían, se dieron cuenta que estaba con ellos, que no era un enemigo”. Para que los campesinos detectaran y se aseguraran que Neira *no era un enemigo*, el sociólogo “neutral” tuvo que ir dejando ciertas pistas de su afinidad con el movimiento andino que registraba. De lo contrario, no lo hubiesen dejado proseguir con la labor ni hubiese sucedido lo que el mismo Neira relata con tanto orgullo: “no solo me permitieron proseguir, sino que hicieron dos cosas: me nombraron periodista cuna, o sea, entre castellano y quechua, periodista compañero, y prohibieron a todo otro periodista acercarse a ellos cuando invadían. Fui el único corresponsal con permiso a ver las cosas. Yo estaba en el divino cielo”. ¿Por qué entonces el sociólogo reniega teóricamente del acercamiento, la empatía y la emocionalidad? ¿Y por qué su obra refleja, sin embargo, algo más que aquella rigurosidad científica y axiológica con la que comulga constantemente hasta la irritación? Sucede, tal vez, que la realidad es mucho más rica y más compleja que ese paradigma o principio filosófico que intenta explicarla. Y el testimonio a su vez, como reflejo de tal realidad, “no respeta las exigencias del aparato académico porque no pertenece al ámbito del conocimiento” (Forster, 2005: 77). Entonces, lo quiera o no, lo acepte o no, lo reconozca o no, las estremecedoras memorias recogidas de forma tan empírica y racional por el cientista peruano se respaldan en un afecto y una empatía que, aunque maquillados de imparcialidad, resultan reales y atacan al lector de manera inevitable.

EL “EFECTO DE REALIDAD/VERDAD”

Para cerrar esta reflexión se hace ineludible dedicar un breve espacio a otro de los obstáculos que ha tenido que enfrentar la narrativa testimonial en su largo camino hacia una justa definición: el *efecto de realidad/verdad* en los relatos y su relación con el sujeto testimonial. Este aspecto ha sido asumido positivamente por el campo de lo jurídico, por la historiografía, la antropología y la sociología. Tales disciplinas amparan al testimonio en su calidad de prueba, documento o fuente y destacan (y exigen) el valor de *veracidad*

de lo narrado. Tal elemento, sin embargo, ha provocado que el género sea expulsado del terreno literario y relegado, en muchas ocasiones, al espacio jurídico únicamente. La estricta representación de lo real se impuso al testimonio en sus inicios, limitando así al máximo la inclusión de las leyes de la representación artística por temor a que, quizás, las obras no surgieran con la suficiente seriedad, veracidad o compromiso que debían. Por tal motivo, algunos practicantes de esta forma discursiva han reclamado, casi con urgencia, desprender al testimonio de aquella absoluta noción de *prueba* con que suele asociársele de manera exclusiva.

La testimoniante e investigadora Nora Strejilevich, por ejemplo, habría señalado en ese sentido que solo se puede alcanzar un completo trabajo de la memoria si la experiencia se desprendiera de la exigencia de verdad que le impone el discurso jurídico y se elaborara en el ámbito simbólico que propicia la literatura (en Simón, 2012: 5). Además, se sabe que, si bien la escritura constituye un instrumento de transparencia que permite entregar a los lectores la verdad interior del sujeto de forma espontánea, esa misma escritura se puede presentar como un obstáculo para aquello. Frente a todas estas dificultades, testimoniar se convierte en la urgencia y la “verdad”, tan propensa a cuestionamientos, solo debería aparecer como horizonte utópico de la propia subjetividad escritural. Se compartió entonces, con los autores entrevistados, la inquietud sobre dicha arista y, lejos aún de llegar a un consenso, plantearon lo siguiente:

Hago la distinción entre ciencias sociales y literatura. Y el testimonio no es literatura. Admiro a los poetas, pero zapatero a tus zapatos. Lo que hago es lo del terreno de Norbert Elias, Lévi-Strauss, Alain Touraine. La problemática de la verdad ¿De eso hablamos? ¿O de una ensalada entre literatura y conocimientos? Adoro el barroco, pero cuando está en el arte y no en las ideas. Y menos en el saber científico social (Hugo Neira, sociólogo: *Huillca: habla un campesino peruano*).

Habría que decirlo de una vez: esa proporción de la realidad en escala uno a uno no existe en la literatura testimonial. Eso sólo es posible en las ciencias exactas, pero no en la crónica, y desde luego, no en la literatura, cuyo *summum* es la versión de la realidad, es decir: una escala de uno a quién sabe qué. Eso que llamamos verdad con mayúsculas es siempre una versión en minúsculas; como si aquello fuera posible. Posible apenas el rigor, el equilibrio, la claridad, el buen decir, la sustentación. Vamos por ahí en la inconmensurable vida ofreciendo contar los hechos como fueron. ¿Y cómo fueron? Bah (José Castaño, periodista y escritor: *La isla de Morgan*).

La verdad siempre es relativa, por lo que, para potenciar esa verdad, lo más importante es que esté encarnada de una manera convincente, totalmente persuasiva. El anhelo mayor, al contar una historia, es que esta se convierta en un texto con la suficiente capacidad de persuasión. Es algo fantástico que, además de atrapar al lector, el autor sea capaz de convencerlo que está en presencia de una historia verdaderamente real (Enrique Cirules, escritor: *El imperio de La Habana*).

Lo más importante del testimonio no es la cacareada verdad sino los puntos de vista y la perfección del que narra; soy de la opinión de que la verdad de cada persona responde al contexto de sus intereses. Por tanto, las discrepancias que existen a veces entre el discurso testimonial y el discurso oficial pueden ser tan o más importantes que la verdad ya que ponen al relieve las ideologías sociales y psicologías individuales. Los límites, riesgos y oportunidades que, en ese sentido, se pueden dar están relacionados también con los conflictos y contradicciones a que está expuesta la oralidad, debido a que los narradores valoran la expresión de su propia subjetividad y se ubican a sí mismos en el centro del relato, cuya legitimación no radica solo en el contenido (verdad o mentira), sino en la forma del relato mismo (Daisy Rubiera, antropóloga: *Reyita, sencillamente*).

En el testimonio cuenta la veracidad, algo que tiene relación con la verdad, pero puede no serla, o no totalmente. Como decía un amigo, todo es según el color del cristal con que se mire, de modo que “la verdad” ... (Carlos Bischoff, periodista: *Su paso*).

Es una abstracción. Yo no creo que sea eso lo que haya que pedirle al testimonio. Siempre cito un aforismo que dice: “existen tres verdades: la tuya, la mía, y la verdad”. Por eso pondría en duda esos valores de veracidad, incluso, si fuera un testimonio mío: la memoria puede engañarme. La objetividad no debe reclamarse al testimonio ni a la Historia. ¿El historiador va a lograr llegar al hecho histórico? No, muchos ni lo vivieron. Lo que sí yo le puedo exigir al testimonio es que no sea mentiroso, que altere los testimonios, la posible verdad, los puntos de vista, las diversas aristas de la realidad. Pero ya ahí estamos acercándonos, más que al género desde un punto de vista de reflexión y de sus principios expresivos, al terreno de la ética (Fernando Pérez, cineasta: *Corresponsales de guerra*).

O es realidad o es ficción. Si es ficción no es testimonio. Sería novela, cuento, teatro o cualquier otro género literario. Como me preguntas por

el libro testimonio galardonado, específicamente, te diré que todo lo que se expresa en él es mi testimonio personal, lo que vi, lo que yo escuché que dijeron los otros y algún dato fidedigno de protagonistas. Sin embargo, en el prólogo Alejo Carpentier me llama *novelista por instinto*. Le pregunté por qué decía eso y me respondió que por la estructura, por la forma en que traslado los hechos y describo lo que ocurre. Todo es verdad, pero no me limito a las preguntas y respuestas del fiscal-magistrados-acusados, sino que describo y narro también hasta la forma en que se expresan. Pero la verdad no se altera (Marta Rojas, periodista: *El que debe vivir*).

El riesgo de esa supuesta verdad es, en realidad, no creerse uno mismo cuando vuelve sobre lo escrito. Últimamente, como se trata de testimonios de amigxs, incluso les aviso mi propósito de inventarles pensamientos enteros. En lo que escribo ahorita hasta los he vuelto personajes, siempre con su consentimiento en torno de un testimonio enteramente real del que los demás forman parte en términos de coro ensayístico, por decirlo de alguna manera, pero ellos saben que no los voy a traicionar en valores propios. Los riesgos más serios se corren, me parece, durante la etapa en que uno está laburando “el todo”, la estructura del libro. En esa etapa la “inspiración” cuenta cero. Todo es, por el contrario, cálculo y de buenas a primeras cálculo fallido. Los viejos militantes obreros de mi pueblo eran roedores de revistas, folletos y todo tipo de autores filosóficos. Y en sus vidas han bastado, muchas veces, una huelga (inoportuna) y los compañeros (leales) para convertirse en narradores autorizados. El disfrute de esa escucha, valorar la maestría natural de un relato, lo he aprendido en cambio de los campesinos salvadoreños, casi ágrafos, pero de una pureza digna de Quevedo en la utilización de la lengua castellana. El valor literario de un testimonio, con todo, se me ocurre inseparable del valor de lo que, habitualmente, reconocemos como lucha al salir de casa cada madrugada. De donde la cuestión de “la verdad”, muy a menudo, no es sino el producto de cierta comprometida “ficción” colectiva, pero vuelta contra el poder y su cotidiana vicisitud. Además, la transformación del recuerdo en memoria supone que, sin traicionarse, tampoco sea exactamente el mismo narrado en dos momentos distintos, y sin embargo resulte veraz. Digno de memoria y no de pasar a mejor vida (Nicolás Doljanin, periodista y escritor: *La sombra del tío*).

La relación entre el testimonio y la verdad siempre será un tema complejo y extenso a debatir. No hay memoria sin interpretación, como tampoco puede existir un testimonio escrito sin una estructura narrativa que lo organice. Los “ruidos” que se puedan dar

en el proceso de elaboración y circulación del relato, aquella disonancia que media lo ocurrido y lo narrado, probablemente formen parte de la genealogía del género y son muestra de la compleja relación entre la experiencia y la representación de la experiencia. Cuando el receptor de un testimonio comprenda y asuma que la verdad del testigo —verdad con la cual él, y solo él, está en el fondo comprometido— es simplemente la existencia de lo singular, enigmático e irrepetible, entonces podría considerarse que el tan polémico *efecto de realidad* se ha logrado: el lector experimentará así una suerte de natural confianza hacia el testimoniante y aceptará lo narrado *como una verdad*, y no *como si fuera verdad*.

CONCLUSIONES

El testimonio latinoamericano es un género que se mantiene en constante transformación práctico-teórica; y las lagunas comunes que compartimos investigadores y estudiosos del tema puede que nunca sean llenadas en el espacio extraño y heterogéneo de la verificación, la prueba y el conocimiento. Los límites de esta forma discursiva con la literatura, el arte y las ciencias sociales aún no se han demarcado en todos sus contornos; y las definiciones de testimonio, historia, ficción, memoria e imaginación parecen no tener coexistencia pacífica en una obra de dicho cariz. Las pocas líneas que dedicamos al tema durante el presente artículo nos reafirman que, a pesar de las novedosas posturas surgidas en años recientes, los debates en torno a las estructuras testimoniales están lejos de darse por concluidos. De ahí le necesidad, y el deseo, de ir en busca de quienes cuya experiencia escritural y vivencial puedan ayudarnos a iluminar el enrevesado camino de este tipo de relato que, sin duda, ha jugado un papel fundamental en provocar un análisis consciente, profundo y emotivo de la realidad. Tras las dudas, la confrontación de muchos criterios y, sobre todo, tras la esperanza en esta forma discursiva del arte y la memoria, más que concluir puedo testimoniar sobre el interés de estos consagrados profesionales y excepcionales testigos entrevistados por continuar revitalizando el testimonio latinoamericano en cualquiera de sus formas. Con sus experiencias testimoniales-escriturales, con sus obras galardonadas propiamente tal y, sobre todo, con las conversaciones sostenidas que aquí compartimos, estos *fieles creyentes* y *practicantes* del género nos han acercado a una invaluable reactualización del fenómeno testimonial latinoamericano y nos invitan, asimismo, a continuar replanteándonos, a más de cincuenta años de su institucionalización, la naturaleza y las posibilidades de este controvertido y tan necesario género.

REFERENCIAS

- Achugar, Hugo (1992). "Historias paralelas/ejemplares: La historia y la voz del Otro". Beverley, John y Achugar, Hugo (eds.). *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Guatemala: Ediciones Papiro, S.A.
- Arango, Arturo (2007). "Con tantos palos que te dio la vida: poesía, censura y persistencia". Ciclo de conferencias: *La política cultural del período revolucionario: Memoria y reflexión*. La Habana.
- Barnet, Miguel (1986). "La novela testimonio: socio-literatura". En Jara, René y Vidal, Hernán (eds.). *Testimonio y Literatura*. Minnesota: Institute for the Study of Ideologies and Literature.
- Basile, Teresa. "Reinstitucionalización del testimonio en América Latina desde la narrativa humanitaria" *Aletheia* Volumen II No.21 (2020): 1-26. Disponible en: <https://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/article/view/ALeEo67>
- Casaus, Víctor (2010). *Defensa del testimonio*. La Habana: Editorial José Martí.
- Forné, Anna. "El género testimonial revisitado. El premio testimonio de Casa de las Américas (1970–2007)". *El taco en la brea* #1 (2014): 216-232. Disponible en: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ElTacoenlaBrea/article/view/4213/6363>
- Fornet, Ambrosio (2007). "El Quinquenio. Revisitando el término". Ciclo de conferencias: *La política cultural del período revolucionario: Memoria y reflexión*. La Habana.
- Fornet, Jorge. "La Casa de las Américas y la creación del género testimonio". *Revista Casa de las Américas* No. 200 (1995): 120-121.
- Forster, Ricardo. "El imposible testimonio: Celan en Derrida". *Revista Internacional Interdisciplinaria Interthesis* No.2 (2005): 1-20. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5175668.pdf>
- García, Victoria. "Testimonio literario latinoamericano: prefiguraciones históricas del género en el discurso revolucionario de los años sesenta". *Acta poética* 35.1 (2014): 63-92. Disponible en: <https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/433>
- Iznaga, Diana (1989). *Consideraciones Generales en Torno al Testimonio, en Presencia del Testimonio en la Literatura Sobre las Guerras por la Independencia Nacional (1868-1898)*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Peris Blanes, Jaume. "La palabra es de ustedes, me callo por pudor: Antiintelectualismo y emergencia del testimonio en Cuba". *Atenea* 508 (2013): 57-75. Disponible en: https://scielo.conicyt.cl/pdf/atenea/n508/art_05.pdf
- Piglia, Ricardo (1973). "Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política". En Walsh, Rodolfo. *Un oscuro día de justicia*. México: Siglo XXI.
- Prada Oropeza, Renato (1986). "De lo testimonial al testimonio. Notas para un deslinde del discurso-testimonio". En Jara, René y Vidal, Hernán (eds.). *Testimonio y Literatura*. Min-

nesota: Institute for the Study of Ideologies and Literature.

Rama, Ángel. "Conversación en torno al testimonio". *Revista Casa de las Américas* No. 200 (1995): 122-124.

Simón, Paula. "El Testimonio, un texto en busca de definición. El caso de los testimonios sobre los campos de concentración y el exilio en España y Argentina". *Gamma* No.52 (2014): 61-74. Disponible en: <https://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/3036/3659>

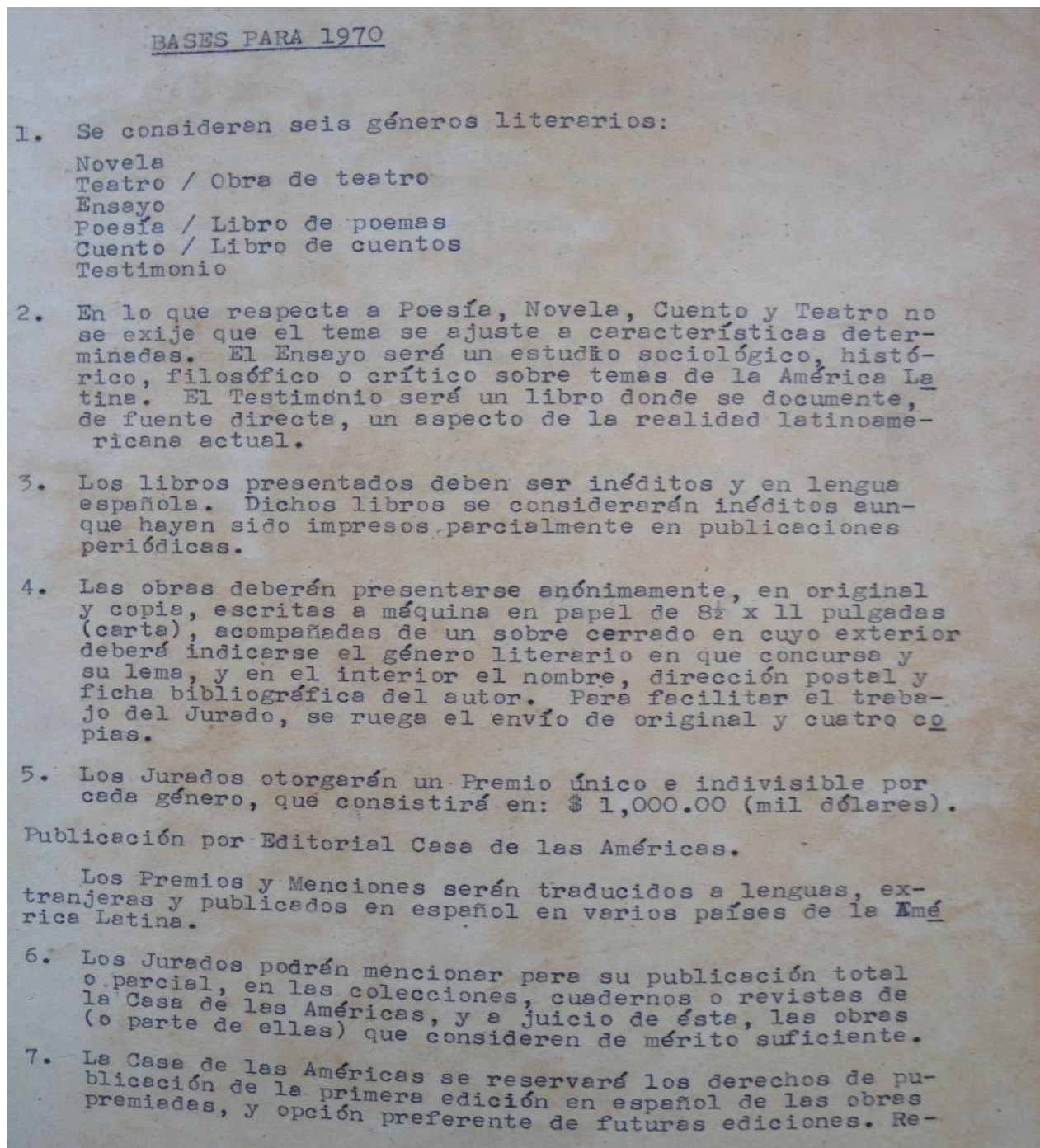
Simón, Paula. "La memoria en los márgenes: la literatura testimonial concentracionaria de Nora Strejilevich escrita desde el exilio". *Gamma* No.4 (2012): 208-216. Disponible en: <https://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/3513>

Strejilevich, Nora (2006). *El arte de no olvidar. Literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90*. Buenos Aires: Catálogos.

ANEXOS. MATERIALES PARA UNA HISTORIA DEL PREMIO TESTIMONIO CASA DE LAS AMÉRICAS.

Las imágenes pertenecientes al Archivo Casa de las Américas que aquí se comparten representan un aporte de dicha institución a la autora del artículo en el marco de los proyectos investigativos ya mencionados inicialmente. Por tanto, se cuenta con la autorización previa de este Archivo para la publicación de los materiales presentados.

Documento I. *Bases del Premio Literario Casa de las Américas, 1970. Incorporación del género Testimonio.* (Archivo Casa de las Américas)



ferente a derecho de autor de las menciones publicadas, conforme a la Base 6, se observará lo dispuesto por la legislación cubana al respecto.

8. El plazo de admisión de las obras se cerrará el 31 de diciembre de 1969.
9. Los Jurados correspondientes a cada uno de los cinco géneros se constituirán en La Habana en enero de 1970.
10. Las obras deberán ser remitidas a las siguientes direcciones: Case Postal 2, Berna, Suiza, o Casa de las Américas, G y Tercera, Vedado, La Habana, Cuba.
11. Las obras presentadas estarán a disposición de sus autores hasta el 31 de diciembre de 1970. La Casa de las Américas no se responsabiliza con su devolución.

FUENTE: Publicadas en la página #9, de Revista "Noticias Culturales" (Colombia), número 103, lro. de Agosto de 1969.

Documento 2. *Nota informativa publicada en el periódico cubano Granma el 30 de diciembre de 1969* (Archivo Casa de las Américas). Miembros del jurado del Premio Casa de las Américas, 1970: Primer año en que se convoca el género Testimonio (Archivo Casa de las Américas).



Documento 3. *Miembros del jurado del Premio Casa de las Américas, 1970: Primer año en que se convoca el género Testimonio* (Archivo Casa de las Américas).

ROSTROS Y DATOS DEL JURADO

Fotos: ISAAC ASTUDILLO



RODOLFO WALSH nació en Río Negro, Argentina, en 1927. Trabajó en Cuba, en la agencia Prensa Latina. Fue jurado de la Casa de las Américas en 1966 y participó en el Congreso Cultural de La Habana. Ganó el premio municipal de Cuento en Buenos Aires, en 1953. Ha publicado *Los oficios terrestres* y *Un kilo de oro* (cuento), *La granada y la batalla* (teatro) y tres reportajes políticos de gran repercusión: *El caso Satansky*, *Operación Masacre* y *Quién mató a Rosendo*. La Casa prepara la edición cubana de *Operación Masacre*.

TESTIMONIO

RICARDO POZAS. Nació en México, en 1912. Graduado en la Escuela Nacional de Antropología en 1944, es actualmente profesor de la Universidad Nacional Autónoma de México. Sus libros antropológicos están basados en investigaciones personales. *Juan Pérez Jolote* (publicado por la Casa de las Américas), *Zisma Iza*, *Los Mazatecos y Chama*, *un pueblo indio en los altos de Chiapas*. Además tiene una extensa labor de estudios e investigaciones antropológicas publicadas en revistas especializadas.





RAUL ROA. Nació en Cuba, en 1909. Sus luchas revolucionarias y su producción literaria se vinculan —desde la etapa de la tiranía de Machado— con figuras como Rubén Martínez Villena y Pablo de la Torriente Brau. Profesor universitario, periodista, ensayista y narrador. Miembro del Comité Central del Partido Comunista y Ministro de Relaciones Exteriores del Gobierno Revolucionario. Obras: *Retorno a la Alborada*, *Escaramuza en las vísperas* y otros engendros, *La revolución del 30 se fue a bolina*, *Aventuras, venturas y desventuras de un mambi*.

50

Documento 4. *Parte del Jurado del Premio Casa, 1970: Margaret Randall, Rodolfo Walsh, Silvia Gil, Alfredo Guevara, Manuel Galich, Haydée Santamaría, Raúl Roa* (Archivo Casa de las Américas).



Documento 5. *Resultados del Premio Casa 1970 publicados en el periódico cubano Juventud Rebelde* (Archivo Casa de las Américas).

PREMIO 1970 casa

LOS GALARDONADOS

El jurado del Premio Casa de las Américas 1970, que durante 20 días analizó 518 libros, distribuidos en los géneros de Poesía (194), Cuento (106), Teatro (106), Novela (50), Ensayo (43) y Testimonio (19), adjudicó los premios a las siguientes obras:

En Testimonio, **“La guerrilla túpamara”**, de la uruguaya María Esther Gilio; se otorgó menciones a **“Girón en la memoria”**, del cubano Víctor Casaus, y a **“Amparo: millo y azúcana”**, del también cubano Jorge Calderón González, y se recomendó la publicación total o parcial de **“Mi isla es un cocodrilo verde”**, de Elena Díaz y Germán Sánchez, y **“Por llanos y montañas”**, de Aracely de Aguililla, de Cuba.

En Novela, por unanimidad, el jurado votó a favor de **“Sacchario”**, del escritor cubano Miguel Cossío. Se otorgó mención a **“Viva el ejército”**, del colombiano Fernando Soto Aparicio, y se recomendó **“Para matar al lobo”**, del cubano Julio Travieso Serrano.

En Poesía, el jurado fue unánime en **“Diario del cuartel”**, del uruguayo Carlos María Gutiérrez. Además, recomendó la confección de una antología con las obras de seis autores: Fayad Jamis, de Cuba; Alfonso Quijada, de El Salvador; Víctor Casaus, de Cuba; Argüelles Morales, de Guatemala; Guillermo Rodríguez Rivera, de Cuba, y Pablo Guevara, de Perú.

En Cuento, por mayoría se otorgó el galardón a **“Rajatablas”**, del venezolano Luis Brito García. Se concedió mención a **“Los pasos en la hierba”**, del cubano Eduardo Heras León, y se recomendó el cuento **“Los cuerdos nunca hacen nada”**, del cubano Nicolás Pérez Delgado. Asimismo, se considera estimulante dar a conocer una antología con las obras presentadas por Poli Delaño, de Chile; Policarpo Varona, de Colombia; Roberto Ruiz Torna, de Colombia; Mauricio Vázquez, de Chile; Carlos Ossa, de Chile; Haydée Pérez García, de Cuba y Arturo Alape, de Uruguay.

Los jurados de Teatro y Ensayo acordaron declarar desiertos estos dos géneros, por no alcanzar ninguna de las obras presentadas la votación requerida por las normas del Premio Casa.—(Guillermo Cabrera).

Documento 6. *Entrevista a Víctor Casaus: Primera Mención en Testimonio, 1970*
(Archivo Casa de las Américas).

LA VIOLENCIA DE LOS DIAS DEL 61

Entrevista con Víctor Casaus, primera mención del género Testimonio Casa de las Américas, por su obra *Girón en la Memoria* y también mención para antologar, por su libro de poesía *De una isla a otra isla*

Por GUILLERMO CABRERA

Girón en la Memoria y *De una isla a otra isla* son los libros de Víctor Casaus, escritor de 26 años, que recibieron menciones en el Premio Casa de las Américas. Él ha publicado *Todos los días del mundo* (1967). Ha sido realizador y guionista cinematográfico y cursa el tercer año de Licenciatura en Lengua y Literatura hispánica en la Universidad de La Habana. Actualmente trabaja en el Instituto del Libro.

Respondiendo a unas preguntas, desarrolla sus preocupaciones en cuanto a literatura, los motivos de sus libros y otros tópicos de interés por la problemática que abordan.

NUESTRA LITERATURA NO PARTE DEL ASOMBRO

En primer lugar habría que hablar del Premio, de qué tipo de Premio se trata. Ahí reside gran parte de la importancia que estas menciones tienen para mí.

Se trata del Premio más prestigioso de nuestro continente, uno de los más importantes del mundo en la actualidad, que ha ido ganando en prestigio y en participantes año tras año. Y es, como se ha visto, un Premio que se otorga con un gran sentido de responsabilidad histórica y literaria y se libra por ello de las indecisiones (y las malas decisiones) que otros concursos padecen o ejercen.

En segundo lugar, habría que señalar los diversos ángulos que esa significación tiene para mí. Se trata de una forma más de asumir una responsabilidad, primero en el sentido social, esto es, con la Revolución, desde la que escribo, y por ello, como se desprende de lo anterior, acentuar una responsabilidad conmigo mismo.

Nuestra literatura no parte del asombro (cierto o fingido) del deslumbramiento, sino de la emoción del participante. De ahí que nuestra literatura no se planteé la Revolución (es decir, la realidad, porque esa es nuestra realidad cotidiana) como un fenómeno aparte de nosotros, bello, inmaculado, etc. y aparte. Hemos tenido el privilegio de vivir esta época y creo que, para un escritor, esa es la única forma válida de vivirla y de expresarla.

La literatura que tiene un concepto canónico de la realidad sólo está tomando el polo opuesto de una tendencia que niega la Revolución desde el ángulo del escapismo y de la banalidad. Ninguna expresa válidamente la experiencia que le ha tocado vivir.

mentales y escribí un guión para el documental *Escenas en los muelles*, de Oscar Valdés. Incluso este libro tiene como antecedente un documental sobre el tema, que dirigí. Es difícil explicar un montaje con palabras. Necesita, sobre todo, una visión de conjunto que no puedo dar en un momento.

La mayoría de los "personajes" del libro fueron encontrados y seleccionados —entre un grupo de más de cuarenta— en la Isla de la Juventud. Eso tiene que ver con la idea inicial del libro, por eso lo explico. La idea apareció allí mismo en la Isla, en una conversación con tres compañeros que, sin saberlo, habían coincidido en la ciénaga en determinado momento de aquellos tres días de combate y no se conocieron. El trabajo en la Isla —otra movilización, aunque de carácter diferente— los hizo reunirse de nuevo, y ahora sí se conocieron. Pensé que en esa doble coincidencia geográfica y temporal estaba expresada en alguna medida, la dinámica de la Revolución, el constante movimiento que imprime a sus participantes y a sus hechos. Estaba también —sobre todo— la violencia de aquellos días del 61: un escenario de combate pequeño y un desarrollo vertiginoso de la acción.

Otros personajes del libro fueron entrevistados en La Habana, como los pilotos que derrotaron en sus "maltrechos y destartados aviones" la fuerza aérea enemiga y frustraron, en parte, el desembarco. Las narraciones del comandante Carreras y de los capitanes Bourzac y Fernández son producto de conversaciones con ellos. En cuanto al otro participante incluido en el libro, el primer capitán Rafael del Pino, preferí tomar directamente la versión de su libro de crónicas *Amanecer de Girón*. Sé que hay diferencias entre el lenguaje conversado de los anteriores y la forma escrita de esas crónicas, pero pensé que esa era ya su visión de Playa Girón, que la había recogido en un libro y que ese libro se había convertido en una fuente, como otros que he citado en *Girón en la Memoria*, y esa era una forma de reconocerlo.

Los personajes son hombres que fueron a Girón: artilleros, milicianos, miembros del Ejército Rebelde. Son los hombres que, en la medida en que la circunstancia se le ofreció y ellos lo aceptaron, ayudaron a destruir la invasión mercenaria. Son, en cierta medida, como todos los milicianos, artilleros y miembros del Ejército Rebelde que fueron a Girón, pero son también distintos. Quiero decir que tienen su personalidad, su individualidad humana, su carácter, que los convierten en hombres complejos, profundos en la circunstancia en que se movieron. Muchos fueron héroes allí. En una y otra medida fueron héroes, héroes de una cotidianidad y complejidad tremendas.

tocado vivir.

PARA MI TIENE SIGNIFICACION ESPECIAL

La coincidencia de criterios sobre este tema entre los jóvenes escritores que fuimos mencionados de alguna manera en este Premio Casa. Es prometedor y significativo encontrarse, digamos, con Cossío, un compañero al que no conocíamos, que estaba escribiendo una novela por su lado, gana con ella el Premio Casa, y cuando unó conversa con él, se encuentra que parte de los mismos principios generales sobre el asunto.

Con otros compañeros no he tenido esa sorpresa, como con Heras, porque estudiamos y trabajamos juntos, somos amigos desde hace tiempo y conversamos y discutimos sobre el tema. Lo mismo me pasa, por ejemplo, con otra de las mencionadas de poesía, Guillermo Rodríguez Rivera, profesor actualmente en la Universidad de Oriente.

Con Guillermo me pasa más, porque él también participó en una especie de declaración de principios que publicamos en el primer número de *El Caimán Barbudo*, hace unos tres años. No se trata de hacer un balance del asunto aquí, pero no debo dejar de señalar mi satisfacción porque hoy, tiempo más tarde, vuelvo a coincidir en esos mismos principios —estéticos e ideológicos— con otros jóvenes escritores cubanos y sobre todo veo que se trata, ya, de una lista amplia de nombres y que abarca varios géneros expresivos. En cuanto a aquella decena de gentes que afirmamos esto hace tres años el tiempo ha dilucidado muchas interrogantes. En primer lugar, la obra de cada uno. En estos tres años, además de las menciones nuestras en este Premio Casa, Luis Rogelio Nogueras y Raúl Rivero ganaron el premio David de poesía y Sigifredo Álvarez Conesa recibió primera mención el año restante (creo también, desde que se publicó su libro, que debió ser el premio, pero eso es otro asunto).

Esto no implica sobrestimación alguna, ni falta de modestia, sino simplemente una enumeración de hechos, a la que hay que acompañar, desde luego, los libros publicados por otros compañeros que no he citado restringiéndome a premios literarios.

GIRON EN LA MEMORIA NARRA,

mediante la palabra de más de una decena de participantes, los acontecimientos que precedieron la invasión mercenaria —día 15 y 16— y los tres días escasos que duraron las tropas enemigas en aquella zona del sur. Estas narraciones de los combatientes —que fueron entrevistados o conversaron conmigo durante el año pasado— están combinadas, montadas, con materiales muy diversos: cables del enemigo, anuncios de periódicos, poesía, fotos del primer fotógrafo que llegó a la zona de operaciones, Ernesto Fernández, quien es además uno de los "personajes" del libro; declaraciones posteriores de los mercenarios; informes de los testigos cubanos en los juicios, y otros elementos.

Hice énfasis en la palabra *montadas*, porque creo que es la justa. La forma en que se engarzan esos elementos tan disímiles y, aparentemente contradictorios, se basa en un procedimiento que se acerca mucho al montaje cinematográfico. Yo trabajé durante algún tiempo como director de docu-

Con esto quiero decir que son esos nombres sencillos que cierta literatura ha querido presentar como prototipo de nuestra época. De esa forma creo que, en realidad, se reduce su verdadera magnitud, su verdadero alcance y su verdadero valor.

Los hombres que hablan aquí son los que hicieron posible esa victoria. Ahora lo han contado con los medios que tienen a mano: una espontaneidad grande en la mayoría de los casos, sinceridad grande también, y en el lenguaje en que hablan todos los días, que es, por cierto, el lenguaje en que hablaron en Girón. Creo que respetar ese lenguaje es, en primer término, una cuestión de respeto hacia esos hombres. El libro, por otra parte, no está dedicado, no tiene una dedicatoria formal en la segunda página. Hay que buscarla dentro.

PENETRAR FENOMENOS ACTUALES Y COMPLEJOS

La otra mención que recibí en este Premio Casa fue en poesía, con *De una isla a otra isla*, un libro escrito paralelamente con el de testimonio —pero empezado antes—, en el que abordo una variedad mayor de asuntos.

Personalmente había publicado (1967) un cuaderno de poemas, *Todos los días del mundo*, y este segundo libro se supone que supere en varios sentidos a aquél. Una mención siempre le hace pensar a uno que, hasta cierto punto, esto ha sido lo grado. Las opiniones posteriores de los jurados —Cardenal, Dalton, Vitier— me han ayudado a precisar virtudes y defectos en el libro y, sobre todo, a reafirmar la valoración que había hecho de él.

En lo temático es un libro contemporáneo, a ratos actual, que recoge una parte de mis experiencias, ya con cierto aire nostálgico (los días de 1961, y aún antes, del 60, por ejemplo) e intenta penetrar en fenómenos mucho más actuales y más complejos, por ello, de la problemática de nuestro país: el subdesarrollo, por ejemplo.


No puedo definir exactamente, mecánicamente, los temas ni mucho menos mencionar en qué parte del libro se encuentran. Pienso que la mayor virtud de la mayor parte de la poesía contemporánea latinoamericana participa en esa capacidad de dar una visión compleja, completa de las diversas facetas de la existencia humana: amor, muerte, política, etc.

La circunstancia de una Revolución, creo, agudiza la necesidad de lograr esa expresión abarcadora y profunda de la existencia del poeta en la tierra. En vez de estratificación de temas (y sobre todo, de la diatriba contra el amor), me parece que una visión vívida, total, sincera, honesta y que no tema confesar, de entrada, su participación en la realidad cotidiana, es que la dará una poesía que recoja la experiencia extraordinaria de estos años.

De esa manera el poeta no participa del aislamiento que hace perder la perspectiva histórica (y de ahí, la literaria), ni tampoco es un apologista despiadado que no ve (o no quiere ver) los matices que precisamente hacen extraordinaria, única, nuestra realidad.

Documento 7. *Entrevista a Rodolfo Walsh publicada el 5 de febrero de 1974 en el periódico cubano Juventud Rebelde* (Archivo Casa de las Américas).

Testimonio, el género más apto para reflejar la realidad del proceso revolucionario continental



Entrevista con Rodolfo Walsh, Jurado de Cuentos del Premio Casa de las Américas 1974

El Testimonio en América Latina es el género más apto para reflejar las vicisitudes del proceso revolucionario continental declaró Rodolfo Walsh, integrante del Jurado Premio Casa de las Américas 1974.

Walsh, periodista, narrador y dramaturgo argentino ha publicado tres reportajes testimonios de gran repercusión: *El caso Santanowski*, *Operación masacre* (editada en Cuba) y *¿Quién mató a Rosendo?*

La segunda fue llevada al cine y exhibida antes del triunfo de Perón en forma clandestina. Fue vista por más de cien mil personas.

—¿Qué nos puede decir de su incursión en el cine como guionista?

Para mí el cine es un instrumento muy poderoso, de enorme potencialidad. Si tuviera que volver a expresarme a través de ese medio lo haría.

—¿Qué hay de El caso Satanowski?

Es un trabajo de testimonio, o de denuncia, fundamentado en una campaña periodística que realicé en el 58 y —en términos generales— involucra a los diarios y los llamados servicios de informaciones del Estado y del Ejército. Se trata del asesinato de un célebre jurisconsulto realizado por orden de esas instituciones. Aunque tiene muchos años de sucedido conserva su vigencia porque muchos de los intereses que tuvieron que ver con el hecho se mantienen intactos y algunos personajes han seguido actuando en la política argentina.

El libro, cuando se publicó, fue ignorado por la crítica pero el público lo recibió de tal forma que la edición se agotó en 15 días.

Walsh practica el periodismo desde el año 1950 y en este campo ha realizado diferentes labores: corrector de pruebas, traductor, reportero...

—El periodismo me ha ayudado mucho en mi labor de escritor. El buen escritor tiene mucho que aprender del diarismo moderno; entre otras cosas, atenerse a lo concreto, a la economía de palabras, a suministrar el máximo de información en las más breves líneas posibles.

—¿Qué escritores cree usted hayan influido sus obras?

—Deben de haberlos pero soy un lector muy desorganizado. No sé si los que he admirado son los que realmente han influido y pienso que entre los argentinos, algunos costumbristas como Eduardo Gutiérrez, Roberto Art. Entre los extranjeros mencionaría a Hemingway.

—¿Qué labor realiza actualmente en la Argentina?

—Trabajo en las páginas policíacas de un diario nuevo llamado Noticias, pero con un criterio distinto a las que existen en las otras publicaciones. Nuestro punto de partida no es reseñar los delitos de los pobres sino de los poderosos con fotografías, etc.

—¿Y la tendencia general del diario?

—Es un periódico peronista que responde a los intereses de la clase trabajadora, pues damos especial destaque a los conflictos de los trabajadores con los patrones, a la vida de la gente humilde. Los obreros se han convertido en los principales soportes de nuestro diario: ellos nos traen las noticias sobre sus actividades, ellos constituyen su masa fundamental de lectores que reciben actualmente sesenta y cinco mil ejemplares. Y eso que este diario no lleva aún un año de fundado.

Walsh ha sido jurado ya del Premio Casa en dos oportunidades anteriores: de Cuento en el 68 y de Testimonio en el 70.

—En esta oportunidad usted vuelve a formar parte del Jurado de Cuento.

—¿Qué opina de lo presentado?

—Hay un nivel general que podríamos llamar discreto entre las 60 obras presentadas y, dentro de ese nivel, hay tres o cuatro libros que pueden calificarse de buenos. (Entrevistó: Pedro Herrera. Foto Guillermo de Jesús).

Documento 8. *Actas del jurado* (Archivo Casa de las Américas)

Jurado: Francisco Moncloa (Perú), Marta Rojas (Cuba), Luis Suárez (México), Jorge Timossi (Argentina-Cuba).

Acta del jurado: “Merece señalarse la autenticidad del testimonio, proveniente de un actor directo en las luchas de su pueblo por la tierra. En el valor de su vida entregada para la organización y defensa de los campesinos secularmente explotados, que puede ponerse como ejemplo, no solo para otros campesinos de avanzada en el Perú, sino en el continente latinoamericano. Otro de los méritos de la obra, digno del Premio, es que se constituye en un legado de Huillca a sus hermanos y sus hijos quechuas y en un acercamiento crítico de su comunidad a los elementos periféricos de la sociedad actual [...] Hugo Neira ha tenido el mérito de captar el testimonio de un contemporáneo que es depositario de tradiciones vivas, y él mismo ha servido de vehículo de expresión para quienes, por razones de idioma y de otro tipo, no tienen generalmente oportunidad de recibirlo”.



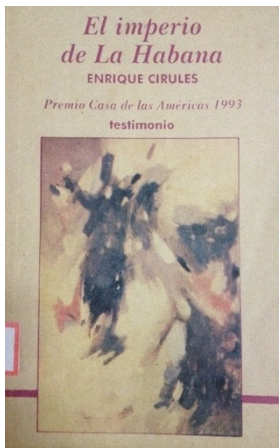
Jurado: José Vicente Abreu (Venezuela), Luis Báez (Cuba), Ernesto Cardenal (Nicaragua), Socorro Díaz (México), Fernando Morais (Brasil), Rodolfo Puiggrós (Argentina).

Acta del jurado: “Al cumplirse el vigésimo quinto aniversario del asalto al cuartel Moncada, la autora reconstruye —con minuciosidad de investigadora destacada y capacidad de análisis histórico— el contexto espacio-temporal en que se inscribe esta gesta revolucionaria. Al valor histórico y político del trabajo se agrega el aseo formal del texto, la agilidad de la prosa y la sólida estructura”.



Jurado: José Antonio Benítez (Cuba), Ernesto Cardenal (Nicaragua), Víctor Casaus (Cuba), Eduardo Galeano (Uruguay).

Acta del jurado: “Es un libro apasionante, en el que se entrecruzan las vidas de varios jóvenes latinoamericanos, con una intensidad de ritmo que resulta muy eficaz. La confluencia de estas vidas en los combates del Frente Sur contra la dictadura de Somoza ilumina el proceso de la revolución sandinista desde un ángulo novedoso: los personajes del libro, fotógrafos y camarógrafos, han sido, a la vez, protagonistas y testigos de la guerra popular nicaragüense. Este es un excelente libro de testimonio, género que en estos últimos años, y sobre todo gracias a la Casa de las Américas, ha empezado a demostrar la gran riqueza de sus posibilidades de revelación de la realidad latinoamericana”.



Jurado: John Beverley (Estados Unidos), Manuel Cabieses Donoso (Chile), Marisol Cano (Colombia), Moacir Werneck de Castro (Brasil), Reynaldo González (Cuba).

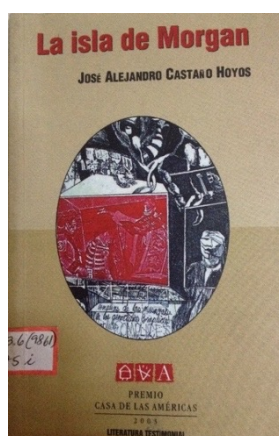
Acta del jurado: “Al llegar a esta decisión reconocemos haber dado una interpretación más amplia de lo usual al género Testimonio del Premio Casa de las Américas. Más que historia de vida personal, generalmente narrada en primera persona, *El imperio de La Habana* es una reconstrucción de una experiencia social multifacética, hecha a base de un amplio repertorio de fuentes y de informantes testimoniales, en el que las voces individuales de éstos quedan sintetizadas por el autor en el cuadro general de la obra. Queremos dejar constancia de que no hemos llegado a una conclusión en el sentido de si nuestra decisión representa una excepción —debido a la calidad de la obra— o si el género de Testimonio debería expandirse para incluir este tipo de obras en el futuro”.



Jurado: Abdeslam Azougarh (Marruecos), Víctor Casaus (Cuba), Carlos Morales (Costa Rica).

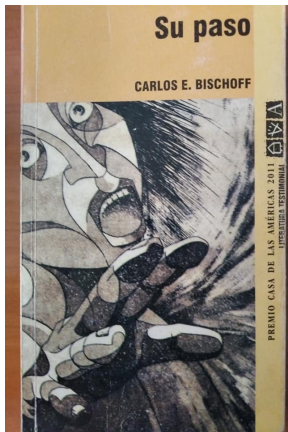
“Reyita, sencillamente, es la historia de una persona que usted no pudiera encontrar de ninguna otra forma” (Paul Thompson, historiador inglés).

“En 1997 se produjo una larga discusión alrededor de dos obras cubanas. A la postre, el jurado decidió premiar por unanimidad *Rita Montaner* (testimonio de una época), de Ramón Fajardo Estrada, en lugar de *Reyita, sencillamente*, de Daysi Rubiera. Aunque reconocía los valores de esta —a la que otorgaría mención—, el jurado la leyó como una prolongación, una versión femenina, por decirlo así, del *Cimarrón* de Barnet. Sin embargo, los estudios y lecturas que el libro ha generado revelan que lejos de volver sobre un camino trillado, *Reyita* abría nuevos rumbos” (Jorge Fornet, investigador).



Jurado: Arturo Arias (Guatemala), Ciro Bianchi Ross (Cuba), Miguel Bonasso (Argentina).

Acta del jurado: “El Jurado toma esta determinación por considerar que se trata de un relato sobre un tema contemporáneo de gran impacto para toda la América Latina: el drama de la marginalidad y la manipulación que de ella hacen los políticos por medio de la droga. La narración lleva de la mano al lector a un verdadero descenso a los infiernos de Medellín. Es un texto de gran agilidad narrativa, escrito con prosa sencilla y contundente que atrapa desde el primer momento y que recoge de manera brillante el habla coloquial de la marginalidad. La investigación es notable y, evidencia el valor personal del autor al sumergirse en este inframundo a riesgo de su vida para demostrar, finalmente, tanto los logros como los límites del periodismo investigativo, que el propio autor subraya con amarga ironía al constatar que su denuncia, lejos de mejorar la situación de los protagonistas, la había empeorado”.



Jurado: Margaret Randall (Estados Unidos), Flor Romero (Colombia), Yamil Díaz (Cuba).

Acta del jurado: “En atención a la profundidad y frescura con que aborda el tema de la represión en su país durante las dictaduras militares de la segunda mitad del siglo XX. Por otra parte, apreciamos especialmente la riqueza psicológica y la elaboración literaria del lenguaje”.



Jurado: Edda Fabbri (Uruguay), Juan Carlos Volnovich (Argentina), Félix Julio Alfonso López (Cuba).

Acta del jurado: “Libro que da testimonio del devenir de uno, dos, tres personajes que circulan por el amplio universo de la lucha contra el imperialismo, en un periplo que, a partir de la Argentina previa a la última dictadura, pasa por México, Nicaragua y se centra en El Salvador. La obra tiene el valor de ser a un tiempo —al igual que la posta del guerrillero— el “lugar de máxima exposición pública y el de mayor intimidad”. El texto, de estructura compleja y no lineal, abarca desde el soliloquio reflexivo hasta la crítica despiadada, siempre fiel al esfuerzo sostenido por no mentirse. “Toda jerga se enarbola contra un poder”, escribe el autor, y esta literatura tensa, esta palabra suya que no se entrega al sosiego, nace de ese espacio que el escritor conquista: el de su libertad”.

Documento 9. : *El colombiano José Castaño, autor de La isla de Morgan, junto a la cubana Daisy Rubiera, autora de Reyita, sencillamente, conformando el jurado del Premio Casa de las Américas 2007* (Archivo Casa de las Américas).



Documento 10. *Fernando Pérez, cineasta cubano y autor de Corresponsales de Guerra, durante la grabación de Últimos días en La Habana, uno de sus largometrajes de ficción* (Cortesía del entrevistado).



Documento 10. *Nota informativa publicada en el diario cubano Granma el 14 de febrero de 1974* (Archivo Casa de las Américas).

VENDRA A LA HABANA A RECIBIR PREMIO CASA DE LAS AMERICAS EL CAMPESINO PERUANO SATURNINO HUILLKA

● LIMA, 13 de febrero (PL).—El campesino Saturnino Huillka, protagonista del libro "Venceremos, Causachun Perú", viajará próximamente a Cuba para recibir junto con el autor Hugo Neira el premio "Casa de las Américas", en el género testimonio.

El anuncio fue hecho por Neira, quien reiteró que Huillka es "el verdadero autor" de la obra toda vez que él —según dijo— se limitó a recoger el testimonio y realizar su montaje.

"Venceremos, Causachun Perú" recoge precisamente la trayectoria de decenios de lucha de Huillka, quien en la actualidad tiene ochenta años de edad, en una narración sobre las luchas campesinas que culminaron con la reforma agraria de 1969.

Los matutinos "La Nueva Crónica" y "Expreso" ofrecen en primera plana fotos de Huillka caminando por las calles de Lima y vistiendo típicos atuendos indígenas.

"Saturnino Huillka recibirá premio Casa de las Américas", titula "La Nueva Crónica" mientras "Expreso" señala: "Huillka recibirá premio "Casa" en La Habana.

A su vez, el matutino "Correo"



Saturnino Huillka, viejo luchador campesino.

ofrece un gran titular en páginas interiores: "Venceremos, Causachun Perú": Las luchas rebeldes de un rebelde campesino".

El rico testimonio de Huillka

sirvió también para hacer una película —dirigida por Nora de Izcue— que recientemente participó con éxito en el festival de Leipzig, República Democrática Alemana.

Granma 14. 2. 74

Documento II. *El peruano Hugo Neira, autor de Huillca: habla un campesino peruano, investigando de joven los movimientos de recuperación de tierras en el Cusco como corresponsal de guerra* (Cortesía del entrevistado).



Documento 12. *Hugo Neira durante la presentación de su libro Civilizaciones comparadas* (Cortesía del entrevistado).



Documento 13. *La cubana Daisy Rubiera, autora de Reyita, sencillamente, junto a Reyita, su madre* (Cortesía de la entrevistada).



Documento 14. *El argentino Carlos Bischoff, autor de Su paso, desde su hogar en España* (Cortesía del entrevistado).



Documento 15. *El argentino Nicolás Doljanin (al fondo), autor de La sombra del tío, junto a Salvador Cayetano Carpio (Comandante Marcial) (Cortesía del entrevistado).*



Documento 16. *Nicolás Doljanin en la actualidad junto a su compañera y editora Ilda Márquez* (Cortesía del entrevistado).



Documentos 16. *La cubana Marta Rojas, autora de El que debe vivir, durante los acontecimientos sobre los cuales testimoniaría veinte años después* (Cortesía de la entrevistada).



Documento 17. *Miembros del jurado Premio Casa de las Américas 1976. Marta Rojas en el centro* (Archivo Casa de las Américas).



Documento 18. *El cubano Enrique Cirules (a la izquierda), autor de El imperio de La Habana, junto a uno de sus testimoniante William Stokes (a la derecha) (Cortesía del entrevistado).*



Documento 19. *Enrique Cirules (el segundo de izquierda a derecha) junto a otros miembros del jurado del Premio Casa de las Américas 1975 (Archivo Casa de las Américas).*

