



LA AMBIGÜEDAD COMO POÉTICA DE DISENÑO: RECONFIGURACIONES DEL TESTIMONIO Y NUEVAS REPRESENTACIONES DEL SUJETO LETRADO EN LAS OBRAS DE PEDRO LEMEBEL Y MARÍA MORENO

Gabriel Montali

CConFInES (UNVM-CONICET)

gabrielmontali@hotmail.com

Resumen

Este trabajo analiza los cambios que se produjeron en la literatura testimonial del Cono Sur tras la derrota de los proyectos revolucionarios de las décadas de 1960 y 1970. La hipótesis es que el estallido de las dictaduras motivó tanto un proceso de desmontaje del testimonio en sus fundamentos de verdad y transparencia argumentativa, como una progresiva reconfiguración de esta corriente a partir de enfoques que asumieron el concepto de ambigüedad como una condición *sine qua non* del ejercicio de las ideas. Frente a esas circunstancias, el trabajo se propone un doble objetivo. Por una parte, identificar los aspectos más significativos de las teorizaciones que abordaron dicha tradición desde una perspectiva crítica con los dogmatismos ideológicos. Y por otra, indagar cómo se redefine esta corriente estética en las obras de Pedro Lemebel y María Moreno, dos escritores representativos de los procesos de desmontaje del testimonio en el Cono Sur.

Palabras clave: literatura testimonial – política – intelectuales – periodismo

Abstract

This paper analyzes the changes that occurred in the testimonial literature of the Southern Cone after the defeat of the revolutionary projects of the 1960s and 1970s. The hypothesis is that the outbreak of the dictatorships motivated, at the same time, a process of dismantling the testimony in its foundations of truth and argumentative transparency, as well as a progressive reconfiguration of this aesthetic current from approaches that assumed the concept of ambiguity as a *sine qua non* condition for the exercise of ideas. In this sense, the work proposes a double objective. First, to identify the most significant aspects of the theories that approached this tradition from a critical perspective with the ideological dogmatism. And second, to investigate how this aesthetic current is redefined in the works of Pedro Lemebel and María Moreno, two representative writers of the processes of dismantling the testimony in the Southern Cone.

Keywords: literary testimony – politics – intellectuals – journalism

Introducción: de la idea de totalidad a los imaginarios de la incertidumbre

En uno de los pasajes más desgarradores de *Días y noches de amor y de guerra*, crónica testimonial publicada en 1978, Eduardo Galeano –por entonces exiliado en España– se hacía una serie de preguntas que sintetizan buena parte de los conflictos que debieron afrontar los intelectuales de izquierda tras la derrota de los proyectos revolucionarios de las décadas de 1960 y 1970. Se trata de interrogantes en los que el registro introspectivo confluye con un tono de reproche personal que, lejos de exonerar al autor de las posibles causas de ese fracaso, buscaba identificar los motivos de la derrota en el devenir de su propia biografía. “¿Cuántas veces he sido un dictador? ¿Cuántas veces un inquisidor; un censor, un carcelero? ¿Cuántas veces he prohibido, a quienes más quería, la libertad y la palabra?”, se cuestionaba para luego concluir de manera determinante: “¿De cuántas personas me he sentido dueño? (...) ¿A cuánta gente usé, yo que me creía tan al margen de la sociedad de consumo?”, y finalmente: “¿Quién no reproduce, dentro de sí, al mundo que lo genera?” (Galeano, 2000 [1978], p. 112).

De acuerdo con los estudios de Pablo Ponza (2010; 2013), Roxana Patiño (1997), María Laura Maccioni (2011; 2015) y Claudia Gilman (2012), fueron fundamentalmente dos los conflictos que motivaron esta clase de discursos de inquisición autocrítica. El primero remite a la progresiva consolidación de perspectivas dogmáticas y autoritarias entre la militancia socialista, derivadas tanto de la radicalización de la conflictividad social como de la propia concepción de la política con que las izquierdas afrontaron tales circunstancias. En efecto, la bibliografía sobre el pasado reciente muestra que el período de intensas expectativas de cambio inaugurado por la gesta cubana en 1959, poco a poco fue subordinándose a la *lógica de la guerra*. Me refiero a la cosmovisión, antinómica y lineal, que definía al combatiente como el verdadero revolucionario y a la lucha armada como la vía estratégica principal para la transformación del *statu quo*. Esto es, aquella a la que debían supeditarse las demás formas de lucha política, fueran culturales, sindicales, electorales o estudiantiles. De esta manera, a instancias de un enfoque para el cual las pugnas sociales acabarían resolviéndose –tarde o temprano–, mediante la violencia, el imperativo de la acción llegó a constituir un mandato moral incuestionable que funcionó como principio de autoridad en sí mismo. Dicho en otras palabras, en la medida en que *ser revolucionario* pasó a significar –en forma taxativa– *hacer la revolución*, cualquier otra actividad como, por ejemplo, el ejercicio del arte y de las ideas, fue paulatinamente minusvalorada e incluso llegó a ser definida –en casos extremos– como una defección que habilitaba a identificar al disidente en tanto sujeto que no estaba dispuesto a asumir los ideales y costos del proceso político.

Junto con esto, el segundo conflicto es aún más evidente en las palabras de Galeano. Se trata del reconocimiento de que la praxis intelectual también había sido cooptada por enfoques totalizantes para los que había acción o había complicidad, había voluntad, decisión y valor o había renuncia y cobardía. En ese sentido, las trayectorias biográficas de referentes como el ya mencionado escritor uruguayo, y Francisco Urondo, Reinaldo Arenas, Heberto Padilla, Roque Dalton, Pedro Lemebel y Néstor Perlongher, visibilizan casos concretos de escritores que se habían incorporado a la política con ambiciones contrahegemónicas en los planos sexual, cultural, artístico e ideológico, y que vivieron con angustia y desencanto la emergencia de cosmovisiones *anti-intelectuales* dentro del campo de las ideas.

Gilman (2012) denomina a este fenómeno como una “vituperación” que se tradujo en una pérdida de centralidad del ejercicio letrado frente al sobredimensionamiento de la lucha armada, o bien frente a la supuesta mayor eficacia del combatiente en términos de consecución de objetivos políticos. Así, la valoración de la conducta de los escritores de acuerdo con modelos identitarios férreos y la consolidación de esquemas de pensamiento dicotómicos y unidimensionales –en tanto se basaban en certezas que no era pertinente discutir, porque ya habían sido comprobadas de antemano–, fueron algunas de las consecuencias de una praxis intelectual que resultó más adecuada a los rígidos lineamientos que exige la actividad militar, antes que al pluralismo, la deliberación y la tolerancia con el disenso.

En cuanto a los leudantes de este fenómeno dentro del campo de la cultura, los estudios sobre el período señalan, por una parte, la tendencia de las izquierdas a concebir al marxismo como una doctrina omnicomprendiva de lo social. Esto es, no como uno entre otros instrumentos de análisis sino como *la verdad científica*, empíricamente comprobada y por lo tanto infalible. También destacan la preeminencia del modelo de concepción del intelectual en términos de faro o demiurgo. Ello debido a que su distinción entre un pueblo sumergido en la penumbra y una vanguardia esclarecida, poseedora de saberes que las clases populares ignoraban, redundaba en una perspectiva elitista al definir que era la posesión de conocimientos lo que habilitaba a los letrados a erigirse en el rol de guías del proceso histórico.

A ello debemos añadir un último factor. Me refiero al voluntarismo que caracterizaba a las dos corrientes de pensamiento marxista más convocantes de la época: el existencialismo sartreano y la teoría del foco de Ernesto Guevara. Recordemos que según estas doctrinas el hombre de ideas se convertía en intelectual –y se redimía de su origen burgués– cuando



abandonaba su torre de marfil para *embarrarse* en el pantano de la historia o, en otras palabras, cuando asumía una actitud de compromiso público, explícito, con la resolución de las problemáticas de su tiempo. Una actitud que no sólo le exigía orientar sus tareas profesionales hacia el logro de ese objetivo, sino que también le demandaba colocar su propio cuerpo en la geografía de la contienda. Y esto porque para dichas corrientes era en el terreno de los actos, y no en el de los discursos, donde el intelectual se agenciaba un argumento incontestable: al poner en riesgo su propia vida por el fin superior del cambio social. El letrado demostraba con hechos –y en los hechos– que su actitud era coherente y que estaba comprometido con esa actitud hasta las últimas consecuencias¹.

En definitiva, puede afirmarse que el autoritarismo afectó en varios sentidos el desempeño de los intelectuales. Primero, porque devaluó la naturaleza política de sus prácticas, que perdieron densidad y legitimidad frente a los repertorios militaristas al no poder traducirse en resultados inmediatos en la lucha por el socialismo. Y al mismo tiempo, porque al juzgar como cobarde o traidor al sujeto que no se decidía a tomar las armas o que, por algún motivo, cuestionaba los mandatos partidarios, estas exégesis también pusieron en evidencia que el proyecto socialista no necesariamente era sinónimo de la construcción de un orden más justo. En parte porque sus metodologías obturaron el debate y la diversidad de ideas al interior del campo cultural, a punto tal que la duda y la crítica a menudo fueron objeto sanciones e incluso de persecuciones ideológicas. Y en parte, o quizás sobre todo, porque erigieron nuevas formas de desigualdad social sobre los militantes que por asumir posiciones disidentes o por su condición de género –en el caso de los activistas homosexuales–, no se ajustaban a los estereotipos de identidad y conducta que supuestamente debían distinguir al verdadero revolucionario.

De ahí que la etapa posterior al estallido de las dictaduras estuviera caracterizada, entre otras cosas, por el intento de reconfigurar la auto-representación de los letrados desde una perspectiva crítica con los dogmatismos políticos. En efecto, las investigaciones de Ponza (2013), Patiño (1997) y Maccioni (2015) sitúan esa búsqueda dentro del amplio proceso de revisión de la teoría marxista que las izquierdas desarrollaron tras la derrota; un fenómeno que signó las actividades del campo cultural latinoamericano durante la década de 1980 y que, a criterio de estos autores, encontró en la revalorización de la democracia republicana la clave que permitió procesar ese cambio de paradigmas. De hecho, la perspectiva democrática ganó

¹Al respecto, aunque el paradigma sartreano sostenía que el ejercicio intelectual podía hacer aportes al proceso revolucionario, por ejemplo, mediante la denuncia de las desigualdades e injusticias del orden burgués, el énfasis que dicho modelo otorgaba a las ideas de conducta y voluntad, situadas en el plano de la vida, sentó un precedente que poco a poco inclinó el ethos del compromiso hacia el terreno de la acción.

protagonismo en esos años porque su praxis encajaba a la perfección con las necesidades de las izquierdas. Esto es, con el desafío de encauzar el profundo cisma ideológico provocado por los discursos maximalistas y por el colapso de las expectativas de cambio social. Sobre todo porque dicho concepto, a instancias del anti-intelectualismo, facilitaba el pasaje hacia una manera no restrictiva ni excluyente de entender de la política. Es decir, hacia una toma de posición que evaluara la disidencia, el pluralismo y el reconocimiento de la alteridad como condiciones *sine qua non* para la construcción de una sociedad más igualitaria.

Al mismo tiempo, sin embargo, la idea de democracia resultaba útil por otro motivo: es que también permitía canalizar el reemplazo del modelo del intelectual como faro o como voz esclarecedora, portadora de verdades reveladas, por aquello que Zygmunt Bauman (1997) y Norberto Bobbio (1998) califican como el arquetipo del letrado en tanto “intérprete” o “mediador”, en referencia al sujeto que asume sus reflexiones como una opción entre otras alternativas posibles –con las que se muestra abierto al diálogo–, y que niega que ese saber sea suficiente para agotar la compleja multiplicidad de sentidos de los hechos sociales. En otras palabras, se trata del intelectual que huye de los discursos absolutistas y que expresa su subjetividad como una conciencia desgarrada frente a la incertidumbre del devenir histórico².

Los círculos literarios, por supuesto, no se mantuvieron al margen de esas circunstancias. Las investigaciones de Elzbieta Sklodowska (1992), Ana María Amar Sánchez (2014), Miriam Chiani (2014; 2020) y Teresa Basile (2014; 2020), entre otros y otras especialistas, muestran que la derrota y el viraje democrático provocaron tanto un replanteo de los vínculos entre política y literatura como, a su vez, una redefinición de las matrices estéticas empleadas para intervenir en el espacio público desde el campo cultural. Tanto es así que, en el caso específico de los escritores más radicalizados, lo que se observa en esa etapa de transición es el pasaje desde una retórica incendiaria e insistentemente anunciatoria de un destino manifiesto –que tuvo entre sus máximas referencias a *Las venas abiertas de América Latina* (1971)–, a otra que se destaca por lo que estos autores denominan como *estéticas alegóricas* o narrativas de la *diáspora*, la *ambigüedad* y la *incertidumbre*. Hablamos, entonces, de discursos en los que toda certeza se difumina en un lenguaje dubitativo, vacilante, fragmentario; un lenguaje anti-determinista que desconfía de sus posibilidades de

² Es preciso aclarar que hasta entonces casi el conjunto de las izquierdas había menospreciado a la democracia republicana, a la que concebían como un sistema exclusivamente favorable a los intereses de los grupos de poder. El examen de esos postulados, por cierto, representa apenas un capítulo dentro del proceso de renovación teórica del pensamiento marxista, proceso que marcó en esos años los debates de las izquierdas a escala internacional. Como se trata de un fenómeno que excede los intereses de esta investigación, para más información consultar los textos de Ponza (2013), Patiño (1997) y Maccioni (2015).

representación y que se muestra incapaz para organizar la realidad en un relato coherente, en una mirada sin fisuras.

En efecto, en esta investigación analizaré el impacto de estos fenómenos en la literatura testimonial, corriente que hacia finales de los años sesenta llegó a ser considerada como la máxima expresión del arte comprometido, debido a que sus propiedades discursivas la presentaban como el mecanismo ideal para el diseño de una obra que pudiera hacer aportes al desarrollo del proceso revolucionario.

A estos fines, el estudio se dividirá en tres secciones. La primera estará dedicada a indagar los rasgos principales que caracterizaron a esta corriente en los sesenta/setenta. La segunda, por su parte, sintetizará las críticas que en la etapa posterior, tras el estallido de las dictaduras, reconocieron puntos de contacto entre la estética testimonial y las cosmovisiones anti-intelectuales. Y la tercera, por último, abordará un conjunto de textos de dos escritores representativos de los procesos de desmontaje del testimonio en sus fundamentos de verdad, coherencia y transparencia argumentativa, con el propósito de identificar las estrategias de escritura a partir de las que se plasma en sus producciones la reconfiguración de dicho género literario. En concreto, el análisis se centrará sobre todo en las crónicas de *La esquina es mi corazón* (2013 a, b y c [1995]), de Pedro Lemebel, y en dos libros de María Moreno: *Black out*, autobiografía publicada en 2016, y el ensayo *Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas*, publicado en 2018.

La hipótesis es que la línea de abordajes críticos del testimonio en la que se inscriben estos autores no propone ni una escisión entre política y literatura, ni una toma de distancia con respecto a la concepción del ejercicio letrado en tanto práctica capaz de intervenir en los conflictos sociales. Muy por el contrario, lo que se observa en este sector del campo intelectual es una nueva *política de la escritura* o, para ser más específico, un cambio en las consideraciones en relación a qué se entiende por política y qué vínculos puede y debe mantener el arte con ella. Como veremos, dichos cambios se plasman en el diseño de estrategias narrativas a través de dos operaciones fundamentales: el reemplazo de las formas del realismo dogmático y pedagógico –que había distinguido al testimonio en los sesenta/setenta³–, por aquello que Miriam Chiani (2014) denomina como la modalidad del “realismo inseguro”, aquel que problematiza la distancia y la posible correspondencia entre los hechos y nuestras interpretaciones. Y junto con esto, la puesta en escena de recursos que

³ En las distintas secciones del texto emplearé la categoría testimonio setentista o testimonio radicalizado para referirme, en concreto, al estilo de las obras testimoniales publicadas en aquella época por escritores pertenecientes a las elites letradas de izquierda de la región.

desestabilizan la identidad del autor, que ya no consigue afirmarse ni como una conciencia sólida y autosuficiente ni como una voz capacitada para iluminar la verdadera esencia de los sucesos históricos.

Así, para esta nueva corriente la literatura deja de ser un mecanismo de registro o constatación de lo real –de aquellas verdades ocultas que supuestamente están allí para ser desentrañadas y reveladas al lector– y pasa a constituirse como una práctica que apunta a impedir que los discursos anclen en un punto de vista fijo y definitivo. De allí la permanente tensión que se manifiesta en sus obras entre el deseo de aprehender la realidad y la evidencia de que esta tiene siempre un costado incompleto, inasible, paradójico. Y de allí, también, que la noción del compromiso letrado ya no dependa para estos autores de la adhesión a un marco rígido de ideas, sino de la disposición a visibilizar aquellas situaciones que provocan extrañamiento. Es decir, aquellas situaciones cuya complejidad materializa un vacío de sentidos que desestructura nuestra perspectiva y que, por ello, opera como un resguardo contra la consolidación de lógicas dogmáticas y autoritarias.

Características del testimonio setentista

Para empezar, podemos situar al testimonio dentro de lo que Fabiana Grasselli (2011) denomina como la tradición de las escrituras “urgentes”, aquellas que buscan influir en el aquí y ahora de su enunciación y que, por ello, aspiran a interpretar el presente desde una perspectiva crítica con ciertos aspectos del orden establecido. Su materia narrativa, por lo tanto, hace foco en un conjunto de preocupaciones que caracterizan a una escena social determinada a punto tal que, aunque es posible observar cambios al interior de esta corriente según el contexto histórico, se trata de escrituras que encuentran en la *política* su palabra clave, el eje que organiza su estructura estética y sus objetivos. Y es que aquello que las distingue es el ímpetu de sus autores por intervenir en las pugnas que orientan el desarrollo de una comunidad y que definen, en última instancia, los axiomas, ideales y patrones de funcionamiento de un modelo de convivencia colectiva.

Antes que nada, entonces, el testimonio debe considerarse como un discurso contestatario. Un contra-discurso de impugnación que cuestiona las jerarquías político-culturales existentes, cualidad que ha sido señalada por diversos especialistas como un rasgo común a las distintas formas del género (Gilman, 2012; Yúdice, 1992). Dicho de otra manera, su origen se funda en acontecimientos traumáticos que movilizan desafíos al *statu quo*; desafíos que involucran la denuncia de ciertas condiciones de injusticia u opresión, la



visibilización de la palabra de las víctimas de esos hechos y la relectura de las interpretaciones oficiales en torno a esas circunstancias, sean actuales o históricas, pero que también suponen el diseño de una estética alternativa a las instituciones hegemónicas de la cultura. Me refiero con esto al entramado de un contra-estilo iconoclasta y anti-canónico que impugna los principios de construcción de legitimidad cultural –en este caso literaria– al evaluarlos como expresiones representativas del poder de las ideologías dominantes dentro del campo simbólico.

En el caso latinoamericano, por cierto, estos atributos hicieron del testimonio un género sumamente atractivo para las izquierdas, cuyo acervo teórico encontró y aún encuentra puntos de contacto con la retórica testimonial. Tanto es así que diversos estudios han identificado estas conexiones en el curso de la historia intelectual del continente. Para especialistas como Beverley (1987), Yúdice (1992), Sklodowska (1992) y Gilman (2012), por ejemplo, la genealogía del testimonio no sólo se remonta a la tradición del ensayismo decimonónico, en especial a la vertiente que abreva en el *ethos* socialdemócrata y anti-imperialista de José Enrique Rodó y José Martí. A su vez, a juicio de estos autores, y pese a los cambios de contexto, todavía puede detectarse en estas escrituras la influencia de la perspectiva gramsciana, una de las teorizaciones más difundidas en el campo intelectual de la región desde la década de 1960 en adelante.

Recordemos que este imaginario establece puntos en común entre política y cultura – y, con ello, entre marxismo y testimonio– al otorgar a las vanguardias culturales un papel protagónico en el devenir de la conflictividad social. En rigor, su hipótesis respecto a que la consolidación de un modelo de orden no depende únicamente de la conquista del Estado, sino también de la construcción de discursos capaces de crear consenso en torno a sus disposiciones; lleva a que los proyectos contrahegemónicos consideren indispensable emprender una disputa ideológica en pos de subvertir la legitimidad de esos discursos. Esto es, en pos de fracturar el conformismo que la ciudadanía ha establecido con ellos. De manera que, bajo el amparo de esta doctrina, la praxis letrada –en general– y el testimonio –en lo que aquí nos ocupa– se reconfiguran como herramientas de discusión de los valores, normas y objetivos de un determinado esquema de poder y, en definitiva, como ejercicios susceptibles de contribuir al cambio social a partir del aporte de datos y la reflexión político-ideológica acerca de las desigualdades que dicho sistema promueve.

Ahora bien, como veremos enseguida, esa confianza en la potencialidad transformadora del arte no se expresa, del mismo modo, en las distintas etapas de la tradición



testimonial. De hecho, lo que distingue a esta corriente en los sesenta/setenta, sobre todo en el caso de las vanguardias culturales más radicalizadas, es la singularidad con que los escritores plasmaron esa articulación entre estética y política. Para ser más concreto, me refiero a cierta manera específica de implementar los tres recursos característicos del testimonio, aquellos en los que se procesa su aspiración a intervenir en los conflictos sociales. A saber: el abordaje de hechos reales, la participación del autor en esas circunstancias y la combinación de los registros discursivos del ensayo, la ficción y el periodismo, técnica cuya finalidad trasciende el mero propósito de entretener a los lectores.

En cuanto al primero de esos recursos, y en sintonía con los análisis de Sklodowska (1992), Sarlo (2005) y Gilman (2012), el estilo *documental* del testimonio setentista se rige por un principio de condensación, una praxis reduccionista que opera, en forma velada, mediante una lógica de análisis selectivo. Esto porque los acontecimientos en los que se enfoca su montaje, lo que Mónica Bernabé (2006; 2010) califica como “el recorte de una perspectiva”, no sólo deben poner en evidencia las arbitrariedades e injusticias del capitalismo. Además, deben ajustarse a las presuposiciones teóricas del autor sobre lo necesario –e inevitable– de la lucha revolucionaria, motivo que lo conduce a omitir todos aquellos detalles que lo obligarían a incorporar matices en sus reflexiones.

En ese sentido, como lo importante es que el texto deje en claro que la revolución es la única vía posible para el desarrollo de una sociedad más justa, su estructura narrativa generalmente se organiza a partir de la identificación de un suceso particular que se asume como el arquetipo de una totalidad, sea por convicciones ideológicas y/o por la intervención de técnicas de escritura que permiten ese desplazamiento. Así, puede que la obra se dedique al análisis de un hecho específico, concreto, que se ofrece como la síntesis de la historia de una nación, o puede que esté dedicada al relato de un testigo que expone “una vivencia particularmente significativa” (Beverley, 1987, p. 9). Sea cual sea el caso, las dimensiones excepcionales de aquello que se relata siempre presentan, al escritor del testimonio, un conjunto de elementos sobre los que puede proyectarse la definición de lo narrado en términos de “experiencia representativa de una memoria e identidad colectivas” (Yúdice, 1991, p. 17).

A juicio de Sklodowska (1992), entonces, no hay nada casual en esta suerte de sinécdoque totalizante, de texto que toma las penurias de los oprimidos para convalidar, por un lado, una tesis sobre esas penurias y para legitimar, por otro, lo que se prescribe como la única vía de resolución de esas problemáticas. De modo que, lejos de ser azarosa, la selección



de esos elementos opera de acuerdo a criterios de funcionalidad, en la medida en que su carácter de fenómenos traumáticos permite presentarlos como la síntesis del despotismo del sistema y, a su vez, como un argumento favorable al deseo de transformar sus estructuras.

De ahí el interés de los escritores por visibilizar la palabra de las víctimas de esos acontecimientos, cuyas memorias se incorporan al relato en orden de fortalecer la verosimilitud de sus interpretaciones. Lo mismo puede decirse del empleo de otros procedimientos de veridicción, como la saturación de detalles costumbristas e históricos: fechas, datos, estadísticas, citas de autoridad, personajes y notas al pie de página. Todas estas técnicas apuntan a construir un *efecto de verdad* que permita un doble movimiento: disimular lo que en el testimonio hay de montaje –de exégesis en pugna con otras posibles interpretaciones de los hechos– y conceptualizar su denuncia y su propuesta como un discurso transparente, auténtico, genuino; esto es, como la “encarnación ‘imparcial’ de la realidad histórica” (Skłodowska, 1992, p. 15).

En otras palabras, los testimonios del período recurren a esta especie de sinécdoque con un propósito de *eficacia discursiva*: la confección de lo que se asume como una denuncia incontestable sobre las injusticias del orden burgués. Es decir, como una crítica que encuentra en esos episodios extremos –dado que se trata de crímenes políticos o experiencias de marginación u opresión–, la prueba definitiva de que la propia lógica de funcionamiento del capitalismo se basa en esas arbitrariedades. Y vale la pena insistir en este punto. Si los hechos o los testigos son considerados idóneos siempre y cuando se correspondan con los intereses del autor –esto es, que puedan describirse como paradigmas de la historia nacional y que, para quien escribe, sean sujetos modelos de una clase tanto como buenos narradores y actores protagónicos de la vida comunitaria–, ello se debe a que el objetivo de estas escrituras “no es etnológico, sino político” (Skłodowska 1992, p. 13). O, para ser más concreto, se debe a que remiten a una concepción maximalista de la política que fue específica de la época y que, como veremos, se revertiría tras la derrota. Es por eso que, antes que al deseo de abordar un fenómeno en toda su complejidad, en toda su pluralidad de matices, el propósito de este tipo de testimonios es hacer de la obra otro engranaje de la lucha revolucionaria, motivo que conduce a sus autores a acomodar sus diagnósticos –selectivamente– en función de persuadir al lector para que adopte una actitud de oposición al capitalismo⁴.

⁴ Un caso emblemático es el de *Las venas abiertas de América Latina* (1971). Entre sus puntos más discutibles, la obra selecciona sólo aquellos episodios que le permiten elaborar una representación idealizada del modelo de Estado castrista. Sin embargo, omite mencionar los diversos conflictos que las perspectivas dogmáticas ya habían comenzado a promover, por ejemplo, al interior del campo cultural cubano. En líneas generales, la obra no problematiza ni su acervo ideológico ni sus construcciones teóricas, que se asumen como verdades ya comprobadas que no precisan ser objeto de ningún tipo de debate.

A ello también contribuye el segundo de los recursos característicos del género: la participación del testimonialista en los conflictos sociales a los que está dedicada su escritura. Como he sugerido en investigaciones previas (Montali, 2021), en los testimonios radicalizados este recurso, habitualmente, se plasmó en lo que puede denominarse como el gesto ético de *vivir para contar*, de ser y estar compartiendo el yugo cotidiano de los excluidos. Dicha maniobra parte de la decisión del escritor de convertirse en protagonista de los sucesos que relata. Así, obras célebres como “Pasajes de la guerra revolucionaria” (1963), de Ernesto Guevara; “Las venas abiertas de América Latina”, de Eduardo Galeano (1971); y “Un grano de mostaza (El despertar de la revolución brasileña)”, de Márcio Moreira Alves (1972), se destacan por el hecho de que sus autores se inscriben en cuerpo presente en el espacio concreto de la acción, abandonando el papel distante del periodista clásico a los fines de intervenir en el propio núcleo de los conflictos.

No es casual, por lo tanto, que sus voces pasen a expresarse en el texto desde la primera persona del singular, en una simbiosis entre las figuras del autor y el narrador. Después de todo, según las observaciones de Gilman (2012), la voluntad de “correr la suerte del agredido” (Guevara, 1967 [2020], p. 55) y compartir tanto sus riesgos como su sufrimiento, representaba una manera de aproximarse a la figura del *Che*, de forjar semejanzas con el camino que había trazado su biografía. Y es que desde la óptica de los intelectuales de izquierda de la época, al situarse en la trinchera de lo real, el escritor asumía sacrificios que lo acreditaban como un verdadero revolucionario ya que su presencia en el lugar de los hechos, además de fortalecer la verosimilitud de su denuncia, ofrecía una prueba contundente de su compromiso con el cambio social. Una prueba que operaba en el espacio público en tanto “conducta moral ejemplar y ejemplarizante” (Achugar, 1992, p. 71). En parte, porque contribuía a posicionar al autor en el rol de faro iluminador de una verdad revelada, y en parte porque esa verdad, junto con su conducta frente a ella, se presentaba como un modelo aleccionador del comportamiento de los lectores, a quienes se exhortaba a reformular sus actitudes mediante un relato frente al que era imposible permanecer indiferente: o bien estos tomaban partido por la causa de las víctimas o, de lo contrario, se convertían en cómplices de los criminales.

Finalmente, el tercero de los recursos mencionados –la mixtura de los lenguajes del ensayo, la ficción y el periodismo–, también se orienta hacia esa búsqueda de eficacia discursiva. Si bien especialistas como Beverley (1987), Sklodowska (1992) y Maccioni (2011) afirman que la *bi-referencialidad* es otro de los rasgos nodales de las obras de ficción o no-ficción, ya que se caracteriza por el relato de hechos verídicos mediante el empleo de técnicas



propias de los géneros ficcionales, el caso de los escritores de los sesenta/setenta vuelve a poner en juego una manera específica de implementar esa estrategia narrativa. Como sugieren estos autores a partir del análisis de los textos de Guevara, Galeano y Miguel Barnet, los testimonios de la época se valen de los recursos de las literaturas fantásticas, dramáticas, épicas o de suspenso con un doble objetivo. Por un lado, para representar la historia de la región como un escenario de pesadillas promovidas por el capitalismo, y, por otro, para potenciar las sensaciones de indignación del público frente a esas circunstancias. Por lo que, lejos de limitarse al deseo de captar el interés de los lectores, estas obras establecen un contrapunto entre estilo ficcional y narración informativa y argumentativa a los efectos de vigorizar la persuasión a la que aspira su denuncia. Y esto porque la *tonalidad novelesca*, es decir, el ejercicio de novelar hechos reales, cierne sobre la trama un clima de enorme impacto emocional cuyo propósito –ante todo– es abrir una fisura en la conciencia del público, un desgarramiento que también contribuya al objetivo de incitar a los lectores a replantear sus posiciones políticas⁵.

Las críticas al testimonio setentista

La suma de estos factores explica la fascinación con que muchos intelectuales se aproximaron a esta clase de géneros en aquella época. Más allá de su pertenencia a la tradición de las escrituras urgentes, la poética testimonial sedujo a los escritores porque les ofrecía una serie de recursos específicamente orientados a la eficacia del mensaje. Su arsenal retórico, por lo tanto, se presentaba como el mecanismo ideal para el diseño de una obra combativa, crítica, rebelde. Una obra que trascendiera la condición de mero artefacto de goce atribuida al arte *burgués* –al que se acusaba de no incomodar al *statu quo*–, para transformarse en una herramienta de la política revolucionaria.

De ahí que los testimonialistas consideraran a esta corriente como la máxima expresión del arte comprometido e incluso como el horizonte en el que podía vislumbrarse la estética del mundo por venir. Y entre los indicadores de dicho entusiasmo vale la pena mencionar, en primer término, la valoración que hicieron del testimonio revistas como *Marcha* y *Crisis*, que publicaron este tipo de textos e intercedieron en los debates sobre su potencialidad

⁵ En *Las venas...* (1971), por ejemplo, ese contrapunto ya se hace presente en el propio título de la obra, que supone la representación de América Latina como una mujer ultrajada por el imperialismo. A ello hay que añadir el tono épico que emplea Galeano para narrar las biografías de líderes políticos como Juan Perón, Túpac Amaru, Ernesto Guevara o José Artigas, y para describir las revueltas populares más significativas que estallaron en la región desde el siglo XVI en adelante.

discursiva. A ello se debe añadir su incorporación a los concursos literarios que realizaba la editorial *Casa de las Américas*, la más importante entre las instituciones culturales que tuvo en esos años el arco socialista. Y, finalmente, el éxito en ventas de una larga lista de obras vinculadas al género, como los textos de Guevara, Galeano, Moreira Alves, Walsh, Barnet y Francisco Urondo.

Sin embargo, es en esa misma articulación en donde pueden observarse los vínculos del testimonio radicalizado con los discursos maximalistas, vínculos que el propio contexto –a juicio de Gilman (2012– se encargaría de reforzar. Recordemos que además de contribuir a la consolidación de la lucha armada en tanto vía estratégica principal para el triunfo revolucionario, la profundización de la violencia también acentuó las exhortaciones en pos de amoldar la creación artística a las directivas de las cúpulas partidarias. Por lo que, en una dinámica no exenta de conflictos para el campo intelectual, dicho escenario condujo a que la palabra *panfleto* “fuera exorcizada de sus malas connotaciones” (Gilman, 2012, p. 355). Esto fue así a tal punto que, incluso desde las instituciones culturales –con *Casa de las Américas* a la vanguardia– se impuso la defensa de una literatura pedagógica, propagandística y fundamentalmente centrada en la exaltación de los actos heroicos del combatiente. En efecto, ese es el telón de fondo de la autocrítica de Galeano citada al comienzo de esta investigación, ya que sus declaraciones llevan implícita la pregunta respecto a cuánto habrían contribuido los propios intelectuales a la degradación de sus prácticas, o bien, a la consolidación de los enfoques dogmáticos y autoritarios que restringieron tanto la autonomía del arte como las posibilidades de disenso dentro de los espacios del activismo socialista⁶.

Precisamente, las críticas a esta clase de escrituras no se dirigen ni al entusiasmo de sus autores por articular estética y política, ni tampoco a su voluntad de intervenir en los conflictos sociales desde el campo cultural. Muy por el contrario, los cuestionamientos indagan en los pormenores de la configuración de discursos *efectistas*. Es decir, discursos que en su afán de convocar a la acción en contra del orden establecido, más que proponerse demostrar algo en torno a un hecho, tienden al despliegue de un *pathos* y una retórica belicista que los hace propensos a dictar sentencias en relación a una verdad que se asume como absoluta e indiscutible. Dicho en palabras de Carlos Mangone y Jorge Warley (1994), se trata de discursos que parten de una tesis ya resuelta, comprobada de antemano. Es por ello que sus ejercicios de argumentación apuntan a reafirmar convicciones antes que a debatir ideas.

⁶ La bibliografía coincide en señalar el encarcelamiento del poeta cubano Heberto Padilla, detenido en 1971 por sus críticas al gobierno de la isla, como uno de los hitos más importantes de este proceso. Desde entonces, no sólo se endurecieron los criterios que determinaban qué tipo de textos eran o no favorables a la revolución, sino que además el compromiso del letrado pasó a valorarse de acuerdo a su predisposición a acatar las directivas de los líderes políticos.

Asimismo, en sus páginas el análisis se subordina al deseo de provocar impacto en términos políticos, o bien al propósito de persuadir al lector antes que a reflexionar *in extenso* sobre los temas de los que el texto se ocupa, evitando detenerse en sus matices, sus capas de sentido e incluso en aquellas evidencias que desautorizarían la puesta en juego de una mirada lineal o taxativa.

Para Sklodowska (1992), por ejemplo, el principal inconveniente de estas escrituras es su resistencia a reconocer lo que Alain Badiou (2005) denomina como su condición de “semblante”, de puesta en escena o representación que, pese a todo, se autopercibe y aspira a ser leída como sinónimo de lo real. Según hemos visto hasta aquí, aunque el testimonio setentista es el resultado de una subjetividad creadora que elige los hechos, el enfoque y los testigos de acuerdo con sus intereses ideológicos, al mismo tiempo recurre a distintos procedimientos de veridicción a los fines de producir un efecto de verdad. Un efecto que le permita presentarse menos como una obra realista que como una mimesis, como lo real encarnado en palabras. Esto introduce una tensión en la medida en que el texto “no reconoce su calidad de artefacto” ni “la relatividad de sus propios planteamientos” (Sklodowska, 1992, pp. 15 y 89). Tanto es así que es esa renuncia a visibilizar sus técnicas de montaje lo que otorga al testimonio su carácter de discurso total, de imaginario que se presume transparente y sin fisuras. O en términos de Sklodowska, de obra que “no se percibe como un texto más sino, dogmáticamente, como el texto verdadero” (1992, p. 15), como la versión definitiva que clausura la historia latinoamericana y que invalida otras posibles interpretaciones.

Beatriz Sarlo (2005), por su parte, coincide con esta lectura al afirmar que el testimonio es en esencia un *relato*, esto es, la *invención* de un discurso desde un enfoque particular. Y es que, al igual que cualquier otro texto, el testimonio *construye* su objeto de análisis desde un determinado punto de vista y en función de ciertos objetivos estéticos e ideológicos. Sin embargo —y aquí la autora introduce una segunda problemática—, los inconvenientes en su etapa radicalizada no se agotan en el plano de las interpretaciones de los hechos históricos.

Junto con su rechazo a asumirse como una perspectiva parcial, derivado de su vocación mimética y de su tendencia a atribuir a los fenómenos sociales un sentido prefijado, estas escrituras también olvidan que la imaginación no es algo exterior al lenguaje, sino un atributo necesario para su funcionamiento. Dicho en conceptos de Sarlo, “no hay testimonio sin experiencia pero tampoco hay experiencia sin narración” (2005, p. 29), lo cual significa que todo acto de dicción es al mismo tiempo un acto creativo. Es decir, que todo ejercicio de pensamiento supone un acto de significación —de construcción de ideas a partir de las



palabras— que es en sí mismo un acto especulativo y que por sus propias características, por su propia especificidad de proceso arbitrario, no nos permite separar de manera tajante las dimensiones de lo fáctico y lo ficcional. Y esto porque, más que coincidir con las cosas a las que pretende referirse, el lenguaje las expresa de manera figurativa. Sólo así consigue liberar “lo mudo de la experiencia” y convertirla “en comunicable” (Sarlo, 2005, p. 29). De modo que también esta cualidad obliga a tener en cuenta que entre las palabras y las cosas media siempre una distancia, un vacío que impide que lo real pueda representarse en forma objetiva y, asimismo, que el debate sobre sus percepciones pueda admitir un punto de clausura, una síntesis que unifique en una única conclusión aquello que puede ser abordado desde distintos puntos de vista.

En líneas generales, estas observaciones se enfocan en dos de los aspectos característicos del testimonio setentista. El primero es su *imaginario de polarización*, que se expresa en un estilo de abordaje dicotómico y lineal de los fenómenos políticos que tiene continuidad, a su vez, en aquello que Mangone y Warley (1994) definen como el recurso distintivo de las literaturas de combate: la lengua emocionalmente enardecida del discurso radicalizado, que ataca al orden vigente en términos proféticos y maximalistas. El segundo, por su parte, es la concepción del intelectual en tanto voz esclarecedora de la conciencia de los oprimidos. A criterio de Sklodowska (1992), por ejemplo, la idea del intelectual faro se funda en una actitud que es, al mismo tiempo, verticalista y elitista. En parte porque supone que la mera posesión de saberes político-culturales, sobre todo el saber de la teoría marxista, habilita a colocar al hombre de ideas en el rol de sujeto propietario de verdades que su público desconoce. Y, en parte —o quizás sobre todo— porque esta consideración conlleva el riesgo de que el testimonio derive en una captura de la voz del otro, es decir, en una sustracción y hasta un silenciamiento de la palabra de esos oprimidos a quienes el escritor, de manera paradójica, pretende liberar de sus cadenas.

Recordemos que aunque el testimonialista se propone hacer oír las voces de los marginados, para contrarrestar los discursos del poder, sus textos en realidad no sólo habilitan la expresión únicamente a quienes tienen “una historia afín con [su] proyecto de narrador culto”, sino que tampoco hacen explícita esa estrategia de selectividad de fuentes (Sklodowska, 1992, p. 129). De modo que las voces que recibe el lector son menos las de los oprimidos, que la voz del intelectual que habla por ellos y que interviene en forma estratégica en sus declaraciones. Un intelectual que además de crear su versión de la historia también necesita construir a ese otro, a ese protagonista del relato que, gracias a las operaciones de montaje, coincide a la perfección con sus posiciones ideológicas y se ajusta al curso de acción



revolucionaria que su texto aspira a promover. Y es por eso que el testimonio setentista no puede considerarse ni como una ruptura total con la tradición burguesa, ni como un texto representativo de un modelo de sociedad que ya no se funde en la construcción de desigualdades. Su estructura confirma la persistencia de un mundo en el que alguien posee el don de la palabra pública mientras que otros, en el subsuelo de la pirámide, sólo cuentan con la posibilidad de ser habilitados y moldeados por esa voz, y ese saber, que no les pertenece.

En síntesis, para autoras como Sklodowska (1992), Sarlo (2005) y Gilman (2012), el testimonio radicalizado compartió con las perspectivas anti-intelectuales una misma aspiración a la totalidad, o una misma vocación de pensamiento único que situó sus producciones más en la impronta positivista del realismo decimonónico que en la relatividad del pensamiento posmoderno. A ello también remite su tendencia a configurarse como un *discurso de exclusión*, esto es, en términos de Badiou (2005), como una lógica que tiende a invalidar todas aquellas expresiones que implican algún tipo de desvío con respecto a su sistema de creencias taxativas. De ahí que, para estas autoras, el resultado de este fenómeno se asemeje a lo que Jacques Rancière (2010) denomina como las “paradojas del arte político”. Y es que si bien el testimonio se presentaba como un discurso que pretendía contradecir los axiomas de un poder autoritario –me refiero, con esto, a la concepción del capitalismo como el único modelo eficiente para el desarrollo de una sociedad democrática y equitativa–, su lógica dogmática parece haberlo impulsado al contrasentido de replicar, paradójicamente, aquello con lo que buscaba romper: la invención de imaginarios homogéneos que instituyen arquitecturas sociales basadas en el despotismo.

Poéticas de la ambigüedad en las reinenciones del testimonio

En función de lo expuesto hasta aquí, puede considerarse que las reinenciones del testimonio constituyeron un fenómeno paralelo al proceso de revisión autocrítica que realizaron las izquierdas tras la derrota de las expectativas revolucionarias. Como se adelantó en la introducción, lo que se observa en este núcleo del campo intelectual, desde la década de 1980 en adelante, es la emergencia de discursos que no sólo apuntaban a redefinir los vínculos entre política y literatura junto con la propia concepción del rol social del sujeto letrado, sino que a su vez se proponían plasmar esa inquietud a partir de la búsqueda de un nuevo paradigma que fuera capaz, por un lado, de tomar distancia de los dogmatismos ideológicos y, por otro, de asumir la disidencia, el pluralismo y el reconocimiento de la alteridad como condiciones *sine qua non* para la construcción de una sociedad más justa.



De acuerdo con las hipótesis de Miriam Chiani (2014), esto se tradujo en la paulatina legitimación de una nueva política literaria basada en el desplazamiento del testimonio hacia la noción de *realismo inseguro*. Así, lejos de promover un abandono de las prácticas de intervención intelectual centradas en el abordaje de hechos reales, lo que dicho desplazamiento provocó fue una ruptura con las convenciones de representación mimética en las que se habían asentado los discursos absolutistas y sus imaginarios de totalidad. De modo que lo que ganó terreno en esos años, en palabras de la autora, fue el viraje hacia una concepción de lo real como “un acontecimiento de carácter imprevisible” (Chiani, 2014, p. 399 y 405). Un viraje que implicó la puesta en juego de un conjunto de estrategias estéticas “desrealizadoras” cuyo propósito fue discutir las ilusiones de correspondencia entre discurso y realidad e impulsar, en simultáneo, un proceso de desmontaje del testimonio en sus fundamentos de verdad, coherencia y transparencia argumentativa.

En efecto, es ese cambio en el régimen de las artes lo que se observa en las obras de Pedro Lemebel y María Moreno. En ellas, la escritura política, comprometida y disidente, se constituye desde la noción de ambigüedad en tanto concepto que apunta a discutir cualquier tipo de perspectiva dogmática y autoritaria, sea cual sea su estatuto ideológico. Así, sus obras se caracterizan por el desentendimiento de la voluntad de reflejar la experiencia y por la puesta en acto de una poética de la duda que se organiza, sobre todo, en base a dos tópicos específicos: el cuestionamiento de las capacidades representativas del lenguaje, que conduce a la problematización de la distancia entre lo real y lo imaginario, y la difuminación de la identidad del autor como una estructura sólida o autosuficiente, debido a que el sujeto que escribe ya no puede presentarse ni como eje del relato ni como depositario de una mirada unificadora del sentido de los hechos sociales. Como veremos a continuación, ambos tópicos se presentan en conjunto, de manera articulada, en las tres estrategias narrativas que caracterizan el estilo de escritura de estos autores.

La primera es la fragmentación identitaria, operación dirigida a romper los correlatos entre la identidad autoral y el yo narrativo, esto es, la voz que se expresa dentro del texto. La clave de ingreso a la escritura, por lo tanto, es la concepción de la identidad no como una esencia sino como una construcción, proceso que se inicia fuera de la obra para luego replicarse dentro del relato. Se trata de una estrategia que parte de aquello que Lucía de Leone (2011) denomina como el ejercicio de “astillar el nombre”.

En rigor, sabemos que Lemebel y Moreno son identidades ficticias, personajes creados para intervenir tanto en la esfera pública como en el espacio concreto de la obra. De hecho,



el verdadero nombre de Lemebel es Pedro Mardones, apellido que a principios de los años ochenta cambió por el de su madre, Violeta Lemebel, como “un gesto de alianza con lo femenino, (...) reconocer a mi madre huacha desde la ilegalidad homosexual y travesti” (Entrevista a Lemebel realizada por Blanco y Gelpí, 1997, p. 94). La escritora argentina, por su parte, se llama en realidad María Cristina Forero, por lo que la elección de su primer nombre y del apellido Moreno desata un sugestivo abanico de reminiscencias superpuestas, unas en las otras como cajas chinas, en tanto el juego con las iniciales remite al nombre de su hijo, Manuel Moreno, y también a la identidad del primer periodista argentino, Mariano Moreno, al que la autora traviste en un cuerpo y una subjetividad que ya no encajan en los parámetros binarios.

Para especialistas como de Leone (2011) y Fernando Blanco (2010), este recurso no sólo abre una fisura entre la personalidad real del autor y su yo narrativo –al extremo de que ni siquiera cuando escriben en primera persona podemos saber de quién es, o quién es, esa voz que se manifiesta en el texto. Además, las desfiguraciones identitarias nos colocan frente a otra estructura que se vuelve frágil en sus obras: la dimensión del género sexual. Y es que en ellas es el propio cuerpo el que rompe con el orden heteronormativo para visibilizar, en su desplazamiento, las múltiples lenguas que conforman su sustancia híbrida. En el caso de Lemebel, esta erosión se simboliza en la figura de *la loca*, el personaje que narra las crónicas de *La esquina es mi corazón* (2013 [1995 a, b y c]). Allí, el cuerpo multifacético del travesti, indefinido en su rostro de hombre maquillado y con tacos aguja, se prolonga en una prosa sensual que carnavaliza los mandatos sociales del decoro por la vía del exceso y el desborde:

...dedicado a los chicos del bloque, desaguando la borrachera en la misma escala donde sus padres betelmaníacos me lo hicieron a lo perrito; inyectándome entonces el borde plateado de la orina que baja desnuda los peldaños hasta aposentarse en una estrella humeante. (Lemebel, 2013b, p. 58)

En cuanto a Moreno, esta estrategia se replica en las páginas de *Black out* (2016a), especialmente en los pasajes en los que la autora se describe como una mujer des-generada y como “la Carolina de Mónaco del Once”, es decir, como una mujer que se resiste a reconocerse en su sexo y cuya falta de higiene contradice los estándares de belleza y cuidado que distinguen a la moral burguesa. En sus palabras:

He hecho el amor con algunas mujeres y muchos hombres. Eso no me inclina a definirme como “fundamentalmente heterosexual” (...); ni en “lesbiana que todavía se acuesta con hombres”. [Y también] Mi cuerpo olía mal. A trapo macerado en alcohol, a sudor seco, quiero imaginar que no a sexo ni a queso. (...) Si cuando era adolescente

el olor de las axilas y de la piel —húmeda a menudo por el miedo de los tímidos— me impregnaba la ropa, (...) cuando viví sola mi mugre señalaba la salida de la célula familiar a la infección del mundo. (Moreno, 2016a, pp. 165, 170 y 355)

Esta actitud se refuerza con la segunda de las estrategias que conforman el estilo de escritura de estos autores. Me refiero a los procedimientos del lenguaje *neobarroco*, que Alicia Montes define como “un conjunto de prácticas estéticas contestatarias” (2014, p. 181) que resignifican ciertos recursos del barroco clásico, como por ejemplo el uso de formas curvas y turbulentas, a los fines de componer una poética relativista signada por la fuga hacia los márgenes del sentido común. Así, el empleo de frases sobrecargadas de adjetivos y de tropos como la metáfora y la alegoría, trazan el marco de un *modus operandi* que apela al exceso de ornamentación para poner al descubierto la artificialidad del saber. Ello explica su semejanza con la figura del oxímoron. Después de todo, el neobarroco es una técnica que recurre a la contraposición de figuras para hacer estallar la producción de significados a punto tal que, cuanto más frondosa es su pintura de los acontecimientos, cuanto más se fuerza al lenguaje para alcanzar la mimesis, más se acentúa la sensación de que hay algo que ha quedado por decir, algo que huye de nuestra mirada revelando los límites de toda representación y la subjetividad de todo pensamiento.

Al respecto, vale la pena detenerse en *Las amapolas también tienen espinas* (2013c), crónica testimonial en la que Lemebel narra el asesinato de un travesti ocurrido en la periferia de la ciudad de Santiago, en Chile. El responsable es un *taxi boy*, un chico que se prostituye con hombres y mujeres y con el que *la loca* acaba de tener sexo. La escena se desata cuando el chico quiere robar el reloj pulsera del travesti y este se resiste, por lo que en pleno forcejeo saca su navaja y entonces leemos lo siguiente:

...tuvo que ensartarla una y otra vez en el ojo, en la guata, en el costado, donde cayera para que se callara. Pero no caía ni se callaba nunca el maricón porfiado. Seguía gritando, como si las puntadas le dieran nuevos bríos para brincar a su marioneta que se baila la muerte. *Que se chupa el puñal como un pene pidiendo más*, otra vez, papito, la última que me muero. (Lemebel, 2013c, pp. 186)

Luego agrega:

Calada en el riñón la marica en pie hace de aguante, *posando Monroe al flashazo de los cortes, quebrándose Marilyn a la navaja Polaroid* que abre la gamuza del lomo modelado a tajos por la moda del destripe. *La star top en su mejor desfile* de vísceras frescas, recibiendo la hoja de plata como un trofeo. (Lemebel, 2013c, pp. 186)

Y finalmente:

La noche del erial es entonces *raso de lid, pañoleta* de un coliseo que en *vuelo flamenco la escarlata*. Espumas rojas de maricón que *lo andaluzan* flameando en el tajo. *Torero topacio* es el chico poblador que lo parte, *lo azucena* en la pana hirviendo, *trozada Macarena*. (Lemebel, 2013c, pp. 186-187, las cursivas me pertenecen)

Como puede observarse, es en esa mascarada desbordante de objetos y colores, en esa especie de vestido de lentejuelas al que se asemeja su prosa, con sus topacios, azucenas y claveles, de donde surge el movimiento de pinzas con que el autor tensa la estructura del lenguaje hasta mostrar la insuficiencia de las palabras, o bien, el carácter siempre incompleto y arbitrario de las descripciones que construimos con ellas. Porque en la medida en que la carga emocional del relato se potencia gracias a su intento de agotar el lenguaje, lo que el derroche ornamental y la técnica del contrapunto hacen explícito es que no existen palabras suficientes en esta tierra para describir el horror, ni mucho menos para comprenderlo. Sobre todo si se tiene en cuenta otro detalle: el hecho de que el asesino es un chico marginal que se prostituye para sobrevivir. Un chico que, por lo tanto, también es otra víctima, alguien que “jamás había cortado a nadie” y que se escapa de la escena preguntándose “por qué lo hizo, por qué le vino ese asco con él mismo, esa hiel amarga en el tira y afloja con el reloj pulsera de la loca” (Lemebel, 2013c, p. 186).

Algo similar sucede en la producción de Moreno. En sus páginas, la estética neobarroca se materializa en los pasajes en los que el cuerpo femenino se violenta, entre otras cosas, mediante el abandono y el alcohol, para desapropiarse de la función social reproductiva que le asigna el patriarcado. Dicho de otro modo, las imágenes grotescas que entretiene la autora rompen tanto con el paradigma heteronormativo como con los ideales de princesa bella y esposa obediente. Un desenfreno gestual que al mismo tiempo repercute en su escritura. Pues aunque menos preciosista, si se la compara con el estilo de Lemebel, la pluma de Moreno también hace gala de lo que puede considerarse como una antieconomía de la prosa.

Black out, por cierto, en tanto constituye una autobiografía ficcionalizada –Moreno (2016a, p. 296 y 271) advierte en varias oportunidades que *Un libro de memorias no exige evidencias*– no sólo tiene como tema principal la distancia entre lo real y lo representado. A su vez, el libro remite a una de las tesis preferidas de la autora: la idea de que “la ascética instalada por Borges y el grupo Sur” –que “ahorra en metáforas y se prohíbe los excesos” (Moreno, 2005, s/p)– simboliza la continuidad, en el plano de la escritura, del proyecto aristocrático encarnado por el modelo de sociedad blanca y eurocéntrica. Por lo que, desde su punto de

vista, escribir en neobarroco es hacer contrahegemonía. En parte porque la sobrecarga ornamental sublima los mandatos del decoro que aún marcan los límites del orden burgués, territorio fuera del que toda conducta es relegada al caos patológico de la barbarie. Pero también porque su incontinencia retórica permite recuperar aquello que el poder ha suprimido: los cuerpos plebeyos, las lenguas y culturas populares, las sexualidades disidentes y el paisaje en ruinas que irrumpen en los márgenes de la ciudad, allí donde el rol contestatario del testimonio aún es asumido por las prostitutas, los pobres, los travestis y los drogadictos. En sus palabras:

Mi cuerpo argentino pretende ser irónico, ajeno a las pretensiones esencialistas con que las ideas de Patria o de Nación arman sus modelos de pertenencia. Más bien me gustaría armarlo con sus exclusiones, sus forajidos, sus fuera de catálogo. [Y también] ¿Cuántos juraron obediencia debida a esa idea ainglesada de que con menos palabras mejor, que la belleza se cultiva en el ahorro y la usura de los tropos? Tanta austeridad en el cuerpo de la escritura amerita cambiar de cuerpo, o mejor, ir de cuerpo. (Moreno, 2016b, s/p)

Finalmente, la tercera operación que implementan estos autores propone otra forma de ruptura con el paradigma mimético; una ruptura que ocurre en el plano de los contenidos, esto es, de los hechos que se narran. Se trata del abandono del axioma de *vivir para contar* como eje de organización del relato. En concreto, como ya nada puede representarse sin recurrir a algún tipo de invención, asimismo deja de resultar imprescindible ser testigo de lo que se cuenta y retratar esos hechos de manera fidedigna. Ello no deriva, claro está, en un reemplazo del testimonio por las narrativas ficcionales, sino que supone, de nuevo, un ejercicio de licuación de las fronteras entre ambos universos y entre los géneros literarios que tradicionalmente los han encarnado –el ensayo, el periodismo, la poesía, el cuento y la novela– cuyo objetivo es descubrir los puntos en donde lo real ya no puede subsumirse en el discurso.

A estos fines, entonces, dicha operación se plasma en sus obras de dos maneras. La primera es la elaboración de historias no verídicas que, sin embargo, abordan episodios muy presentes en la vida cotidiana. Eso es lo que ocurre en *Las amapolas...* de Lemebel, texto que imagina el asesinato de un travesti a partir de elementos característicos de la violencia homofóbica: marginalidad, prostitución, machismo, desinterés de la sociedad y de la prensa por estos hechos. Y lo mismo se destaca en *Venecia sin mí*, crónica publicada en *Banco a la sombra*, en 2007, en la que Moreno nos presenta el relato de un viaje que nunca realizó, algo que apenas podemos intuir debido a que la autora brinda muy pocos indicios sobre la



naturaleza ficticia del reportaje. De modo que la obra nos recuerda, una vez más, que aunque sus metodologías sean diferentes, el periodismo y la literatura comparten un mismo procedimiento: el montaje de relatos desde un enfoque particular. Un enfoque cuyo origen es la concepción de que “la experiencia no puede ser sino retórica” y que por ello “no se describe, se escribe”, es decir, se construye un recorrido que da cuenta de los hechos de manera subjetiva (Moreno, 2007, pp. 149 y 151).

En el caso de la segunda, por su parte, la estrategia se revierte y es en el abordaje de acontecimientos verídicos en donde encontramos la emergencia de un resto de sentido que escapa a la perspectiva de los autores. Un ejemplo es la crónica titulada *La música y las luces nunca se apagaron* (2013a), en donde Lemebel ficcionaliza el incendio, presuntamente intencional, ocurrido en 1993 en la discoteca *Divine*, un club frecuentado por la población gay de Valparaíso en el que murieron cerca de veinte personas. Narrado mediante la técnica del punto de vista omnisciente, el escritor nos coloca en el rol de testigos presenciales de la tragedia, condición que tanto él como sus lectores sólo podemos asumir de manera imaginaria. El fantaseo se acentúa en la medida en que el texto repite el recurso de la contraposición neobarroca, en otro intento insuficiente por describir el horror del asesinato homofóbico. “Pisar las vigas y espejos al rojo vivo que multiplican la Roma disco de Nerón Jones”, escribe Lemebel (2013a, p.183), en una referencia que cruza el incendio que arrasó a la capital del imperio romano, en el año 64 después de Cristo, con la música de Grace Jones, una cantante de moda a principios de la década de 1990. De esta forma, su prosa nuevamente recurre al contrapunto metafórico para explorar aquello que huye, una y otra vez, de cualquier tentativa de retrato mimético. Y es que aun cuando sea posible establecer el móvil de la tragedia, no hay nada en ella que nos sea dado a reconstruir. Tampoco el sufrimiento de las víctimas, ya que sólo a través de la imaginación podemos aproximarnos al dolor de esas locas marginadas por la sociedad, perseguidas por el odio a la diferencia y asediadas por el sida, que ahora corren desesperadas por los pasillos de la *Divine* “gritando, empujando, pisando a la asfixiada que prefiere morir de espanto. Buscando la puerta de escape que está cerrada y la llave nadie sabe” (Lemebel, 2013a, p. 183).

A ese registro también pertenece *Black out* (2016a), texto en el que es el alcohol el que frustra los esfuerzos de la autora por reconstruir en detalle su propia biografía, a raíz de las digresiones, los blancos en la memoria y los apagones de conciencia que provoca el exceso de bebida: “Un bebedor sin límites jamás sabe si cometió incesto”, dice Moreno, y agrega: “Si el olvidar es siempre una selección y edición de los recuerdos que oscilan entre los felices



y los soportables, para el alcohólico gran parte de ellos pertenecen a la selección y memoria de los demás” (Moreno, 2016a. p. 401).

No obstante, es *Oración* (2018) el libro en donde lleva al extremo estos procedimientos. Por un lado, además de identificar los pasajes de las cartas en los que Walsh deja entrever que no cuenta con los datos necesarios para reconstruir la muerte de su hija, motivo que lo lleva a componer su propia lectura de los acontecimientos, la autora a su vez se vale de distintas obras artísticas situadas en una línea endeble entre el periodismo y la ficción, en las que son los hijos de los desaparecidos los que deben apelar a la imaginación para recrear la vida de sus padres, especulando sobre sus maneras de pensar, sus gustos estéticos, sus rasgos físicos y hasta el modo en que murieron. Por otro, también toma las disonancias que surgen en las entrevistas a los testigos que presenciaron la muerte de Vicki –quienes tampoco logran acordar en una única versión de la historia– y aprovecha sus contradicciones para lanzar un alegato contra el testimonio setentista. *Oración* (2018), en ese sentido, obedece a un propósito contrario al de la búsqueda de la evidencia. En su palimpsesto de voces, lo evidente se desdibuja hasta recordar que “La interpretación se impone al acontecimiento desde el comienzo” (Moreno, 2018, p. 288). Por eso la autora traza un paralelo entre el testimonio setentista y los discursos de un poder autoritario, discursos en los que las pruebas acaban por constituir un detalle accesorio a las certezas prefijadas que las convocan. En sus palabras:

La verdad del testimonio es siempre metafórica, y la que pretende exponer los hechos desnudos no es más que aquella verdad que quiere imponerse por sus votos de pobreza y, al utilizar la prueba y el documento, no es el hueso factual lo que devela en su sentencia sino una estructura mimética a la judicial en la que la prueba y el documento son accesorios a la retórica fiscal. (...) No existe en el túnel oscuro del olvido la cripta de unos hechos a los que habría que llegar excavando desde la razón positivista hasta despojarlos de su ganga retórica. (...) Por eso son los testimonios coherentes, sin agujeros en la memoria, acoplables entre sí en una consistencia deliberada, los que menos iluminan lo acontecido. (Moreno, 2018, p. 287 y 289)

Consideraciones finales

Llegados hasta aquí, puede afirmarse que la confianza en las funciones representativas del lenguaje, la idealización de la figura del intelectual en términos de demiurgo y el despliegue de una retórica belicista, incendiaria e insistentemente anunciatoria de un destino manifiesto, constituyen los factores más relevantes en los que la crítica ha indagado la continuidad de las perspectivas dogmáticas en el *ethos* del testimonio setentista. Dicho de otra manera, los enfoques autoritarios parecen haber compartido con estas escrituras una idéntica propensión

anti-intelectual, esto es, una misma actitud proclive a referenciarse en esquemas dicotómicos y unidimensionales de pensamiento. En tal sentido, entre sus efectos no sólo se destaca la tendencia a atribuir a los fenómenos sociales un sentido prefijado, sino también la consolidación de una lógica maximalista que resultó más adecuada a los rígidos criterios de mando/obediencia que exige la actividad militar, antes que al pluralismo, la deliberación y la tolerancia con el disenso.

En efecto, es contra esta clase de perspectivas que se erigen las obras de Pedro Lemebel y María Moreno. A diferencia de las cosmovisiones radicalizadas, su apuesta por elaborar una literatura contrahegemónica se organiza, sobre todo, a partir de la confección de un imaginario político no restrictivo ni excluyente. Es decir, una praxis que hace del reconocimiento de la alteridad el requisito *sine qua non* para la construcción de una sociedad más justa. De ahí que, lejos de presentarse como el producto de una *razón ordenadora*, situada en un plano de certezas inaccesibles para el hombre promedio, sus textos se configuren como experiencias de extrañamiento o como exploraciones que buscan visibilizar aquello que no puede explicarse: ese resto de sentido que desconcierta nuestra mirada y que cuestiona la solidez de los discursos que pretenden otorgar un significado pleno y unívoco a los hechos sociales.

Así, en su condición de testimonialistas des-radicalizados, Lemebel y Moreno rechazan los axiomas de la polarización e intervienen en el espacio público mediante una poética de la ambigüedad o, para ser más específico, mediante una textualidad inestable que ya no encuentra nada plausible de ser retratado de manera fiel o transparente. Por eso en sus páginas la realidad se redefine como el resultado de un ejercicio de invención –práctica que ya no esconde la esencia subjetiva de sus técnicas de montaje–, al tiempo que la identidad se acentúa en su carácter de artificio y el arte deja de constituir una vía de acceso a saberes teleológicos capaces de iluminar la conciencia subyugada del sujeto oprimido. Todos tópicos que ponen al descubierto la emergencia de una voz lanzada a la intemperie. Una voz, en síntesis, que expresa dudas frente a la compleja multiplicidad de sentidos del devenir histórico y que encuentra en la mascarada multifacética del cuerpo no binario –es decir, indefinido en su dimensión sexual e ideológica– el máximo símbolo de su incapacidad para articular la experiencia en un relato coherente, en una mirada sin fisuras.

La literatura, en definitiva, deviene para estos escritores en una praxis de reconocimiento de los matices que emergen allí donde todo parece estable a punto tal que, el propósito político de sus textos consiste en convertir a la escritura en un artefacto de



horadación de los dictados del sentido común. En otras palabras, hacer literatura política –o mejor, hacer de la literatura un instrumento para la política y de la política un tema y una estrategia literaria–, supone una reconfiguración que busca alimentar la incertidumbre como modo de impedir que los discursos anclen en un punto de vista fijo y definitivo. Y es ese cambio en el régimen político de la estética el que a su vez resignifica en sus obras los ideales del compromiso letrado. De modo que, en sintonía con una literatura cuyo eje es la inestabilidad significativa –esto es, la resistencia a toda tentativa de homogeneización del pensamiento–, el escritor comprometido, para Lemebel y Moreno, es ahora aquel que da entrada a una crisis en el orden de la percepción, una crisis que desgarrar y resquebraja los sentidos dados sin ánimo de reemplazar lo existente por otra figura totalizadora.

Referencias bibliográficas

- Achugar, H. (1992). Historias paralelas/historias ejemplares. En Hugo Achugar y John Beverley (Comps.), *La voz del otro, testimonio y subalternidad* (pp. 61-84). Guatemala: Latinoamericana Editores.
- Amar Sánchez, A.M. y Basile, T. (2014). “Derrota, melancolía y desarme en la literatura latinoamericana de las últimas décadas”. *Iberoamericana*, vol. 80, núm. 247, pp. 327-349.
- Badiou, A. (2005). *El siglo*. Buenos Aires: Manantial.
- Basile, T. y Chiani, M. (Comps.) (2020). *Voces de la violencia. Avatares del testimonio en el Cono Sur*. La Plata: EDULP.
- Bauman, Z. (1997). *Legisladores e intérpretes*. Quilmes: Editorial de la UNQ.
- Bernabé, M. (2006). Prólogo. En María Sonia Cristoff (Comp.), *Idea crónica: literatura de no ficción iberoamericana* (pp. 7-25). Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Beverley, J. (1987). “Anatomía del testimonio”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 13, núm. 25, pp. 7-16.
- Blanco, F. (2010). De los ideales colectivos al sentimentalismo de la primera persona. En Fernando Blanco y Juan Poblete (Comp.), *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel* (pp. 71-98). Santiago de Chile: Cuarto propio.
- Blanco, F. y Gelpí, J. (1997). “El desliz que desafía otros recorridos. Entrevista con Pedro Lemebel”. *Revista Nómada*, núm. 3, pp. 93-98.
- Bobbio, N. (1998). *La duda y la elección*. Barcelona: Paidós.
- Chiani, M. (2014). “Lecturas de la derrota y el fracaso en la producción narrativa y crítica de Marcelo Cohen”. *Iberoamericana*, vol. 80, núm. 247, pp. 399-432.
- De Leone, L. (2011). “Un viaje de ida y vuelta: ‘idea crónica’ y tribu urbana en ‘No, mi ama’ de María Moreno”. *Nomadías*, núm. 13, pp. 65-82.

- Echeverría, I. (2013). Prólogo. En Ignacio Echeverría (Comp.), *Pedro Lemebel. Poco hombre: crónicas escogidas* (pp. 11-31). Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- Galeano, E. (1971). *Las venas abiertas de América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- _____ (2000 [1978]). *Días y noches de amor y de guerra*. Rosario: Era.
- Gilman, C. (2012). *Entre la pluma y el fusil*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Guevara, E. (1963). *Pasajes de la guerra revolucionaria*. La Habana: Unión.
- _____ (2020 [1967]). Mensaje a los pueblos del mundo a través de la Tricontinental. En Vijay Prashad (Comp.), *Che. Selección de obras* (pp. 51-70). La Habana: Editorial Caminos.
- Grasselli, F. (2011). *Rodolfo Walsh y Francisco Urondo, el oficio de escribir*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales.
- Lemebel, P. (2013a [1995]). La música y las luces nunca se apagaron. En Ignacio Echeverría (Comp.), *Pedro Lemebel. Poco hombre: crónicas escogidas* (pp. 182-183). Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- _____ (2013b [1995]). La esquina es mi corazón. En Ignacio Echeverría (Comp.), *Pedro Lemebel. Poco hombre: crónicas escogidas* (pp. 58-61). Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- _____ (2013c [1995]). Las amapolas también tienen espinas. En Ignacio Echeverría (Comp.), *Pedro Lemebel. Poco hombre: crónicas escogidas* (99.184-187). Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- Maccioni, M.L. (2011). *Líneas de fuga. Literatura y política en Reinaldo Arenas y Juan José Saer (1960-1975)*. Ann Arbor: Proquest.
- _____ (2015). “Lenguaje, juegos de habla y construcción de un orden democrático. Debates en *La ciudad futura* y *Punto de vista* durante el período de la transición”. *Andamios*, vol. 12, núm. 27, pp. 97-121.
- Mangone, C. y Warley, J. (1994). *El manifiesto: un género entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblios.
- Montali, G. (2021). “Días y noches de amor y de guerra: los años de exilio de Eduardo Galeano y el desafío de sobrevivir a la derrota de las utopías revolucionarias”. *RIHALC*, año 8, núm. 14, pp. 18-132.
- Montes, A. (2014). *Políticas y estéticas de la experiencia urbana en la crónica contemporánea*. Buenos Aires: Corregidor.
- Moreira Alves, M. (1972). *Un grano de mostaza (El despertar de la revolución brasileña)*. La Habana: Casa de las Américas.
- Moreno, M. (2007). *Banco a la sombra*. Buenos Aires: Sudamericana.
- _____ (2016a). *Black out*. Buenos Aires: Random House.
- _____ (2018). *Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas*. Buenos Aires: Random House.

Patiño, R. (1997). Intelectuales en transición. Las revistas culturales argentinas (1981-1987). En Jorge Schwartz (Ed.), *Cuadernos de reciénvenido, volumen 4* (pp. 1-37). San Pablo: Departamento de Letras Modernas de la USP.

Ponza, P. (2010). *Intelectuales y violencia política 1955-1973*. Córdoba: Babel.

_____ (2013). “Juan Carlos Portantiero: Democracia a treinta años de la transición”. *Páginas*, vol. 5, núm. 8, pp. 137-156.

Ranciere, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Skłodowska, E. (1992). *Testimonio hispanoamericano: historia, teoría, poética*. Nueva York: Peter Lang.

Yúdice, G. (1991). “Testimonio y posmodernismo”. *Latin American perspectives*, vol. 18, núm. 3, pp. 15-31.

_____ (1992). Testimonio y concientización. En Hugo Achugar y John Beverley (Comps.). *La voz del otro, testimonio y subalternidad* (pp. 221-242). Guatemala: Latinoamericana Editores.

Otras fuentes consultadas

Moreno, M. (7 de agosto de 2005). “Escritores crónicos”. *Página 12*. Recuperado de: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2425-2005-08-07.html>

_____ (2016). “Cuerpo argentino”. *Revista Anfibia*. Recuperado de <https://www.revistaanfibia.com/cuerpo-argentino/>