

# ‘Una suma de negaciones’: apuntes sobre el género testimonial y el Premio Casa de las Américas (1970-1976)

A Combination of Negations: Notes on the Testimonial Genre and the Prize of  
Casa de las Américas (1970-1976)

ANNA FORNÉ

UNIVERSIDAD DE GOTENBURGO · anna.forne@sprak.gu.se

Doctora en Letras por la Universidad de Lund (Suecia) y profesora asociada de literatura hispanoamericana en el Departamento de Lenguas y Literaturas de la Universidad de Gotemburgo. Su proyecto de investigación actual, financiado por La Fundación Sueca de las Humanidades y las Ciencias Sociales trata del **premio testimonio de Casa de las Américas**. Sus últimas publicaciones son “El arte de la reversibilidad en cuatro relatos de familiares de desaparecidos” y “Anatomías del sujeto nómada en la obra de Lucía Puenzo”, incluido en el libro que editó junto con Andrea Castro: *De nómades y migrantes. Desplazamientos en la literatura, el cine y el arte hispanoamericanos* (Beatriz Viterbo, 2015).

RECIBIDO: 14 DE OCTUBRE DE 2015

ACEPTADO: 2 DE DE DICIEMBRE 2015

DOI: 10.7203/KAM.6.7077

ISSN: 2340-1869

**Resumen:** En este artículo se examinan los años de institucionalización del género testimonio por medio de un análisis de dos de las obras premiadas por Casa de las Américas en su premio literario anual en la categoría ‘testimonio’ entre 1970-1976. El objetivo es abordar la conceptualización estético-política del género testimonio establecida e institucionalizada por medio del premio y asimismo ver cómo se articulan las relaciones entre poética y política en las obras mismas. Partiendo de la hipótesis que las modalidades y el grado de intervención discursiva del escritor-editor condiciona la literariedad de esta categoría de relatos, el análisis en particular abordará la presencia autorial con el fin de aproximarse a las relaciones entre estética y política en el género testimonial..

**Palabras clave:** Testimonio, Revolución, Casa de las Américas, Género, Política, Poética.

**Abstract:** This article examines the years of institutionalization of the testimonial genre through an analysis of two of the winning works of Casa de las América’s annual literary prize in the category ‘testimony’ between 1970-1976. The aim is to address the political and aesthetic conceptualization of the testimonial genre, established and institutionalized by means of the award. The study also seeks to analyse how the relationship between poetic and politics is articulated in the awardwinning works. Assuming that the modalities and the degree of discursive intervention of the writer-editor conditions the literariness of this category of stories, the analysis in particular addresses the authorial presence in order to approach the tensions between aesthetics and politics in the testimonial genre.

**Key words:** Testimony, Revolution, Casa de las Américas, Genre, Politics, Poetics.

Casa de las Américas es una institución cultural emblemática, fundada en 1959 en relación con la Revolución Cubana. El premio literario de la Casa se instauró simultáneamente y desde 1970 el género testimonio es una de las categorías de premiación, introducida en los inicios del ‘quinquenio gris’ que fue una etapa de creciente intervención política en la vida cultural en Cuba. En este artículo se examinan los años de institucionalización del género testimonio por medio de un análisis de dos de las obras premiadas en la categoría ‘testimonio’ entre 1970-1976, leídas a la luz de las actas de los jurados del premio. El objetivo es abordar la conceptualización estético-política del género testimonio establecida e institucionalizada por medio del premio y asimismo ver cómo se articulan las relaciones entre poética y política en las obras mismas. Partiendo de la hipótesis de que las modalidades y el grado de intervención discursiva del escritor-editor condiciona la literariedad de esta categoría de relatos, el análisis en particular abordará la presencia autorial con el fin de aproximarse a las tensiones entre estética y política y las relaciones debatidas entre la autonomía artística y el compromiso intelectual. Estas, que de distintos modos se despliegan en el material de estudio, constituían unos de los ejes cruciales de las discusiones estético-ideológicas de las décadas 60-70 y en este sentido el estudio del premio testimonio nos puede informar sobre los discursos de la época en torno a la correspondencia entre literatura y política.

Desde la inauguración en 1970 hasta 1976 el premio en la categoría testimonio solo se otorgó en cinco ocasiones debido a que en 1971 y en 1976 fue declarado desierto. La primera obra ganadora fue *La guerrilla tupamara* de la periodista uruguaya María Ester Gilio. En 1972 ganó el periodista y político brasileño Márcio Moreira Alves con *Un grano de mostaza (El despertar de la Revolución Brasileña)*. En 1973 el ganador es el cubano Antonio Caso, quien por medio de una serie de entrevistas retrata “...una etapa inicial de la lucha del pueblo brasileño por su liberación” (“Actas del Premio Casa de las Américas” 1973) en una obra titulada *Los subversivos*.<sup>1</sup> Finalmente, en 1974 gana Hugo Neira Samanez (Perú) con *Huillca: habla un campesino peruano* y en 1975 Raúl González de Cascorro (Cuba) con *Aquí se habla de combatientes y de bandidos*. Por razones de tiempo y espacio, en este trabajo solo se examinarán las obras de María Esther Gilio y Hugo Neira Samanez.

---

<sup>1</sup> *Estos documentos pertenecen al Archivo de la Casa de las Américas*. Mis agradecimientos profundos al Centro de Investigaciones Literarias de Casa de las Américas, y en particular a su director, el Dr. Jorge Fornet, por haber puesto a mi disposición las Actas del Premio Testimonio.

## Antecedentes

El testimonio, género narrativo privilegiado de la revolución, llegó a institucionalizarse en la estela de las políticas culturales de la Revolución cubana con la creación del premio testimonio de Casa de las Américas. No obstante, cabe recordar que ya circulaba por estos años una variedad de obras narrativas agénéricas, que oscilaban entre el reportaje periodístico, el ensayo, la etnografía y la novela. Por tanto, se puede suponer que el premio también se formalizó con el fin de dar cabida en el concurso literario de la Casa a esta serie de obras que no se ajustaban a las propiedades de las categorías genéricas convencionales, pero que en el contexto político y cultural se consideraban un aporte importante. A partir de los planteamientos de Jean-Marie Schaeffer sobre la retroacción genérica, Victoria García destaca de la siguiente manera el proceso de re-categorización genérica realizada por los intelectuales de la revolución para que el campo literario reflejara los cambios sociopolíticos:

De cara, pues, a la necesidad percibida de una literatura característicamente latinoamericana, el género en creación proponía, primero, un procedimiento de relectura: era cuestión de rastrear en espacios discursivos tradicionalmente desdeñados por los círculos literarios, los materiales idóneos para la representación del proceso histórico latinoamericano. Se construía de ese modo un corpus genérico retroactivo, conformado por textos que, en su momento inicial de circulación, habían sido “extraliterarios”. (2014, 68-69)

En el ámbito hispanoamericano, obras biográficas de carácter etnográfico con gran repercusión en el momento de su publicación fueron *Juan Pérez Jolote* (1952) de Ricardo Pozas y *Los hijos de Sánchez* (1964 [1961]) de Oscar Lewis.<sup>2</sup> Otros textos fundacionales que se pueden mencionar como precursores son desde luego *Operación masacre* (1957) de Rodolfo Walsh y *Biografía de un cimarrón* (1966) de Miguel Barnet. A nivel internacional destaca *A sangre fría* de Truman Capote, que salió el mismo año que la biografía etnográfica de Barnet sobre Esteban Montejo. Miguel Barnet fue además el principal teórico del género cuando en una serie de ensayos después compilados en *La fuente viva* (1983) estableció los criterios del realismo estético de la novela-testimonio.<sup>3</sup>

Es decir, desde por lo menos los años 50 el testimonio ya estaba en proceso de formación y en este sentido la instalación del premio testimonio en 1970 solo contribuyó a su confirmación, consolidación e institucionalización. En efecto, pareciera que no solo los textos arriba mencionados, que se suelen mencionar como los fundacionales del género, hubieran intervenido en este proceso. Según observa Carmen Ochando Aymerich (1995, 168) algunas obras ganadoras en la categoría ‘novela’ del Premio Casa de las Américas antes de 1970, como *Maestra voluntaria* (1962) de Daura Olema y *Manuela la*

---

<sup>2</sup> La versión en español salió en 1964.

<sup>3</sup> Ver Forné (2010; 2013).

*mexicana* (1968) de Aida García Alonso, manifiestan varias de las características que posteriormente se establecerían como propias del género testimonio, lo que motivó la inclusión en el certamen de esta nueva variante narrativa.<sup>4</sup>

### **El Quinquenio Gris y la poética como política**

El término de Quinquenio Gris lo acuñó Ambrosio Fornet para referirse a los años de recrudescimiento ideológico y creciente intervención política en el ámbito cultural cubano entre 1970-1975, con la censura, la represión y el dogmatismo estético como consecuencias. Explica Fornet:

Inventé la etiqueta por razones metodológicas, tratando de aislar y describir ese período por lo que me parecía su rasgo dominante y por el contraste que ofrecía con la etapa anterior, caracterizada por su colorido y su dinámica interna (aunque no exenta, como veremos, de frustraciones y sobresaltos). (2007, 3)

Por lo tanto, no es una coincidencia que el premio testimonio se instaure en esta época ya que es un género que claramente responde a las exigencias de una agenda político-cultural marxista-leninista. En su formato convencional el testimonio es indudablemente el género narrativo que de manera más inmediata corresponde a los postulados estéticos de la Revolución, proclamados por Fidel Castro en el Primer Congreso Nacional de Escritores y Artistas de Cuba en 1961, también contenidos en “Palabras a los intelectuales” del mismo año y más tarde repetidos en el 1er Congreso Nacional de Educación y Cultura en 1971.

En los primeros años de conceptualización e institucionalización del género, éste carecía de una definición precisa. El género testimonio por lo tanto se fue formando y negociando a medida que los jurados evaluaban las diferentes interpretaciones del género desplegadas en las obras concursantes. Observa Ambrosio Fornet al respecto: “El género nace, por tanto, “como una suma de negaciones”: ni reportaje periodístico, ni pieza narrativa, ni biografía, ni investigación histórica, ni estudio etnológico tradicional –aunque comparta rasgos con todos ellos” (2001, 138). Esta indeterminación es un rasgo que también el primer jurado del premio – integrado por tres de los fundadores latinoamericanos del género: Raúl Roa, Rodolfo Walsh y Ricardo Pozas– señala en las Actas de 1970: “...la incorporación del género Testimonio al Premio Casa de las Américas ha sido un éxito por la alta calidad promedio de las

---

<sup>4</sup> Otro eje de investigación por explorar sería leer hacia atrás los textos narrativos premiados por la Casa en las categorías ensayo, cuento y novela con el fin de deslindar los posibles antecedentes estéticos a la conformación de la categoría de ‘testimonio’ como una de las del premio. Es probable que existan otros textos premiados que las novelas mencionadas por Ochoando Aymerich que correspondan a los criterios y las valoraciones que a partir de 1970 se establecen para el premio testimonio.

obras que en definitiva se ajustaron a las condiciones del certamen y a las características no siempre bien definidas del género” (“Actas del Premio Casa de las Américas” 1970).

### **Indefiniciones decisivas: un recorrido cronológico**

Las ideas en circulación con respecto al texto narrativo como manifestación ideológica e instrumento sociopolítico de documentación del presente inmediato incentivaron la inclusión del género testimonio entre las categorías literarias del premio de Casa de las Américas.<sup>5</sup> Consiguientemente, entre los criterios de selección del primer concurso del premio testimonio en 1970, destacan las cualidades de documentación, realidad e inmediatez:

Los libros de testimonio documentarán, de forma directa, un aspecto de la realidad latinoamericana y caribeña. Se entiende por fuente directa el conocimiento de los hechos por el autor, o la recopilación por éste, de relatos o constancias obtenidas de los protagonistas o testigos idóneos. (citado en Ochando Aymerich, 1998, 32)

No obstante, según advierte Carmen Ochando Aymerich (1998, 32-33), es posible discernir una pronta disolución de la definición inicial; ya en 1972 se agrega en las actas del jurado una serie de definiciones que expanden –o bien disuelven– las fronteras genéricas. Si bien la inclusión de la definición del testimonio como “registro de la memoria inmediata” señalada por Ochando Aymerich no se encuentra en forma directa en las Actas de 1972, hay otras formulaciones que merecen comentarse ya que podrían entenderse como las primeras conceptualizaciones institucionales de lo que llegaría ser la novela testimonial. El jurado de 1972, conformado por Jorge Onetti, Winston Orrillo y José A. Benítez, añade a los criterios básicos (realidad, denuncia, fuente directa) la exigencia de las siguientes características:

2º) Una obra que viva por sí misma y donde la temática esté tratada con amplitud y profundidad, y destinada a perdurar más allá de la existencia efímera de los trabajos puramente periodísticos y que, por eso mismo, *exige una superior calidad literaria*.

3º) Una obra fiel a la realidad que *enfoca y que descarta la ficción*, que constituye unos de los elementos de la creación narrativa, como la novela y el cuento. (“Actas del Premio Casa de las Américas”, 1972, 2. Las cursivas son mías.)

En estos dos párrafos citados de las actas de 1972, el género testimonio se define como una ‘suma de negaciones’, en primer lugar en oposición al discurso periodístico, el cual debe superar gracias a una calidad literaria superior. Por otra parte, la literariedad requerida no puede extraerse de la

---

<sup>5</sup> Ver en particular los artículos de Ángel Rama y Manuel Galich en el número 200 de la revista Casa de las Américas, dossier sobre “La Casa de las Américas y la ‘creación’ del testimonio”, editado por Jorge Forné.

ficcionalidad de la obra ya que se exige que el testimonio identifique la ficción solamente con el fin de eliminarla. Así pues, a partir de estas negaciones podríamos afirmar que si bien la denuncia social y política es el elemento constitutivo del género, lo cual conllevaría que la elaboración formal y estética terminara supeditada al desarrollo temático, en esta definición la calidad literaria es un elemento central. ¿Cómo podemos entender la idea de calidad literaria en este contexto? ¿Qué significa cuando el jurado destaca “la relevante belleza literaria” de *Un grano de mostaza* al lado de su “estilo objetivo” como los aspectos fundamentales del fallo, al lado de “un testimonio vívido de la realidad social” y “una denuncia de los hechos” (“Actas del Premio Casa de las Américas” 1972, 1-2)?

En las actas de 1973, la exigencia de un estilo literario desaparece y otra vez la característica principal es la documentación de la lucha revolucionaria por medio de la recolección de testimonios directos. En el fallo el jurado acentúa lo siguiente al otorgar el premio a *Los subversivos*: “La obra está bien estructurada y el método empleado –multiplicidad de entrevistas con militantes de diverso origen político y social– la resguarda de la unilateralidad excesiva...” (“Actas del Premio Casa de las Américas” 1973, 1). No obstante, el jurado hace destacar la “tensión emotiva” que transmiten algunas de las voces que aparecen en la obra. ¿Esta tensión emotiva, se debe al contenido de los testimonios recogidos o es una calidad lograda por medio de una elaboración artística del material? Asimismo es interesante notar que se destaca en las actas de 1973 que la obra que recibe la Primera Mención –*Uruguay, viernes 14 de abril de 1972* de Filomena Grieco y Carlos Rovira<sup>6</sup>– se caracteriza por ser una mezcla lograda de documentalismo denunciante y experiencia personal. ¿De qué manera se diferencian las modalidades de expresión entre una forma y la otra?

La denuncia personal vuelve a aparecer como una consideración decisiva en las actas del año siguiente cuando gana Hugo Neira Samanez con *Huillca. Habla un campesino peruano*. Otra vez la emoción lectora que esta supuestamente provoca es un aspecto determinante:

En los elementos personales que trasmite el personaje, que es base de este testimonio y que alcanzan en pasajes importantes la emoción que permite comunicarse con el lector, al cual acerca a un pueblo tradicionalmente marginado en las letras y en el contacto con la sociedad. (“Actas del Premio Casa de las Américas” 1974, 1)

Novedoso en esta ocasión es un rasgo que una década más tarde se convertiría en la particularidad dominante del testimonio a partir del éxito internacional del testimonio de Rigoberta Menchú: la perspectiva subalterna que da voz a un sujeto marginado a través de la mediación de un letrado solidario. Explica el jurado:

---

<sup>6</sup> En las actas de Casa de las Américas erróneamente pone *Uruguay, viernes 14 de marzo de 1972*.

El autor, Hugo Neira Samanez, ha tenido el mérito de captar el testimonio de un contemporáneo que es depositario de tradiciones vivas, y el mismo ha servido de vehículo de expresión para quienes, por razones de idioma y de otro tipo, no tienen generalmente oportunidad de recibirlo. (“Actas del Premio Casa de las Américas” 1974, 1-2)

De la misma manera que el canónico testimonio de Rigoberta Menchú fue objeto de una reelaboración estilística por parte de Elizabeth Burgos Debray, el de Saturnino Huilca lo es en este texto, además por recomendación del jurado de 1974, según consta de un anexo de las actas. No solamente el jurado propone una revisión lingüística y sintáctica y un trabajo de edición comentada sino que además sugiere un cambio del título que efectivamente llegó a efectuarse cuando la obra fue publicada por la editorial de la Casa. Mientras que el título original fue “Venceremos. Causachu Perú!”, el Jurado propone “Huilca, Habla un campesino peruano a Hugo Neyra”. Al final, la obra se publicó bajo el título de *Huilca: Habla un campesino peruano*, o sea, eliminando del título la información sobre el método de este testimonio (la entrevista), y consecuentemente también sobre el rol del mediador.

Observa Roberto González Echevarría que la novela documental en ciernes no se diferenciaba del texto periodístico y señala que de hecho varios de los autores testimoniales tempranos eran periodistas de profesión. En su análisis del ganador del premio testimonio en 1975 –*Aquí se habla de combatientes y bandidos* de Raúl González de Cascorro– González Echevarría destaca la fragmentación del relato, que se estructura en base a las voces emitidas en los enunciados recopilados. Según González Echevarría, la contención autorial es la marca característica del género ya que es por medio del fluir ilimitado e ininterrumpido de las voces testimoniales que el texto genera la ilusión de realidad deseada. Explica González Echevarría:

El meollo del libro es una serie de breves declaraciones de los participantes. No hay un argumento claro ni un narrador: cada enunciado va precedido, como en el texto de una obra de teatro, por el nombre del hablante. [...] El libro es como una galería de voces [...]. La acción existe en un presente puro (de aquí del título), el presente objetivo de la representación teatral, sin protagonista y sin la figura centralizador de un narrador. La insistencia en el discurso hablado subraya el deseo de inmediatez, presencia y presente; la ausencia de una narrativa estructurada refuerza la ilusión de que se trata de acciones sin mediación, que ocurren antes de la escritura. (2001, 192)

Sin embargo, en las actas de 1975 también encontramos una ‘suma de negaciones’ cuando el jurado simultáneamente enfatiza la literariedad y la documentación de los hechos: “Los argumentos del jurado para otorgar su decisión estuvieron sustentados en el justo nivel de adecuación literaria dentro del género testimonial, así como por la importante información que el libro ofrece...” (“Actas del Premio Casa de las Américas” 1975, 1). Esta adecuación literaria, ¿en qué consiste?, ¿en qué sentido la ‘galería de voces’ estriba de una adecuación literaria? ¿de qué modo la presencia o contención autorial condiciona la relación entre documentalismo y literariedad?

Ahora bien, la pregunta inicial era cómo se conceptualiza el género testimonial estética y políticamente por medio del premio. Las conclusiones preliminares que podemos sacar en base a la lectura de las actas es que durante los primeros cinco años del premio hay una vacilación constante ante las características centrales del nuevo género. En relación a la insistencia en el aspecto temático de documentación de la lucha revolucionaria y la denuncia de la explotación emerge la idea de que la elaboración artística de los materiales documentales determina por un lado la diferencia entre el reportaje periodístico y el nuevo género testimonial y por otro también la entre el testimonio y la ficción. Asimismo la calidad o adecuación literaria varias veces se presenta como deseada, un aspecto textual que directamente podemos relacionar con el grado de presencia del autor-editor. En este sentido podemos conjeturar que según los jurados la ‘literaturización’ del material documental por lo menos en parte depende de la intervención autorial y que esta característica distinguiría el testimonio del texto estrictamente factual al mismo tiempo que lo acercaría a nivel estético y estilístico a la prosa de ficción. Esta observación nos lleva al análisis de los grados y formas de la manifestación autorial en los textos ganadores.

### Voces testimoniales

La primera ganadora del premio testimonio de Casa de las Américas fue la periodista uruguaya Maria Esther Gilio que en *La guerrilla tupamara* (1970) compila una serie de notas y reportajes sobre el Movimiento de Liberación Nacional (Tupamaros) en el Uruguay, anteriormente publicados en *Marcha*. El jurado de esta primera edición del premio estaba integrado por tres escritores ya en aquella época emblemáticos del nuevo periodismo y del relato etnográfico latinoamericanos, a saber, Ricardo Pozas, Rodolfo Walsh y Raúl Roa. En el fallo del jurado, transcripto en las solapas de la primera edición del libro, se exponen los siguientes criterios de selección: los méritos literarios, la actualidad del tema y la trascendencia política y social de los trabajos, después retomados en la decisión del jurado, en la que se acentúa la inmediatez, el dramatismo y la actualidad sociopolítica de *La guerrilla tupamara*:

[La guerrilla tupamara] documenta de fuente directa, en forma vigorosa y dramática las luchas y los ideales del movimiento de Liberación Nacional Tupamaros, así como algunas de las causas sociales y políticas que han originado en el Uruguay uno de los movimientos guerrilleros más justificados y heroicos de la historia contemporánea. (1970, s/n)

En *La guerrilla tupamara*, la estructura argumentativa del texto sobresale y la finalidad explicativa, a veces incluso justificativa y panegírica, de los reportajes es clara. En este sentido, la veta didáctica de fines ideológicos tiñe la voz autorial, cuya posición enunciativa se desplaza a lo largo del relato, desde



una postura inicialmente imparcial y objetiva hacia un involucramiento subjetivo que conlleva una fuerte dosis de dramatismo narrativo.

La finalidad no solo de retratar la actualidad de la sociedad uruguaya, sino la evidente intención de convencer o persuadir al lector de la validez del argumento se refleja en la manera en que está estructurada la información en el libro. Así, el libro se abre con una introducción sobre el proceso socio-histórico en el Uruguay, seguida por una serie de entrevistas a personas de todas las edades que pertenecen al lumpen o proletariado uruguayo. Por un lado estos reportajes describen la situación precaria en diferentes instituciones estatales de reclusión y, por otro lado, investigan la opinión de los uruguayos sobre las acciones recientes de la guerrilla. En la serie de reportajes que contiene el libro, es claramente distinguible la voz de la periodista, tanto en calidad de entrevistadora como en los comentarios metatextuales insertados en el transcurso del relato en los que se describen los procedimientos de trabajo y los métodos de verificación:

Tomé mi cuaderno y anoté: “Gritos desgarradores, el guardián no parece asustado o conmovido”. En ese momento me di cuenta de que yo misma no estaba nada asustada y apenas conmovida. Pensé que es seguramente a eso que se suele llamar “deformación profesional”. El acuciante deseo de trasmitirlo todo con la máxima veracidad me estaba transformando en una mezcla de máquina fotográfica con grabador. Los gritos se intensificaban. (1970, 44)

En la cita, el yo narrativo vacila en relación a los requisitos de objetividad cuando la cronista describe ambiguamente la mimetización con la insensibilidad del guardián y la consiguiente pérdida de la distancia crítica como una ventaja metodológica (observar sin sentir) al mismo tiempo que cuestiona la veracidad del registro imparcial y ponderado. En cierto sentido este párrafo condensa las imprecisiones del género testimonial que por un lado, a efectos de los métodos de trabajo y los requisitos de documentación solicita objetividad y verificabilidad y, por otro lado, implica un posicionamiento definido, condicionado por el compromiso político e ideológico del autor.

La trama central del libro es la historia de la toma de Pando por el MLN-Tupamaros en octubre de 1969. También este reportaje se configura en base a material documental recopilado directamente por la autora, con la diferencia notable de la identificación intensificada entre la voz de la periodista y el coro de informantes, que por momentos llegan a entretenerse por completo:

El joven de al lado, ajeno a todo, seguía mirando a lo lejos, sumido en quién sabe qué serios pensamientos. Por un segundo, sin embargo, nuestras miradas se cruzaron y yo tuve, súbita y violentamente, la seguridad de que era unos de los nuestros. Me di vuelta hacia la ventanilla y no volví a mirarlo.

Días después, en los diarios, reconocí sus ojos tristes, su pelo oscuro y lacio, sus rasgos finos. Era Jorge Salerno, pocas horas más tarde, lo asesinarían durante la evacuación del Pando. (1970, 131)

En cuanto a las apuestas estéticas en relación a las posturas éticas e ideológicas en el testimonio analizado, se puede observar que paralelamente a la narración altamente dramática de la toma de Pando y la descripción de la violencia arbitraria por parte de las fuerzas policiales y militares, en las que voz de la autora se entrelaza con las de los informantes –salvo en los fragmentos de entrevistas– la veracidad y la validez de la argumentación constantemente se refuerza materialmente, por ejemplo con la presentación de un plano del centro de Pando, insertado en el libro. De esta manera la estetización del material, que hace que el texto tenga la calidad literaria pretendida, se contiene y se neutraliza al resaltar el aspecto documental.

En fin, el testimonio de Gilio evita el tan temido panfletismo del discurso sociopolítico gracias a la literaturización del material documental.<sup>7</sup> Asimismo es la dramatización del discurso de actualidad sociopolítica que transforma el testimonio de Gilio de un manual de adoctrinamiento revolucionario en una obra literaria con calidades tanto literarias como instructivas. Sin duda, en el momento de su publicación, la faceta educativa e informativa era de gran importancia, y esta obra tenía la potencialidad de interesar a un público vasto.

Las formas cambiantes del género testimonio se evidencian cuando comparamos *La guerrilla tupamara* de Gilio con el ganador de 1974, *Huillca: habla un campesino peruano* de Hugo Neira Samanez. En esta obra Saturnino Huillca testimonia la historia de su vida y de su lucha política como dirigente sindical campesino quechua. La mayor parte del libro consiste en información detallada sobre la labor sindical del protagonista-narrador, la explotación, mal trato y persecución que sufre a lo largo de su vida. En este sentido, la narración de Huillca cumple con los requisitos de documentación de una fuente viva. Aparte de este material documental, se introduce una serie de capítulos breves en los que Huillca reflexiona sobre la situación actual del campesinado quechua desde una perspectiva histórica: “Huillca se acuerda de Francisco Pizarro, pastor de chanchos”, “De Túpac Amaru y los Incas” o en “Huillca explica qué son para su criterio los *mistis*”.

Desde una perspectiva presente sobresalen los apartados de carácter auto-etnográfico – a pesar de ser escasos– ya que a largo plazo va a ser el testimonio mediado de eje subalterno que en gran medida va a determinar las características canónicas del testimonio latinoamericano, a juzgar por el éxito internacional de los testimonios de Rigoberta Menchú y Domitila Barrios y su impacto en los currículos académicos. En este panorama resulta sorprendente que el testimonio de Huillca apenas figure en las historias literarias o en los inventarios crítico-teóricos sobre el género testimonio.<sup>8</sup> Además, este

---

<sup>7</sup> Ver (Gilman 2012, 340)

<sup>8</sup> Un excepción reciente es *Handbook of Latin American Literature* (Foster 2015, 719).

carácter de historia personal contada desde los márgenes de la ciudad letrada fue uno de los aspectos que en su momento destacó el jurado del premio Casa de las Américas:

El autor, Hugo Neira Samanez, ha tenido el mérito de captar el testimonio de un contemporáneo que es depositario de tradiciones vivas, y el mismo ha servido de vehículo de expresión para quienes, por razones de idioma y de otro tipo, no tienen generalmente oportunidad de recibirlo. (“Actas del Premio Casa de las Américas” 1974, 1).

En este testimonio, al igual que en los canónicos de Menchú y Barrios, la voz auto-etnográfica se transmite por medio de un mediador. Así el quechua es traducido y transcrito al castellano, guardando algunas marcas estilísticas y sintácticas de la voz original. La oralidad del relato también se hace notar en la forma narrativa lacónica y repetitiva. Es decir, las intervenciones del intermediario nunca llegan a ser explícitas y textualmente solamente se hacen patentes por medio de los elementos paratextuales: un prólogo, los títulos de los capítulos y las notas explicativas a pie de página.

Cuando Hugo Neira ganó el premio testimonio con *Huillca* en 1974, ya había incursionado en la temática anteriormente, primero en el libro de reportajes *Cuzco, tierra y muerte* (1964) y luego en la filmatización del testimonio de Saturnino Huillca –titulada *Runan Caycu*– dirigida por Nora de Izcue en 1973. De hecho, la estética documental de la película es muy parecida a la del testimonio dado por Huillca en el libro que lleva su nombre, salvo la presencia e insistencia de la instancia mediadora. De la misma manera que en el testimonio textualizado, el documental abre con el protagonista en el primer plano; muy de cerca vemos la cara de Saturnino Huillca quien da su testimonio en quechua, con subtítulos en castellano. Asimismo, al igual que en el testimonio escrito, el documental pronto relega a un segundo plano la perspectiva auto-etnográfica para convertirse en un reportaje sobre las luchas políticas por la tierra, contado por el protagonista-narrador. No obstante, mientras que el intermediario apenas se manifiesta en el testimonio escrito, en el documental la voz original de Huillca por el contrario paulatinamente desaparece hasta llegar a ser un sustrato casi imperceptible, opacado por el mediador cuya voz en castellano se sobrepone a la de Huillca. Así, en la película el retrato auto-etnográfico inicial deja lugar al impulso archivístico de la directora cuando el resto del filme ofrece un montaje de diferentes materiales documentales –tomas de corte antropológico-etnográfico, imágenes de archivo, recortes de diarios, reportajes televisivos– acompañados por la voz narrativa intermediaria en off que traduce al español las ideas y pensamientos de Huillca. De esta manera la exposición inaugural de la voz inmediata del informante se contiene a favor de una exhibición editada, y por tanto más distanciada, dirigida a un público exterior ‘otro’. En base a estas observaciones quizás no es totalmente desatinado proponer que en este caso concreto el testimonio textualizado resulta más oral e inmediato que el filmado porque en aquél, al contrario del filme, la huella del gestor (Neira) no se manifiesta de modo explícito en la puesta en discurso del testimonio original de Huillca.

Algunos críticos (por ejemplo Aguilar, 2004, 22; Caballero, 1996, 341-342) han sugerido que el testimonio de Huilca es objeto de una manipulación ideológica que a la larga reduce la autenticidad cultural del discurso auto-etnográfico. Es decir, argumentan que a pesar de la invisibilidad textual del intermediario, éste deja una marcada impronta política que manipula y tergiversa el relato original. Ambos críticos parecen leer el texto de Neira/Huilca a la luz de las convenciones de la narrativa indigenista, con un horizonte de expectativas que realza “la dimensión individual, lingüística, mítica y cultural” (Caballero 1996, 342) por encima de lo colectivo, épico y transcultural (que suelen entenderse como típicos del género testimonio). María Teresa Grillo discute este punto de vista, concluyendo que en el testimonio de Huilca estos dos aspectos –militancia política colectiva y presencia subjetiva cultural– más bien se solapan:

Si bien es posible reparar en una meta común que se puede explicar por la militancia política en diferentes ámbitos tanto del informante como del mediador letrado, y la cercanía de este último con el gobierno de Velasco, lo que influye en la redacción del texto, las formas que textuales permiten también, a mi modo de ver, apreciar la presencia de Huilca. (2013, 213).

Por lo tanto sería posible conjeturar que el testimonio textualizado de Huilca adopta una forma que supera la estructura binaria convencional de la narrativa indigenista que, como señala Huyatán Martínez, “siempre estuvo profundamente desvinculada de su referente de representación y de las formas expresivas que este referente producía” (2014, 311). Según expone Huyatán Martínez, esta escisión característica de la literatura indigenista no se solventó hasta que se empezó a conjugar la metodología antropológica con la escritura literaria, dando así lugar al nacimiento del género testimonial que “[c]omo resultado de esta dinámica interdisciplinaria, además del referente se suma el sujeto inmerso en la cultura de aquel referente” (2014, 311). En particular destaca Huyatán Martínez (a partir de Alva Mendo (2003)) cómo el género testimonial en el Perú se empieza a gestionar en los años ‘70 en un proceso creativo que en primera instancia concibe el testimonio como recurso metodológico de las ciencias sociales y subsiguientemente como recurso narrativo. Señala que si bien *Huilca: habla un campesino peruano* no se produjo a partir de un trabajo de campo antropológico-etnográfico, sino que es el resultado del trabajo de Neira como corresponsal en Cuzco durante las movilizaciones campesinas de 1963, el libro sin embargo se editó como *recurso narrativo*. Es decir, según Huyatán Martínez *Huilca* se insertaría en la serie testimonial en clave literaria que se había empezado a gestionar en el Perú por esta época, definida en relación al testimonio antropológico-metodológico:

Como *recurso narrativo*, los testimonios fueron ganando su propio peso a mediados de la década de 1970. Se realizan testimonios ya no como parte metodológica de un proyecto de investigación antropológica; sino para ser publicados en tanto historias de vida. De este modo, el testimonio

transita hacia los límites de la antropología para adentrarse en los terrenos de la literatura, pero mostrando un mayor margen representacional. (2014, 316).<sup>9</sup>

Sostiene Huaytán Martínez que este arreglo conllevó una superación de la oralidad del discurso indigenista, manteniendo solamente la *imaginación antropológica* como denominador común de los dos géneros,<sup>10</sup> la cual se bifurcaría en dos direcciones según el grado de ficcionalidad o factualidad del discurso (2014, 312). Ahora bien, por un lado *Huillca: habla un campesino peruano* es un relato que pretende mantener las marcas de oralidad convencionales del discurso indígena andino, una característica incluso señalada en el título y corroborada por medio de la información paratextual sobre el informante-protagonista: “Huillca no irá a la escuela y permanecerá analfabeto toda su vida [...] Huillca sigue siendo un hombre que vive de la tierra. Continúa hablando solamente quechua y razona como el legendario luchador rural que es” (1974, 7-10). Por otro lado, varios críticos han señalado la calidad marcadamente política de la gestión del testimonio de *Huillca* por parte de Neira, que señalan como un factor negativo ya que le resta valor etnográfico y literario al texto.

Sin duda, estas lecturas de *Huillca: habla un campesino peruano* están sesgadas por una idea preconcebida de las formas y contenidos apropiados de un testimonio emitido por un informante indígena quechuahablante, rural y analfabeta. El preconceito de estos críticos es claramente el testimonio etnográfico o bien la novela indigenista y desde este punto de vista parece vedada una transformación o ampliación del canon que sustituiría o armonizaría el misticismo cultural del indigenismo andino con unas expresiones épicas ancladas en el presente. Es decir, la idea subyacente es que en el caso de exceder o infringir los repertorios e imaginarios nacionales y culturales del discurso indigenista –es decir, la separación mistificadora de autoría y referente– la narrativización de la memoria del ‘sujeto subalterno’ pierde valor estético y cultural para convertirse en un panfleto populista. En otras palabras, el intento por contener y reducir la otredad del sujeto de enunciación y el referente produce rechazo por parte de los críticos. Advierte Elena Altuna con respecto a las posibles conexiones entre el indigenismo literario andino y el testimonio que:

El grado de contacto permitiría postular *un cambio* al interior del sistema, o bien la consolidación sin más de otro género –el testimonial– cuyo carácter de literatura “alternativa” lo desligaría del indigenismo, al perder “literariedad” a favor de la “verdad” implícita en esta clase de textos. (2008, 121)

En ese aspecto, los críticos parecen desatender el hecho de que también el indigenismo literario sufre – a causa de las migraciones internas y los cambios socioeconómicos de las primeras décadas del

---

<sup>9</sup> Huaytán Martínez elabora su análisis a partir de la clasificación del testimonio peruano establecida por Jacobo Alva Mendo (2003).

<sup>10</sup> En términos de Fass Emery (1996), recuperado por Huaytán Martínez en su lectura de *Huillca*.

XX– una transformación del referente (Altuna 2008, 124), que quizás podría equipararse a la sustitución en *Huillca: habla un campesino peruano* del indigenismo mistificador por una épica militante socialista, igual de idealizadora pero que sin embargo no privilegia una reivindicación esencialista e incluso romántica del indígena rural. Es evidente que en *Huillca* el compromiso intelectual supera y borra todo gesto artístico por parte del periodista, que en primer lugar transmite y mediatiza informaciones sobre la lucha sindical de Saturnino Huillca, contadas en el presente por él mismo. En este sentido, la obra premiada por Casa de las Américas en la categoría testimonio de 1974 no adopta una forma literaria compleja y tampoco ensaya un contenido novelístico tradicional, si entendemos por novela una ficción narrativa. Por lo tanto *Huillca: habla un campesino peruano* no presenta las características que Huaytán Martínez atribuye al testimonio peruano de los años 70, que según él se inmerge en el campo de la literatura. Quizás es sintomático que el texto premiado en 1974 –en el auge de la politización de la cultura del Quinquenio Gris– no responde directamente al criterio inicial de calidad literaria, si se entiende ésta como la perceptible elaboración estilística y narrativa del material bruto. A diferencia de Gilio, las intervenciones de Neira en el testimonio no se manifiestan más allá de los deícticos y la sintaxis (cf. Grill 2013, 213), o sea, pareciera que el que se directamente se expresa es Huillca. Consecuentemente, la puesta en discurso del testimonio Saturnino Huillca no le confiere literariedad, y tampoco el carácter oral del relato parece abrir para una lectura del texto en clave indigenista a causa de la desmitificación del referente. Además, la falta de distancia ideológica entre informante e intermediario parece anular la inserción de este texto en el canon nacional peruano. En este sentido, *Huillca: habla un campesino peruano* respondería a los criterios medulares del género testimonio tal como se conceptualizó desde Casa de las Américas, aunque esta categorización lo excluiría de otras series literarias tanto a nivel internacional como continental y nacional.

### **A modo de conclusión: la inespecificidad del testimonio**

Las preguntas que surgen al acercarse a las obras premiadas en la categoría testimonio son más que las respuestas. La lectura del género testimonial en particular se dificulta a causa de sus variadas interacciones con diferentes sistemas genéricos, repertorios literarios, paradigmas disciplinarios e imaginarios culturales. Si bien el género testimonial se conceptualiza como una serie narrativa que excede tanto los límites nacionales y culturales como los genéricos, la lectura de las obras premiadas despiertan cuestiones estéticas claramente ancladas en el territorio de producción, que interfieren en la recepción e interpretación de las obras. Así, a pesar de la invisibilidad narrativa de Neira en el testimonio de Huillca, *Huillca: habla un campesino peruano* ha sido interpretado como un panfleto político que borra la autenticidad cultural del sujeto de enunciación. Al mismo tiempo, la presencia paulatinamente

acentuada de Gilio en *La guerrilla tupamara* no parece despertar la idea de una disminución de la veracidad y legitimidad del relato. Por el contrario, en esta obra el grado de manifestación de la instancia intermediaria parece por un lado corroborar la fiabilidad ya que permite evidenciar los métodos de trabajo. Asimismo, en el caso del testimonio urbano –a diferencia del rural y subalterno– la voz de la periodista no parece contraponerse a o anular la galería de voces originales porque Gilio no se percibe como culturalmente desligada –como lo es Neira– de su referente de representación. Así, mientras que el testimonio de Neira se lee como un relato indigenista manipulado y malogrado, el de Gilio se recibe como un reportaje periodístico con cualidades literarias.

En consecuencia, el género testimonial–en palabras de Ambrosio Fornet– no solamente nace “como una suma de negaciones” genéricas sino que asimismo su inmersión en e interacción con diferentes sistemas literarios, incrementa su inespecificidad estética. Es decir, para poder abordar de manera satisfactoria los problemas planteados al inicio de este trabajo –¿cómo se conceptualiza el género testimonio estética y políticamente por medio del premio? y ¿cómo se articulan las relaciones entre poética y política en las obras premiadas?– es necesario entender el testimonio no solo como un producto de una agenda político-estética, sino que también es preciso atender a cada obra en su contexto de producción y recepción para poder entender cuáles son los repertorios, imaginarios y preconceptos que están en juego.

## Bibliografía primaria

Actas del Premio Casa de las Américas. (1970-1975).

de Izcue, N. (1973). *Runan Caycu*. Documental.

Gilio, M. E. (1970). *La guerrilla tupamara*. La Habana: Casa de las Américas.

Huillca, S., & Neira Samanez, H. (1974). *Huillca, habla un campesino peruano*. La Habana: Casa de las Américas.

## Bibliografía secundaria

Aguilar, J. Z. "From representation to self-representation: life stories, testimonios, and autoethnographies in Spanish America". *Latin American Indian Literatures Journal*, 20 (1) (2004): 18-27.

Altuna, E. "La partida inconclusa: indigenismo y testimonio". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 34 (68) (2008): 121-141.

Alva Mendo, J. (2003). "El testimonio oral en los Andes centrales. Travesías y rumor". G. Espino Relucé (Ed.) *Tradición oral, culturas peruanas. Una invitación al debate*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM y Facultad de Letras y Ciencias Humanas: 63-90.

Barnet, M. (1983). *La fuente viva*. La Habana: Ed. Letras Cubanas.

Caballero, J. D. (1996). "Para una lectura del etno-testimonio peruano de los años setenta". J. A. Mazzotti & U. J. Zevallos Aguilar (Eds.), *Asedios a la heterogeneidad cultural: libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Philadelphia: Asociación Internacional de Peruanistas: 339-363.

Echevarría, R. G. (2001). *La voz de los maestros: escritura y autoridad en la literatura latinoamericana moderna*. Madrid: Verbum Editorial.

Emery, A. F. (1996). *The anthropological imagination in Latin American literature*. Columbia: Univ. of Missouri Press.

Forné, A. (2010). "Literatura y testimonio en "Punto estrella"". Lofquist Eva & Victoria Thornryd (eds) *Caminos de lectura. Antología de textos y aproximaciones analíticas al texto literario*. Lund: Studentlitteratur: 86-101.

Forné, A. (2013). "La Historia en la narrativa hispanoamericana contemporánea". Castro Andrea & Eduardo Jiménez Tornatore (eds.) *Historia de las literaturas hispánicas: aproximaciones críticas*. Lund: Studentlitteratur: 257-76.

Forné, A. "El género testimonial revisitado. El premio testimonio de Casa de las Américas



- (1970-2007)". *El taco en la brea* 1 (1) (2014): 216-32.
- Fornet, A. (2001). *La coartada perpetua*. México, D.F.; Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Fornet, A. "El Quinquenio Gris. Revisitando el término". *Criterios. Ciclo "La política cultural del período revolucionario: Memoria y reflexión"*. (2007).
- Foster, D. W. (Ed.). (2015). *Handbook of Latin American Literature (Routledge Revivals)*. Routledge.
- García, V. "Testimonio literario latinoamericano: prefiguraciones históricas del género en el discurso revolucionario de los años sesenta". *Acta Poética* 35 (1), (2014): 63-92.
- Gilman, C. (2012). *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Grillo Arbulú, M. T. (2013). *Rutas textuales de la exclusión: raza y etnicidad en textos de enunciación andina del Perú colonial y republicano*. Tesis doctoral. University of British Columbia.
- Huaytán Martínez, E. "Indigenismo, antropología y testimonio en el Perú. Rupturas, ampliaciones y plataformas de representación". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Año XL* (80), (2014): 309-323.
- Ochando Aymerich, C. (1995). "Hacia la institucionalización del testimonio". Paepe Christian (ed.) *Literatura y poder: actas del coloquio internacional*. Louvain: Leuven University Press: 163-70.
- Ochando Aymerich, C. (1998). *La memoria en el espejo: aproximación a la escritura testimonial*. Barcelona: Anthropos Editorial.