

Introducción

*A Pedro Pérez, su familia y tantos cubanos que,
alguna vez, también fueron «persona non grata»*

EL MUNDO (NARRATIVO) ES ANCHO Y AJENO

La novela es el género que más ha evolucionado en el siglo xx. El universo de la narración se resiste a las clasificaciones; sin embargo, no hay parcela de la literatura que haya sido diseccionada como la novela: por estilos, subgéneros, temáticas, tipos de narradores, longitud, entrelazamientos con la historia, la ciencia ficción, la pura fantasía, etc. Críticos y académicos intentan a menudo comprender y controlar la identidad esquivada, ancha y ajena de la novela, pero muy pocos se atreven a ser tajantes y categóricos. Cuando leemos *Persona non grata*, enseguida percibimos una serie de ingredientes que tratan de concretar la etiología (origen) y la naturaleza (género) del documento. ¿Es una autobiografía, una memoria, un testimonio, una novela, un texto histórico, un reportaje, una confesión, un ejercicio de catarsis?

La novela, como afirmó Bajtin, es el género que siempre se encuentra en proceso de formación (1989, 450), tanto por su propia naturaleza, ya que la ficción deviene ambigüedad y metamorfosis, como por su conexión con los cambios que se producen en las civilizaciones. Escucha los ecos que le llegan de las sociedades y suele liderar y contagiar los cambios al resto de los géneros literarios. Uno de los narradores que más ha recurrido a la experimentación y al ensanchamiento del género desde los años sesenta del siglo pasado, Vargas Llosa, decía en sus comienzos que la diferencia fundamental entre poetas y narradores es que los

primeros son capaces de inmolarse, en su pureza, frente a las grandes batallas que la vida les ofrece, mientras que los segundos son aves de rapiña que esperan a que acabe el combate para alimentarse de los residuos y la carroña (Esteban, 2014, 353). Los narradores están pegados a la tierra y a sus contingencias, importunan, molestan, anuncian y denuncian, y por eso se adaptan con facilidad a los cambios que la sociedad les propone.

Precisamente en los años en que el Premio Nobel peruano escribía sus primeras novelas altamente experimentales y desarrollaba la tesis del narrador como ave carroñera, hacía aparición en la escena literaria el testimonio, con todas sus variantes. Eran años de movimientos revolucionarios en América Latina, de esperanzas desmesuradas, en los que «artistas y letrados se apropiaron del espacio público como tribuna desde la cual dirigirse a la sociedad, es decir, se convirtieron en intelectuales» (Gilman, 2003, 59). En ese contexto se produce la irrupción de Jorge Edwards como escritor, como testigo de una época trascendental para los intereses del mundo latinoamericano en la esfera internacional, como intelectual y como diplomático. A mitad de los cincuenta ingresó en el cuerpo diplomático chileno y realizó un posgrado en Ciencias Políticas en la Universidad de Princeton, donde conoció a Fidel Castro, en su visita de 1959, quien luego sería uno de los protagonistas de su novela *Persona non grata*. En esa década publicó también su primer libro de cuentos, *El patio* (1952). Pero fue en los sesenta cuando se integró de un modo pleno en el servicio diplomático de su país y en el contexto literario del *boom* latinoamericano. En 1962 consiguió su primer nombramiento como secretario de la Embajada de Chile en París, y en la capital francesa conoció y trabó amistad con algunos de los protagonistas del *boom*, como Julio Cortázar, Gabriel García Márquez o Mario Vargas Llosa. Poco antes había publicado su segundo libro de cuentos, *Gente de ciudad* (1961).

En 1965, mientras realizaba su labor diplomática en la capital francesa, vio la luz su primera novela, *El peso de la noche*, y dos años más tarde, al volver a Santiago como jefe del Departamento del Ministerio de Asuntos Exteriores para Europa Oriental, se editó su tercer libro de cuentos, *Las máscaras*. La década de los setenta comenzó con su nombramiento como Encargado de Negocios de Chile en Cuba, con el fin de restablecer las relaciones diplomáticas entre los dos países nada más llegar Allende al poder. En ese momento se gestó la que, después de varias décadas, sigue siendo la obra más conocida y apreciada del narrador chileno, *Persona non grata*, que sería publicada por primera vez en 1973, en Barcelona. Edwards ha asegurado en alguna ocasión que tras la escritura de esa obra su producción se hizo más libre, más ancha. *Persona non grata* fue «una especie de cambio, a *turning point*, en mi trabajo literario, porque mi trabajo, a partir de *Persona non grata*, es más ambicioso y libre. Escribo con más soltura» (Moody y Edwards, 2000, 146). Y eso en un doble sentido: por un lado, en relación con las posibilidades narrativas; por otro, a resultas de la muerte de Neruda, por quien había estado directamente influenciado, dada su amistad personal, el magisterio que siempre había ejercido sobre el discípulo y, los últimos años, porque habían trabajado juntos en la Embajada de París hasta poco antes del golpe de Pinochet.

JUGAR EN LOS LÍMITES

Elena Hevia, en una entrevista a Edwards en mayo de 1990 para *ABC*, aseguraba que el propio autor definió su libro como «novela sin ficción». En 1996, Jaime Fernández le preguntaba por la relación de *Persona non grata* con *A sangre fría*, de Truman Capote, y Edwards contestaba que él quiso hacer un «relato sin ficción», basado en la memoria,

donde los personajes y los hechos son reales¹. Y en el prólogo a *El whisky de los poetas*, comentaba:

Cuando Emir Rodríguez Monegal (...) me invitó a dar una charla en inglés en el curso suyo de la Universidad de Yale, me propuso el título siguiente: «How to write non fiction as fiction?», es decir, cómo escribir relatos no ficticios a la manera de la ficción. Yo pude haber invertido la pregunta, y me imagino que la respuesta habría sido más o menos la misma: ¿Cómo escribir ficción a la manera de la no ficción, de la literatura testimonial, de las memorias y las crónicas? Porque siempre me ha gustado y me he sentido invenciblemente inclinado a pasar de un género al otro, a invadir terrenos, a jugar en los límites (Edwards, 1994, prólogo).

En la edición de 1982 de *Persona non grata*, Edwards añadió una nota al pie, en el quinto y último capítulo, en medio de la larga conversación con Fidel antes de ser expulsado de Cuba, donde declaraba la etiología y naturaleza del texto. El hecho de que en la tercera edición (las dos primeras, de 1973 en Barral y de 1975 en Grijalbo, tuvieron numerosas reimpresiones) se incluyera esa nota indica que la obra no solo fue polémica por el tema político que trataba sino también por el problema del «juego en los límites», es decir, la ambigüedad y la polivalencia genéricas. La nota decía lo siguiente:

Este no es un ensayo sobre Cuba, sino un texto literario, que puede inscribirse dentro del género testimonial y autobiográfico. Está más cerca de la novela que de cualquier otra cosa, aun cuando no inventa nada, en el sentido tradicional de la palabra inventar. Solo inventa un modo de

¹ En «La página de Jaime Fernández»: www.jaimefg.com/entrevistas/objetos/edwards2.pdf del 17 de julio de 1996. Consultado el 1 de marzo de 2015.

contar esta experiencia. Por eso, cuando Carlos Barral, su primer editor, me pidió una frase que definiera el libro, le dije «Una novela política sin ficción» (Edwards, 1985, 363).

En una entrevista de 1990 con Guillermo García-Corales, nuevamente se cita el marbete «novela sin ficción» y aparecen otros términos como «realismo sofisticado» o «nuevo realismo contemporáneo» (García-Corales y Edwards, 1990, 85). Marifeli Pérez-Stable califica el texto como «memoria» y también como «testimonio del desencanto» (1994, 727). José Otero asegura que se encuentra «lejos de ser documento o historia política» porque manifiesta «recursos típicos de la ficción y un modo original de contar esa experiencia» (1990, 47) y, finalmente, Vicente Urbistondo lo califica de «testimonio narrativo» mientras indica que el mismo autor denominó su libro como una «novela testimonial» (1979, 144). Como curiosidad altamente sugestiva, Christopher Domínguez se refiere a esta obra y otras de Edwards como «el arte de la casi novela», en un artículo de 2012 en *Letras libres* en el que enfatiza la ambigüedad entre lo ensayístico y lo narrativo, la «verdad» de la vida y la de la ficción, la realidad y la subjetividad. El libro para Domínguez es también un «testimonio autobiográfico», una «página de historia», el «fragmento de un diario íntimo», y además «pasa por ser una novela»².

Ciertamente, cualquiera de los términos aplicados a la obra de Edwards tiene parte de razón: es un ejercicio de la memoria, un testimonio, un texto narrativo, un ejemplo de realismo, si se quiere, sofisticado, con matices y detalles que lo alejan de la condición especular del realismo plano, una autobiografía, un relato sin ficción pero altamente

² El artículo de Domínguez se titula exactamente «Jorge Edwards o el arte de la casi novela», aparece fechado en junio de 2012, en la dirección web <http://www.letraslibres.com/revista/libros/jorge-edwards-o-el-arte-de-la-casi-novela>. Consultado el 2 de marzo de 2015.

subjetivo, una novela o una «casi» novela, etc. Sin embargo, pensamos que lo más adecuado a la etiología y a la naturaleza del texto es el concepto de «novela testimonial», que el mismo autor ha utilizado para matizar su primera definición, la que consideraba *Persona non grata* como una novela sin ficción. Porque, ¿qué quiere decir exactamente «novela sin ficción»? O más concretamente, ¿puede existir una novela que sea ajena a lo ficcional? La definición parece abrazar dos términos de significación opuesta, una especie de oxímoron poco aceptable. La novela, aunque tenga un contenido estrictamente autobiográfico, es siempre un ejercicio de subjetividad, y el texto narrativo que llamamos novela significa autonomía con respecto a la realidad, transformación de la vida en literatura, imposibilidad de tomar el documento como copia exacta de lo real. «Novela sin ficción» sería, entonces, un ejercicio de subjetividad basado únicamente en experiencias personales, que se manifiestan en un documento «realista» bajo el tamiz de la subjetividad y bajo un ropaje narrativo que, alimentado por la primera persona, imprime una sensación de ficcionalidad, propia de la trama novelesca. Además, cualquier texto autobiográfico, aunque trate de hechos reales, que ocurrieron y se pueden verificar, es subjetivo porque es un yo que habla, desde su fuero interno, de lo que sucedió, desde su particular punto de vista. En el prólogo a la versión de Seix Barral (1982), repetido en las ediciones posteriores de los años ochenta, Edwards relata una visita de unos amigos polacos a Barcelona. Cuando estaban degustando unas tapas en las Ramblas, le dijeron, refiriéndose a su obra:

Tú no has escrito nada que nosotros no supiéramos de antemano. Te has limitado a mostrar, como en la fábula, que el rey andaba desnudo. A nosotros nos gustaría mucho poder traducir tu libro, pero habría que cortarle los párrafos subjetivos... (Edwards, 1985, 11).

La reacción de Edwards no se hizo esperar: «¡Cómo! —exclamé—. ¡Si es un texto autobiográfico! ¡Todo, desde la primera línea hasta la última, es subjetividad pura, deliberada y descarada subjetividad! ¡El libro entero se plantea en ese terreno!» (Edwards, 1985, 11).

Persona non grata podría definirse como novela sin ficción, obviamente, pero el término «novela testimonial» parece mucho más adecuado, como vamos a tratar de demostrar en las siguientes páginas.

TESTIMONIO Y LITERATURA TESTIMONIAL

Los años sesenta significan la visibilidad de la literatura de América Latina en el contexto internacional y la emergencia de los países de Nuestra América en el juego de alianzas de los dos bloques. El sur «también existe», como dijo Mario Benedetti, y se encuentra preparado para ofrecer alternativas culturales, económicas y políticas a los países que, tradicionalmente, han considerado como subalternos a los miembros de las comunidades latinoamericanas. Época de revoluciones, desplantes, y proyectos comunes, la década de los sesenta alimenta la esperanza de un futuro colectivo, en el que un subcontinente se rebela contra los imperialismos atávicos, que ordenan el mapa político desde los comienzos de la era capitalista. Por primera vez, en América Latina se desarrolla una conciencia continental, se habla de intereses en los que todos los países participan y están dispuestos a luchar por ellos, y se buscan alianzas. La revolución cubana fue un punto de partida, porque muchos intelectuales y figuras políticas apoyaron y secundaron el proyecto de los barbudos de la Sierra Maestra. Desde el punto de vista cultural, el prestigio aglutinador de Cuba fue impresionante, a juzgar por la cantidad y calidad de actos y publicaciones que generó la Casa de las Américas, institución creada en los comienzos del proceso revolucio-

nario para difundir, precisamente, entre los miembros de la comunidad intelectual internacional, los logros de esa nueva manera de enfrentar las relaciones entre Primer y Tercer Mundo. *Persona non grata* da cuenta, desde dentro, de esa vicisitud, mediante el protagonismo de Haydée Santamaría y de Roberto Fernández Retamar en el control de las esferas de la cultura de todo el orbe latinoamericano desde Casa.

En ese contexto de lucha, nace un nuevo género literario, que recaba una singular atención por parte de críticos y escritores: el testimonio. En ese nuevo panorama internacional, que el sur también exista dependerá no solo de sus actos, sino también del eco de sus palabras. El testimonio nace ligado a la memoria. Tiene sentido recuperar el pasado para denunciar lo que hasta ahora no ha podido ponerse de manifiesto. Los «sin voz» toman la palabra. *Canto General*, de Pablo Neruda, marca no solo la línea divisoria entre la primera y segunda mitad del siglo xx, sino la del comienzo de una tendencia por la que el débil se explica a sí mismo y sus palabras encuentran eco. Maurice Halbwachs, el primer gran teórico de la memoria, publica, justo en el mismo año en que Neruda quiso ser la boca de todos los silenciados secularmente, el libro *La mémoire collective* (1950), y define a esta como la representación de acciones, sucesos y recuerdos de una sociedad, que se comparte y se transmite por todos sus habitantes. La idea más interesante de ese texto es que el pasado se recupera en la medida en que se hace necesario, y no como un simple ejercicio de melancolía o necesidad existencial. La memoria no debe identificarse con la historia, más bien complementa el discurso de esta (Todorov, 1995, 101-112). Lo mismo piensan Pierre Nora (1984) y Joël Candau (2006, 58-59), ya que la historia es la representación del pasado y la memoria es la vida, manifestada por grupos de gente viva, que evoluciona, pertenece a todos y a nadie y tiene vocación de universalidad. La historia desea legitimar, aclarar

hechos pasados imponiendo una distancia y una frialdad entre los hombres concretos y los hechos, mientras que la memoria prefiere modelar las formas del pasado, fusionarse con él, a través del afecto, la pasión, la emoción o el desorden.

El testimonio se acerca más a la memoria, ya que huye de la oficialidad. La primera persona elude la frialdad de lo objetivo, de lo científico, y se limita a reproducir lo vivido, visto, oído o recordado. Quizá la diferencia más clara con la memoria es que esta suele situarse como discurso, en ocasiones, lejos del momento en el que los hechos ocurrieron. El momento de la enunciación, por tanto, sería bastante posterior, por lo que podría en cierto modo dudarse del «principio de distanciamiento mínimo», y crecer en subjetividad en proporción directa al tiempo que hay entre los hechos y su enunciación. John Beverly define el testimonio como

una narración —usualmente pero no obligatoriamente del tamaño de una novela o novela corta— contada en primera persona gramatical por un narrador que es a la vez el protagonista (o el testigo) de su propio relato. Su unidad narrativa suele ser una «vida» o una vivencia particularmente significativa (situación laboral, militancia política, encarcelamiento, etc.). La situación del narrador en el testimonio siempre involucra cierta urgencia o necesidad de comunicación que surge de una experiencia vivencial de represión, pobreza, explotación, marginalización, crimen, lucha (Beverly, 1987, 9).

En esa anatomía del testimonio, Beverly enfatiza varios aspectos. En primer lugar, el hecho de que sea una «narración de urgencia» que nace desde abajo y tiene fines políticos precisos o bien constituye un reto para el orden establecido en una sociedad o su cuestionamiento, por parte de quienes sufren las consecuencias de la violencia o la marginación. En segundo lugar, indica que no es una obra de

ficción, porque su convención discursiva es que se trata de una historia «verdadera» y el narrador es alguien que realmente existe, lo que produce un «efecto de veracidad» que desautomatiza la percepción corriente de literatura como un producto de ficción (Beverly, 1987, 11). En tercer lugar, el hecho de ser una forma cultural igualitaria, pues cualquier vida popular puede tener un valor testimonial, lo que la alejaría en principio del carácter literario, ya que no todos los individuos son capaces de generar discursos literarios. Este aspecto tiene que ver con la índole colectiva del testimonio, que a su vez lo diferencia de la autobiografía, al situarse esta en un contexto individualista, que manifiesta la singularidad de una experiencia, mientras que el testimonio funciona como un dispositivo que puede ser asumido por cualquier miembro de la comunidad (Beverly, 1987, 13).

De todos los aspectos que Beverly desarrolla acerca del testimonio, hay dos que conviene aclarar, si deseamos demostrar que *Persona non grata* puede ser definida como novela testimonial. Uno es el del tipo de texto ante el que estamos (literario o no, enunciativo, enfático o no, declarativo, etc.) y el otro es el del carácter del narrador (si solo puede testimoniar quien no desee «hacer» literatura, si solo puede testimoniar quien hable por una colectividad marginada, y a qué tipo de marginación nos estamos refiriendo). Hay autores que piensan que solo los pertenecientes a clases bajas, cuya voz nunca se ha escuchado, y que se rebelan contra el olvido multiseccular, son los narradores potenciales del testimonio. Asimismo, y de acuerdo con este principio, solo aquellos que no tengan propósito literario (no siempre coinciden pero sí la mayoría de las ocasiones) podrían ofrecer un testimonio válido. Es decir, en el testimonio propiamente dicho habría, por un lado, un «efecto de realidad», que lo alejaría de la literatura, y por otro un narrador popular, ajeno a la individualidad y al propósito literario. Beverly se pregunta qué pasa cuando la «literatura» trata de apropiarse del testimonio, si ello significa una

neutralización de su efecto ideológico, que depende precisamente del carácter extraliterario. Y concluye que, finalmente, la consecuencia es el nacimiento de un género literario nuevo, posnovelesco, del mismo modo que el *Lazarillo de Tormes* fue considerado como extraliterario en su época al estar escrito en estilo «grosero» y contar con un héroe no universal, anónimo, frente a la narrativa idealista del Renacimiento.

Si la novela —dice— tuvo una relación especial con el desarrollo de la burguesía europea y con el imperialismo, el testimonio es una de las formas en que podemos ver y participar a la vez en la cultura de un proletariado mundial en su época de surgimiento (Beverly, 1987, 16).

La observación es brillante y, en el caso del *Lazarillo*, absolutamente acertada. Demuestra que la novela se adelanta como género a los procesos sociales profundos, es a la vez rectora y versátil: anuncia y cambia. Pero en el caso del testimonio que se produce en América Latina desde los años sesenta, la asunción del nuevo género por la alta cultura ha sido paralela al de las manifestaciones «no literarias» del testimonio. Es decir, no se ha acabado de imponer el «estilo grosero» del testimonio del siglo xx, al menos hasta la fecha, al canon, sino que ha convivido con los ajustes canónicos del género que han realizado escritores profesionales (Poniatowska, Barnet, Edwards), y son los escritores canónicos quienes, finalmente, han llevado al género a su máxima expresión. Y esa dirección, nuevamente, ha sido la que ha coincidido con la evolución de los procesos sociales ya que, en lugar de debilitarse el sistema capitalista, como fruto de las denuncias del testimonio, ha salido reforzado, gracias al apropiamiento de las formas testimoniales que, en principio, y según ciertos autores, serían específicas de un sistema de pensamiento anticapitalista, que daría voz al subalterno. Esa apropiación ha corrido paralela a la crisis

del socialismo que, en los sesenta parecía imparable y que, después de los sucesos de 1989, supuso una configuración muy diferente del contexto político y social de Occidente, con la caída del bloque soviético. Margaret Randall, en 1992, veía todavía muy claro que testimonio y «literatura» eran realidades distintas y separadas, cuyos destinos estarían fijados por el triunfo del proletariado. El testimonio, según ella, lo escribe «el pueblo», no la clase dominante; lo escribe «el proletariado», el «pueblo en el poder» (Randall, 1992, 26). Y Gustavo García, ya en el siglo XXI, seguía viendo esa oposición como categórica, al afirmar que el testimonio busca

construir un discurso que cuestiona la función e importancia de textos literarios producidos por intelectuales que favorecen sus intereses económicos, políticos y culturales. Los escritores de este tipo de obras, además de situarse en el «centro» de la producción belletrística, asumen la «identidad» de grupos subordinados que no pueden expresarse por condiciones de subalternidad (García, 2001, 426).

Y abundaba en la idea de Beverly sobre el testimonio como una nueva forma de expresión, un género nacido de las necesidades de la época, prerrogativa de unos narradores inéditos y marginales, manifestación documental no artística que corrige el canon mediante «la afirmación de una identidad alternativa a la dominante (trans)formando la experiencia personal de un testigo, por lo general analfabeto y marginalizado, en una historia colectiva de resistencia y proyección ideológica» (García, 2001, 426). Así, esta línea de pensamiento critica las definiciones que se han dado del género en las que no hay una alusión clara a la naturaleza no ficticia o a la clase social del autor. Por ejemplo, cuando Duchesne trata de ser ecléctico, García aclara. Duchesne no contempla el problema de la literariedad, algo que estaría en consonancia con el pensamiento del que ve-

nimos hablando, pero es criticado por no hacer mención expresa al tipo social de narrador. Dice Duchesne:

Se ha llamado relato de testimonio, novela testimonio o simplemente testimonio a la serie de obras de carácter documental que comenzaron a proliferar en América Latina más o menos a partir de mediados de la década del sesenta. Une a estas creaciones el propósito de presentar varias esferas o coyunturas fundamentales de la realidad latinoamericana a través de la palabra de aquellos sujetos que las integran, que las han vivido, es decir, los testigos (Duchesne, 1987, 155).

El narrador-testigo es neutro en esta cita, y García le reprocha que «no toma en cuenta las distinciones de género, clase, raza y cultura de los testigos; y, aunque esto fuese deseable en un mundo perfecto, ignora las desigualdades inherentes al desarrollo histórico de la humanidad» (García, 2001, 431). Y termina poniendo un ejemplo: el testimonio del rey Juan Carlos de España sobre la dictadura de Franco no tiene el mismo «valor de verdad» que el de los mineros bolivianos que sufrieron la dictadura de Barrientos o Banzer. Pensamos que García confunde «valor de verdad» con las consecuencias, la importancia y la fuerza de su uso, en función de la extracción social del que la utiliza y lo que desea conseguir mediante ella. La verdad nada tiene que ver con quien la pronuncie sino con su misma naturaleza. El «valor» de una verdad es el mismo que el de otra que también es verdad. Lo diferente es la repercusión que pueda tener en una sociedad dependiendo del origen de quien la diga y el destino o consecuencias que acarree. El problema estriba en que ciertos críticos, que publican en ámbitos relacionados con la literatura, tienen en cuenta, para valorar esos discursos testimoniales, variables que muy poco tienen que ver con el lenguaje, sino más bien con categorías extraculturales, de tipo político, social, antropológico. No es que ellas no deban utilizarse, pero el discurso,

sea o no literario, es, antes que nada, un hecho de lengua y, en un sentido muy ancho y laxo, literatura. Ahora bien, incluso dejando a un lado el grado de acercamiento al lenguaje literario, al argumento de clase se le puede dar la vuelta con ejemplos como *Persona non grata*. ¿Por qué el testimonio de Edwards —que lo es— tiene que «valer» menos que el de un campesino cubano que ha escrito una carta quejándose del control excesivo del gobierno sobre los productos que elabora en el huerto y la imposibilidad de comerciar libremente con ellos en los mercados de la ciudad? El tema es el mismo y, en lugar de micrófonos, en el campo hay funcionarios que vigilan las opiniones de los trabajadores sobre la propiedad privada, la cantidad de género que se produce y su destino. O bien, para ser todavía más exactos, ¿por qué las críticas de Edwards a la locura de la zafra de los diez millones tienen que «valer» menos que las mismas críticas expuestas por un trabajador cubano de la zafra? Es más, en algún sentido, si se conoce bien el funcionamiento del régimen cubano en los sesenta y setenta, el testimonio de Edwards tendría un valor añadido al del campesino cubano, ya que, durante muchas décadas, el extranjero —y más si es un diplomático arropado oficial e institucionalmente por el gobierno de su país— ha gozado en la isla de una libertad que ningún nacional ha podido conseguir. El hecho de que Edwards, diplomático chileno, se sintiera acosado, vigilado, sin libertad de movimientos, da cuenta de que también los extranjeros se encontraban en niveles parecidos de marginalidad y violencia, por lo que la denuncia de un no nacional adquiere un valor singular, independientemente de la escala social desde la que hable.

El otro punto polémico relativo al testimonio es su ubicación genérica. Hemos comentado que la literatura canónica se ha apropiado desde los comienzos del discurso testimonial, por lo que los términos «novela testimonio» o «novela testimonial» son corrientes en la crítica más autori-

zada. Pensamos que ese planteamiento es correcto porque, aparte de que la novela es un género camaleónico, abierto y ancho, es posible que existan novelas sin ficción o novelas en las que la subjetividad se refiere únicamente a la existencia de un narrador en primera persona, y no al contenido. Eliana Rivero anota que las manifestaciones más corrientes del testimonio son el diario o las memorias, el reportaje documental y/o autobiográfico y la «novela» testimonial (Rivero, 1987, 42) pero, a la vez, mantiene que el discurso literario, donde predomina la función poética frente a la denotativa o informativa, no resulta aplicable de modo estricto al fenómeno testimonial porque, a pesar de que externamente se observen en él rasgos aplicables al discurso narrativo de ficción, en el testimonio es absolutamente predominante la función denotativa. Y a esto se une un problema todavía mayor: la persona que narra, el yo de la narración, que coincide con el autor, es engañosamente identificable con su álgter ego real. El lector, mediante el pacto de la autobiografía, identifica al autor con el narrador, adhiriéndose el «efecto de verdad» o de veracidad del testimonio. Rivero termina aceptando que todos estos problemas no solo empañan la credibilidad real del testimonio, sino que inclinan la balanza hacia la literariedad, en detrimento del valor de denuncia que significa el testimonio:

Las fronteras del testimonio se hacen todavía menos nítidas cuando se considera que en el conjunto de un texto testimonial hay incursiones reconocibles de un lenguaje específicamente poético, que en su literariedad llama la atención sobre sí mismo. En dichas instancias, el discurso del testimonio adquiere una densidad que afecta la recepción de la comunicación por parte del lector, que se interpone entre este y la comprensión literal de un referente extratextual ya mediatizado, y que lo lleva hacia una captación estética del objeto descrito o narrado (Rivero, 1987, 42-43).

Creemos que aquellos críticos que desean enfatizar, por su ideología, el carácter de denuncia del testimonio se resisten a aceptar, como parte del juego libre e individual del artista, la elección del género como documento literario, estético, cercano a la ficción, que a la vez puede ser crítico. Por eso, se mueven a menudo en un ámbito maniqueo. A estas alturas, después de cincuenta años de comienzo del auge del testimonio, es muy difícil negar el largo y fructífero recorrido del viaje común, en el mismo barco, del testimonio y la literatura. Algunos de esos teóricos pueden pensar, como los amigos polacos de Edwards, que el elemento subjetivo y los coqueteos con la ficción restan compromiso y fuerza crítica o denunciatoria. Nosotros sugerimos que, en muchas ocasiones, una obra de ficción en la que no hay absolutamente nada de «realidad real» puede ser más útil para la denuncia que un testimonio nacido del espíritu de *A sangre fría*, de Capote. Piénsese en obras como *Rebelión en la granja*, con respecto al estalinismo, o *1984*, las dos de Orwell. Creemos que los críticos más acertados son los que han visto cualidades estéticas y subjetivas en el testimonio, los que han aceptado la ambigüedad como una prerrogativa de los tiempos en los que al testimonio le tocó nacer y desarrollarse. Beverly pone el énfasis en que el testimonio crea un «efecto de realidad»; es decir, si no produce lo real, al menos sí una «experiencia de lo real», que causa en el lector efectos diferentes a los de un simple documento (Beverly, 1989, 22). Es cierto que cuestiona el sistema dominante y sus formas de idealización o legitimación, pero su conexión con la realidad nunca deja de ser un «efecto de realidad», y una «intensificación narrativa» (Beverly, 1989, 25), sintagmas que remiten ineludiblemente a la subjetividad. Gustavo García, uno de los autores que más ha enfatizado el carácter de denuncia del testimonio contra la marginalización y la explotación, y su utilidad para provocar cambios sociales en las sociedades que describe, reconoce que es un «documento ideológico y creación artística a la

vez» (García, 2001, 426) y que su concepto es muy «elástico» (427).

Desde nuestra perspectiva, y en lo que atañe a la ubicación de *Persona non grata*, una de las autoras más acertadas en la caracterización del género ha sido Smorkaloff, para quien el testimonio comprende tanto novela, como reportaje o historia, «formando una unidad que integra forma y función, pasado y presente, creación y crítica, el individuo y la colectividad» (1991, 106), y prefiere llamarlo «narrativa testimonial», porque «recoge, digiere y recrea los elementos sociales y humanos, los fenómenos y acontecimientos que van conformando la historia cultural de una nación, un pueblo o una comunidad» (1991, 106). Incluso Margaret Randall, una de las autoras que más ha tratado de imponer una visión marxista clásica, señalando la necesidad de que el testimonio sea un documento realista, de denuncia y transformación radical del statu quo desde la subalternidad colectiva y marginal, reconoce que el testimonio debe tener una «alta calidad estética» (1992, 25), lo que significaría un lenguaje que admite otros parámetros que los de la simple explicitación de hechos y, por tanto, abierto a la subjetividad. Es lo que explica Amar cuando analiza lo que ella llama la «ficción del testimonio»:

Lo real no es describible «tal cual es» porque el lenguaje es otra realidad e impone sus leyes a lo fáctico; de algún modo lo recorta, organiza y ficcionaliza. El relato de no-ficción se distancia tanto del realismo ingenuo como de la pretendida «objetividad» periodística; produciendo simultáneamente la destrucción de la ilusión ficcional —en la medida en que mantiene un compromiso de «fidelidad» con los hechos— y de la creencia en el reflejo exacto e imparcial de los sucesos, al utilizar formas con un fuerte verosímil interno como la novela policial o el *nouveau roman* (Amar Sánchez, 1990, 447).

Por eso, un crítico tan lúcido como Emil Volek ha tratado de demostrar que el testimonio no es un desafío para la

literatura, y que tratarlo como literatura no quiere decir sacarlo de su contexto «y verlo a través del prisma de alguna estética hedonista» (2002, 46), porque la dimensión política, denunciatoria, «testimonial», subalterna del género es parte de su constitución estética (47). Si en el testimonio parece obvio el pacto de la verdad del discurso con la realidad referencial, no resulta tan fácil que ello ocurra, aclara Volek, porque la realidad social es «un constructo intelectual, social, establecido a partir de ciertas realidades, de ciertos discursos y de ciertos supuestos ideológicos» (50). Ese constructo es precario, porque «entre la verdad histórica y el mito hay solo una tenue línea de separación» (50). De hecho, neomarxistas como Yúdice llegan a reconocer que «la dicotomía verdad/ficción carece de sentido para entender el testimonio» (Yúdice, 1992, 216).

LA IDEOLOGÍA Y LAS LISTAS

Otro de los puntos candentes de discusión sobre el testimonio ha sido el de los documentos que deben ser considerados como tales, según los criterios de adecuación a la realidad histórica, cercanía al momento en que los hechos ocurrieron, efecto de verdad, tipo y clase social de narrador, naturaleza y alcance de la denuncia, estilo formal, etc. La mayoría de los críticos coinciden en un grupo muy concreto, pero muy pocos han ingresado en esa lista a Jorge Edwards, al que se considera «persona non grata» no solo en la Cuba castrista, sino también en el elenco de testimoniantes del mundo latinoamericano. Cuando se consideran atentamente los estudios sobre la obra clave del chileno aparece, como hemos visto, la palabra «testimonio» o «novela testimonial», pero en los ensayos teóricos y colectivos sobre el género no es corriente encontrarse con su nombre y su obra. ¿Por qué? Es la misma pregunta que se hace Volek, cuando critica la incongruencia de ciertos colegas y