

Testimonio y literatura en *La noche de Tlatelolco*

Gualberto Díaz González



Universidad Veracruzana
Dirección Editorial



Biblioteca **Digital**
de Humanidades

Testimonio y literatura en *La noche de Tlatelolco*

Gualberto Díaz González



Universidad Veracruzana
Dirección Editorial



Biblioteca **Digital**
de Humanidades

Universidad Veracruzana

Dr. Martín Gerardo Aguilar Sánchez
Rector

Dra. Elena Rustrián Portilla
Secretaria Académica

Mtra. Lizbeth Margarita Viveros Cancino
Secretaria de Administración y Finanzas

Dra. Jaqueline del Carmen Jongitud Zamora
Secretaria de Desarrollo Institucional

Lic. Agustín del Moral Tejeda
Director Editorial

Dra. Yolanda Francisca González Molohua
Director General del Área Académica de Humanidades

Testimonio y literatura en La noche de Tlatelolco

Gualberto Díaz González

ISBN: 978-607-8858-16-3

Primera edición, 2022

Coordinación editorial: César González

Corrección de estilo: Marlén Gutiérrez García

Diseño de portada e interiores: Héctor Opochna

D.R. © 2022, Biblioteca Digital de Humanidades

Área Académica de Humanidades

Edif. A de Rectoría Lomas del Estadio s/n

Col. Centro, Zona Universitaria Xalapa, Veracruz, CP 91000

bdh@uv.mx

Tel. (228) 8 42 17 00, ext. 11174

D. R. © Universidad Veracruzana

Dirección Editorial

Nogueira núm. 7, Centro, CP 91000

Xalapa, Veracruz, México

Tel. 228 818 59 80; 228 818 13 88

direccioneditorial@uv.mx

<http://www.uv.mx/editorial>

Índice

La novela testimonio, fuente ineludible del pensamiento social de una época	6
Prólogo	9
Introducción	10
Discurso, género y autor	13
Insurgencia del testimonio en América Latina	17
Testimonio y literatura en <i>La noche de Tlatelolco</i>	33
Fotografía, un análisis intertextual	40
Voces que relatan una masacre	48
Conclusiones	62
Bibliografía	65

La novela testimonio, fuente ineludible del pensamiento social de una época

Sin duda *La noche de Tlatelolco* es un ícono en el ámbito de la literatura testimonial. En este texto, Elena Poniatowska nos ofrece una narrativa compleja de la historia y los acontecimientos del movimiento estudiantil del 68 en México. Al entretener magistralmente el testimonio y la narrativa fotográfica, la escritora logra crear un potente sentido estético y una contundente denuncia política en su obra literaria. Esto es lo que nos plantea Gualberto Díaz González en su libro *Testimonio y literatura en La noche de Tlatelolco*, en el que realiza un acercamiento profundo a la obra de Elena Poniatowska, situándola justamente en los límites entre la historia y la literatura, en el contexto de la narrativa literaria latinoamericana.

A través de un análisis riguroso, Gualberto Díaz enfrenta el desafío de la complejidad de la obra, situando las distintas vertientes que la conforman. Particularmente nos muestra cómo en *La noche de Tlatelolco*, se integran los relatos del testimonio con las imágenes fotográficas, para configurar una narrativa polifónica, donde el significado global del acontecer histórico emerge y se construye, sustentado en las diversas fuentes narrativas. Así, la verosimilitud del testimonio se expresa en la historicidad, a su vez en el ámbito social, político y cultural.

En la novela testimonio se intersecan dimensiones que parecen excluyentes. Tanto la memoria y la imaginación, como la realidad y la ficción se fusionan en la palabra viva, aquella que “atraviesa como relámpago en un solo instante todos los niveles de realidad”.¹ La palabra del testimonio, cual “fuente viva”,² emerge potente de la memoria colectiva, de aquello que se constituye por el discurso social y cuyas raíces se anclan en las redes de sociabilidad de un grupo social acotado en tiempo y espacio.³

La memoria es selección y olvido, y el recuerdo individual se acopla a la memoria del grupo. La memoria colectiva gestiona y reinventa el pasado desde las necesidades que plantea el tiempo presente. No implica ir al encuentro de un pasado inmutable, inamovible, reducto de acontecimientos muertos. La memoria selecciona experiencias, acontecimientos y personajes, dotándolos de sentido, y:

[...] el sentido no es capaz de permanecer quieto, hierve de segundos sentidos, terceros y cuartos, de direcciones radiales que se van dividiendo y subdividiendo en ramas y ramajes hasta que se pierden de vista, el sentido de cada palabra se parece a una estrella cuando

1. Basarab Nicolescu, *Teoremas poéticos*, España, Editorial Salto de Página, p. 13.

2. Miguel Barnet, *La fuente viva*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1983.

3. Maurice Halbwachs, *La memoria colectiva*, Buenos Aires, Miño y Dávila Editores, 2011.

se pone a proyectar mareas vivas por el espacio, vientos cósmicos, perturbaciones magnéticas, aflicciones.⁴

El testimonio nos acerca a la subjetividad, al universo simbólico y a la memoria afectiva de la gente. El discurso de la memoria es un laberinto, donde la densidad y agudeza del detalle se yuxtaponen a la exactitud del acontecimiento histórico. El discurso de la memoria "es un objeto ambiguo que flota entre la ciencia y la literatura".⁵

A través del testimonio, advierte el autor, se devela la historia de "la gente sin historia".⁶ Anclada en la memoria colectiva, la literatura testimonial fortalece las expresiones de resistencia política y cultural, y las identidades que se configuran desde el movimiento social. En este sentido, *La noche de Tlatelolco* puede plantearse como una "protesta social en forma de poesía",⁷ que contribuye así a la corriente crítica del pensamiento social, nutre nuestra conciencia histórica y devela, con sensibilidad poética, una historia del terror y la violencia propios de un régimen político profundamente autoritario en nuestro país.

Ma. Cristina Núñez Madrazo

7

Fuentes bibliográficas

7

- BARNET, Miguel, *La fuente viva*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1983.
- GERTEL, Zunilda, "La mujer y su discurso. Conciencia y máscara", en *Cambio social en México visto por autores contemporáneos*, José Anadón (ed.), Estados Unidos, University of Notre Dame Estados Unidos, 1984, pp. 45-60.
- HALBWACHS, Maurice, *La memoria colectiva*, Buenos Aires, Miño y Dávila Editores, 2011.
- LEJEUNE, Philippe, "Memoria, diálogo y escritura", *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, núm. 1, 1989, pp. 33-67.
- NICOLESCU, Basarab, *Teoremas poéticos*, España, Editorial Salto de Página, 2013.
- SARAMAGO, José, *Todos los nombres*, España, Alfaguara, 1997.
- WOLF, ERIC, *Europa y la gente sin historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

4. José Saramago, *Todos los nombres*, España, Alfaguara, p.154.

5. Philippe Lejeune, "Memoria, diálogo y escritura", *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, núm. 1, p. 55.

6. Eric Wolf, *Europa y la gente sin historia*, México, Fondo de Cultura Económica, p. 1.

7. Zunilda Gertel, "La mujer y su discurso. Conciencia y máscara", en *Cambio social en México visto por autores contemporáneos*, José Anadón (ed.), Estados Unidos, University of Notre Dame, p. 58.

*La vida, un ballet sobre un tema histórico,
una historia sobre un hecho vivido,
un hecho vivido sobre un hecho real.*

Julio Cortázar, *Rayuela*

Prólogo

Un día, cuando era niño, encontré en un rincón de la casa un libro abandonado. El libro estaba forrado, no advertí su título, pero al dar vuelta a las primeras páginas me encontré con fotografías en blanco y negro, con breves textos al pie de cada una. Jóvenes en marchas, gritando, levantando puños y pancartas. Cuando vi aquellas imágenes con tanquetas y gente corriendo en estampida, soldados humillando a jóvenes, represión y sangre, tanquetas en las calles en situación de guerra... me senté en un banquito a observarlas detenidamente: jóvenes tendidos en el suelo, ordenados en fila, asesinados. Hombres y mujeres buscando a sus hijos con ojos aterrados, recorriendo las filas de cadáveres con miedo de encontrar a los suyos entre aquellos cuerpos marchitos por la muerte. Sin leer el relato que seguía, cerré el libro en silencio y lo dejé donde estaba. En mi cabeza quedó sembrada la duda. En la Ciudad de México, un 2 de octubre asesinaron a muchos jóvenes estudiantes en la flor de la vida.

Tiempo después, en la preparatoria, volví a encontrarme con ese libro, *La noche de Tlatelolco* (1971) de Elena Poniatowska, que narra el movimiento estudiantil mexicano de 1968 con fotografías y testimonios de personas que estuvieron ahí y que cuentan lo que pasó. En esa lectura no "leí" la construcción del texto, pues lo leí como una crónica a varias voces sobre el 68 mexicano.

Años más tarde, decidí hacer una investigación sobre la propuesta narrativa de aquel libro que un día hallé abandonado en un rincón de mi casa y cuyas fotografías del movimiento del 68 me habían dejado una pregunta: ¿por qué?

Introducción

La preexistencia de un hecho social da el carácter referencial al discurso testimonio. Desde la óptica de las ciencias sociales, el discurso testimonio (historias de vida / relatos orales / literatura testimonial) es producto de una interacción social que pone de manifiesto conflictos y jerarquías de poder, pues el que testimonia relata su propio "revivir" y ofrece una interpretación de los hechos que regularmente se opone a la verdad oficial. El interés por los testimonios es bajo la premisa de que esas historias personales son el "pretexto" para describir un universo social que se desconoce, como "la historia de la gente sin historia", una "narración de urgencia", y su punto de vista es desde abajo.

Los eventos de las últimas décadas en Latinoamérica han dado las condiciones para la escritura de lo que comúnmente se conoce como testimonio, literatura testimonial o discurso testimonio. Este recurso narrativo representa una amplia y flexible categoría de textos "verídicos" que registran eventos pasados o contemporáneos desde la perspectiva de participantes directos o testigos. La literatura testimonial comparte un compromiso para denunciar la represión y el abuso de autoridad, hacer conciencia entre sus lectores acerca de situaciones de terror político, económico y cultural, ofreciendo un punto de vista alternativo a la historia hegemónica. Impotencia, resistencia y subversión se interconectan con la política, la historia y la literatura.

Al relatar acciones humanas, el discurso testimonio utiliza procedimientos retóricos descritos por la narratología y su análisis debe valerse de categorías desarrolladas por la teoría de la literatura. De allí la pertinencia de estudiar el testimonio con categorías propuestas por la teoría literaria, aunque la literalidad del texto no es universal sino históricamente determinada.

El interés por la literatura testimonial radica en la medida en que estas historias "personales" son un pretexto para describir un universo social desconocido. A través de los ojos del narrador, no es a él a quien vemos, sino *su mundo*: "es finalmente por ser *relatos de experiencia* que los relatos de vida llevan una carga de vida significativa capaz de interesar a la vez a los investigadores y a los simples lectores. Porque la experiencia es interacción entre el yo y el mundo, ella revela a la vez el uno y el otro y el uno mediante el otro".¹

Para Renato Prada, el discurso testimonio es "un relato de acciones humanas, de este modo, utiliza los procedimientos narrativos descritos por la narratología";² mensaje verbal (oral) regularmente escrito en primera persona para ser publicado con una intención explícita de "brindar una prueba, justificación o certeza de un hecho social".³ Porque las fuentes orales son "narrativas", el análisis de los materiales del discurso testimonio debe valerse de categorías generales desarrolladas por la teoría de la literatura, lo que no implica que la historia oral no tenga un verdadero interés en los hechos reales;

1. Miguel Barnet, *La fuente viva, Cuba*, Ed. Letras Cubanas, 1988, p.124.

2. Renato Prada, "El discurso-testimonio", *Semiosis*, núm. 22-23, 1982, p. 456.

3. Renato Prada, *El discurso-testimonio y otros ensayos*, México, UNAM, 2001, p. 14.

las entrevistas revelan sucesos o aspectos desconocidos, arrojando luz de la vida diaria de las clases subalternas.⁴

Como es "la historia de la gente sin historia", su oralidad es política y narrativa, no puede ser narrada sin tomar partido, "ya que los bandos existen al interior del informante", dice John Beverly, "el testimonio es una *narración de urgencia* que nace de espacios donde las estructuras de normalidad social comienzan a desmoronarse por una razón u otra. Su punto de vista es desde abajo";⁵ también pregunta si el testimonio "¿es acaso un capítulo de una nueva historia de las relaciones *literarias* entre opresores y oprimidos, clases dominantes y subordinadas, metrópolis y colonia, centro y periferia, Primer y Tercer Mundos?".⁶

'Discurso testimonio', 'literatura testimonio o testimonial', 'historias de vida' o, simplemente, 'testimonios', son algunos de los nombres con los que han sido clasificados estos textos híbridos que proliferan particularmente en América Latina a partir de la segunda mitad del siglo xx. Uno de esos textos, *La noche de Tlatelolco*, motiva esta investigación por ser una narración de fragmentos discursivos en una composición polisémica que atrae la atención del lector sobre su elaboración estética y producción de significado, donde la voz editora (autor) utiliza el intertexto y la voz como la "acción verbal" para enunciar, narrar y configurar personajes. El recurso de la fotografía es clave para la recepción de la obra, el investigador-editor se mueve en las fronteras del texto: prólogos, introducciones, advertencias, epígrafes, conducen la lectura. Se entretajan testimonios orales recogidos en caliente y fragmentos de textos no-literarios como imágenes fotográficas, volantes y poemas. Desde la primera hoja, las fotografías en blanco y negro con pie de foto muestran lo que sucedió aquellos días vigorosos y aciagos del movimiento estudiantil. A manera de prólogo, las imágenes anticipan los relatos orales ofreciendo otro modo de contar.

4. Alessandro Portelli, "Las peculiaridades de la historia oral", *Christus*, núm. 616, 1998, p. 9.

5. John Beverly, *Del Lazarillo al Sandinismo. Estudios sobre la función ideológica de la literatura española e hispanoamericana*, USA, Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1987, p. 157.

6. John Beverly, "La voz del otro: testimonio, subalteridad y verdad narrativa", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 36, 1992, p. 13.

Después de una larga jornada de corte de café, las tardes eran distintas cuando sentados en derredor frente al abuelo nos reuníamos los niños para escuchar historias. Huérfano de padre y madre, descendiente de la región del Totonicapán, el abuelo Chicho desde muy niño se fajó para ganarse la vida. "Cuando yo era niño eran tiempos difíciles, las guerras no paraban y la gente pasaba hambre y vivía atemorizada. Allá en Paso de Novillos los chamacos nomás estábamos esperando a que hubiera enfrentamientos entre los soldados del ejército y los alzados, porque después del tiroteo corríamos a recoger las balas caídas como si fueran dulces de piñata y las vendíamos para comprar comida. Los muertos no nos importaban, fueran zapatistas o federales, lo que importaba era comer. Los tiempos se pusieron muy duros después de aquel noviembre de 1910...", platicaba el abuelo, luego guardaba silencio, pensativo.

Discurso, género y autor

La vida y el arte no sólo deben cargar con una responsabilidad recíproca, sino también con la culpa. Un poeta debe recordar que su poesía es la culpable de la trivialidad de la vida, y el hombre en la vida ha de saber que su falta de exigencia y de seriedad en sus problemas existenciales son culpables de la esterilidad del arte.

M. Bajtín, *Arte y responsabilidad*

El discurso testimonio es un texto híbrido que mezcla verdad y narrativa. Discurso por la toma de conciencia y postura estética. Testimonio por referir algo que pasó y contarlo. Pero no hay un acuerdo todavía en cómo ubicar a este tipo de literatura, si considerarla como un género de denuncia o ubicarla solo como crónicas de la historia. Por un lado, el testimonio se lee como historia alternativa que posibilita a los silenciados o excluidos de la historia oficial acceder a la ciudad letrada, salir de la marginalidad y generar un discurso reivindicativo. Por otro lado, se valora el testimonio por su forma de narrar a partir de la oralidad. Sin dejar de reconocer trabajos fundacionales en el estudio narratológico del testimonio, el enfoque histórico y político ha influido más. La disyuntiva epistemológica, referencia *versus* ficción reduce la mirada. Si bien el descuido y la prisa en testimonios escritos a salto de mata durante las represiones políticas de los años sesenta y setenta, muchas veces desde la clandestinidad y el exilio, ha contribuido a que la crítica valore más el aspecto sociohistórico, la creación literaria se pierde ante lo referencial que la avasalla.

El discurso testimonio es un mensaje verbal primordialmente en primera persona para ser publicado. La intencionalidad de ese sistema verbal (oral y escrito) señala la relación del enunciado con su marco de enunciación, su carácter de actualidad y su compromiso político.⁷ En el discurso testimonio, el narrador cumple la función de un héroe épico a causa de su representatividad histórica porque “interpela al lector como alguien que comparte o simpatiza con su situación: es decir, como también un igual, como compañero o compañera”.⁸

Testimoniar sobre la verdad de los hechos ha sido el origen del discurso escrito, histórico y literario en América Latina. La historia testimonial surgió de las crónicas de la conquista y la invención de América significó la implantación de un discurso y una forma de narrarlo. Pero si el testimonio, además de documento histórico y político, es una obra artística, ¿tendría que cumplir

7. Renato Prada, *op. cit.*, 1982, p. 33.

8. John Beverly, *op. cit.*, 1992, p. 160.

con el *arte y responsabilidad* de Bajtín, cuando dice que “el arte es demasiado atrevido y autosuficiente, demasiado patético porque no tiene que responsabilizarse con la vida?”.⁹ Si el arte surge de la vida, es libre para trazar el camino que implica invención y rigor.

El texto (oral y escrito) es el dato primario de la lingüística, de la filosofía, de la teoría literaria y de las ciencias sociales, es el punto de partida del pensamiento y la vivencia humana. Hay objeto de investigación porque hay texto (sistema de signos) y su análisis es la crítica. “Se trata –dice Bajtín– del pensamiento acerca del pensamiento, del discurso acerca del discurso, del texto acerca del texto”.¹⁰

Como opción literaria, el testimonio retoma formas y estilos de narrar que dispone a la consideración del lector. ¿Importa saber si es “verídico” lo que se narra? Si en la portada o contraportada, introducción o prólogo se advierte de la “verosimilitud” de los hechos, el lector se predispone y queda advertido del compromiso de parte del editor/autor del testimonio.

El arte de escribir es tratar de decir las cosas de la manera más sencilla. ¿A qué género pertenece el testimonio? ¿Relato, cuento, crónica? ¿Cómo clasificar los enunciados orales y escritos que son históricos, testimoniales, científicos? Desde 1974, Ducrot y Todorov advierten que el problema de los géneros es uno de los más antiguos de la poética y que su consideración debiera hacerse “en el ámbito de la tipología estructural de los discursos, de la cual el discurso literario no es sino un caso particular”,¹¹ pero como la tipología estructural no está plenamente elaborada, hay que enfocar el estudio desde el ángulo de los discursos literarios para distinguir entre tipos y géneros: o cuando la obra se somete a las características de un género donde predominan las reglas primordiales de cierta trama o “se requiere una transgresión del género, de lo contrario la obra carecerá del mínimo de originalidad necesaria, exigencia que ha variado mucho según las épocas”.¹² Cada época la constituye un sistema de géneros que no abarca a todos. La transgresión al tipo de género también es condición a que la propuesta implique invención en el arte de contar historias, como en *Ulises*, de James Joyce, que rompe las reglas al tiempo que redescubre nuevas posibilidades de narrar.

Los géneros del discurso representan relaciones comunicacionales entre un sujeto y otros, son discursos primarios que devienen en géneros secundarios como la literatura. Cada época legitima ciertos géneros. Le toca al interlocutor definir y ubicar las tendencias y estilo artístico-literario, darles “un sentido especial y una comprensión de lector, auditorio o pueblo. Desde el momento en que el hablante se instala en una cadena semántica ya pre constituida, se anuncia su intención y entra en diálogo con otros textos abierta o implícitamente”.¹³

9. M. M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 2003, p. 12.

10. *Ibid.*, p. 294.

11. Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo XXI, 2005, p. 178.

12. *Ibid.*, p. 180.

13. Jean, Franco, “Si me permiten hablar: la lucha por el poder interpretativo”, *Revista de Crítica Lite-*

¿Qué es lo que se enuncia? Porque el enunciado refleja las "condiciones específicas" del texto, su "composición o estructuración", y "el contenido temático, el estilo y la composición, están vinculados indisolublemente en la totalidad del enunciado y se determinan de un modo semejante, por la especificidad de una esfera dada de comunicación... [...] cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominamos géneros discursivos".¹⁴ Y con un tema, un estilo y una composición, el testimonio se inserta en una heterogénea lista de géneros discursivos.

El análisis del discurso surgió en la antropología, la lingüística, la semiótica y los estudios literarios. Hoy en día las teorías del discurso han pasado a ser más complejas en la era de la información y la crisis estructural del sistema capitalista. Sobre todo, en la actualidad el estudio es multidisciplinario. Para Teun van Dijk la lingüística y las teorías gramaticales reconocen ya la importancia de "la perspectiva textual o de la analítico-discursiva, en la descripción y uso del lenguaje".¹⁵ La antropología y la etnografía siguen siendo campo importante en la actividad analítico-discursiva, pero la sociología ya no se queda atrás. La etnografía del habla es una de las disciplinas fundadoras del análisis del discurso moderno. Las perspectivas y el análisis del discurso en su contexto cultural han cobrado auge en las ciencias sociales.¹⁶

raria Latinoamericana, núm. 36, 1992, p. 110.

14. M. M. Bajtín, *op. cit.*, p. 248.

15. Teun A. van Dijk, *Estructura y funciones del discurso*, México, Siglo XXI, 1986, p. 72.

16. *Ibid.*, p. 198.

Un amigo me contó lo que le contaron sus padres de cuando había esclavitud en Chiapas.

—No es como dicen que los amos eran malos con los mozos de la hacienda, porque cuando la Chepa se estaba muriendo, papa Chema y tío Simón mandaron por un médico y lo trajeron a caballo desde el pueblo. La Chepa era una moza que había trabajado desde niña en Santa Lucía. La queríamos mucho, no la tratábamos como a los demás porque era muy trabajadora y humilde. Esa tarde cuando llegó el médico, la pobre mujer ya estaba agonizando, mientras la indiada gritaba como enloquecida en el patio de los secaderos. Papá Chema y tío Simón estaban preocupados. La Chepa abrió los ojos y preguntó a sus amos:

—¿Qué es lo que está gritando la gente?

Nadie contestó la pregunta, no sabían qué decir, pero la Chepa preguntó de nuevo: ¿Qué es lo que gritan allá fuera?

Tía Carmencita se atrevió a contestarle:

—Los indios gritan que ya llegó la libertad—. La Chepa entonces preguntó:

—¿Qué es la libertad?

Los amos no sabían qué contestar. Tía Carmencita, a punto de llorar, le dijo:

—La libertad quiere decir que los mozos ya no nos deben nada, que se pueden ir cuando quieran. Ya eres libre—. La Chepa alzó la cabeza de su almohada y preguntó.

—¿De verdad? ¿Me puedo ir?

—Bueno —dijo el médico—, ahora estás enferma, tienes que recuperarte.

—No —dijo la Chepa—, yo estoy bien —y diciendo esto se incorporó, cogió un bultito de ropa, abrió de par en par la puerta y en el quicio cayó muerta.

Los indios en el patio, blandiendo sus machetes y golpeando las piedras, gritaban:

—¡Viva la libertad!

Insurgencia del testimonio en América Latina

No morirá la flor de la palabra.

Poema nahua

¿Cuál fue el destino de la palabra *mexica*, aquella expresada por los forjadores de cantos, los chamanes, los escribanos y tlacuilos de los códices? Para los antiguos mexicanos, el arte de contar historias era a través del *huehuetlatolli*, "antigua palabra" de narradores y cronistas (regularmente ancianos), portadores del conocimiento de la historia que transmitían a las nuevas generaciones. El dibujo, la música, el poema narraban un hecho verídico. Para los mesoamericanos, los acontecimientos tenían que ser transmitidos, como la adoración al sol y a la muerte, a la sangre y a la guerra, a las flores y al maíz.

Pero unos quisieron erradicar por completo la palabra de los antiguos mexicanos, dice Miguel León-Portilla (1996), hacer que no quedara vestigio de ella y los cantares silenciarse y los viejos libros de pinturas y caracteres reducirse a cenizas, porque son producto de "ritos idolátricos y supersticiones idolátricas y agüeros y abusiones y ceremonias idolátricas".¹⁷

Derrotados, los mesoamericanos siguieron entonando sus cantos a escondidas o en el destierro, atravesados ya por las referencias cristianas y por el alfabeto occidental. Son los testimonios en lengua y cultura náhuatl los que hacen posible que la palabra antigua se preserve, no muera.

Descendientes de la nobleza indígena, Fernando de Alvarado Tezozómoc y Fernando de Alva Ixtlilxóchitl y Chilpain, a principios del siglo XVII escribieron en idioma náhuatl o en castellano sus biografías basadas principalmente en documentos de procedencia mesoamericana. Penetrados por la manera europea de escribir, sus testimonios se consideran como los primeros intentos de defender ante el mundo español las tradiciones indígenas por medio de la literatura.

De la historia oficial están los informes de quienes conquistaron. Hernán Cortés, Bernal Díaz del Castillo, entre otros, cuentan "su historia", dan fe. El empleo que hicieron de la *relación* impuso moda en el periodo del barroco mexicano, pues además de testimoniar un hecho "real", la relación debía cumplir con testimoniar incidentes presenciados por el que redacta y suscribe, organizar de forma coherente los hechos y establecer un reclamo.

Por el lado de los que perdieron nos llegan también testimonios, y "tal como se conserva la relación de la conquista debida a los informantes de Sa-

17. Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, Ángel María Garibay K. (ed.), México, Porrúa, 1975, p. 31.

hagún, constituye el testimonio más amplio dejado al respecto".¹⁸ Las versiones testimoniales de la conquista hacen eco de aquellos cantos de los *icnocuicatl*, elegías de los poetas nahuas o narraciones de la catástrofe de México Tenochtitlan:

Y todo esto pasó con nosotros,
nosotros lo vimos,
nosotros lo admiramos.
Con esta lastimosa y triste suerte
nos vimos angustiados.¹⁹

El periodo novohispano se caracteriza por ser un proceso de urbanización, aumento demográfico, emigración campo-ciudad y un control absoluto del Estado en todos los órdenes de la vida social. Pero era común "el interés por el registro de todo aquello que aconteciera en la urbe por parte de las élites gobernantes".²⁰ En ese contexto surge la "relación" de los *Infortunios de Alonso Ramírez*, de Carlos de Sigüenza y Góngora (1690), un trabajo biográfico que inicia, de algún modo, la novelística mexicana. Pieza importante de la esfera intelectual y política del criollismo mexicano, Sigüenza y Góngora fue astrónomo, teólogo, anticuario, periodista y poeta, recogió la relación de Alonso Ramírez, "un puertorriqueño que había pasado por muchas asombrosas peripecias [...] adelantando el género periodístico del reportaje".²¹

Los *Infortunios de Alonso Ramírez* recoge hechos verídicos y los trasladada a la literatura. Desde la perspectiva del narrador en primera persona, con lenguaje sencillo y ágil, se relatan las peripecias de Alonso Ramírez, su vida miserable y solitaria, su destierro voluntario por el mundo y su retorno a México, donde se encuentra solo y sin dinero. Vida y literatura convergen en el relato para cuestionar la naturaleza del discurso y reflejar a una sociedad novohispana en decadencia, donde los pobres son vistos como "desperdicios humanos", y Alonso Ramírez se ve como sobrante, "su delito es ser pobre y anónimo –no tener historia, ser nadie".²²

Pero Sigüenza y Góngora no solo cuenta los avatares de Alonso, también cuestiona la inutilidad social del oficio de escritor: "títulos son estos que suenan mucho y valen muy poco, y a cuyo ejercicio le empeña más la reputación que la conveniencia".²³ Pero en *La ciudad letrada* (1997), de Ángel Rama, la palabra escrita da legitimidad social.

18. Miguel León-Portilla, *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la Conquista*, México, unam, 1959, p. XXI.

19. *Ibid.*, p. 167.

20. Perla Chinchilla Pawling, "La invención de lo cotidiano, ¿una empresa del Barroco?", en *Historia de la vida cotidiana en México*, 8 tt., México, El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 2005, t. 2, *La ciudad barroca*, p. 593.

21. José Joaquín Blanco, *Esplendores y miserias de los criollos*, México, Cal y Arena, 2003, p. 83.

22. Raquel Chang-Rodríguez, *Violencia y subversión en la prosa colonial, siglos XVI y XVII*, México, Literal Book Distributor, 1982, p. 119.

23. José Joaquín Blanco, *op. cit.*, p. 83.

Los paratextos determinan la recepción de una obra literaria. El investigador (autor) se mueve en las fronteras del texto. Título, diseño de portada, primera y última frase de una narración funcionan como señales entre lo que está dentro y fuera del texto. La cubierta habla o refiere de su contenido y su modo de escritura. Prólogos y advertencias juegan un papel que guía al lector. Las introducciones predeterminan la interpretación del texto.

Dice Michel Foucault que desde el siglo xvii Occidente no ha dejado de reforzar al autor como "principio de agrupación" del orden del discurso, producido y reproducido a través de prácticas y procedimientos que tienen por objeto la conjura de poderes y peligros, evitar el cuestionamiento de "la verdad" porque no se le permite a uno decirlo todo, hay control y restricción de lo que debe y no debe ser dicho, "el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse".²⁴

En la segunda mitad del siglo xx, en América Latina proliferan textos donde hablan testigos en medio de dictaduras y golpes militares: indígenas, campesinos, estudiantes, obreros, intelectuales y mujeres "hablan" en *Juan Pérez Jolote*, *Los hijos de Sánchez*, *La noche de Tlatelolco*, *Biografía de un cimarrón*, *Operación masacre*, *Me llamo Rigoberta Menchú Tum* y *así me nació la conciencia...*

Como la felicidad no es contable, "a nadie le interesan las historias de familias felices", dice Anna Karenina. Y el testimonio ha venido narrando historias de la infelicidad y la ignominia, dando otra versión opuesta a la oficial. Si desde las crónicas de la conquista se hace tradición esa manera de narrar, dando fe de lo sucedido para obtener una reivindicación social, podríamos decir que fue con la publicación de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* en 1632 que se instaura el testimonio como género literario en América.

Los pueblos mesoamericanos nos heredaron las narraciones de la "destrucción" y los informantes de Sahagún la "reconstrucción", donde el testimonio da voz a los vencidos. León-Portilla apuntala las fuentes orales como testimonio histórico y expresión literaria.

En 1528, bajo la mirada de fray Bernardino de Sahagún, redactaron en idioma náhuatl varios de sus estudiantes indígenas de Tlatelolco, aprovechando los informes de algunos ancianos, testigos de la conquista [...] Posteriormente fray Bernardino hizo un resumen en castellano de la misma. Se tiene noticia de que hubo una segunda redacción asimismo en náhuatl, concluida hacia 1585 y en la que, según Sahagún, se hicieron varias correcciones, respecto de la primera, ya que en aquélla se pusieron algunas cosas que fueron mal puestas y otras se callaron que fueron mal calladas [...] El hecho es que, tal como hoy se conserva la relación de la conquista, debida a los informantes de Sahagún, constituye el testimonio más amplio dejado al respecto.²⁵

24. Michel Foucault, *Entre filosofía y literatura*, España, Ed. Paidós, 1999, p. 15.

25. Miguel León-Portilla, *op. cit.*, p. xx-xxi.

Primero fue la aparición de los *Infortunios de Alonso Ramírez* (1796), de Carlos de Sigüenza y Góngora, que inicia el recurso de la relación como voz intelectual para dar fe y establecer un reclamo por medio de una narración. Luego fue *Tomóchic* (1893), de Heriberto Frías, quien relata la rebelión mesiánica de los tomochitecos, una comunidad del norte de la sierra de Chihuahua, que lucha hasta la muerte contra las fuerzas federales del régimen de Porfirio Díaz. Con un lenguaje ameno, Frías utiliza la crónica para relatar un hecho histórico. El autor fue militar, participó en la campaña de pacificación de Tomóchic y era periodista. La obra causó descontento en la jerarquía militar, al grado de que Heriberto Frías casi es ejecutado por revelar secretos militares, además porque derrumbaba el mito que había impuesto el régimen de Díaz: que los tomochitecos eran unos indios sublevados a los cuales había que pacificar. Sin embargo, la obra de Frías no habla de indios, sino de gente mestiza del norte, altos y con barba, que defendían a muerte la Virgen de Cabora y su territorio.

En *Juan Pérez Jolote* (1952), Ricardo Pozas recoge la voz de un tzotzil sobre las tradiciones indígenas, el racismo, la explotación y las pugnas religiosas de la región de San Juan Chamula, en Chiapas. El protagonista nos cuenta su vida azarosa. La obra marcó un hito en las investigaciones sociales bajo el método etnográfico y le dio un fuerte impulso al uso del testimonio oral como recurso literario. La crítica inscribe la obra en la zaga de novelas indigenistas del México de los años treinta y cuarenta. Pero Rodríguez Chicharro le cuestiona a Ricardo Pozas el hecho de que no haya "recogido" el testimonio en la lengua natural del informante, el tzotzil, lo cual demerita el "valor estrictamente literario del relato", porque a Pozas le interesaba más una monografía de la cultura chamula que "analizar exhaustivamente la personalidad de su héroe".²⁶

Con su *Antropología de la pobreza* (1959) y *Los hijos de Sánchez* (1961), Oscar Lewis utiliza el testimonio como investigación social y literatura. En el prólogo de *Los hijos de Sánchez*, dice: "La grabadora de cinta utilizada para registrar las historias que aparecen en este libro, han hecho posible iniciar una nueva especie literaria de realismo social".²⁷

La traducción al francés de *Los hijos de Sánchez* recibió el premio al mejor libro del año en Francia. En México la obra causó polémica y malestar en sectores conservadores y acomodados por el "retrato" que hace de los inmigrantes pobres avocados en los barrios bajos de la Ciudad de México, su vida miserable. Con un relato a cuatro voces —el padre y sus tres hijos—, Lewis narra en un lenguaje "popular" las peripecias y tragedias de una familia mexicana sumida en lo que él denominó *la cultura de la pobreza*. En el epílogo de la obra, Jesús Sánchez, el padre de la familia, dice:

Hace falta gobernantes que estudien y que se metan dentro de las familias humildes y vean aquella miseria en que vive esa gente que se está muriendo de hambre. ¿Por qué no lo hacen? ¿Por qué se van miles y miles de braceros fuera de México? Ahí está una prueba muy

26. César Rodríguez Chicharro, *La novela indigenista mexicana*, México, Universidad Veracruzana, 1988, p. 124.

27. Oscar Lewis, *Los hijos de Sánchez*, México, Ed. Joaquín Mortiz, 1961, p. XXI.

palpable; porque aquí faltan garantías, porque los salarios son muy raquíticos, son salarios miserables que no pueden mantener a ninguna familia.²⁸

Al año siguiente de su publicación, la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística interpuso una demanda contra Oscar Lewis y la editorial del libro, el Fondo de Cultura Económica, alegando que *Los hijos de Sánchez* es un "libro obscuro y denigrante para nuestra patria", el lenguaje usado por el autor describe "escenas impúdicas... [...] calumniosas, difamatorias y denigrantes contra el pueblo y el gobierno de México".²⁹ La polémica se incrementó por lo testimonial y por el acierto narrativo de algunas condiciones de la realidad social de México. La corte desechó la demanda y el texto de Lewis se catapultó como éxito literario. Su trabajo innovó el método etnográfico de los estudios antropológicos al dar a conocer a través de testimonios las formas de vida, las costumbres y los problemas que sufren hombres y mujeres de la cultura de la pobreza.

Sin embargo, para Miguel Barnet, el trabajo de Lewis no pasa de ser un producto del trabajo etnográfico, sin llegar a ser propiamente creación literaria:

El trabajo antropológico de Oscar Lewis es reiterante porque no es literatura, es sencilla y llanamente: yo escribo lo que tú me dices y cómo me lo dices. Ese camino no tiene mucho que ver con el de la novela-testimonio que yo estoy practicando. Porque, a mi entender, la imaginación literaria debe ir del brazo de la imaginación sociológica. Y el autor de la novela-testimonio no debe limitarse. Debe darle rienda suelta a su imaginación cuando ésta no lesione el carácter de su personaje; cuando no traicione su lenguaje... inventando dentro de una esencia real.³⁰

La década de los sesenta del siglo pasado fue para Centro y Sudamérica una época de insurgencia, de lucha y resistencia contra los regímenes totalitarios de la región. La revolución cubana marcó una senda por donde debían transitar los movimientos revolucionarios. Senda que abarcó lo político y lo cultural. La vanguardia artística se vio influenciada por esta ola de despertar americano y su expresión influyó en casi todos los campos: pintura, fotografía, cine, periodismo y, por supuesto, literatura y crítica literaria.

Se sucedieron entonces voces testimoniales desde México a la Patagonia, fundamentando la metodología del para y por qué hacer un testimonio. Dos voces fueron clave en la concepción y ulterior desarrollo del género en América Latina, y en gran medida también en la crítica: Margaret Randall y Miguel Barnet. En el texto "¿Qué es, y cómo se hace un testimonio?", que fue resultado de un taller de historia oral en 1979, Randall ofrece una disertación metodológica para clasificar e impulsar la llamada "literatura de testimonio",

28. *Ibid.*, p. 508.

29. *Ibid.*, p. 513.

30. Miguel Barnet, *op. cit.*, p. 26.

que ella vincula con el periodismo, el reportaje y la crónica, porque "en el mundo moderno los géneros artísticos tienden a entremezclarse. No sólo dentro del campo literario, sino entre las distintas manifestaciones artísticas".³¹

Randall distingue entre *testimonio en sí* y *testimonio para sí*. En el primero ubica a toda la literatura (novela, poesía, teatro, periodismo) que transmite la voz de un pueblo en un momento determinado. Y el *testimonio para sí* es un "género distinto a los demás géneros" que debe contemplar las siguientes premisas: las voces de un pueblo protagonista, la inmediatez de los hechos, el uso de material secundario y "una alta calidad estética".³² Para Randall, el *testimonio para sí* vendría a ser la contraparte de las crónicas de la conquista porque representa "la oportunidad de hacer historia por primera vez en la historia", reescribirla desde el punto de vista de los vencidos y expoliados que toman la pluma para dar a conocer el verdadero rostro de América. Atrás quedarían las distorsiones de la historia que han hecho las clases y grupos dominantes, como la imagen del indio como sinónimo de tonto, bandido, atrasado. "El que escribe testimonios debe estar consciente de su papel como transmisor de una voz capaz de representar a las masas".³³

Miguel Barnet plantea en *La fuente viva* (1988) la crisis de la novela de ficción en el Occidente europeo y propone otra forma narrativa de no-ficción, la novela-testimonio: socio-literatura. *Biografía de un cimarrón* (1966) fue un éxito rotundo, donde Barnet "institucionaliza" el testimonio como género novelesco y la obra inicia la zaga de novelas-testimonio como nuevo género literario y, tras reconocer que se inspiró en *Juan Pérez Jolote*, dice:

Y ahí comencé a lucubrar sobre el relato etnográfico, la novela realidad o la novela-testimonio, como he venido calificando este género. La maldita palabra novela me oprimió bastante. Mis intenciones se resquebrajaron a veces, porque yo me negaba a escribir una novela. Lo que yo me proponía era un relato etnográfico y así fue como substitulé al *Cimarrón*.³⁴

Le siguieron *Gallego* (1982), *La vida real* (1986), *Canción de Rachel* (1996). Esta última novela-testimonio se distingue de los demás tratamientos testimoniales, al representar no un relato tradicional con narrador único, sino que incluye un coro de voces que saltan a escena contrapunteando la voz del monólogo principal: Rachel. En la obra se aprecia más a detalle la propuesta de Barnet de novela-testimonio, al complejizar la trama por medio de la caracterización de personajes secundarios con una doble conexión con Rachel: porque la conocen, han pasado experiencias con ella, y porque esas voces le cuentan al lector su versión de lo que saben de ella, a veces contradiciéndola.

31. Margaret Randall, "¿Qué es y cómo se hace un testimonio?", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 36, 1992, p. 22.

32. *Ibid.*, p. 23.

33. *Ibid.*, p. 24.

34. Miguel Barnet, *Biografía de un cimarrón*, Cuba, Ed. Letras Cubanas, 1966, p. 19.

Las confesiones de Rachel, su azarosa vida durante los rutilantes años de la *belle époque* cubana, las conversaciones en los cafés, en las calles, han hecho posible este libro que refleja la atmósfera de frustración de la vida republicana. Rachel fue un testigo *sui generis*. Ella representa a su época. Es un poco la síntesis de todas las coristas que conoció el ya desaparecido Teatro Alhambra, verdadero filtro del quehacer social y político del país. Otros personajes que aparecen en este libro, complementando el monólogo central, son generalmente hombres de teatro, escritores, libretistas y los inevitables de la trama. *Canción de Rachel* habla de ella, de su vida, tal y como ella me la contó y tal como yo luego se la conté a ella.³⁵

Barnet señala que, como investigador, hay que saber detectar al informante ideal, aquel que sea capaz de representar a la colectividad y que le guste narrar lo que sabe. Pero ¿qué querrá decir con “tal y como me la contó y tal y como yo luego se la conté a ella”? Se refiere a inventar dentro de una esencia real para contar una historia que surge de la oralidad.

Recordemos que “el dato” nunca será lo real mismo porque, “en tanto material simbólico, es una determinada estructuración de la realidad ya interpretada, un real construido, por lo tanto, la crítica teórica del dato no es ni puede ser la crítica de su veracidad sino la crítica de su proceso de construcción”.³⁶ Desde la transcripción se transforman los objetos auditivos en objetos visuales, lo que inevitablemente implica reducción y manipulación, pues una traducción “fiel” implica alguna cantidad de invención y “lo mismo puede ser cierto para la transcripción de fuentes orales”.³⁷

Habría que ver si esta “canonización” del discurso testimonio en América Latina obedeció más bien a: 1) la necesidad de legitimar una lucha política y cultural; 2) como resultado de una expresión artística contracultural; 3) una búsqueda de la tradición novelesca para allegarse material de la vida real acorde con los tiempos insurgentes.

Lo cierto es que, desde entonces, el testimonio fue acogido por la crítica como un florecimiento narrativo no ficcional en Latinoamérica. En 1962 se instaura el género en el Premio Casa de las Américas, en Cuba. Los años setenta y ochenta terminaron de canonizar el testimonio como modalidad literaria auténtica de la región. La crítica recibió el ensayo de Barnet, *La fuente viva*, como arte poética y metodología. En los debates de la época se equiparaba al testimonio con lo real maravilloso planteado por Alejo Carpentier. El testimonio y lo real maravilloso se convirtieron en teoría, modelos, parámetros. Se debatía sobre los alcances del testimonio como modalidad de la escritura, pero incluso Barnet no estaba seguro si podría ser considerado como género literario, más bien lo consideraba una modalidad de la narrativa, cercana, al periodismo y a la historia.

35. Miguel Barnet, *Canción de Rachel*, México, Ed. Alfaguara, 1966, p. 6.

36. Montserrat Lines, Marcel Morales y Eduardo Manuel Viruet, “La historia de vida”, en *Hacia una metodología de la reconstrucción*, Enrique de la Garza (coord.), México, UNAM/Porrúa, 1988, p. 96.

37. Alessandro Portelli, *op. cit.*, p. 9.

Sin embargo, un aspecto resalta: "la parcialidad de la historia oral es a su vez política y narrativa: nunca puede ser dicha sin tomar partido".³⁸ Y para Monika Walter la *Biografía de un cimarrón*, de Barnet, es una "cimarronada" al posibilitar la reinterpretación de la Revolución cubana y poner en tela de juicio el orden del discurso occidental. Representa, asimismo, el proyecto de discurso revolucionario. *Biografía de un cimarrón* significa "la propia invención de lo latinoamericano. Descubre la perspectiva de experiencia y cultura popular de la gente sin historia, del hombre común, lisa y llanamente como elemento esencial de la propia obra narrativa".³⁹

Con la recreación de la oralidad, Barnet redescubre "el acto de escribir" como la base de su método de novela-testimonio, lo que significa un "cimarronaje estético del texto". Barnet busca un carácter antimodelo como punto de partida: comprendiendo el discurso de lo cotidiano y el lenguaje como rito comunitario.

Con el cimarrón, el género novelesco tradicional se desplaza desde el centro a la periferia. Emerge en los patios traseros y los arrabales de la literatura. El cimarronaje estético de Barnet es su aporte a una doble revisión del canon: la tradición periférica de la oralidad y la escritura testimonial se elevan al rango del centro y se supera la oposición entre lo alto y lo bajo de la cultura dentro de un amplio proyecto de cultura de masas.⁴⁰

Existen ambivalencias en la escritura testimonial que están imbricadas en la otredad cultural. Por lo que la ideología y la estética tienen su significación en cada texto y "en el testimonio el aspecto ideológico cobra una intensidad especial debido a la transparencia de su mensaje", pues "son contra discursos que desmienten la ideología dominante y aportan a la literatura no sólo una imagen, sino también voces de los vencidos".⁴¹

Desde esas "voces de los vencidos", el testimonio apuntala la conformación de una identidad cuya praxis corresponde a una estética de autoformación del nuevo sujeto crítico latinoamericano. Según la concepción que propone George Yúdice, representa "la historia oral y popular (*people's history*) que procura dar voz a los sin voz"; y algunas obras se han convertido en "textos literarios" de "compleja composición documental", como Barnet, que recrea "el habla oral y coloquial de los narradores-informantes, y colabora en la articulación de la memoria colectiva".⁴²

El testimonio se popularizó a partir de los movimientos sociales de 1968, cuando estudiantes, mujeres, ecologistas, grupos étnicos, comunidades

38. *Ibid.*, p. 8.

39. Monika Walter, "El cimarrón es una cimarronada (Nuevos motivos para rechazar un texto y de la forma cómo éste se nos impone)", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 36, 1992, p. 203.

40. *Ibid.*, p. 205.

41. Elzbieta Sklodowska, *Testimonio hispanoamericano, historia, teoría, poética*, USA, Peter Lang Publishing, 1992, p. 35.

42. *Idem.*, p. 208.

de base, se hacen escuchar. Paulo Freire y el trabajo político de la teología de la liberación en América Latina tuvieron mucho que ver. En el caso de los indios, habría que descolonizar desde las entrañas mismas de la cultura, y la educación es elemental para hacer consciencia de la identidad y de los problemas históricos. Se considera necesaria la emancipación del indígena en el respeto de sus derechos culturales y sociales. La teología de la liberación nace bajo el auxilio de las ciencias sociales, buscando un análisis crítico de la realidad: una teología política, práctica, normativa e iluminadora en los problemas concretos. De ahí nacen también testimonios a manera de un diálogo crítico que refleja los intereses de los sectores subalternos.

Los testimonios de las luchas centroamericanas desde fines de los años setenta del siglo pasado buscan concientizar y crear una red solidaria. Países devastados por guerras de invasión y conquista, en plena reconstrucción, recurren a la modalidad testimonial como vehículo para autoafirmarse. La responsabilidad de la enunciación particulariza al testimonio como "discurso hegemónico de la modernidad occidental", dice Yúdice,⁴³ como una práctica cultural de la modernidad tardía o posmodernidad protagonizada por un sujeto dialógico que crea "una cultura emergente" con "su ética-estética en información" que busca revitalizar las "prácticas democráticas" desgastadas ya por una clase política en decadencia. Para Yúdice, la dicotomía verdad/ficción carece de sentido para comprender el testimonio, porque lo que este busca es "la construcción de una praxis solidaria y emancipatoria".⁴⁴

Ariel Dorfman analiza el código político y el código literario en el "género testimonio" que se produjo en la dictadura militar chilena de los años setenta. La vasta literatura que surge bajo la represión militar, entre el exilio y la clandestinidad, según Dorfman, puede agruparse "bajo el título común de *testimonio*", de mujeres y hombres chilenos bajo la dictadura, por su vivencia breve o prolongada en campos de concentración. El testimonio "da su versión, anónima y abierta, oral, de una precisa plasticidad espontánea, vibrando como las conversaciones, bullentes de ocurrencias y vida".⁴⁵

Tanto *Chile. El estadio. Los crímenes de la junta militar*, de Sergio Vilegas, como *Evidence on the terror in Chile, Chili: le dossier noir*, de Gallimard, colectivo franco-latinoamericano –todos producidos en 1974–, para Dorfman, resaltan por el hecho de que tales manifestaciones discursivas obedecen a la urgencia de la denuncia política, al reclamo por el trato recibido, proclamando la infamia de los captores. El testimonio en Chile tiene sus antecedentes en el trabajo educativo y de difusión cultural del gobierno de la Unidad Popular de Salvador Allende, cuando la práctica del testimonio se diversifica en universidades, asentamientos, industrias, poblaciones. Otra característica es que ninguno de los autores de los testimonios se había dedicado antes a la literatura,

43. George Yúdice, "Testimonio y concientización", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 36, 1992, p. 224.

44. *Ibid.*, p. 216.

45. Ariel Dorfman, "Código político y código literario: el Género Testimonio en Chile hoy", en *Testimonio y literatura*, René Jara y Hernán Vidal (eds.), Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1986, p. 171.

es decir, no eran hombres de letras, sino periodistas y gente de la sociedad civil. Desde un punto de vista histórico y estético "los nuevos escritores no disponen de conocimientos literarios profesionales anteriores con los cuales llevar a cabo su empresa".⁴⁶

Y como consecuencia, ese desencadenar la voz para transmitir el drama de las vejaciones, se da, según Dorfman, con "un trato negligente del lenguaje, atropellando el vehículo de la comunicación para que no hubiera duda de que no cabe una elaboración estética".⁴⁷ Es una "literatura de la urgencia" en detrimento de una elaboración estética. La utilidad del testimonio trasciende el dolor que lo parió: cumple una función práctica. Y cuatro son las funciones primordiales del testimonio chileno de los años setenta: denunciar a los verdugos, recordar el dolor y las epopeyas, animar a la gente del movimiento en pleno repliegue y contribuir con ello a un análisis de las causas del problema social.

Por su parte, Jorge Narváez ubica al testimonio en Chile dentro de un proceso de expresiones literarias surgidas en Latinoamérica en las décadas de 1970 y 1980 que van más allá del fenómeno literario, pues "su presencia cobra pertinencia tanto en las ciencias sociales como en el arte en general",⁴⁸ donde el avance del testimonio en la región se debe a la antropología y la sociología, y a la necesidad de vincularlo con una expresión literaria. Miguel Barnet y Margaret Randall serían los artífices de esta manifestación socio-literaria.

Para Narváez, en el siglo XIX surge una clase ilustrada capaz de impactar a la ciudad letrada que se apropia de la historia para narrarla desde su propia visión del mundo. Y el periodismo proporciona técnicas al testimonio que lo fortalecen y lo distinguen de las formas narrativas de ficción tradicionales. El testimonio, "como expresión literaria de la sociedad", responde, por un lado, al desarrollo del modelo económico capitalista y, por el otro, a la institucionalidad del régimen dictatorial en Chile en 1973, por lo que dicha expresión literaria es la respuesta de un movimiento social contra la represión y la dominación violenta.⁴⁹

La muerte de Tohá (1975) de Eugenia Morales Etchevers, *Prisión en Chile* (1976) de Alejandro Witker, *Cerco de púas* (1979) de Aníbal Quijada Cerda y *Tejas verdes* (1981) de Hernán Valdés son testimonios que se publican en el exilio, lo que implicó que en la época de la dictadura muy pocos circularan en la sociedad chilena. Fueron discursos de emergencia, de registro y denuncia, que se movieron en la clandestinidad. Su impacto fue mayor en el extranjero que en el país de referencia.

Género que escribe la historia verdadera de los grupos sin voz histórica oficial, el testimonio crea un discurso artístico-literario "como una manera de resurgimiento o revitalización poderosa del realismo, bajo nuevas condiciones

46. *Ibid.*, p. 174.

47. *Ibid.*, p. 176.

48. Jorge Narváez, "El testimonio 1972-1982, transformaciones en el sistema literario", en *Testimonio y literatura*, René Jara y Hernán Vidal (eds.), Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1986, p. 236.

49. *Ibid.*, p. 246.

históricas, y por tanto como un lenguaje renovado en sus recursos, en su valor semántico y en sus funciones literarias y sociales".⁵⁰

Para John Beverly, en la práctica del testimonio se da una metonimia textual que equipara historia de vida individual con historia de grupo: el que narra en el testimonio "no es el subalterno como tal, sino más bien algo así como un intelectual orgánico del grupo o la clase subalterna, que habla a (y en contra de) la hegemonía a través de esta metonimia en su nombre y en su lugar",⁵¹ para reconstruir "la verdad" de lo subalterno, donde el discurso del testigo no es ya un mero reflejo de su experiencia, sino su refracción a causa de las vicisitudes de la memoria y la intención ideológica de hablar en nombre de un grupo social:

El testimonio es y no es una forma *auténtica* de cultura subalterna; es y no es *narrativa oral*; es y no es *documental*; es y no es *literatura*; concuerda y no concuerda con el humanismo ético que manejamos como nuestra ideología práctica académica; afirma y a la vez desconstruye la categoría del *sujeto*, la relación narrador-interlocutor. El testimonio está situado en la intersección de las formas culturales del humanismo burgués, como la literatura y el libro, engendradas por y relacionadas con las prácticas del colonialismo y el imperialismo, prácticas culturales subalternas con contenido *narrativo-descriptivo*, se solía llamar *la dialéctica de opresor y oprimido*.⁵²

27

Fredric Jameson ubica el caso del testimonio en la sustitución de importaciones literarias y culturales que se dan en el Tercer Mundo a causa del desprendimiento ideológico de Occidente y la era posmoderna con el uso de los medios de comunicación masiva. Surge un cierto tipo de historia oral que documenta la existencia de una clase de vida social arrasada por la modernidad. El "testimonio" es a la periferia lo que la "historia oral" al primer mundo:

27

Aunque tiene características específicas formales, éstas se desvanecen cuando sobrecargamos su valor como mero documento histórico o relación histórica, pero se aclaran cuando la yuxtaponemos con esa gran forma literaria con la que pareciera tener una relación dialéctica: la autobiografía -es decir la quintaesencia formal en que el llamado *sujeto centrado* ha sido construido en Occidente y que desde Rousseau ha tenido también un incalculable impacto en el desarrollo de la novela.⁵³

Testimonios biográficos que nos alertan sobre un impulso ideológico y sobre la voluntad de (re)construir una visión específica de la conducta humana en

50. *Ibid.*, p. 272.

51. John Beverly, *op. cit.*, 1992, p. 9.

52. *Ibid.*, p. 10.

53. Fredric Jameson. "De la sustitución de importaciones literarias y culturales en el tercer mundo: el caso de testimonio", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 36, 1992, p. 125.

un contexto sociocultural concreto, lo que conlleva una dosis de melancolía y efectos contemplativos. Testimonios que resaltan subjetividades o la esencia de la personalidad o la identidad en detrimento de “una literatura organizada”. Son “formas literarias” producto de una revolución cultural burguesa, donde la fragmentación y atomización social, luego de la rapiña imperialista en la destrucción de aldeas, pueblos y culturas, está dotada ahora con un nuevo sentido cultural, transmitido por la nueva novelística y las formas autobiográficas:

En el testimonio, pienso, la experiencia se mueve hacia atrás y adelante entre dos polaridades o límites dialécticos respecto del sujeto individual: uno es el ritual colectivo o campesino, siempre presente en estos testimonios; el otro es la historia en el sentido de irrupción brutal, de catástrofe, la historia de los otros, que arremete en la comunidad campesina desde afuera, y más específicamente en el espacio campesino como tal desde afuera.⁵⁴

En “Historias paralelas/ historias ejemplares: La historia y la voz del otro”, Hugo Achugar reconoce que el testimonio está ocupando de manera creciente el centro de atención de los letrados, lo que significa una reordenación del campo de los estudios literarios latinoamericanos. Para Achugar, “el testimonio contemporáneo parte de los hechos y documentos censurados y termina siendo asimilado por lectores solidarios como una historia verdadera que, eventualmente, habrá de adquirir un valor mítico”, y su institucionalización en Latinoamérica significa que la historia silenciada ha alcanzado “el estatuto de prácticas discursivas propias de la historia hegemónica, como la autobiografía y la memoria”.⁵⁵ Sin embargo, advierte que esta institucionalización no implica que los límites discursivos del testimonio sean claros y precisos, porque el testimonio como resultado del impulso de las ciencias sociales y la creación artística, ha sido asimilado tanto al discurso no ficcional como al ficcional: *non fiction novel*, *documentary novel*, nuevo periodismo, historia de vida, novela testimonial.

Achugar atribuye la eclosión del testimonio al proceso de erosión del discurso monológico del sujeto europeo, cuando dicho sujeto ha sido precisamente descentrado. Múltiples acontecimientos han marcado este proceso: el iluminismo del siglo XVIII, la Comuna de París, la Revolución mexicana y la Revolución rusa, la Guerra civil española, la Revolución cubana... movimientos que propiciaron el acceso de voces silenciadas por el sujeto central para narrar historias a contrapelo del discurso del poder. El testimonio como “contracara” de la autobiografía, porque “mientras la autobiografía es un discurso acerca de la *vida íntima* o interior, el testimonio es un discurso acerca de la *vida pública* o acerca del *yo en la esfera pública*”.⁵⁶

También Achugar señala el “diálogo oral” como origen del testimonio, lo que provoca el “efecto de realidad” o “efecto documental” propio del género. Es en la interacción entre ambos niveles que se produce el “efecto de oralidad/ verdad” que propicia el sistema de autorización del testimonio, el

54. Idem., p. 131.

55. Hugo Achugar, “Historias paralelas/historias ejemplares: La historia y la voz del otro”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 36, 1992, p. 250.

56. *Ibid.*, p. 256.

que posibilita el funcionamiento de la convención. Así el lector advertido del testimonio acepta lo narrado como una verdad y no como si fuera verdad, a causa de una "operación ideológica-cultural". En ese sentido, la convención de la ficción y del testimonio operan para el lector advertido y no para el inocente. "El llamado *efecto de oralidad/ verdad...* [...] está en la base del sistema de autorización y opera en el reforzamiento de la convención presupuesta por el testimonio. En este sentido, la relación entre enunciado y enunciación es dialéctica".⁵⁷

El testimonio como género discursivo "permite hablar" a campesinos, activistas, a mujeres como Domitila, Rigoberta y Jesusa. Para Jean Franco, los testimonios son "textos en que un testigo habla para contestar a un interlocutor implícito", lo que supone un "dialogismo" entre diferentes sectores sociales: "intelectual-activista", "extranjera-indígena", "escritura-oralidad", "clase media-clase trabajadora".⁵⁸ Franco ubica su análisis en la distinción que Occidente le ha dado al discurso del hombre y de la mujer, pues en una sociedad androcéntrica el punto de vista masculino es el rector del discurso, el que establece las prácticas culturales y políticas hegemónicas desde el nacimiento del sistema capitalista. En este falocentrismo, "entender el funcionamiento de la diversificación masculino/femenino [...] nos lleva a un entendimiento de la articulación entre el saber y el poder",⁵⁹ con sus prácticas y sus géneros discursivos en un sistema patriarcal donde son necesarios, sin voz, el campesino, el indígena y la mujer. Así, Franco señala la separación entre escritura y oralidad que propician el nacimiento de un género: el testimonio. Mientras la novela se relaciona con el sistema patriarcal, la oralidad se asocia con lo subalterno. Habla Domitila:

La historia que voy a relatar, no quiero en ningún momento que la interpreten solamente como un problema personal. Porque pienso que mi vida está relacionada con mi pueblo. Lo que me pasó a mí, les pudo haber pasado a cientos de personas en mi país.⁶⁰

Rigoberta: "Trataré de dar un poco de mi historia. Mi situación personal engloba toda la realidad de un modelo".⁶¹

También habla Jesusa:

Yo nunca me quité los pantalones, nomás me los bajaba cuando él me ocupaba, pero que dijera yo, me voy a acostar como en mi casa, me voy a desvestir porque me voy a cobijar, eso no, tenía que traer los pantalones bien puestos a la hora que tocaran: ¡*Reunión, Adelante!*, pues vámonos a donde sea...⁶²

57. *Ibid.*, p. 265

58. Jean Franco, *op. cit.*, p. 109.

59. *Ibid.*, p. 116.

60. Moema Viezzer, *Si me permiten hablar... Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia*, México, Siglo XXI, 1977, p. 9.

61. Elizabeth Burgos, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, México, Siglo XXI, 1983, p. 44.

62. Elena Poniatowska, *Hasta no verte Jesús mío*, México, Era, 1969, p. 151.

Testimonios de mujeres que luchan por el poder interpretativo, que son conscientes del uso de la información, que señalan reivindicaciones étnicas y de género. Para Jean Franco, "la crítica latinoamericana no ha querido incluir el género sexual como productor de diferencias, aunque es uno de los principios básicos de la clasificación social. La vida de las monjas místicas, el relato antropológico de la vida subalterna y el testimonio de mujeres subalternas".⁶³

La clasificación que hace Julio Rodríguez-Luis en *El enfoque documental en la narrativa hispanoamericana* (1997), señala cuatro categorías de discursos testimonios o literatura testimonial. En la primera categoría ubica las obras con una mínima mediación del autor, como *Juan Pérez Jolote* (1979), de Ricardo Pozas. En la segunda categoría se advierte una mayor reorganización del relato por parte del autor, como en *Relato de un naufrago que estuvo diez días a la deriva en una balsa sin comer ni beber, que fue proclamado héroe de la patria, besado por las reinas de la belleza y hecho rico por la publicidad, y luego aborrecido por el gobierno y olvidado para siempre* (1955), de Gabriel García Márquez, donde el mediador pule y envuelve el testimonio para producir una narración literaria más allá de un enfoque antropológico como el de Ricardo Pozas. Para Rodríguez-Luis, García Márquez rebasa el papel de mero mediador al reescribir y transformar el relato oral. Surge entonces una duda: ¿es en la manipulación del testimonio donde subyace el carácter literario de la literatura testimonial?

En la tercera categoría encontramos textos en los que el autor se mueve con mayor libertad y presenta diferentes facetas. Las voces de los protagonistas hablan junto con el autor. El que media "se hace visible",⁶⁴ siendo indispensables la síntesis y la estructuración del relato. "A esta clasificación pertenece una de las obras más conocidas de Elena Poniatowska, *La noche de Tlatelolco. Testimonios de historia oral* (1971). Los testimonios son las voces de decenas de estudiantes mexicanos reprimidos y encarcelados en 1968 por el régimen de Díaz Ordaz".⁶⁵

En la cuarta categoría, Rodríguez-Luis considera a la *non fiction novel*, novela sin ficción o novela-realidad, cuyo precursor, Rodolfo Walsh, estructura novelas de origen testimonial como *Operación masacre*, que se publica de manera clandestina en 1957. Truman Capote con *A sangre fría* (1965) vendría a revitalizar la literatura testimonial con la invención (oficial) de la *non fiction novel*, donde el testimonio se somete a las reglas de literatura y el autor inventa escenas a partir de datos verificables. En esta categoría de novelas verídicas, "la realidad ni está por debajo ni supera a la ficción. La ficción es real; la realidad se cuenta como ficción. Y esta narrativa resulta tan cuestionadora como subversiva",⁶⁶ dice Rodríguez-Luis, como en la obra de Walsh, que se enfrenta con las armas de la escritura a un sistema político al denunciar un crimen de Estado: "Walsh nos dice en su testimonio que el que la hace no siempre la

63. Jean Franco, *op. cit.*, p. 115.

64. Julio Rodríguez-Luis, *El enfoque documental en la narrativa hispanoamericana. Estudio taxonómico*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 161.

65. *Ibid.*, p. 162.

66. *Ibid.*, p. 17.

paga y si está vinculado o es parte del poder difícilmente la pagará".⁶⁷

Walsh se adelantó a los inventores del *new journalism*, y para Rodríguez-Luis, su obra "ha tenido un gran impacto en la cultura estadounidense y ha ejercido influencia en el periodismo de los países hispanoamericanos... Tom Wolfe, lo ha definido en términos de *saturation reporting*, y explica su origen en el deseo de algunos periodistas –hacia el comienzo de la década de los sesenta– de escribir reportajes que se pudieran leer como cuentos o novelas";⁶⁸ cuyo procedimiento máximo es la "creación de escenas". Mientras que para José Emilio Pacheco, *Operación masacre* se adelanta a Capote al aplicar "procedimientos novelísticos al relato de hechos verdaderos",⁶⁹ anticipándose a la aparición del relato testimonial, un nuevo género surgido del periodismo y la literatura.

Rodolfo Walsh nació en Choele-Choel, provincia de Río Negro, Argentina, el 9 de enero de 1927 y se encuentra desaparecido desde el 25 de marzo de 1977. Desde la memoria acusa a los responsables de una de las dictaduras más cruentas de Sudamérica, la de Argentina.

¿Acaso el testimonio ha contribuido a romper la falacia de un tercer mundo siempre en pañales, a la espera de corrientes, formas, modas literarias, para poder crear o inventar algo propio? Sus antecedentes vienen del siglo XIX, de la escritura política y didáctica de José Martí y Domingo Faustino Sarmiento. Walsh marca la ruptura con los géneros periodísticos tradicionales y la creación de otro con carácter híbrido, "incorpora el punto de vista subjetivo: emociones, sentimientos, existencia cotidiana de sus personajes", un testimonio *para que actúe*, "cuya función primordial es develar los mecanismos ocultos y visibles del poder, un testimonio que implica un compromiso político llevado hasta las últimas consecuencias",⁷⁰ al tiempo que creación literaria, aunque no conmueva a la República de las Letras.

31

31

67. *Ibid.*, p. 169.

68. *Idem.*

69. *Ibid.*, p. 3.

70. *Ibid.*, p. 171.

El taxi enfiló por la calle Manuel González y de pronto vimos a un joven que, iluminado por los fanales del carro, blanco como papel, gritaba con los brazos abiertos atajando al taxi:

—¡No vayan! ¡Regresen!... —el chofer lo esquivó y ya no entendimos que más decía. Seguimos adelante, la zona estaba oscura.

—¿Qué dijo? —le pregunté al chofer.

—Dijo: “¡No vayan... los están matando a todos!” —respondió el chofer extraño.

En la penumbra vimos que a los lados en los edificios rumbo a Tlatelolco había soldados agazapados. Decidimos cambiar de ruta. El taxi nos dejó por Paseo de la Reforma. Caminamos viendo a todos lados tratando de entender. Llegamos a nuestro edificio, subimos por el elevador.

—¿Qué estará pasando? Comemos algo rápido y nos vamos al mitin —decíamos.

Ya en el departamento, íbamos a comer y en ese momento tocaron a la puerta. Abrimos y entró un actor que nos dijo espantadísimo que los soldados habían entrado violentamente al teatro Comonfort y se habían llevado a algunos...

En eso tocaron otra vez a la puerta. Eran dos amigos que entraron diciendo:

—Algo está pasando... hubo una balacera... por eso subimos a refugiarnos aquí...

Justo en ese momento se soltó la balacera en la plaza de las Tres Culturas... una balacera... escucharla sabiendo que cada golpe es un disparo que sale buscando matar y pensar que ahí está la gente que tú conociste en los mítines, las señoras, los jóvenes, los compañeros... tú sabes que están ahí, que son ellos... no puedes creerlo... y era un negarse de la mente y un asombro de tal fuerza que quieres salir corriendo hacia allá... no puedes permitir que eso sea verdad. En la ventana veíamos cruzar las balas por el cielo.

Testimonio y literatura en *La noche de Tlatelolco*

Amo el amor.

Botón hippie encontrado en la plaza de las Tres Culturas después de la matanza del 2 de octubre.

La noche de Tlatelolco

La obra de Elena Poniatowska narra lo sucedido en la Ciudad de México en 1968: un movimiento social compuesto mayoritariamente por jóvenes estudiantes cimbra el *stablishment* mexicano, cuyo poder político responde con una masacre donde mueren cientos y muchos quedan desaparecidos hasta la fecha. Es inevitable considerar esa referencialidad histórica, donde *La noche de Tlatelolco* cuestiona los principios del reportaje objetivo: neutralidad moral de los hechos y la imparcialidad del periodista. Desde su aparición, el texto se convirtió en referencia obligada de lo sucedido aquel año. Ha sido reimpresso decenas de veces y traducido a varios idiomas. La crítica lo ha leído como crónica, relato, ensayo, reportaje, pero "raras veces un libro con una intención social, política o económica adquiere una calidad literaria a la manera y en el mismo grado de una novela o cuento".⁷¹

En 1964, cuando tenía veinte años, Poniatowska publica su primera entrevista en el periódico *Excélsior*, luego en *Novedades*, suplemento cultural *México en la Cultura*, en la revista *Vuelta y Plural*. 1976, es editora fundadora de la revista feminista *Fem*. 1978, gana el Premio Nacional de Periodismo en el género de entrevista. 1979, la Universidad de Sinaloa le otorga el doctorado *honoris causa* en letras. 1985, el periódico *Novedades* rehúsa publicar sus textos sobre el terremoto que devastó a la Ciudad de México ese año. 2001, obtiene el Premio Internacional Alfaguara con la novela *La piel del cielo*. 2007, su novela *El tren pasa primero* obtiene el premio de literatura Rómulo Gallegos. 2011, *Leonora*, basada en la vida de la pintora surrealista Leonora Carrington, gana el premio Biblioteca Breve que otorga la editorial Seix Barral.

Poniatowska ha contado acerca de cómo antes y después de la matanza del 2 de octubre se dio a la tarea de recabar los testimonios que formarían la base de *La noche de Tlatelolco*. El trabajo con las fuentes testimoniales ha sido materia para su literatura: las divisiones de clases, la explotación económica, la inequidad de género y la represión política son asuntos que ha tratado en *Hasta no verte Jesús mío* (1969), *Fuerte es el silencio* (1980), *Nada, nadie*:

71. Ronald Christ, "The Author as Editor", *Review*, (Fall), 1975, p.78.

las voces del temblor (1988), *Las soldaderas* (1999), *Las mil y una... (la herida de Paulina)* (2000), utilizando el testimonio para revelar las tensiones entre la autorización y la apropiación (asignación) de las voces silenciadas por la indiferencia y el olvido, como escuchar el agua pasando entre las piedras, luchas sociales, batallas perdidas, días de hambre; pero también de lucha y dignidad, de esperanzas inquebrantables.

Poniatowska señala lo referencial para ubicar su obra como una literatura que "sube de la calle", memoria colectiva: "La literatura de testimonio responde a una necesidad de manifestar lo oculto y documentarlo", dice, para escribir la historia "de los que aparentemente no la tienen, de quienes no llegan a los periódicos".⁷²

No olvidar el 68 mexicano. "El recuerdo es un arma caliente", dice Manuel Centeno Bañuelos en *Memorial del 68*.⁷³

El 68 fue un año axial en la historia moderna de México, dijo Octavio Paz.

"¡Nunca se había visto en México manifestaciones espontáneas de esta envergadura! ¡La época de oro, la más hermosa del Movimiento Estudiantil se dio entre agosto y septiembre!".⁷⁴

Bajo los aires libertarios de la época, el movimiento estudiantil exige democracia a un sistema político autoritario, construyendo ciudadanía manifiesta en el Pliego Petitorio del Consejo Nacional de Huelga:

1. Desaparición de la FNET, de la Porra Universitaria y del MURO, organismo de extrema derecha.
2. Expulsión de los estudiantes miembros de las citadas agrupaciones.
3. Indemnización por parte del Gobierno a los estudiantes heridos y a los familiares de los muertos.
3. Excarcelación de todos los estudiantes detenidos.
5. Desaparición del Cuerpo de Granaderos y demás policías de represión.
6. Derogación del artículo 145 del Código Penal sobre el delito de disolución social.⁷⁵

La organización social y la movilización masiva obtienen como respuesta: "Hemos sido tolerantes hasta excesos criticados, pero todo tiene un límite y no podemos permitir ya que se siga quebrantando irremisiblemente el orden jurídico, como a los ojos de todo el mundo se ha venido sucediendo",⁷⁶ (discurso de Gustavo Díaz Ordaz, en el IV Informe Presidencial al Congreso de la Unión, el 1 de septiembre de 1968).

72. A. M. Rodríguez, "Poniatowska: dialogamos también con los muertos", *La Jornada*, diciembre 2004, consultado en <https://www.jornada.com.mx/2004/12/10/05an1cul.php>

73. D. Cazés, *Memorial del 68. Relato a muchas voces.*, México, Ediciones *La Jornada*, 1993.

74. Elena Poniatowska, *La noche de Tlatelolco*, México, Era, 1971.

75. Carlos Monsiváis, *Días de guardar*, México, Era, 1970, p. 44.

76. *Ibid.*, p. 95.

Continúan asambleas, marchas, pintas, declaraciones, proclamas, detenciones... La represión llega el día 2 de octubre: "A las 5.30 horas de la tarde, cerca de cinco mil personas se reunieron en la plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco para escuchar a los oradores del Consejo Nacional de Huelga... Había mujeres, niños, ancianos sentados en el suelo..."⁷⁷

El entonces secretario de Gobernación, Luis Echeverría Álvarez, ordenó la masacre, el batallón Olimpia y el ejército federal actuaron descoordinadamente y con impunidad.

La memoria es la historia que tenemos que contar y el rescate de la historia apuntala la memoria colectiva, reivindica luchas sociales, sobre todo lanza preguntas que siguen sin respuesta: *¿Dónde arrojaron a los muertos? ¿A qué prisiones clandestinas se llevaron a los sentenciados? ¿Dónde están?*

El pasado y el presente, individual y colectivo, se entrecruzan en la literatura testimonial al reconstruir relatos, escenarios, vidas. El testimonio incrimina y expresa la voluntad de resistir, apelando a la solidaridad del lector-receptor-actor social. El testimonio nace de la oralidad, quien relata fluye y no se separa de sus emociones, porque el hablar lo conecta todo en el instante mismo de estarlo contando, como el río que corre entre las piedras y dibuja sus remolinos transparentes, la oralidad está cargada de poesía, sorprendente y viva, ayer y hoy.

Los testimonios se desplazan entre la imaginación y la vida, la experiencia y el recuerdo. La literatura de Miguel Barnet, por ejemplo, "se encuentra inmersa en la lucha de los pueblos latinoamericanos por defender su dignidad y encontrar en la historia del pasado elementos que le permitan conformar una identidad propia y definida con base en su historia".⁷⁸ Barnet defiende una nueva forma de hacer literatura reconstruyendo la memoria del pueblo a través de la oralidad.

Como memoria colectiva y antecedente de la escritura, la etnología y la literatura fueron pioneras y dieron auge a la literatura testimonial. Pero de mucho tiempo atrás, entrevistas y testimonios de la gente han servido como material de primera mano para antropólogos y poetas. La oralidad como un espacio real que representa un vínculo entre individuo y sociedad, sujeto y cultura.

La literatura testimonial transita por un campo distinto al de la literatura de ficción. Sobresale la "verosimilitud" pero el testimonio también está anclado al viejo dilema de la literatura: la búsqueda de verdad. Si la ficción hace verosímil lo que narra, el testimonio hace verosímil la verdad.

Desde su inicio, *La noche de Tlatelolco* no trata de ser neutral, y quien relata o edita deja su punto de vista como narrador y testigo, hace crónica y participa como protagonista. Poniatowska hace un intento por desprenderse del testimonio solo como referencia y propone otra forma de contar un hecho real.

77. Elena Poniatowska, *op. cit.*, 1971, p. 33.

78. Tomás Bernal Alanís, "Miguel Barnet, entre la vida y la literatura testimonial", *Temas y variaciones de literatura*, núm. 26: "Literatura testimonial Hispanoamericana (del siglo xx hasta nuestros días)", 2006, p. 183.

¿Cuánta manipulación se requiere para que un testimonio tenga autoridad de decir "así pasó" y "así lo cuento"? ¿Qué tipo de verosimilitud se le exige a la edición o recreación de escenas o configuración de personajes en el testimonio, como en las obras de Walsh, Barnet, Poniatowska? "La literatura testimonial crea arquetipos, personajes de ficción o de carne que traspasan el tiempo y que dan memoria colectiva",⁷⁹ como Esteban Montejo, Nicolás Carranza, Jesusa Palancares. Una novela o película de cine no es la "vida real" pero apela a ella y al gusto de quien la lea o vea. Sin embargo, la literatura testimonial también nace de la "vida real" y representa un banco de información veraz que exige apego a la verdad. Tensión que atraviesa el testimonio.

Luis González de Alba fue líder del movimiento estudiantil de 1968 y estuvo preso en la cárcel de Lecumberri; su testimonio forma parte del mosaico de voces que recoge Poniatowska en su libro. Treinta años después de la primera edición de *La noche de Tlatelolco*, González de Alba demandó legalmente a Poniatowska por haber reproducido textualmente varios párrafos de *Los días y los años*, libro testimonial de González de Alba sobre el 68 y su paso por Lecumberri. "Poniatowska no creyó necesario citar la fuente de donde había extraído las numerosas citas, atribuyéndose, en cambio, el derecho de modificar algunas frases para, como señaló en su momento González de Alba, adecuarlas a su peculiar manera de escribir".⁸⁰

González de Alba ganó la demanda y la editorial Era tuvo que reeditar la obra, sacar los testimonios de González de Alba y publicar una nueva edición en 1988. Poniatowska se defendió diciendo que "*La noche de Tlatelolco* es un coro de voces. Lo que me contaron yo lo creí, y si hubo errores, fueron del diálogo o de la fuente, pero no mal intencionados".⁸¹

Nos atraviesa la subjetividad, sin embargo. Decir una cosa falsa traiciona la verdad, pero ser selectivo en el relato y en la reconstrucción de los hechos no es mentir. Poniatowska se pone de lado de la verdad histórica sin renunciar a la creación estética.

El arte de contar historias viene de la vida cotidiana, de lo que se vive y se cuenta, como en "El banquete" de Platón, donde un ateniense en un viaje por mar se encuentra a un amigo al que le pregunta si había asistido a la fiesta de Agatón y el amigo le respondió que no pudo asistir, pero que un amigo que sí fue le contó de principio a fin todo lo que pasó.

"Somos cuentos de cuentos contando cuentos", dice José Saramago, "nunca seremos más que la memoria que tenemos y esa es la única historia que tenemos que contar".⁸² La memoria como fuente del vivir y del recuerdo. No se cuenta el tiempo, se cuentan historias, como dice la canción. Historia y literatura vienen de lo vivido. Shakespeare recrea cuentos de fenicios y grie-

79. Ibid., p. 184.

80. M. Maristain, "El último tequila de Luis González de Alba, a la memoria del 2 de octubre de 1968", Sin embargo, 2016, párr.10. Consultado en <https://www.sinembargo.mx/03-10-2016/3099567>

81. Elena Poniatowska, "El odio de González de Alba me persiguió toda la vida", *Aristegui Noticias*, 2016, párr. 10. Consultado en <https://aristeguinoticias.com/2410/kiosko/el-odio-de-gonzalez-de-alba-me-persiguió-toda-la-vida-poniatowska/>

82. C. Payán, "Entrevista con Saramago: la realidad es otra", *La Jornada Semanal*, 2010, p. 33.

gos, y los convierte en comedias, dramas o tragedias; los mesoamericanos en el *huehuetlatolli*, "palabra de los viejos", depositan la memoria en las aguas del presente a través del mito y la leyenda, el *Chilam Balam* y el *Popol Vuh*; Alvarado Tezómoc trasvasa la oralidad mesoamericana y el contenido de los códices indígenas a la escritura alfabética occidental en *Crónica mexicana*; Miguel León-Portilla retoma testimonios de la conquista y nos ofrece la visión de los vencidos.

El dilema verdad/ficción es problemático de principio porque lo que trasciende en todo texto es el arte de cómo narrar. Lo que se dice y qué medios se emplean para decirlo, entramado narrativo de hechos que sucedieron.

Ezequiel Maldonado señala que a la literatura testimonial se le ha querido encajonar al estatuto de crónica, periodismo, tradición oral, ciencias sociales y, de vez en cuando, se le da muy buena recepción y reconocimiento a ciertas obras como *Biografía de un cimarrón*, *Operación masacre* o *La noche de Tlatelolco*.⁸³ Es un género con rasgos latinoamericanos que retoma el artificio de narrar historias. Y su producción en México sigue arrojando obras de lo "referencial": *Memorial del tiempo o Vía de las conversaciones* (1986) de Jesús Morales Bermúdez; *Guerra en el paraíso* (1991) de Carlos Montemayor; *Relatos del viejo Antonio* (1998) del Subcomandante Insurgente Marcos; *Rompiendo el silencio. Biografía de un insurgente del EZLN* (2003) de Carlos Ímaz.

No basta una crítica literaria que justifique una interpretación histórica ni basar el análisis de *La noche de Tlatelolco* únicamente desde lo referencial, como reflejo especular de lo real, sino advertir su sentido y la búsqueda de significado. Si las dificultades de interpretación radican en la naturaleza de los textos, y para el caso de la literatura testimonial es válido considerar la obra en su texto, no únicamente en su génesis, atenderé las condiciones específicas de su composición y estructuración porque "el contenido temático, el estilo y la composición, están vinculados indisolublemente en la totalidad del enunciado".⁸⁴

Al organizar, el autor manipula desde que interpreta-escibe el texto. La manipulación puede ser directa, indirecta u omnisciente, pero una vez en las manos del editor, el documento se desplaza entre la investigación social y la literaria, como un intento de ruptura con los géneros tradicionales.

La noche de Tlatelolco, mosaico narrativo de fragmentos discursivos donde los informes de testigos visuales de los hechos se acopian a partir de entrevistas y archivos, voces intercaladas con otros textos, como fotos, consignas, pancartas, poemas; una composición polisémica de más de 700 fragmentos testimoniales, sin considerar la "serie fotográfica" que precede al mosaico narrativo. Voces que aparecen y desaparecen durante todo el relato, como la voz de los líderes estudiantiles o la voz del narrador-autor que presenta, participa, opina, reseña. Un discurso donde los eventos de lo sucedido se comprimen y aíslan creando una visión en distintos niveles que se tensa entre vacíos, discrepancias y contradicciones de los protagonistas, momentos

83. Ezequiel Maldonado, "El testimonio: historia contemporánea", *Temas y variaciones de literatura*, núm. 28, 2007, p. 340.

84. M. M. Bajtín, *op. cit.*, p. 248.

de unanimidad y consenso. "El hecho de que los testimonios no se presenten en su integridad textual/contextual sino que aparezcan disecados y dispersos, yuxtapuestos a otros textos y sacados de su contexto locutorio, atrae la atención del lector sobre la escritura en cuanto elaboración estética y producción de significado".⁸⁵

Deconstrucción y reconstrucción de lenguajes fragmentarios que una "voz editora" compone como trazo audio-escritural en el espacio del acontecer histórico: fragmento narrativo-monólogo-diálogo-entrevista-nota periodística-anuncio de televisión o de las radiofotografías... [sic] la protesta social en forma de poesía... El fragmento de diferentes discursos con distintos puntos de vista, yo-tú-él-ella... propone una nueva captación por parte del lector, a quien le toca situarse en el distanciamiento que elabora la *conciencia crítica*.⁸⁶

Una lectura crítica sobre la técnica de montaje, el papel editorial del "autor" como la "voz" que establece relaciones con quien realiza o padece la acción, pasaría "del análisis de los enunciados al de las relaciones entre dichos enunciados".⁸⁷ El punto de vista de quien enuncia, como el narrador-autor, el paratexto "fotografía" y la configuración de personajes. "El discurso de Poniatowska está tejido a partir de actos de desafío que transgreden el guion de *hidden transcript*, convirtiéndose en un reto abierto".⁸⁸ La orquestación narrativa del texto y los mecanismos escriturales de lo documental y lo ficticio, no pretenden borrar la huella de lo que se investiga. Al entrelazar la voz autorial con las voces testimoniantes a favor y en contra de lo sucedido, la construcción y reconstrucción de escenas y la configuración de personajes, *La noche de Tlatelolco* va más allá de un "libro-reportaje" o un "testimonio-noticiero" que informa sobre opresores y víctimas.

La cámara fotográfica se inventó durante la primera mitad del siglo XIX. Como "reflejo de la realidad", pronto se convirtió en una práctica que atraviesa las capas sociales. Pero hallamos los primeros "retratos" en las caritas sonrientes del Totonacapan o las cabezas colosales de los olmecas, desde entonces trascender en imágenes es una condición social.

La cultura moderna adoptó la práctica fotográfica como representación de la realidad, pues cada quien cree poseerla enseguida. Hoy el ojo mecánico mira planetas de galaxias remotas y arroja luz sobre los hoyos negros. No hay oficio o práctica científica que prescindiera de la fotografía. ¿Cómo utilizar esta herramienta de la modernidad que determina el modo en que vemos las cosas?

Documento, registro, huella, la imagen reproduce lo real desde un punto de vista. La fotografía es el registro intencional de lo observado. Pero ¿es la

85. Elzbieta Skłodowska, *op. cit.*, p. 162.

86. Z. Gertel, "La mujer y su discurso. Conciencia y máscara", en *Cambio social en México visto por autores contemporáneos*, José Anadón (ed.), Estados Unidos, University of Notre Dame, 1984, p. 58.

87. Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, p. 272.

88. Elzbieta Skłodowska, *op. cit.*, p. 156.

imagen fotográfica sinónimo de lo real? Hay que desmitificarla de su estatus reproductor de lo real, mirarla como invención y discurso.

Las ciencias sociales y la literatura ya no se quedan solo con los datos aportados por la fotografía como un medio de comprobación en el trabajo de campo, sino que ahora van más allá en su propuesta: el registro de la cámara incrimina al tiempo que nos cuenta una historia a través de la experiencia estética.

Fotografía, un análisis intertextual

*Si pudiera contarlo todo con palabras,
no cargaría con una cámara*

Lewis Hine

Los paratextos determinan la recepción de una obra literaria, donde el investigador se mueve en las fronteras movedizas del texto. Desde el título, la primera y la última frase funcionan como señales entre el texto y lo que está fuera del texto. Prólogos, introducciones, advertencias, epígrafes... hacen guiños al lector, conducen la lectura, influyen en la interpretación del texto.

El recurso narrativo intertextual atraviesa *La noche de Tlatelolco*. Testimonios orales recogidos en caliente, fotografías, volantes, recortes de prensa, partes oficiales, encabezados periodísticos, textos de Miguel León-Portilla, Juan Rulfo, Carlos Monsiváis, Carlos Fuentes, Víctor Flores Olea, Ricardo Garibay, Heberto Castillo, Fernando Benítez, poemas de Rosario Castellanos, José Emilio Pacheco, José Martí, Octavio Paz, Juan Bañuelos, José Carlos Becerra...

40

An analysis of the process of production and the structure and language of the text reveals its semantic and aesthetic specificity as well as its connections to other works of testimonial literature. Two aspects of the book are of particular interest [...] They are the role of the nearly invisible editor of the text vis-à-vis the voices that she has recorded; and the intertextual relationship between the account of the events of 1968 and the series of sixteenth-century indigenous poems of the conquest of Mexico which appear halfway through *La noche de Tlatelolco*.⁸⁹

40

Si la intertextualidad es la "relación de copresencia entre dos o más textos, presencia de un texto en otro",⁹⁰ una relación dialógica, también "todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto".⁹¹ En el caso de la obra de Poniatowska, la intertextualidad es particularmente deliberada, consustancial de su manera de escribir, pues no solo se mueve entre las fronteras del periodismo y la literatura con un estilo irreverente, sino que su obra se debate en una peculiar intertextualidad al mostrar "la realidad" con sus "matices y voces".

89. Beth E. Jörgensen, *The writing of Elena Poniatowska, engages dialogues*, Austin, University of Texas Press, 1994, p. 76.

90. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 10.

91. Julia Kristeva, "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela", en *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, Desiderio Navarro (selecc. y trad.), La Habana, UNEC, 1997, p. 3.

¿Cuál es el sentido de la "serie fotográfica" colocada desde la primera hoja del libro que nos refiere en 49 imágenes en blanco y negro con un pie de foto lo que sucedió aquellos días vitales del movimiento de 1968? La autora recurre a la imagen fotográfica para comenzar su libro de "testimonios de historia oral", como diciendo: antes de escuchar a los protagonistas, observa lo que pasó.

Para Elzbieta Sklodowska, "el libro mantiene su matriz periodística sobre todo en el nivel visible del texto: la documentación fotográfica nos recuerda un reportaje, el subtítulo anticipa testimonios de historia oral, a la vez que la estructura de *collage* da la sensación del dinamismo impresionista propio de un medio noticioso".⁹² Sin embargo, si observamos el paratexto de las fotografías solo desde su "matriz periodística" o "reportaje" de "documentación fotográfica", correríamos el riesgo de no comprender el sentido estricto de su estética, ni vislumbrar los mecanismos escriturales que la obra nos propone.

Desde su invención, la fotografía ha combinado arte y verdad, creación y documento que surge del trabajo manual y del artificio técnico. En tanto representación, lo que vemos en una fotografía es solo vestigio, historia. Es verdadera una imagen fotográfica porque es algo que pasó, pero solo muestra una apariencia.

La noche de Tlatelolco inicia con una sucesión de fotografías a la manera de un *visual frame* (marco visual) que anticipa y completa los testimonios del libro.⁹³ Luego vendrá la editorial, la autora, el título, dedicatoria, agradecimientos, índice, primera parte, la introducción narrada y "firmada" por "E.P.", y la sucesión de voces y textos. La primera imagen, Foto 1, del paratexto "serie fotográfica", muestra una corredera de muchachos eufóricos que se atraviesan y se enfrentan, hay tensión. El pie de foto dice: "Todo comenzó con una bronca estudiantil entre dos pandillas, los Ciudadelos y los Arañas, que se pelearon frente a la Preparatoria Isaac Ochoterena e hicieron enfrentarse a alumnos de esa misma preparatoria con alumnos de la Vocacional 2 del IPN...". La fotografía está tomada en contrapicado, se advierte prisa en la toma, quizá por la premura de la situación: jóvenes corriendo y azorados, indignados en persecución de otros, rostros asustados y cuerpos que se entrecruzan.

Y se suceden entonces de manera cronológica instantáneas de marchas, actores y acción social. Fotografía 3: avenida Paseo de la Reforma atestada por una multitud marchando y enarbolando pendones y mantas que no se alcanzan a leer muy bien, pero resalta el texto de la manta que aparece en primer término: "Centro de Investigación y Estudios Avanzados I.P.N." y el pie de foto de esta imagen reseña la protesta: "¡Nunca se habían visto en México manifestaciones espontáneas de esta envergadura! ¡La época de oro, la más hermosa del Movimiento Estudiantil se dio entre agosto y septiembre!". En la fotografía 4, el pendón que enarbola una jovencita, ubicada en primer plano, dice: "El ejército es para defender al pueblo, no para agredirlo", no tiene pie de foto, aparentemente, porque su pie de foto podría ser el mismo de la

92. Elzbieta Sklodowska, *op. cit.*, p. 163.

93. Beth E. Jörgensen, *op. cit.*, p. 77.

imagen que la precede, colocado en medio de las dos. O la fotografía 4 no necesita de pie de foto porque la demanda del pendón que lleva la jovencita funge como tal.

Mítines, protestas donde participan varios sectores sociales, jóvenes en el volanteo, pintas, concentraciones masivas, el discurso oficial, tanques y bayonetas, soldados apostados, marchas, gritos, la "V" de venceremos, cateos, el mitin del 2 de octubre en Tlatelolco, "la noche triste", represión, gente huyendo mientras muchos caen, soldados sonríen a la cámara mientras someten a jóvenes arrancándoles el pelo y desnudándolos frente a la pared, detenciones masivas, zapatos machucados en la plaza de las Tres Culturas, estado de sitio, padres buscando a sus hijos entre cadáveres...

En la fotografía 31 un niño yace muerto, en su pecho desnudo se ve la marca de la bala, tiene la camisa manchada de sangre, parece como si durmiera; en la contra esquina de la foto se ve la mano de otro ser que también yace asesinado: "¿Quién ordenó esto? ¿Quién pudo ordenar esto? Esto es un crimen", dice el pie de foto.

No solo es un *visual frame*, las imágenes sintetizan la historia que luego "escucharemos" en voz de los protagonistas. Narrativa en imágenes de los acontecimientos. Poniatowska utiliza la fotografía para constatar los hechos en un libro de voces testimoniales. Durante el movimiento del 68 la mayoría de los medios de comunicación no dieron voz a los estudiantes y casi no publicaron fotografías de la represión, mucho menos de la masacre. El recurso fotográfico singulariza el texto de Poniatowska. Las imágenes en secuencia desde la segunda de forros, antes que el título y la presentación editorial del libro, hacen que *La noche de Tlatelolco* transgreda la forma clásica de un libro. Desde el inicio el lector se ve inmerso en imágenes y voces testimoniales que relatan el movimiento, editadas para cimbrar y que no se olvide. El paratexto fotográfico en *La noche de Tlatelolco* es una historia visual que precede a la historia oral.

Instantes capturados, fotografías en blanco y negro, fragmentos de lucha, gritos y dolor, tomadas a contrapelo, en marchas y mítines, periodísticamente y durante el volanteo y la agitación.

¿Por qué elegir a la fotografía como introducción a los "testimonios de historia oral" del libro? Como un epígrafe de 49 fotografías de autores anónimos, pues no aparecen sus créditos. Las fotografías están para constatar el testimonio. El testimonio visual precede a las voces de *La noche de Tlatelolco*.

Función social y estética de la fotografía en *La noche de Tlatelolco*

Son fotografías tomadas a salto de mata, clandestinas, a veces fuera de foco, con una composición atropellada, algunas blanqueadas por el exceso de luz y otras muy oscuras, como imágenes desgastadas por el paso del tiempo. Algunas imágenes provocan consternación y aportan una experiencia estética, quizá la de la belleza en medio del horror.

La selección-edición es a la manera de los fotoensayos que Nacho López realizaba a comienzos de los años cincuenta para publicar en revistas como *Hoy* y *Siempre!* Nacho López fue un fotoperiodista mexicano que marcó a una generación de fotorreporteros por su fotografía social. Impartió clases de fotografía en varias universidades del país, estudió cine y realizó documentales. Nacho López, cazando imágenes y desde las aulas, llama a reivindicar el oficio de fotógrafo porque en "un país como México, subdesarrollado, con millones de indígenas, con una burocracia deshonesto, con una burguesía proimperialista y con una masa campesina sobreexplotada, un obrero despolitizado, una clase media conformista, la función fundamental de la fotografía es explicar la realidad".⁹⁴ Antes que objeto de arte, la fotografía tiene que hacer "patente la crueldad ancestral del hombre sobre el hombre, o la grandeza de su amor por las cosas y los seres cotidianos".⁹⁵

Con su invención, la fotografía ofrece la posibilidad de documentar una realidad o inventarla,⁹⁶ del "esto ha sido" al "esto ha sido porque yo lo he inventado". Desde finales del siglo XIX y principios del XX, Emilio Lange y los hermanos Torres ya habían publicado "secuencias fotográficas narrativas posadas", por lo que Nacho López, fotoensayista, continuó con una tradición fotográfica en México que se niega a ver la fotografía como una réplica de la realidad. Otra inspiración para los fotoensayos de Nacho López, dice Armando Bartra, parece provenir de los fotorreportajes de las revistas *Life* y *Look*, que desmitifican a la fotografía de su estatus reproductor de lo real.⁹⁷

43

La fotografía halla su mejor ejercicio en las lides del periodismo. Es aquí donde el fotógrafo se pone en contacto con el devenir humano, con el drama de los desamparados... En fracción de segundo, el fotógrafo capta una realidad aparentemente caótica y ordena su visión para confirmar un retrato de su época.⁹⁸

43

En los fotoensayos las imágenes narran un problema social sustentado por un trabajo de campo, investigación social y fotografía. Se elige una problemática social y se documenta durante un tiempo determinado, luego se hace una selección de las imágenes y de la información obtenida para proceder a contar una historia en fotografías acompañadas de un breve texto escrito. El fotoensayo reivindica la imagen como lo principal y el texto como lo secundario, complementando. Al narrar en fotografías, las imágenes de los acontecimientos llevan las riendas. La serie fotográfica de *La noche de Tlatelolco* retoma del fotoensayo lo esencial: la selección de imágenes para narrar la historia del movimiento. Elena Poniatowska no tomó las imágenes, solo las recopiló, seleccionó y editó para su publicación; además de escribir sus notas al pie.

94. Nacho López, "Mi punto de partida", en *Antología de fetiches*, México, Instituto Veracruzano de la Cultura, 1996, p. 9.

95. *Ibid.*, p. 6.

96. L. González F., *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, p. 164.

97. Armando Bartra, "Las poses de López", *Cuartoscuro*, septiembre-octubre 2000, año VII, núm. 44, p. 29.

98. Nacho López, *op. cit.*, p. 8.

Fotografiar no es un acto de observación pasiva y a veces se logra una comprensión política por medio de las imágenes. No podemos olvidar aquella imagen de una niña vietnamita rociada de napalm corriendo desnuda hacia la cámara, transida de terror, ocupando el centro de la imagen con los brazos abiertos, seguida por sus hermanitos desesperados corriendo tras de ella y más atrás su pueblo ardiendo en llamas por las bombas de los Estados Unidos. Esta fotografía le dio la vuelta al mundo despertando una protesta mundial contra la intervención norteamericana en Vietnam. No tardó el imperio en reconocer su derrota y retirarse del país asiático. Las fotografías, aunque no crean una posición moral, pueden contribuir en su consolidación y perfilar una conciencia política. La imagen es de 1972 y la tomó Huynh Cong, que pronto fue un hito en la historia de la fotografía al revelar la importancia del oficio de fotorreportero de guerra y catapultar un movimiento social antibélico.

La relación de la fotografía con la escritura ha sido de rechazo y atracción, de una dependencia inevitable. Casi siempre la imagen ha necesitado de un título, una fecha, una firma, un pie de foto que induzca su lectura. Cierto que una fotografía por sí sola puede significar y ser en sí misma un discurso. Pero en la medida que los acontecimientos mostrados se expliquen según los conocimientos que el espectador tenga de ellos, la fotografía necesita de una referencia que la ubique y la presente. ¿Cómo puede significar una fotografía sin el referente de la escritura? Porque un texto literario sí es independiente de la fotografía. Y de cuando en cuando la literatura toma en cuenta a la fotografía y decide incluir "imágenes" en la obra para ilustrar, enriquecer, documentar. ¿Estará condenada la fotografía a depender de las letras para "poder decir" y significar? ¿No será mejor buscar otras posibilidades de relación entre fotografía y literatura? Quizá donde texto y foto dialoguen y juntos narren. "Otra manera de contar", diría John Berger. Una serie de imágenes fotográficas que cuenten por sí mismas algo no solo "verídico" o histórico, sino algo: historias, fragmentos, instantes.

Pero la fotografía se aferra al texto escrito, necesita de él para "darse a entender". ¿Debe haber siempre un pie de foto? Esta relación de dependencia ha anclado a la fotografía bajo la marca de un texto escrito, histórico, porque no es la fotografía lo único que vemos, sino la relación de esta con su contexto histórico, pues una foto refiere siempre lo que no se ve, invoca lo que no muestra. Entonces, la fotografía estaría confinada a significar junto con un texto.

John Berger nos refiere aquel ejercicio que un día un maestro de fotografía les puso a sus alumnos: mirar una foto sin ver el título ni fecha ni autor y después opinar sobre lo observado. En la fotografía en cuestión se veía a tres jóvenes sonrientes y con papeles en la mano, de medio cuerpo viendo hacia la cámara. La foto en blanco y negro se veía contrastada por el paso del tiempo, una imagen como de principios del siglo xx. Los jóvenes vestían de trajes, emocionados y sonrientes. Luego de observar la fotografía, la mayoría de los estudiantes coincidieron en lo alegre de los jóvenes en horas de oficina, bien vestidos, de clase media. Luego el maestro escribió en el pizarrón el título, lugar y año de la fotografía: *Nazis en la quema de libros, Alemania, 1943*.⁹⁹

99. John Berger, *Otra manera de contar*, España, Edhasa, 2002, p. 38.

En el caso de la serie fotográfica de *La noche de Tlatelolco*, hay una relación dialógica entre las imágenes de los hechos, de los protagonistas, de las acciones y de las palabras. En la fotografía 17 vemos a Gustavo Díaz Ordaz, entonces presidente de la República, en una toma de medio cuerpo, de perfil y en contrapicada, con la mano derecha extendida y con su rostro alzado y hablando, mostrando su prominente dentadura. El pie de foto completa la escena: "Hay que restablecer la paz y la tranquilidad pública. Una mano está tendida: los mexicanos dirán si esa mano queda tendida en el aire... El presidente de la República. 1º de agosto de 1968". En la fotografía siguiente, colocada debajo de la de Díaz Ordaz, observamos al entonces rector de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), de frente y de medio cuerpo, con las manos extendidas y un rostro de estupefacción, enojo y tristeza. El texto que acompaña la foto es una cita de sus palabras: "La ocupación militar de la Ciudad Universitaria, ha sido un gesto excesivo de fuerza que nuestra casa de estudios no merecía. El rector Javier Barros Sierra. 19 de septiembre de 1968".

En otras fotografías, los textos son palabras de los protagonistas, testimonios que están colocados de manera anónima, sin firma, como el de la foto 23: "Fueron muchas madres de familia a las manifestaciones: las mismas que después irían a la Cámara de Diputados para protestar por la muerte de sus hijos", y en la imagen observamos una marcha, donde al frente, en primer plano, dos señoras de aspecto humilde, que visten de falda y de rebozo, marchan de prisa y preocupadas portando una manta: "Las madres mexicanas apoyan a sus hijos". El texto de la foto 25 es otro testimonio: "Recibíamos a los granaderos con cohetones y bombas molotov, ese era nuestro poderoso arsenal", y en la foto vemos una columna de soldados con sus fusiles en posición de descanso que custodian el "arsenal" de los jóvenes: botellas con estopas, trapos, papeles y, en la esquina derecha de la imagen, sobresale en primer término una olla de barro vacía.

La foto 27 es clásica del movimiento del 68: jóvenes saliendo de una estación del metro en la noche con las manos en alto haciendo la señal de "la V de venceremos", mientras un soldado en un extremo de la fotografía, con su fusil embrazado vigila la redada, abajo el pie de foto dice: "Surgió el signo que pronto cubrió la ciudad, aun se coló en los actos públicos, la Televisión: la V de venceremos, hecha con los dedos por los muchachos al marchar en las manifestaciones, pintada después en autobuses, bardas...".

En la fotografía 34 un grupo de soldados somete a un joven al tiempo que le tusan el cabello. Un soldado sonriente, otro con un cigarro sin encender en la boca y dos más que miran con rencor al joven sometido; al fondo, contra la pared, una fila de jóvenes con los brazos en la nuca espera su turno. El testimonio oral completa el discurso: "Nos formaban a todos con las manos en alto y a los que estaban greñudos los apartaban. A un muchacho lo hincaron y le trozaron mechones con la bayoneta. Pensé que a mi hermano Ignacio lo iban a pelar porque es artista y anda greñudo".

Aquello que refiere y muestra esta imagen con su pie de foto, lo encontramos en la página 259 del libro, en pleno desenlace del mosaico testimonial, donde la autora introduce un fragmento de un artículo titulado "La cruenta

cólera tuvo su festín", de Alberto Castillo, publicado en la revista *Siempre!*, el 16 de octubre del 68 y que da cuenta de las escenas del operativo del 2 octubre:

Desatada la balacera, el ejército actuó como si estuviera sofocando un levantamiento armado, no un mitin estudiantil. Las aprehensiones rebasaron el millar y medio y el trato a los detenidos fue más desconsiderado y duro: muchas personas –de uno y de otro sexo– fueron desnudadas, arrojadas contra la pared, mantenidas largo tiempo en pie y con los brazos en alto. Una fotografía de un matutino del jueves 3 muestra a un grupo de soldados que, sonrientes, cortan el cabello a un joven detenido, en acto tan injustificado como vejatorio.¹⁰⁰

La fotografía eterniza el instante y fija un aspecto de lo real a partir de una decisión consciente del mirar, para ofrecernos una imagen singular de una cosa conocida. Pierre Bourdieu refiere a Marcel Proust y su novela *En busca del tiempo perdido* para resaltar lo singular de las imágenes fotográficas cuando "nos sorprenden, nos hacen salir de nuestros hábitos y, al tiempo, nos hacen entrar de nuevo en nosotros mismos, recordándonos una impresión". La fotografía es un corte instantáneo de lo visible y disuelve la realidad como en imágenes de sueños. Fija lo único de la situación al captar los aspectos imperceptibles e instantáneos del mundo percibido y congela los gestos humanos como estatuas.¹⁰¹

Desde un uso social la fotografía se puede considerar como la reproducción de la realidad y desde un uso estético señala un punto de vista, pero siempre cumplirá para cada quien cierta función social. El principio de la fotografía es una elección de una situación determinada capturada de un continuo, quien fotografía decide consciente o inconscientemente aquello que para él importa registrar: "Para mí vale la pena fotografiar lo que estoy viendo".¹⁰²

Quizá una buena foto se distinga por el grado de claridad del mensaje que quiere transmitir, lo que haría transparente y comprensible la elección del fotógrafo. Fotografiar hace consciente la observación y la eficacia dependería de la composición y el orden de lo que se dispone ante la vista. Y quien mira una foto, se la explica según los conocimientos que tenga de lo fotografiado y del autor. Entonces, ¿qué da sentido a una fotografía? La elección de lo que se captura o la interpretación de lo capturado, ¿quien observa tiene los códigos para interpretar lo que ve? Porque la elección no se establece entre fotografiar x o y, sino entre fotografiar en los momentos x o y, porque los acontecimientos referidos se extienden más allá del encuadre de la fotografía; una foto invoca lo que no muestra y su efectividad depende del momento que registra: "una medida de verdad que es aplicable en general y que revela lo ausente igual que lo que está presente en ella".¹⁰³

En *La cámara lúcida* (1977) Roland Barthes propone, para apreciar y estudiar las fotografías, una visión transdisciplinaria. Una consideración de

100. Elena Poniatowska, *op. cit.*, 1971, p. 259.

101. Pierre Bourdieu, *Razones prácticas*, España, Anagrama, 2002, p. 123.

102. John Berger, *Modos de ver*, España, Gustavo Gili, 1978, p. 56.

103. *Ibid.*, p. 58.

la imagen fotográfica tendría que partir más que del gusto, del amor: esta fotografía me interesa, y no otra. Teniendo claro el acto de fotografiar, *operator* (fotógrafo), *spectrum* (lo representado) y *spectator* (quien observa), Barthes propone dos conceptos: *studium* y *punctum*. El primero abre las ventanas de un análisis racional y sociohistórico de la fotografía a partir de la información que nos arroje y de la visión crítica que le apliquemos: época, lugar, actores, circunstancias. Es decir, historia, antropología, sociología, psicología... son disciplinas indispensables para un *studium* de las imágenes. Por su parte, el *punctum* es ese detalle que sale del cuadro y nos "pincha", nos lleva a interpretarlas subjetivamente. Un "pinchazo" que nos toca (según cada individualidad) cuando las observamos. Aquí no hay de otra, te toca o no te toca la fotografía, te mueve o no.

En el fotoensayo dispuesto en *La noche de Tlatelolco*, la fotografía 43 cubre de manera vertical toda la página: una señora camina de frente hacia la cámara buscando a su hijo entre cadáveres que, a su paso, están tendidos en bandejas colocadas en el piso, los cuerpos uno tras otro en hilera. La mirada de la señora observa los cuerpos de los muchachos asesinados hace unas horas en la plaza de las Tres Culturas y ahora ella busca a su hijo. Atrás de la señora vienen otros padres deseando angustiados no hallar lo que buscan. El señor que viene atrás de la señora, aunque en fuera de foco, recorre con los ojos atónitos los cadáveres que en diferentes posturas y ensangrentados yacen en las bandejas, cada cuerpo pudiera ser el de su hijo. *La cámara lúcida* nos señala que el *punctum* (pinchazo) proviene de la mano derecha de la señora que tiene colocada en su boca: el gesto sintetiza la tragedia, su impotencia. También el pinchazo pudiera venir de los papeles, la sombrilla, la bolsa y el abrigo de la señora que sujeta con su brazo izquierdo, viene de horas de trabajo. O un *punctum* pudiera venir de los cadáveres enfilados vistos en perspectiva que concentran la indescriptible humillación. Una foto no solo informa, también nos involucra en la situación referida, nos hace partícipes. El registro de la cámara incrimina, como dijo Susan Sontag.

Si cada fotografía confirma y construye una visión de la realidad, su uso y su discurso se tienen que ver inevitablemente desde una la lucha ideológica. Arte y acción. Hay que comprender esta arma mediática de la modernidad. Nuestras creencias determinan el modo en que vemos las cosas. Solamente vemos aquello que nos interesa. Al ver algo, no sólo miramos la cosa, sino su relación con las demás cosas del mundo y con nosotros mismos. Una imagen fotográfica es producto de una visión que ha sido recreada o reproducida. Toda imagen encarna un modo de ver que se refleja en la elección de lo que miramos. Apreciamos o no una imagen por nuestro modo de ver. Las fotografías dispuestas al principio de *La noche de Tlatelolco* ofrecen un modo ver.

Voces que relatan una masacre

Y todo esto pasó con nosotros.
 Nosotros lo vimos.
 Nosotros lo admiramos.
 Con esta lamentosa y triste suerte
 nos vimos angustiados.
 Poema nahua

Poniatowska emplea mecanismos escriturales que oscilan entre el género documental y ficticio. Ejerce un control estético del texto al mantener la función veredictiva del autor testigo (testimonio) que se entrelaza con la voz autor y las voces testimoniales.

En un primer momento, se nos presenta como un mosaico de voces, fragmentos de testimonios puestos de manera aparentemente dispersa y yuxtapuestos a otros textos/contextos, recreación dramática de diálogos, diferentes discursos con distintos puntos de vista. Una narración simultánea, polisémica, como un *collage* dramático con diálogos y escenas que varían de perspectivas, a partir de una pluralidad de discursos sociales, culturales, idiosincráticos; eso es el rompecabezas de *La noche de Tlatelolco* que nos interroga sobre su "puesta en escena". En el texto se pueden focalizar impulsos internos que lo sostienen, como la pugna de voces que atraviesa la historia de *La noche de Tlatelolco*, antes y después de la matanza.

Como editora-narradora de un movimiento social que confronta al sistema político, "Poniatowska inserts her own experience in the form of a direct testimony, a witness on a par with the other voices of the student movement. Elena Poniatowska speaks first".¹⁰⁴

El texto se divide en dos partes. La primera, "Ganar la calle", comienza con un texto del narrador que, a manera de introducción, desde la calle ubica la acción, presenciando una manifestación de jóvenes entusiastas que en perspectiva vienen hacia el que narra. Marchan despreocupados sin pensar que "mañana, dentro de dos, dentro de cuatro días su sangre joven estará pisoteada en este reventar de vidas por toda la plaza de las Tres Culturas".¹⁰⁵ El narrador advierte la tragedia que vendrá. Y la marcha pasa junto al narrador, "vienen a pie, vienen con esa loca alegría que se siente caminar juntos en esta calle, nuestra calle, rumbo al Zócalo, nuestro zócalo".¹⁰⁶ El narrador es una voz y un testigo también, es parte del movimiento. Firma el fragmento: "E.P.", la autora, Elena Poniatowska. Esa misma "voz" narrativa la volvemos a "oír" hasta el inicio de la segunda parte, "La noche de Tlatelolco", donde interviene después

104. Beth E. Jörgensen, *op. cit.*, p. 78.

105. Elena Poniatowska, *op. cit.*, 1971, p. 13.

106. *Ibid.*, p. 14.

del poema que Rosario Castellanos escribiera ex profeso, para informarnos que la relación de los testimonios “fueron recogidos en octubre y noviembre de 1968”; en el último párrafo dice:

Aquí está el eco del grito de los que murieron y el grito de los que quedaron. Aquí está su indignación y su protesta. Es el grito mudo que se atoró en miles de gargantas, en miles de ojos desorbitados por el espanto el 2 de octubre de 1968, en la noche de Tlatelolco.¹⁰⁷

Refiere también la situación de una madre desgarrada por la muerte de un hijo, sin precisar a qué madre se refiere ni si el hijo murió a causa de la represión política, aunque el lector queda en libertad de inferirlo. Volveremos con la “ficcionalización” de este “hijo” y esta “madre” más adelante. Mientras tanto, seguimos enfocando el papel del narrador E.P. que, al introducir al lector a la primera y segunda parte de la obra, reseña, contextualiza y hace guiños al lector configurando y entretejiendo personajes.

También E.P. inserta textos suyos publicados en otros espacios pero que hablan de lo mismo, como la inclusión de un fragmento de una crónica publicada en *La Garrapata*, no. 40, el 16 de febrero de 1970, donde describe la vida en la cárcel de Lecumberri por parte de 115 presos políticos que allí se encontraban hacinados. Las paredes sucias de las crujiás y el olor fétido acompañan la huelga de hambre de los líderes políticos en protesta por su encierro. Resalta las convulsiones que muchos han padecido y la urgencia de atender a los enfermos, como el caso de Eli de Gortari, pues es diabético y se ha desmayado, por lo que su médico le prohibió continuar con la huelga. Y en la Crujiá C se encuentra la mayoría de los estudiantes: 68.¹⁰⁸

Luego de la intervención del narrador a manera de introducción, continúa una serie de fragmentos de la prensa escrita sobre lo sucedido el día 2 de octubre que, a manera de balance, refieren el “sangriento encuentro en Tlatelolco” (*El Heraldito*), donde “el ejército tuvo que repeler a los francotiradores (*El Nacional*), o “nutrida balacera provocó en Tlatelolco un Mitin Estudiantil” (*La Afición*). Inmediatamente después, E.P. interviene, editorializa, reseña y ofrece versiones, días, hechos, reiterando el balance criminal del 2 de octubre: “Lo cierto es que en México no se ha logrado precisar hasta ahora el número de muertos. El 3 de octubre la cifra declarada en los titulares y reportajes de los periódicos oscila entre 20 y 28. El número de heridos es mucho mayor y el de detenidos es de dos mil...”.¹⁰⁹ Y en el último párrafo de esta intervención de cuatro páginas, enfatiza:

Todavía fresca la herida, todavía bajo la impresión del mazazo en la cabeza, los mexicanos se interrogan atónitos. La sangre pisoteada de cientos de estudiantes, hombres, mujeres, niños, soldados y ancianos se ha secado en la tierra de Tlatelolco. Por ahora la sangre ha

107. *Ibid.*, p. 164.

108. *Ibid.*, p. 146-147.

109. *Ibid.*, p. 170.

vuelto al lugar de su quietud. Más tarde brotarán las flores entre las ruinas y entre los sepulcros.¹¹⁰

Y a continuación un mosaico de voces, como en fragmentos corales, narra la tragedia de aquel día aciago. La tensión y el ritmo, a veces angustiante, de la narración, en la segunda parte del libro, se suscita al recrear las situaciones con testimonios anónimos y cortados, provocando una sensación dramática, vívida e inmediata de lo sucedido. Un ejemplo, en el epicentro de la matanza:

¡Muy abajo, están tirando muy abajo! ¡Muy abajo! ¡Agáchense!

• Un oficial del ejército

¡Alto! ¡Alto el fuego! ¡Alto el fuego!

• Voces en la multitud

¡No puedo! ¡No soporto más!

• Voz de mujer

¡No salgas! ¡No te muevas!

• Voz de hombre

¡Cérquenlos! ¡Ahí! ¡Ahí! ¡Cérquenlos, cérquenlos les digo!

• Una voz

¡Estoy herido! Llamen a un médico. ¡Estoy...!

• Una voz

Parece que ya se va a calmar...

• Una voz

La plaza de las Tres Culturas era un infierno. A cada rato se oían descargas y las ráfagas de las ametralladoras y de los fusiles de alto poder zumbaban en todas las direcciones.

• Miguel Salinas López, estudiante de la Facultad de Comercio y Administración de la UNAM¹¹¹

50

50

Voces que refieren una situación en diferentes espacios: la plaza, el departamento o la calle; traídas de la memoria de un estudiante de la UNAM: "la plaza de las Tres Culturas era un infierno". La configuración de diferentes espacios desde donde los protagonistas narran es otra característica importante del texto.

En otros fragmentos la autora se toma la licencia en la edición y el diseño de los testimonios y textos para que dialoguen en el tiempo, pero como productos de la misma urgencia del decir y del placer de contar. El dolor y el canto. El intertexto dialoga. La memoria es también lucha identitaria. La dialéctica del vivir, un camillero, un militar, un poeta, un soldado, un estudiante:

¡Con cuidado, con cuidado, la herida está en el pecho!

• Un camillero

¡Si te mueves, yo sí te voy a dar!

110. *Ibid.*, p.171.

111. *Ibid.*, p. 184.

- Un militar
Y el olor de la sangre mojaba el aire/ Y el dolor de la sangre manchaba el aire
- José Emilio Pacheco, sobre los textos nahuas traducidos por el padre A.M. Garibay
—¡Le dije que no se fuera hasta allá! ¡Métase abajo del camión!
- Un soldado al estudiante Alberto Solís Enríquez de la Vocacional número 1¹¹²

Testimonios de tiempos distintos (1968-1959) que relatan una matanza que sucedió en el mismo lugar: plaza de las Tres Culturas, pero en diferentes momentos de la historia, con actores y escenarios distintos; antes masacró Cortés, ahora fue Díaz Ordaz. La memoria colectiva es una lucha de resistencia de larga duración histórica que se manifiesta, también, a través del arte de narrar. Los textos nahuas provienen de los informantes de Tlatelolco que recogió y tradujo Ángel María Garibay y que José Emilio Pacheco recrea en un poema de donde Poniatowska toma un fragmento y lo presenta junto a la voz de los vencidos del 68.

In the superficial configuration of *La noche de Tlatelolco* it is easy to distinguish the editor, as frame, from the “work itself”. The editorial figure, identified by the initials “E.P.”, is present only to collect and publish the essential voices, to let them speak and not to intervene in their narration. That is, she would, with Michel Foucault, “avoid the indignity of speaking for others”. That each testimony does indeed apparently speak for itself is graphically reinforced by the individual names which identify the fragments and by the blank space that separates each one from the text. But the self-sufficiency of the testimonies only apparent, because the existence of the work as a published text does not stem solely.

From the independent energy of the testimonies. Contrary to appearances, it hinges as well on the authorizing is revealed in the very gesture of empowering the other’s speech. There is a necessary connection of work to frame, frame to work, which reminds us that the editorial function is neither neutral nor transparent but charged with meaning and with the making of meaning.¹¹³

Es fácil distinguir al autor con la seña editorial, E.P., que recoge y publica las voces con sus nombres individuales, identificadas en el texto por el espacio en blanco que las separa, pero Poniatowska conduce lo testimonial a otra expresión, donde la función editorial actúa libre, “charged with meaning and with the making of meaning”. E.P habla por última vez casi al final del libro, antes de los últimos ocho testimonios, para referir cuando fueron “a enterrar a Jan”.¹¹⁴

112. *Ibid.*, p. 185.

113. Beth E. Jörgensen, *op. cit.*, p. 85.

114. Elena Poniatowska, *op. cit.*, 1971, p. 272.

Hay que señalar que E.P. vuelve a nombrar a Jan, su hermano, y la madre de ambos, tejiéndolos.

El libro está dedicado "A Jan (1947-1968)". Y en la "Primera parte" de la obra aparece la voz de "Jan Poniatowski Amor, estudiante de la preparatoria Antonio Caso" y también la voz de "Paula Amor de Poniatowski, madre de familia". La configuración de ambos personajes dentro del mosaico narrativo, así como su relación "familiar" con la autora-narradora, E.P., nos arroja luz sobre la imbricación referencia-ficción y la manera en que Poniatowska trabaja los testimonios proponiendo una literatura testimonial más allá de la referencia.

La primera intervención de Jan Poniatowski es precisamente en un diálogo con su madre en pleno auge del moviendo estudiantil:

- ¿Por qué llegaste tan tarde anteanoche?
 -Porque hicimos una pinta.
 -¿En dónde pintaron?
 -En el palacio...
 -¿En el palacio de hierro?
 -No, allí no.
 -Entonces, ¿en cuál palacio?
 -En Palacio.
 -¿En palacio nacional?
 -Sí.
 -¡Por Dios!, ¡están locos de remate! ¡Los pueden matar! ¿Qué les pasa? Están totalmente virolos...
 -Somos inmortales... Además todo lo tenemos rebién estudiado, la hora, quién echa aguas, el coche andando, la cantidad de pintura, tú olvídate mi vieja que pa' pintas, somos expertazos.
 -Ay, no es cierto, no te creo. Pero, ¿quién les dijo que hicieran eso?
 -Por ai, por ai...
 -Y anoche, ¿qué hiciste? También llegaste tardísimo...
 -¡Ah, anoche fuimos al Capri...
 -¿Al Capri? ¿A qué?
 -Por puntada. Es una tumba aquello, puros muertos haciendo que se diviertan, puras calacas brincando y un pinche show del año del caldo, gachísimo... Íbamos con tres cueritos y nos pelamos Oswald, Javier y yo sin pagar la cuenta. Se lo merecen por tarados...
 -Ay, Jan, se están muriendo muchachos, hay desaparecidos, suceden cosas muy graves y tú una noche haces pinta y a la otra vas al Capri y te sales sin pagar. ¿Qué les pasa? De veras, están locos...
 -No mamá, así es esto. ¡Son ondas que nos entran!¹¹⁵

Se advierte en Jan la rebeldía por la insurgencia juvenil y la preocupación de la madre por ver a su hijo en peligro. La voz de Paula Amor de Poniatowski, madre de Jan, aparece solo una vez, la única, en la página 61, cuando narra su expe-

115. *Ibid.*, p. 39.

riencia de haber asistido a una manifestación convocada por los estudiantes. Entonces la madre de Jan siente simpatía y cercanía con el movimiento:

¿Sabes?, me gustaron, me cayeron bien, por hombrecitos. Muchos tenían esparadrapo en la boca, casi todos parecían gatos escaldados con sus suéteres viejos, sus camisas rotas pero tan decididos. Les eran simpáticos a la gente que estaba en las banquetas viéndolos, y muchos, además de aplaudirles, se les unían y cuando no se les daba propaganda la pedían, e incluso el público se ponía a repartir de mano en mano. Nunca había visto antes una manifestación tan vasta, tan de a de veras, tan hermosa. Toma, te traje unos volantes.¹¹⁶

La madre de Jan no sólo refiere que el movimiento cunde, también cuenta que se siente ya identificada con los estudiantes, e involucra a su interlocutor con un gesto: “Toma, te traje unos volantes”. La segunda intervención de Jan Poniatowski es cuando dice: “El PRI no dialoga, monologa”.¹¹⁷

De ahí ya no volvemos a escuchar la voz de Jan ni la de su madre. Sólo aparecen referidos por el narrador en la segunda parte del texto, cuando E.P. presenta el coro de voces que relatarán la represión del 2 de octubre y, en el segundo párrafo de su relato, señala el dolor de una madre por la pérdida del hijo:

Este relato recuerda a una madre que durante días permaneció quieta, endurecida bajo el golpe y, de repente, como animal herido –un animal a quien le extraen las entrañas– dejó salir del centro de su vida, de la vida misma que ella había dado, un ronco, un desgarrado grito. Un grito que daba miedo, miedo por el mal absoluto que se le puede hacer a un ser humano; ese grito distorsionado que todo lo rompe, el ay de la herida definitiva, la que no podrá cicatrizar jamás, la de la muerte de un hijo.¹¹⁸

“Recuerda a una madre” en general pero que pudo haber sido cualquier otra madre de las muchas que perdieron a sus hijos aquellos días; también es cierto que si el lector ha sabido de una relación específica entre madre-hijo durante la obra, es la de Paula Amor de Poniatowski y Jan Poniatowski. Y en su última intervención, E.P. dice:

El día 8 de diciembre que llevamos a enterrar a Jan, mi madre, al salir, miró por la ventanilla del coche en ese lento viaje de regreso que ya no la llevaba a ninguna parte y vio un helicóptero en el cielo –todos lo oímos. Nunca olvidaré su rostro y la voz de su miedo:
-Un helicóptero. ¡Dios mío!, ¿dónde habrá una manifestación?¹¹⁹

116. *Ibid.*, p. 61.

117. *Ibid.*, p. 90.

118. *Ibid.*, p. 164.

119. *Ibid.*, p. 272.

¿Jan cayó víctima de la represión política o murió como cientos de jóvenes durante el movimiento estudiantil? La autora perdió a su hermano Jan en diciembre de aquel año a causa de un accidente automovilístico. Ahora, ¿tiene sentido “saber” si Jan murió a causa de la represión del 68? ¿Importa saber realmente si murió o no atravesado por las balas de los granaderos? Desde luego que no. Porque en el texto, Jan y su madre, más allá de representar a seres de carne y hueso, también son personajes recreados artísticamente por el autor y puestos en el texto.

Poniatowska también introduce a Guillermo Haro, su esposo en la vida real, en el mosaico narrativo a través de la inserción de fragmentos de cartas, donde sale a relucir el trabajo periodístico que la autora realizaba entrevistando a Demetrio Vallejo y Valentín Campa, presos también en Lecumberri en ese entonces.

[...] encontré sobre la mesa de mi oficina una de tus cartas en la que me cuentas de tu visita a Vallejo y a Campa. ¡Qué vergüenza y qué gran pena! Tiende uno a olvidar mucho de lo que más lastima, rodeándose de una especie de gran silencio que de repente se llena de ruidos. Este magnífico y egoísta silencio con el que nos protegemos y nos olvidamos [...]

• Guillermo Haro, astrónomo, carta de Armenia, 22 de julio de 1970.¹²⁰

54

Solamente tiene dos intervenciones Guillermo Haro, ambas por medio de la correspondencia epistolar. En los fragmentos de su segunda intervención discute sobre el rol que tiene uno que jugar como ciudadano y científico en momentos convulsos y represivos. Haro argumenta que un médico o astrónomo también tiene el derecho y la obligación de hablar de política cuando las circunstancias lo requieren; como sujetos sociales tenemos el deber de interesarnos en la cosa pública. La segunda carta de Guillermo Haro está fechada el 28 de julio de 1970.

La obra es vasta y plural en las voces y las referencias, por ende, en su entramado narrativo, donde los protagonistas aparecen y desaparecen para volver a aparecer en otro espacio junto a otras voces que se suceden pero que se expresan desde otro ángulo y sobre otra cosa. La tarea de analizar a cada personaje y su tratamiento junto a otros personajes, no solo por la polisemia que emplea la autora sino por la cantidad de aristas y detalles de la trama, resulta titánica capturar en su totalidad. Por ejemplo el “diálogo” o “coro” de fragmentos de poemas de Juan Bañuelos, Octavio Paz, José Emilio Pacheco, José Carlos Becerra, León-Portilla, Juan Rulfo, que fueron creados para otros textos pero que en *La noche de Tlatelolco* caminan como intertextos junto a voces, consignas, mantas, declaraciones, relatos de intelectuales y maestros que se manifiestan y firman textos y declaraciones como las de Carlos Monsiváis, José Revueltas, Carlos Fuentes, José Agustín, Heriberto Castillo, Víctor Flores Olea, Jorge Saldaña, Ricardo Garibay, que acompañan también a las

120. *Ibid.*, p. 145.

54

voces de los líderes estudiantiles que, desde marchas, asambleas y la mayoría desde la cárcel, se entreveran, dialogan, se contradicen o se solidarizan entre sí, complementando lo sucedido, ofreciendo versiones y detalles de los acontecimientos, Raúl Álvarez Garín (preso), Luis González de Alba (preso), Gilberto Guevara Niebla (preso), Félix Lucio Hernández Gamundi (preso), Salvador Martínez de la Roca, *Pino* (preso), Eduardo del Valle Espinoza, *Búho* (preso), Ernesto Olvera (preso), Pablo Gómez (preso), Florencio López Osuna (preso), Ifigenia M. de Navarrete, Eduardo de la Vega Ávila (preso), Luis Tomás Cervantes Cabeza de Vaca (preso), Roberta Avendaño Martínez, *Tita* (presa), Fausto Trejo (preso), Ana Ignacia Rodríguez, *Nacha* (presa), Artemisa de Gortari, Sócrates Amado Campos Lemus (preso), Eli de Gortari...

La configuración de cada uno de ellos en el texto, así como su relación como activistas del movimiento estudiantil y personajes de la historia que ellos mismos narran, nos arroja luz sobre la intención por parte de la autora de trabajar el testimonio más allá de la referencia, para dotarlo de sentido narrativo y dramático. Desde luego, no todos los personajes-testigos-líderes tienen la misma importancia y complejidad, pero algunos sobresalen en la trama por su configuración. Veamos a Luis Cervantes Cabeza de Vaca como líder estudiantil y como personaje puesto en la trama. La primera referencia de él en la obra se da en la "serie fotográfica", en la fotografía 43, donde aparece junto a otros dos líderes estudiantiles: tres jóvenes que observan en señal de saludo hacia el lado izquierdo de la imagen y en sus rostros se advierte la vitalidad de la lucha, interactúan en un salón como de asamblea pues se alcanzan a ver cabezas y sombras de otras personas en reunión. El pie de foto dice: "Tres líderes del Consejo Nacional de Huelga: Cabeza de Vaca, de la Facultad de Agricultura, Félix Lucio Hernández Gamundi, del Politécnico y Luis González de Alba, de Filosofía y Letras de la UNAM".

La segunda vez que sabemos de Cabeza de Vaca, o más bien la primera vez como personaje nombrado, es cuando refiere aquella asamblea del Consejo Nacional de Huelga donde se acordó realizar la multitudinaria e histórica "marcha del silencio". Desde la cárcel, el líder rememora su participación en aquellos debates:

La escuela de Físico-Matemáticas propuso al CNH una gran manifestación en absoluto silencio para demostrar nuestra capacidad de disciplina y control. Los delegados de Humanidades y de Chapingo querían intentar una movilización obrera, pero era difícil conseguirla dentro de las circunstancias actuales. Sin embargo, yo insistí. Siempre alego. Siempre insisto.

• Luis Tomás Cervantes Cabeza de Vaca, agrónomo, delegado de la Escuela de Agricultura de Chapingo, ante el CNH, preso en Lecumberri.¹²¹

En su siguiente "aparición", Cabeza de Vaca es referido en plena asamblea del CNH por un compañero delegado que lo increpa para que ya no divague y siga echando tanto rollo, al tiempo que invoca la famosa marcha del silencio:

121. *Ibid.*, p. 55.

Oye, Cabeza, ¿y por qué no te callas como en la Silenciosa? Llevas media hora hablando de lo mismo.

• Un delegado a Luis Tomás Cervantes Cabeza de Vaca, en el seno de una asamblea de CNH.¹²²

Poniatowska introduce las voces de los protagonistas en un aparente caos o desorden, pero el entramado narrativo ofrece coherencia al entrelazar personajes y provocar tensión entre ellos mismos, donde cada quien se expresa desde su posición particular y desde su soledad, como testimonios capturados en el tiempo, referidos en la oralidad y tramados, como las voces de los líderes del movimiento tras las rejas. Cabeza de Vaca habla de nuevo desde la cárcel, el espacio configurado como el encierro y el castigo, pero ahora lo escuchamos relatar la tortura:

El mayor se me acercó y me puso un capuchón de una tela gruesa como lona, pero su tejido dejaba pasar algunos rayos de luz de los focos. El capuchón me cubría toda la cabeza hasta el cuello, cerrándolo a la altura de la garganta. Me doblaron los brazos y me ataron las manos por la espalda. Nuevamente escuché aquella voz ronca que me increpaba:

-¿Quién es tu sucesor en el Consejo Nacional de Huelga?

-No lo sé, no tengo idea.

-Ahorita te vamos a refrescar la memoria. Aquí hablas o te mueres.

-¡Traidor, hijo de puta! A ver ¿qué quieren cabrones? ¿Qué es lo que andan buscando?

-Queremos que se respete nuestra Constitución.

-Mira, cabroncito, no se hagan ilusiones. La Constitución la manejamos nosotros. ¿Quién les daba las armas?

-No tenemos armas, nuestro movimiento no es armado, es un movimiento democrático y legal, nuestras armas son la Constitución y la razón.

-No te hagas pendejo, tú portabas armas. Ya lo dijeron Ajax, Sócrates y Osuna.

-Mienten, yo nunca he portado armas.

-Es mejor que digas la verdad y tal vez salves la vida.

Era tentadora la oferta, pero yo no decía otra cosa que no fuera la verdad. Sentía que mi vida estaba perdida y, dijera lo que dijera, si tenían orden de matarme, de todos modos lo harían.

El mayor llamó a uno que de seguro era sargento porque dijo:

-Sargento, refrésquele la memoria a este hijo de la chingada, traidor, que nos quiere hacer comunistas, mientras yo mando por el pelotón de fusilamiento.

Ya no me importaba, estaba dispuesto a morir; no podía traicionar a mis compañeros, no debía ni ensuciar ni traicionar la lucha, lucha justa, limpia, hermosa.

122. *Ibid.*, p. 63.

No podía traicionarme a mí mismo, tenía que luchar hasta donde las fuerzas me alcanzaran. Saqué coraje de flaqueza y me preparé para lo peor.

Los pasos del soldado se acercaron y un golpe de su mano empuñada se estrelló en mi estómago al tiempo que preguntaba:

-¿Quién les daba dinero?

-El pueblo, en colectas populares.

-¡Mientes, desgraciado! ¿Cuánto les daba Gil Preciado?

-Nada, absolutamente nada.

-Lo que pasa es que te tienen amenazada la vida. Si nos dices quién les daba dinero nosotros te protegemos. ¿Cuánto les daba Madrazo?

-Ni Gil Preciado ni Madrazo ni ningún otro político nos daba dinero. El dinero nos lo daba el pueblo.

-Pero te llevas bien con Gil Preciado.

-Ni con él ni con ningún político. A todos los odio por igual.

Otro tremendo golpe en el estómago.

-¿Quiénes forman las columnas de choque en Tlatelolco?

Esta pregunta me extrañó mucho porque era la primera vez que oía algo sobre el 2 de octubre. Respondí:

-No sé nada, estoy preso desde el 27 de septiembre.

-Más golpes en los testículos, en el estómago, en los muslos. Yo gritaba de dolor, de impotencia, de coraje y las lágrimas brotaban de mis ojos. Las preguntas continuaban una tras otra, atropelladas.

-¿Conoces a Gil de Gortari? ¿A Marcué Pardiñas? ¿A Fausto Trejo? ¿Cuánto les daba Marcué? ¿Qué hacía De Gortari en el Consejo? ¿De qué línea es Trejo? ¿Te llevó Heberto a La Habana? ¿Cuál es la consigna?

-No, no los conozco. Marcué no daba nada. No conozco Cuba. ¡No sé nada!

Los golpes se combinaron con toques eléctricos en los testículos, en el recto, en la boca. Y más preguntas.

-¿Qué relaciones tenías con Raúl Álvarez?

-Las mismas que con cualquier otro compañero del Consejo.

-¿Qué planes tenían Guevara y tú?

-Ninguno, lo trataba muy poco.

-¿Y con Sócrates?

-Tampoco. Lo traté más que a Guevara, pero nunca supe de ningún plan.

Mas torturas, golpes, toques eléctricos. Seguían increpándome:

-A Tayde sí lo conoces ¿verdad? ¿No te has fijado que siempre anda muy arregladito, con muy buena ropa? ¿Sabes que los traicionó, que el dinero se lo da Gil Preciado? Me dio coraje oír esas calumnias:

-Tayde es mi compañero de escuela y nunca le he conocido una tramsa. Además lo conozco hace más de cuarenta años.

• Luis Tomás Cabeza de Vaca, del CNH.¹²³

123. *Ibid.*, p. 106-108.

Testimonios que son relatos o pequeñas unidades narrativas que por sí solas podrían ser catalogados como cuentos, cargados de sentido y acción, sobre todo por la configuración que establece del "espacio cárcel", donde un líder estudiantil refiere a otros compañeros de lucha, activistas, personajes del entramado político que se movían en aquellos días de la lucha. De ahí la pertinencia de citar en extenso la intervención/ fragmento/ relato de Cabeza de Vaca, preso desde el 28 de agosto. Su relato es una síntesis de la ignominia del 68. Él no participó en el infortunado mitin del 2 de octubre que precedió a la matanza, estaba en la cárcel, vejado y torturado. El lector, como en una galería de voces testimoniales va encontrando y acomodando piezas, descifrando historias, yendo y viniendo en el tiempo, desde diferentes escenarios y espacios. La cárcel se configura así narrativamente en el espacio de la represión.

La configuración "espacial" es parte esencial de la *diégesis*, universo espacio-temporal simbólico en un relato, a diferencia de lo *diegético* que designa aquello que se relaciona o pertenece a la historia.¹²⁴ El espacio se convierte en discurso y elemento de sentido para configurar, unir y distinguir las acciones y la relación de los personajes. Configurar el espacio en un relato es no solo un soporte o punto de referencia de la acción, sino un elemento indispensable de la misma. Si para Barthes las referencias espaciales en un texto proporcionan un efecto de realidad, también del mismo modo constituyen un "factor de coherencia y cohesión textuales".¹²⁵ El espacio provoca un efecto de realidad al tiempo que soporte de sentido. Para Garrido el espacio cumple una función primordial en la organización del material narrativo y ejerce sobre la estructura un influjo estabilizador/desestabilizador cada vez que atrae sobre sí la atención del narrador o del personaje focalizado, imponiendo un ritmo en el desarrollo de la acción.¹²⁶ Por otro lado, la relación del actor y su acción con el espacio representado en el relato es un elemento también constitutivo del discurso narrativo-literario. Las descripciones o presentaciones espaciales guardan una estrecha relación con los demás elementos textuales y de ese "entretrejo significativo" se constituye el símbolo estético.¹²⁷ Así, desde el espacio de la cárcel, seguimos escuchando a Cabeza de Vaca:

Se repitieron las torturas ahora con más encono, más prolongadas. Yo me revolcaba como víbora chirrionera, lloraba, me quejaba, gritaba, mentaba madres. Cesaron los tormentos y el sargento me dijo: —¡Ni se hagan ilusiones! ¡Cerdos comunistas! Si fallamos nosotros, aquí cerquita tenemos a los gringos. Tirado en el suelo, nada más oía y me quejaba, no soportaba el dolor en los testículos, en el estómago, en las piernas; respiraba muy fatigosamente, toda la carne me temblaba, el corazón se me quería salir del cuerpo y la boca la tenía seca, tremendamente seca. Escuché cuando alguien dijo:

124. Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*, México, Siglo XXI, 2001, p. 8.

125. Antonio Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, España, Síntesis, 1996, p. 216.

126. *Ibid.*, p. 218.

127. Renato Prada, *op. cit.*, 2001, p. 51.

–Mi jefe, está listo el pelotón.
Ya no reaccioné ante al estímulo.
Una voz con ironía dijo:
–Como eres una blanca palomita que no quiere decir nada, no nos queda más remedio que cumplir órdenes superiores. ¡Llévenselo!
Unas manos me tomaron por las axilas y me levantaron; apenas podía sostenerme en pie, y alguien me dijo.
–¿Quieres ver a tus compañeros por última vez? Aquí los tenemos a todos.
–Sí los quiero ver, llévenme con ellos, nada más me quitan el capuchón para verles la cara.
–No, aquí no vas a hacer lo que tú quieras sino lo que nosotros digamos.
Salí dando traspiés, caminando como ciego, unas manos me sostenían de los brazos para evitar que me cayese; me llevaban casi en vilo; finalmente me amarraron a un poste y me dijeron.
–Aquí tenemos a Sócrates.
Yo no lo veía, simplemente lo escuché decir:
–Contéstales, díles la verdad.
–¿Qué quieres que les diga? Si ya dije lo que tenía que decir.
Luego se oyó una voz que terciaba:
–Diles cómo te hemos tratado...
–Cabeza, no tengo de qué quejarme, me han tratado bien. Mira Cabeza, el dinero entraba por Ciencias Biológicas del Poli y por la Facultad de Ciencias de la UNAM. Allí pasaba el dinero Madrazo.
–Del único dinero que tengo conocimiento es del que nos daba el pueblo por medio de las colectas de las brigadas y del que cada delegado daba en representación de su escuela al CNH; cien pesos por la escuela...
–No maestro, ese dinero no alcanzaba. Se gastaba mucho en pintas, en pancartas, en propaganda.
–Yo nunca tuve conocimiento de otra entrada de dinero.
–¿Sabes que la *Tita* es policía? ¿Qué transó por cincuenta mil pesos y que por eso anda libre?
–No, no, Sócrates, no sé nada, y si tú lo sabías ¿por qué no lo denunciaste en el Consejo y lo dices aquí? ¿Qué te pasa? Mejor cállate.
De nuevo terció otra voz apenas perceptible y Sócrates me preguntó:
–¿Recuerdas el contacto que tenías con Genaro Vázquez?
Al oír esta pregunta frente al pelotón de fusilamiento se me fue la sangre hasta los talones. Nunca he sabido de dónde la sacó ni con qué fin lo hizo, pues jamás tuve contacto con Genaro Vázquez. Pero sí sabía que era un líder que el gobierno buscaba. Sorprendido le contesté:
–Mientes, yo no he tenido contacto con ningún Genaro.
–Sí, aquel chaparrito de bigote con tipo veracruzano...
–No mientas, no nos quieras hundir, mejor cállate. No sé nada, en-

tiéndelo, nada...

–Es que nos van a matar.

De nuevo oí la voz que intervino:

–Llévense a Sócrates y fusílenme a éste.

Luis Tomás Cervantes Cabeza de Vaca, del CNH.¹²⁸

La represión y la tortura, las pugnas internas, traiciones y delaciones, ciertas o falsas, acompañan a los movimientos sociales enfrentados a un régimen político. En *La noche de Tlatelolco* los protagonistas refieren desde el encierro tortura y traición, convicción y dignidad.

En su última aparición, Cabeza de Vaca dice:

–Antes que tú morirán dos más.

Oí las dos descargas y los dos tiros de gracia y se me llevó a que palpara dos cuerpos inertes... Después me sujetaron de nuevo y pusieron la pistola junto a mi cabeza haciendo un disparo. Luego dijeron: "No vale la pena matarlo... Castrémoslo..." Después de haberme dado lo que ellos llaman "calentada", se me inyectó en los testículos una sustancia anestésica y se me hizo un simulacro de castración rompiéndome el escroto con una navaja o bisturí, cicatriz que aún conservo. Todo esto fue en la noche del 2 de octubre de 1968, hasta las seis de la mañana del día 3... Todo por no querer hacer declaraciones en contra del Movimiento Estudiantil Popular ni en mi contra; declaraciones que serían una serie de mentiras en contra de la lucha democrática de nuestro pueblo. El día 3 de octubre a las siete de la mañana, fui nuevamente traído a la cárcel de Lecumberri, en donde se me incomunicó en las peores condiciones, sin dejarme salir siquiera a hacer mis necesidades, las que tenía que hacer en un bote de veinte litros que jamás fue limpiado en los 28 días de incomunicación. No veía ni a los carceleros. No tenía ni cobija ni colchón. Se me tuvo con una alimentación precaria consistente en un vaso de atole en la mañana y otro en la tarde, que me depositaban en una pequeña abertura en la puerta de mi celda... Todo lo anterior, como usted sabe, es contrario a los derechos humanos y a nuestra Constitución.

•Luis Tomás Cervantes Cabeza de Vaca, del CNH.¹²⁹

Poniatowska pule con cincel el relato de Cabeza de Vaca, entretejido y configurado como personaje que relata desde un espacio, la cárcel. Si los rasgos esenciales de las funciones narrativas son lo emocional, el narrador en el relato y el modo en que relato afecta al propio narrador y al lector, *La noche de Tlatelolco* cumple con esas premisas, pero su relato no solo tiene un contenido de verdad social, sino que posee también verdad estética que le da fuerza dramática, poética.

128. Elena Poniatowska, *op. cit.*, 1971, pp. 115-116.

129. *Ibid.*, p. 118.

Cabeza de Vaca padeció su propio 2 de octubre mancillado desde la cárcel. Las vejaciones relatadas por el protagonista evocan memoria colectiva de luchas sociales en Latinoamérica en aquellos años aplastadas por el poder, relatos en resistencia que nos conectan con otras luchas y con otros espacios reales y configurados en otros discursos y espacios, testimonios en literatura que traen al presente cárceles clandestinas, fotografías de desaparecidos, cuerpos arrojados al mar desde aviones y helicópteros, madres en la plaza de Mayo exigiendo el regreso con vida de sus hijos, "¡vivos se los llevaron, vivos los queremos!", fosas clandestinas, perdón sin olvido, el batallón Olimpia, la operación Cóndor, la guerra sucia...

Los recursos narrativos empleados por la autora acercan *La noche de Tlatelolco*, más que a la crónica, a la novela, Poniatowska novela un hecho real.

Conclusiones

I

Un hecho social histórico le da el carácter referencial al discurso testimonio (historias de vida/ relatos orales/ literatura testimonial) y es producto de una interacción social que pone de manifiesto conflictos y jerarquías de poder. El que testimonia relata su interpretación de los hechos, que regularmente se opone a la verdad oficial. Quien recoge el testimonio parte de la premisa de registrar "la historia de la gente sin historia".

Este recurso narrativo representa una amplia categoría de textos verídicos, los cuales registran eventos contemporáneos desde la perspectiva de participantes directos o testigos. Pero al relatar acciones humanas y utilizar procedimientos retóricos descritos por la narratología, el análisis del discurso testimonio también debe valerse de categorías desarrolladas por la teoría de la literatura.

II

El género de la crónica es producto de las relaciones de la Conquista. Pero el rescate de la memoria colectiva y la tradición oral era práctica habitual entre los mesoamericanos a través del *huehuetlatolli*, palabra de los viejos, en poemas y leyendas.

La literatura testimonial nace de la historia oral, como el río que corre entre las piedras y dibuja sus remolinos transparentes, la oralidad está cargada de poesía, sorprendente y viva, memoria histórica y literatura. Los testimonios hechos literatura son creaciones que se desplazan entre la imaginación y la vida, entre la experiencia y el recuerdo. La tradición oral, como memoria histórica y antecedente inmediato de la escritura, es la fuente primaria para redefinir el pasado e interpretar el presente. La etnología y la literatura dieron vida a la literatura testimonial. Pero de mucho tiempo atrás entrevistas y testimonios han sido material de primera mano para antropólogos y poetas. Lo que dicen los díceres, "somos cuentos de cuentos contando cuentos". La memoria es fuente de oralidad, vida cotidiana, memoria colectiva que surge del recuerdo. Valen las memorias. Contamos historias. Referir por medio de la tradición oral un espacio real y vivido representa un vínculo entre individuo y sociedad, cultura y praxis.

La literatura testimonial se desplaza por terrenos distintos a los de la literatura de ficción, pero también está anclada al viejo dilema: la búsqueda de verdad. Si el objetivo de la ficción es hacer verosímil lo que narra, el trabajo del testimonio es hacer verosímil la verdad. Sin embargo, al ser la "vida real", la literatura testimonial está condicionada a representar información veraz con apego a la verdad de los hechos reales. Decir una cosa falsa traiciona

la verdad, pero ser selectivo en el relato y en la reconstrucción de los hechos no es mentir. Lo que determina es la búsqueda de verdad. Elena Poniatowska se pone de lado de la verdad histórica sin renunciar a la creación estética, buscando armonía y sentido en la narración por medio de una elaboración creativa. Si el dilema verdad/ficción es problemático, lo que trasciende en todo texto es el arte de narrar: lo que se dice, cómo se dice y qué medios se emplean para decirlo.

III

La noche de Tlatelolco, mosaico narrativo de múltiples fragmentos discursivos de testigos visuales de los hechos, recogidos a partir de entrevistas y archivos, entrelazados a manera de coro de voces intercaladas con otros textos (fotografías, consignas, pancartas, textos, poemas), es una composición donde los testimonios no se presentan en su integridad textual/contextual, sino que aparecen yuxtapuestos a otros textos y sacados de su contexto locutorio, procedimiento narrativo que atrae la atención sobre la escritura en cuanto elaboración estética y producción de significado. El montaje evidencia el papel editorial del "autor", así como las "voces" que lo componen, el recurso del intertexto y las instancias narrativas: el paratexto "serie fotográfica", la función de "editor" y la configuración de personajes y espacios.

El recurso de la fotografía particulariza el texto de Poniatowska. La secuencia de imágenes fotográficas como elemento narrativo para comenzar el libro de "testimonios de historia oral", advierte: antes de escuchar, observa. El paratexto fotografía en *La noche de Tlatelolco* da fe de los sucesos y señala la represión a través de una historia visual que precede a la historia oral. La edición de las imágenes es a la manera de los fotoensayos de Nacho López, investigación social con fotografías, "otra manera de contar". Con el recurso fotográfico, Poniatowska increpa al lector al tiempo que lo involucra desde el inicio como testigo de los acontecimientos que observa/observó, el registro de la cámara incrimina y provoca que el lector funja también como narrador-observador en el ensayo fotográfico y se convierta en una voz-testigo del relato literario después, cuando escuche las voces y referencias de personajes y lugares ya observados, reflexionados y sentidos a través de las imágenes.

La configuración de personajes es otra característica de la obra. La autora-narradora se identifica como personaje con las siglas E.P. (imbricación referencia-ficción). Poniatowska trabaja los testimonios más allá de la referencia histórica. Sobresalen también los vínculos familiares configurados y entretejidos dentro del relato, como Jan Poniatowski y Paula Amor de Poniatowski, hermano y madre de la autora en la vida real, que dentro del relato juegan un papel relevante en cuanto configuradores del sentido: Jan es partícipe del movimiento social y Paula Amor juega el papel de madre preocupada por las acciones rebeldes de los estudiantes y, al final, padece la muerte de su hijo. Esta triada de personajes (E.P., Jan Paniatowski, Paula Amor) señala un trabajo editorial que se acerca más a la ficción que al testimonio. Poniatowska trasciende el testimonio para ofrecer literatura de lo real.

La participación de los líderes estudiantiles, su relación como activistas del movimiento y como personajes de la historia que ellos mismos narran, evidencia la estética de trabajar el testimonio más allá de la referencia. No todos los personajes-testigos-líderes tienen dentro de la trama la misma importancia y complejidad, pero algunos sobresalen por su configuración. Es el caso del líder estudiantil Luis Tomás Cervantes Cabeza de Vaca, del CNH, quien, desde la cárcel, refiere las movilizaciones y la tortura que padeció a través de relatos testimoniales pulidos con cincel que, por sí mismos, podrían representar pequeños cuentos o relatos: referencia testimonial de aquellos días aciagos. La tortura infligida a Cabeza de Vaca no solo es el dolor y la ignominia, sino el espacio de la cárcel como sujeto discursivo y elemento de sentido de la narración. Si la función del espacio es primordial en la organización del material narrativo en tanto constitutivo de la diégesis, entonces el espacio de la cárcel focaliza las narraciones de muchos de los líderes presos, de donde sale la tortura y los gritos de la lucha por la dignidad. La cárcel, como la calle o la plaza, son espacios configurados como el encierro y la libertad, el castigo y la demanda, la ignominia y la represión. La tortura a Cabeza de Vaca simboliza todas las torturas a los presos del 68. La cárcel en *La noche de Tlatelolco* son todas las cárceles.

Decía Bertolt Brecht que una obra es grande cuando se ocupa de los grandes problemas de su tiempo. Elena Poniatowska narra con respeto y admiración una de las páginas más sensibles de la memoria histórica de los mexicanos: el movimiento social de 1968 y su desenlace sangriento.

Bibliografía

- ACHUGAR, Hugo, "Historias paralelas/historias ejemplares: La historia y la voz del otro", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 36, 1992, pp. 240-268.
- BAJTÍN, M. M., *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 2003.
- BARNET, Miguel, *Biografía de un cimarrón*, Cuba, Ed. Letras Cubanas, 1966.
- _____, *Canción de Rachel*, México, Ed. Alfaguara, 1966.
- _____, *La vida real*, Cuba, Letras Cubanas, 1986.
- _____, *La fuente viva*, Cuba, Ed. Letras Cubanas, 1988.
- BARTHES, Roland, *Cámara Lúcida*, España, Paidós, 1989.
- BARTRA, Armando, "Las poses de López", *Cuartoscuro*, septiembre-octubre 2000, año VII, núm. 44, p. 29.
- BERGER, John, *Modos de ver*, España, Gustavo Gili, 1978.
- _____, *Otra manera de contar*, España, Edhasa, 2002.
- BERGER, Peter y Thomas Luckman, *La construcción social de la realidad*, Argentina, Amorrortu Editores, 2001.
- BERNAL Alanís, Tomás, "Miguel Barnet, entre la vida y la literatura testimonial", *Temas y variaciones de literatura*, núm. 26: "Literatura testimonial Hispanoamericana (del siglo XX hasta nuestros días)", 2006, pp. 175-187.
- BERTAUX, Daniel, "El enfoque biográfico: su validez metodológica, sus potencialidades", *Historia oral e historias de vida*, Cuadernos de Ciencias Sociales, septiembre 1998, núm. 18.
- BEVERLY, John, *Del Lazarillo al Sandinismo. Estudios sobre la función ideológica de la literatura española e hispanoamericana*, USA, Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1987.
- _____, "La voz del otro: testimonio, subalteridad y verdad narrativa", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 1992, núm. 36, pp. 7-19.
- BLANCO, José Joaquín, *Esplendores y miserias de los criollos*, México, Cal y Arena, 2003.
- BOURDIEU, Pierre, "La definición social de la fotografía", en *La fotografía un arte intermedio*, México, Nueva Imagen, 1979.
- _____, *Razones prácticas*, España, Anagrama, 2002.
- BURGOS, Elizabeth, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, México, Siglo XXI, 1983.
- CARR, Robert, "Re-presentando el testimonio: notas sobre el cruce divisorio primer mundo/tercer mundo", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 1992, núm. 36, pp. 73-94.
- CAZÉS, Daniel, *Memorial del 68. Relato a muchas voces*, México, Ediciones La Jornada, 1993.
- CHANG-RODRÍGUEZ, Raquel, *Violencia y subversión en la prosa colonial, siglos XVI y XVII*, México, Literal Book Distributor, 1982.
- CHINCHILLA Pawling, Perla, "La invención de lo cotidiano, ¿una empresa del

Barroco?", en *Historia de la vida cotidiana en México*, 8 tt., México, El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 2005, t. 2, *La ciudad barroca*.

CHRIST, Ronald, "The Author as Editor", *Review*, (Fall), 1975, pp. 78-79.

DELGADO, Juan Manuel y Gutiérrez J. (coords.), *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*, España, Síntesis, 1999.

DÍAZ GONZÁLEZ, Gualberto, *Vivir (o el uso de las fuentes orales para la investigación social)*, Tesis de Licenciatura, México, UV, 1999.

_____, "El sitio: espacio y epifanía", *Revista Amoxcalli*, 2010, núm. 2.

DORFMAN, Ariel, "Código político y código literario: el Género Testimonio en Chile hoy", en *Testimonio y literatura*, René Jara y Hernán Vidal (eds.), Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1986.

DUCROT, Oswald y Todorov, Tzvetan, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo XXI, 2005.

FERRAROTTI, Franco, "Biografía y ciencias sociales", en *Historia oral e historias de vida*, Cuadernos de Ciencias Sociales, 1989, núm. 1.

FOUCAULT, Michel, *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 1973.

_____, *Entre filosofía y literatura*, España, Ed. Paidós, 1999.

FRANCO, Jean, "Si me permiten hablar: la lucha por el poder interpretativo", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 36, 1992, pp. 109-116.

FRÍAS, Heriberto, *Tomóchic*, México, Secretaría de Educación Pública, 1994.

FREUD, Gisèle, *La fotografía como documento social*, México, Gustavo Gili, 1993.

GALINDO Cáceres, Luis Jesús, *Sabor a ti: metodología cualitativa en investigación social*, México, Universidad Veracruzana, 1997.

GARCÍA Márquez, Gabriel, *Relato de un naufrago que estuvo diez días a la deriva en una balsa sin comer ni beber, que fue proclamado héroe de la patria, besado por las reinas de la belleza y hecho rico por la publicidad, y luego aborrecido por el gobierno y olvidado para siempre*, México, Tusquets, 1974.

GARRIDO Domínguez, Antonio, *El texto narrativo*, España, Síntesis, 1996.

GENETTE, Gérard, *Figuras III*, España, Lumen, 1972.

_____, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

_____, *Ficción y dicción*, España, Lumen, 1993.

GERTEL, Zunilda, "La mujer y su discurso. Conciencia y máscara", en *Cambio social en México visto por autores contemporáneos*, José Anadón (ed.), Estados Unidos, University of Notre Dame, 1984, pp. 45-60.

GLANTZ, Susana, *Manuel, una biografía política*, México, Nueva Imagen, 1979.

GONZÁLEZ Flores, Laura, *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.

GÜIETRAS Holmes, Calixta, *Los peligros del alma, visión del mundo de un tzotzil*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

JAMESON, Fredric, "De la sustitución de importaciones literarias y culturales en el tercer mundo: el caso de testimonio", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 36, 1992, pp. 117-134.

- JARA, René y Hernán Vidal (eds.), *Testimonio y literatura*, Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1986.
- JÖRGENSEN, Beth E., *The writing of Elena Poniatowska, engages dialogues*, Austin, University of Texas Press, 1994.
- KRISTEVA, Julia. "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela", en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, Desiderio Navarro (selecc. y trad.), La Habana, UNEC, 1997, pp. 1-24.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel, *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la Conquista*, México, UNAM, 1959.
- _____, *El destino de la palabra. De la oralidad y los glifos mesoamericanos a la escritura alfabética*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- LEWIS, Oscar, *Antropología de la pobreza*, México, Ed. Joaquín Mortiz, 1959.
- _____, *Los hijos de Sánchez*, México, Ed. Joaquín Mortiz, 1961.
- LINES, Montserrat, Marcel Morales y Eduardo Manuel Viruet, "La historia de vida", en *Hacia una metodología de la reconstrucción*, Enrique de la Garza (coord.), México, UNAM/Porrúa, 1988.
- LÓPEZ, Nacho, "Mi punto de partida", en *Antología de fetiches*, México, Instituto Veracruzano de la Cultura, 1996.
- _____, "La venus se va de juerga", *Revista Universitarios*, núm. 3, septiembre 1989, pp. 5-7.
- MAGRASSI, Guillermo y Manuel María Roca, *La historia de vida*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.
- MALDONADO, Ezequiel, "El testimonio: historia contemporánea", *Temas y variaciones de literatura (28)*, 2007, pp. 329-340.
- MARISTAIN, Mónica, "El último tequila de Luis González de Alba, a la memoria del 2 de octubre de 1968", *Sin embargo*, 2016, párr.10. Consultado en <https://www.sinembargo.mx/03-10-2016/3099567>
- MONSIVÁIS, Carlos, *Días de guardar*, México, Era, 1970.
- _____, *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*, México, Era, 1980.
- MRAZ, John, *La mirada inquieta*, México, Conaculta, 1996.
- NARVÁEZ, Jorge, "El testimonio 1972-1982, transformaciones en el sistema literario", en *Testimonio y Literatura*, René Jara y Hernán Vidal (eds.), Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1986.
- PAYÁN, C., "Entrevista con Saramago: la realidad es otra", *La Jornada Semanal*, 2010, p. 33.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El espacio en la ficción*, México, Siglo XXI, 2001.
- _____, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, UNAM/ Siglo XXI, 2005.
- PÉREZ Sixto, Edith, *La voz testimonial: voces de la subalteridad social venezolana*, ponencia, Memoria del XXI Congreso Internacional Americanística, Mérida, México, 2006.
- PONIATOWSKA, Elena, *Hasta no verte Jesús mío*, México, Era, 1969.
- _____, *La noche de Tlatelolco*, México, Era, 1971.
- _____, *Nada, nadie, las voces del temblor*, México, Era, 1988.
- _____, *Las soldaderas*, México, Era, 1999.

- _____, *Las mil y una... (las heridas de Paulina)*, México, Alfaguara, 2001.
- _____, *Fuerte es el silencio*, México, Era, 2006.
- _____, *El tren pasa primero*, México, Alfaguara, 2006.
- _____, *Leonora*, México, Alfaguara, 2010.
- _____, "El odio de González de Alba me persiguió toda la vida", *Aristegui Noticias*, 2016, párr. 10. Consultado en <https://aristeguinoticias.com/2410/kiosko/el-odio-de-gonzalez-de-alba-me-persiguió-toda-la-vida-poniatowska/>
- PORTELLI, Alessandro, "Las peculiaridades de la historia oral", *Christus*, núm. 616, 1998, pp. 35-44.
- POZAS, Ricardo, *Juan Pérez Jolote*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964.
- _____, "La voz del otro: testimonio, subalteridad y verdad narrativa", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 36, 2002, pp. 8-18.
- PRADA, Renato, "El discurso-testimonio", *Semiosis*, núm. 22-23, 1982, pp. 437-460.
- _____, *El discurso-testimonio y otros ensayos*, México, UNAM, 2002.
- RANDALL, Margaret, "¿Qué es y cómo se hace un testimonio?", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 36, 1992, pp. 21-48.
- REIS, Carlos y Ana Cristina M. López, *Diccionario de narratología*, España, Elmar, 2002.
- RICOEUR, Paul, *Texto, testimonio y narración*, Chile, Andrés Bello, 1983.
- RODRÍGUEZ, A. M., "Poniatowska: dialogamos también con los muertos", *La Jornada*, diciembre 2004, consultado en <https://www.jornada.com.mx/2004/12/10/05an1cul.php>
- RODRÍGUEZ CHICHARRO, César, *La novela indigenista mexicana*, México, Universidad Veracruzana, 1988.
- RODRÍGUEZ-LUIS, Julio, *El enfoque documental en la narrativa hispanoamericana. Estudio taxonómico*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- ROTKER, Susana, *La invención de la crónica*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- SCHWARTZ, Howard y Jerry Jacobs, *Sociología cualitativa: método para la reconstrucción de la realidad*, México, Trillas, 1984.
- SAHAGÚN, Bernardino de, *Historia general de las cosas de Nueva España*. (Ángel María Garibay K. ed.), México, Porrúa, 1975.
- SARAMAGO, José, Entrevista en el periódico *La Jornada*, México, 1999.
- SIGÜENZA Y GÓNGORA, Carlos de, *Infortunios de Alonso Ramírez*, México, Planeta, Conaculta, 2002.
- SKŁODOWSKA, Elzbieta, *Testimonio hispanoamericano, historia, teoría, poética*, USA, Peter Lang Publishing, 1992.
- SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, España, EDHASA, 1967.
- _____, *Ante el dolor de los demás*, México, Alfaguara, 2006.
- STEELE, Cynthia, "Testimonio y autor/idad en *Hasta no verte Jesús mío* de Elena Poniatowska", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 36, 1992, pp. 155-180.
- TAYLOR, S. J., y R. Bogdan (coords.), *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*, México, Paidós, 1987.

- VAN DIJK, Teun A., *Estructura y funciones del discurso*, México, Siglo XXI, 1986.
- VIEZZER, Moema, *Si me permiten hablar... Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia*, México, Siglo XXI, 1977.
- WALTER, Monika, "El cimarrón es una cimarronada (Nuevos motivos para rechazar un texto y de la forma cómo éste se nos impone)", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 36, 1992, pp. 201-206.
- WEBER, Max, *Teoría de la organización social y económica*, USA, Free Press, 1964.
- YÚDICE, George, "Testimonio y concientización", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 36, 1992, pp. 207-228.
- ZIMMERMAN, Marc, "El otro de Rigoberta: los testimonios de Ignacio Bizarro Ujpán y la resistencia indígena en Guatemala", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 36, 1992, pp. 233-247.

70

Testimonio y literatura en La noche de Tlatelolco
fue editado por la Biblioteca Digital de Humanidades de
la Dirección General del Área Académica
de Humanidades de la Universidad Veracruzana
en 2022.

70