

Ficción narrativa testimonial

Argüello Guzmán, Luis Alfonso

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Argüello Guzmán, L. A. (2022). Ficción narrativa testimonial. *Revista Kavilando*, 14(1), 122-132. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-96031-7>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

 Luis Alfonso Argüello Guzmán

laarguellog@ut.edu.co

Universidad del Tolima, Grupo Interdisciplinario de Estudios sobre el Territorio "Yuma íma", Colombia

Revista Kavilando

Grupo de Investigación para la Transformación Social Kavilando, Colombia

ISSN: 2027-2391

ISSN-e: 2344-7125

Periodicidad: Semestral

vol. 14, núm. 1, 2022

revistakavilando@gmail.com

Recepción: 11 Enero 2022

Aprobación: 11 Abril 2022

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/377/3773733009/>

Nuestra revista y contenidos editoriales cuentan con acceso abierto y se rigen bajo la licencia Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

Resumen: Las novelas escritas por autores colombianos: *No volver la vista atrás*, de Juan Gabriel Vásquez y *Cómo maté a mi padre* de Sara Jaramillo Klinkert, son dos obras literarias de ficción narrativa testimonial en las que se develan las formas en las cuales la violenta pérdida y el abrupto duelo por un ser querido afecta el equilibrio de lo cotidiano. Asimismo, en ambas novelas se desarrolla la narrativa de dos familias que han sido afectadas por eventos que han trazado diferentes trayectorias de formación personal y familiar, social y política.

Palabras clave: Testimonio, Narrativa testimonial, Ficción narrativa testimonial.

Abstract: The novels written by Colombian authors: *No volver la vista atrás*, by Juan Gabriel Vásquez and *Cómo maté a mi padre* by Sara Jaramillo Klinkert, are two literary works of testimonial narrative fiction in which the ways in which the violent loss and the abrupt mourning for a loved one affect the balance of everyday life are revealed. Likewise, both novels develop the narrative of two families who have been affected by events that have traced different trajectories of personal and family, social, and political formation.

Keywords: Testimony, Testimonial Narrative, Testimonial Narrative Fiction.

INTRODUCCIÓN

El propósito de este proceso de lectura literaria es lograr la visibilidad de la narrativa testimonial, sobre la base de la lectura comparada de Las novelas *No volver la vista atrás* de Juan Gabriel Vásquez (2021) y *Cómo maté a mi padre* de Sara Jaramillo Klinkert (2020). Tal emprendimiento de visibilidad de un relato testimonial supone diseñar una estrategia de lectura literaria que recupere las voces polifónicas de ese relato.

La ficción narrativa testimonial ha logrado recuperar esas voces mediante el sentido de adhesión del testimonio con la ficción narrativa para transgredir, a través de la construcción de un mundo narrativo, lo que se ido "normalizado" con políticas lexicales eufemísticas en los discursos oficiales, con noticias editadas bajo la óptica del poder hegemónico y con la manipulación del duelo, revictimizando al doliente con manipulación del dolor.

El testimonio en el discurso oficial ha generado relatos que contienen una versión única sobre el conflicto político-militar, por lo cual la idea de testimonio que circula por estas páginas se distancia de esa univocidad y, por el contrario, desarrolla su lógica a partir de la definición de Paul Ricoeur: "*El testimonio no concluye su carrera con las constitución de los archivos: resurge al final del recorrido epistemológico, en el plano de la*

representación del pasado, por el pasado, por los artificios retóricos, la configuración en imágenes...” (2004: 2008). Este resurgir del pasado en el relato configura la temporalidad de lo contado. El relato testimonial es, por lo tanto, crónica de una vida y narración de eventos del pasado que se actualizan en la presencialidad de la escritura.

La presencialidad de la escritura del acontecimiento hoy se actualiza con la ayuda de formatos textuales como la autobiografía, las memorias, diarios y correspondencia, y, en este caso, mediante la transformación de la persona testimonial testigo de los acontecimientos, traducidos con la voz de un personaje narrativo (ficticio?) que recupera los recuerdos en la estructura literaria de una novela. De esta transformación surge el siguiente interrogante: *¿Cómo una persona cuenta su testimonio desde la ficción narrativa transformándose en autor o en personaje ficticio, para enfrentar el miedo que impide o que no permite realizar el duelo en un relato que recupera un pasado traumático?*

Para el desarrollo indagatorio de este ejercicio de lectura literaria, se pone de presente un enfoque de registro documental que genera una analítica del lector que toma como punto de partida la ficción narrativa testimonial, en perspectiva de análisis comparado de las dos obras narrativas, en lo que se refiere a función del yo narrativo, la construcción del relato con una voz testimonial y la estructura narrativa en clave de ficción, a partir de la experiencia de vida de quienes elaboran las obras narrativas.

El análisis literario comparado se produce en el encuentro de dos obras narrativas leídas de modo simultáneo, con base en una categoría a priori que familiariza al lector literario de las obras narrativas con la descripción de los atributos cualitativos que particularizan su carácter de ficción narrativa testimonial. La estrategia de lectura literaria comparada permite identificar motivos literarios, para de esta manera construir un corpus literario que se inscriba tanto en el horizonte de la narrativa testimonial, al igual que como relato del conflicto político-militar.

Este artículo se encuadra en el marco de la línea de investigación *“Literatura colombiana y conflicto político-militar”*, adscrita al Grupo interdisciplinario del Territorio Yuma-Ima que intenta explorar y desarrollar búsquedas de aquellos relatos que superan el marco restrictivo de la historia oficial y el discurso mediático sobre el conflicto político-militar. Este artículo caracteriza estas dos novelas sobre el conflicto-político-militar, a partir de la noción de ficción narrativa testimonial. A su vez, esta caracterización hace parte del proyecto de investigación titulado *“Narrativa testimonial del conflicto político-militar en Colombia”* que tiene como propósito describir cinco dimensiones de esta narrativa testimonial: *de luchas indígenas, de luchas campesinas, de luchas sociales, de mujeres, niños, adolescentes y adultos mayores, de periodismo narrativo y de ficción narrativa testimonial.*

TESTIMONIO Y NARRATIVA

Los testimonios del conflicto político-militar en Colombia se remiten a recuerdos y traumas, eventos fácticos conflictivos e historias imaginadas, voces de testigos y no testigos. Esta triada de referentes ha configurado una modalidad narrativa de archivo oral y escrito que registra traumas y duelos, elabora una memoria de eventos individuales y colectivos, reconoce voces y acoge estados emocionales: *«el hecho de que el testimonio se debata entre lo ficticio y lo fáctico, lo literario y lo no-literario, lo fabulado y lo relatado, lo oral y escrito, hace posible precisamente su carácter descentrado y disperso»* (López Baquero, 2012: 30).

La narrativa testimonial es una forma de registro transformada en relato que elabora, reconoce y archiva historias de vida dolida, de una época conflictiva, de eventos traumáticos. Este registro narrativo familiariza tanto a quien pone en evidencia su voz como a quien lee el testimonio contado y los confronta en una lucha por el reconocimiento.

En la Literatura colombiana, este registro ha oscilado entre la voz fáctica que narra desde una semántica de la realidad cotidiana y desde la voz de un personaje construido bajo el universo de un autor que le da vida ficticia a su Historia personal. En la tradición literaria narrativa colombiana, de a poco, se ha ido

configurando en el plano de los géneros literarios una tradición que recupera y reconstruye las voces que permiten elaborar este relato ficcional: «*Todo habla de una tradición testimonial en Colombia que ha ocupado un lugar significativo en el desarrollo de los conflictos*» (Rueda, 2011, p. 130).

Aunque la tradición testimonial de estos conflictos se hace cada vez más presente con su fuerza dramática, aún es débil frente al poderío institucional de la voz oficial contenida en los documentos y voces transformados en discurso oficial. De ahí que la ficción narrativa testimonial elabore un discurso personal de una época, con la potente presencia de voces no institucionalizadas por el aparato del estado.

FICCION NARRATIVA TESTIMONIAL

La ficción narrativa testimonial cuando tiene el atributo de archivo oral y escrito registra traumas y duelos que hacen del miedo una emoción básica que obstaculiza la puesta en común del dolor, del llanto, del grito que se oculta en el silencio. Cuando tiene el atributo de recuperación de memorias individuales y colectivas, facilita la comprensión de una época, lo que a su vez se transforma en relatos personales (autobiografías y memorias, testimonios y biografías) y en relatos colectivos (historias locales y narraciones tradicionales, mitos y leyendas). Cuando se tiene el atributo de un registro de voces individuales y colectivas que se acogen desde la escucha y las lecturas de los relatos individuales y colectivos, con el aporte de sus historias, entra en disputa la historia oficial, la noticia hegemónica y el miedo que obstaculiza.

Esta puesta en común se hace relato emocional en la medida que oyentes y lectores conocen las fuentes emocionales del trauma y el duelo. Esta elaboración de relatos permite el reconocimiento de historias que son apropiadas por el oyente o el lector y se convierten en parte de la historia personal y colectiva de un tiempo vivido. El duelo hace parte de este acogimiento, de una forma de confrontar el trauma, la historia personal dolida, conflictiva, traumática:

El trauma señala una demoledora ruptura o cesura de la experiencia que tiene repercusiones tardías. Escribir el trauma sería una de esas reveladoras secuelas dentro de lo que llamé escritura traumática o postraumática (o quehacer significativo en general. Implica Acting out, repaso y, en alguna medida, elaboración, cuando se analiza y se "da voz" al pasado, procesos todos que implican avenirse a las "experiencias traumáticas, los sucesos límites y sus efectos sintomáticos, y que se articulan en distintas proporciones y en formas híbridas (Lacapa, 2005, p. 192)

Escribir el trauma supone la recuperación del recuerdo con toda la carga afectiva que contiene, establece un distanciamiento en el momento de elaborar el relato, adquiere valor narrativo cuando se construye una voz que reelabora la experiencia traumática. Escribir el trauma lleva a que el acogimiento potencia las voces que cuentan la historia desde un tejido de recuerdos, distanciamiento y relato, alejado del discurso oficial, mediático, intimidante.

Definir los rasgos de la ficción narrativa testimonial conlleva dejar presente de antemano que su relato no es solo resultado del recuerdo que nutre su registro, sino que, como explica Rivera (1987), también es un artefacto oral y lingüístico que contiene la facticidad del recuerdo, el momento emocional y la organización del yo bajo la figura de un narrador que a su vez ordena como formas del discurso lo que quiere decir de la experiencia que sirve de arranque con sus registro oral o escrito.

Esta elaboración de un discurso ficcional depende de la facticidad de lo contado y de la elaboración del relato por parte del narrador testimonial. La frontera entre testimonio como relato de no ficción o de ficción fluye entre la cualidad de la voz que participa en la enunciación, ya sea como voz de un testigo que describe lo sucedido, o como voz de un narrador testimoniante que organiza el relato, aun cuando no sea testigo del evento.

¿Por qué resulta tan complejo clasificar el testimonio y la literatura? La respuesta a esta pregunta sería, fundamentalmente, el hecho de que, en este tipo de narrativa híbrida, entran en juego el discurso escrito, desde siempre Reescribir la violencia asociado con la literatura y la historia, y el discurso oral. Es totalmente novedosa la aparición o la combinación de la oralidad y la escritura en un mismo texto (Capote Díaz, 2016, pp. 53-54)

Este nivel de complejidad en la clasificación de un testimonio como parte de la literatura refleja una visión canónica sobre los géneros literarios y subordina la narrativa testimonial a un caso especial de testimonio. Como indica la cita de la profesora Capote, la narrativa testimonial organiza una textualidad que incluye discursos de recuerdo personal y familiar, eventos históricos, registros orales en el proceso de escritura. Reynaldo Martínez denominan a esta forma de archivo literario que registra recuerdos personales, eventos históricos y empatía reparadora como nueva novela testimonial

La nueva novela testimonial, sin embargo, presenta un yo más personal, que habla con sí mismo. Aunque no incluye al lector, su estatuto literario de ficción permite al lector involucrarse con el personaje principal y de esa forma entender lo que se está narrando. La nueva novela testimonial no solamente recrea un yo ficticio sino muchos “yoes” que articulan el potencial literario dentro de la ficción. Además, en la nueva novela testimonial no se trata con el tipo de solidaridad que exigía el testimonio tradicional, sino que más bien presenta una solidaridad abierta a los principios y preceptos ideológicos del lector. Por su construcción como ficción, el yo es más subjetivo que objetivo porque está expuesto a la interpretación del lector. (Martínez, 2016, p. 40)

Cada uno de los anteriores atributos permiten articular en este archivo literario testimonial la voz de quien elabora el relato, la voz de quien vive la experiencia como testigo y la voz de quien escucha otras voces para narrarlas. De esta forma, la voz del lector articula en la narración estos tres ámbitos de voces y los fusiona con la familiaridad de los recuerdos, los eventos y las emociones vividas. Ese ámbito de voces le da carácter de familiaridad a la ficción narrativa testimonial

Ya hemos dicho en otra ocasión que lo que verdaderamente distingue al discurso testimonial de las formas discursivas literarias, como la narrativa, no son esencialmente los rasgos del acto comunicativo perfilados arriba, sino la índole del narrador testificante o compilador de testimonios, que da vida y orden al texto. Vale decir, lo que por último configura al testimonio es que virtualmente se borra la distancia entre el autor de carne y hueso, su figura empírica perfilada en el texto, y la voz enunciativa del narrador textual. Estas tres categorías aparecen mayormente separadas en la obra de ficción. (Rivero, 1987, pp. 45-46).

En la ficción narrativa testimonial se acoplan, tanto la voz del narrador que relata el mundo narrativo, como la voz de quien vive la experiencia fáctica y las ajusta a la narración como experiencia. Al contrario de lo que plantea Eliana Rivero, este tipo de ficción narrativa elabora un narrador que junta el autor de carne y hueso, la figura del sujeto empírico y la voz enunciativa en un ámbito narrativo testimonial.

De la voz del narrador resulta el acople que produce en la ficción narrativa testimonial «el milagro de que haya sido dicho y el milagro de que haya sido escrito» (Tacca, 1989, p. 123). Pero, lo dicho debe ser reconocido por la voz del lector que se familiariza con la narración ficcional testimonial. En la nota de autor de “Volver la vista atrás”, Juan Gabriel Vásquez (2021) evidencia este ámbito narrativo testimonial cuando expresa su intención de escribir esta obra narrativa: «Volver la vista atrás es una obra de ficción, pero no hay en ella episodios imaginarios. Esto no ha sido una paradoja, o no lo ha sido siempre» (473). La ausencia de paradoja es una marca distintiva de como la ficción narrativa testimonial reconoce el vigor del testimonio que es la materia prima de la narración testimonial.

Que no exista esta paradoja es lo que le otorga el sello distintivo a la ficción narrativa testimonial: los hechos contados no son hechos imaginados y la mano de obra del escrito organiza el relato; la experiencia fáctica de registro y archivo de voces aportan hechos al relato y el escrito va más allá de un simple registro biográfico. La realidad vivida de la experiencia padecida por el testigo-narrador es la fuente del relato mismo.

En el capítulo último de *Cómo maté a mi padre*, de igual manera, aunque con un tono metafórico, Sara Jaramillo Klinkert define la intención de su ficción narrativa: «Te mato con palabras porque son la única arma que poseo. Te mato porque estoy cansada de intentar mantenerte vivo en mi cabeza. Te mato para que puedas vivir en este libro. Tu ausencia es como un hueco que nunca se llena, un hueco vacío que no quiero seguir mirando porque eso es algo que he hecho hasta cansarme. Es hora de mirar hacia otra parte» (252). Las palabras se convierten en el mojón de registro de la voz que quiere contar el asesinato de su padre. El tono metafórico asigna un toque distintivo al relato que se hace carga de intensidad emocional.

Cuando la ficción supera la realidad cotidiana, o mejor, cuando la realidad cotidiana es co-creada por la ficción, se rompen los límites entre la trama narrativa que tiene cualidades ficcionales o la ficción que se reviste con acontecimientos fácticos de la realidad cotidiana. En uno u otro caso, la escritura media en la construcción del mundo que relata, la palabra deja de ser un simple artificio técnico y se transforma en creadora de mundos narrativos posibles.

La facticidad del acontecimiento contado como hecho traumático, memorioso y conversacional le otorga una cualidad distintiva al testimonio en cuanto asume el carácter reparador, de archivo y de reconocimiento de lo otro; sin embargo, su transformación en narración testimonial implica que este acontecimiento adquiere el tratamiento de un relato que organiza el registro oral y escritural del acontecimiento, el registro de memoria que se recupera mediante recuerdos individuales y colectivos, el acogimiento y reconocimiento de las voces que relatan.

Cómo maté a mi padre

Sara Jaramillo Klinkert escribe una novela como un registro monologal dividido en treinta y tres capítulos que narran la pérdida de un padre asesinado por un sicario. El registro monologal es la voz de la narradora que desde su intimidad dolida nos cuenta lo que sucede a partir de los recuerdos de una infancia en una finca, donde vivía con sus cuatro hermanos, hasta que a los once años esa cotidianidad se ve alterada por el asesinato de su padre.

Vivíamos en una finca en las afueras de Medellín, en una época en la que eso no se usaba, la gente nos miraba de forma extraña cuando se enteraba dónde vivíamos. Nos demoramos en tener televisión y teléfono en una época en la que tener televisión y teléfono era tan normal como tener una cama o un sofá. Éramos cinco hijos, en una época en la que las familias numerosas estaban mandadas a recoger. Hay una buena explicación para eso: los trillizos. (2019, p. 79)

Como relato de época, la novela revela desde la intimidad de los detalles familiares, el transcurrir diario de una ciudad que ha padecido el estruendo de un conflicto capaz de afectar a los miembros de la familia. El ambiente urbano impregna el tono de la voz narradora con un repertorio de eventos de una ciudad como Medellín en un momento de conflicto contra el narcotráfico en la década de los ochenta y noventa del siglo XX. Este repertorio de eventos conflictivos cargan de padecimiento el vestigio de recuerdos que son traídos al presente del relato con la afección que conlleva vivir un dolor que surge de las entrañas de los conflictos urbanos e ingresan en el núcleo de la familia.

Eran días raros en Medellín. En la televisión mostraban cómo explotaban bombas, mataban gente y no había nada más peligroso que tener que parar en un semáforo y que una moto quedara a tu lado. Cualquier cosa menos eso: si te iba bien te robaban el carro; si te iba mal te mataban por robártelo. No eran más que niños jugando a ser sicarios. Niños de comuna sin nada que perder y algún dinero para ganar por apretar el gatillo. Niños que tenían dos altares en su casa: en uno le rezaban a Pablo Escobar para que le siguiera dando trabajo y en otro a la virgen de la Milagrosa para que les afinara la puntería. Ambos eran muy efectivos. (2019, p. 16)

Esta descripción del ambiente urbano en un momento histórico preciso no es un escenario decorativo, sino el ambiente en el cual se desarrolla el relato de la voz de la protagonista. Es una sinécdoque de lo que sucede a su alrededor. Al relato personal se integran como cualidad intrínseca el clima urbano y los conflictos de la ciudad en la que transcurre la narración. El relato de época es inseparable del relato personal porque sus detalles son uno mismo: narrarse a sí mismo es narrar la ciudad, narrar la ciudad es narrarse a sí mismo.

En este sentido, la integración del relato personal y el relato de época anexa una visión íntima al relato, aunque con la superación de la mera subjetividad, sin un apego nebuloso que obstaculice el proceso de registro escrito de la voz dolida. La superación de esta subjetividad sentimental es lo que da fuerza dramática al tono de la voz narradora de la protagonista, en la medida que lo dicho se transforma en lo escrito (con labor artesanal en el plano formal de la escritura, el tono de la voz registrada y la estructura de los capítulos). Tal nivel de

organización discursiva y de estructura textual es lo que garantiza que se no se quede la voz de la autora-protagonista tan sólo en un testimonio. Además, a través de la metaforización onírica se garantiza la energía ficcional del relato para así superar la resistencia del testimonio oral mismo.

Me han disparado muchas veces, pero nunca me muero. Me despierto cada vez que la bala va a impactarme. Me pregunto qué pasará el día que no me despierte. Tal vez muera de verdad. Tal vez no. Las cosas que no pueden saberse por adelantado. Yo, por ejemplo no sabía que iban a matar a mi padre. Ningún niño cree que algo así pueda pasar. Pero pasa. Todavía me cuesta creer que apenas treinta y cinco gramos de acero y un gramo de pólvora hayan podido acabar con una familia. Doy fe de ello. Acabaron con la mía. (2019, p. 13)

Esta metaforización onírica capaz de asumir con vigor narrativo el deseo de contar lo sucedido, hace que la voz dolida se haga cargo del reto de enfrentar esta pérdida con el desapego de los objetos cargados de afecto. Aquí el proceso del duelo adquiere una potencia de recuperación del suceso y permite su registro escrito. Como evidencia el fragmento anterior, la aceptación de una pérdida dual comparativa, acrecienta la sensación de desapego. Sin chocar con lo sucedido, aun cuando esa recuperación no contenga olvido.

Este desapego involucra el inicio del duelo y es un indicio de lo fuerte que llega a ser el depósito de emociones que contiene la carga de recuerdos sobre un ser querido. En el desarrollo escritural de cada capítulo se observa el ímpetu de enfrentar el instante de pérdida a través del proceso de registro de los recuerdos dolorosos.

Este registro de los recuerdos está focalizado en la aceptación de la pérdida misma y el dolor. En la novela esta focalización del duelo comienza una noche en que la protagonista decide enfrentar sus miedos a la noche y la oscuridad con el reto de dormir en cama con su madre, del lado que ocupaba su padre

Observé expectante como preparó el lado de papá con tres almohadas, porque cuando uno no puede respirar tiene que dormir casi sentado. Me ubicó en ese lado de la cama que era casi sagrado, tan intocable. Dormiría allí un par de años, pero en ese momento no pude adivinar que tendría tal privilegio. Esa noche, en cambio, supe que papá no iba a volver, que lo único definitivo de mi vida era su ausencia. Cambiarían mis miedos, mis enfermedades, mis demonios, mis prioridades. Cambiaría todo, excepto el hecho de que mi padre estaba muerto (2019, p. 116)

La aceptación de la pérdida tiene en su haber la posibilidad de aclarar que esa pérdida es un presente cargado de recuerdos del pasado (con la inmediata evocación de hechos a través de objetos cotidianos) que deben ser organizados como un inventario de emociones y sentimientos que están ahí, aún a pesar de querer erradicarlos, aunque están dispuestos como un inventario más de emociones y sentimientos, recuerdos e historias, imágenes, sonidos y olores.

El inventario de los objetos asociados a un ser querido es lo queda presente después de la pérdida y es una acto de valentía que conlleva la fortaleza de apropiarse de ese presente inventariado, para a continuación desprenderse de los objetos cargados de recuerdos, lo cual afianza el desapego, aunque sin la intromisión del olvido.

Sábados después, mi madre se armó de valor para sacar todas las cosas del papá. Alguien le dijo que eso nos ayudaría a hacer el duelo., así que nos involucró a todos en la actividad. Regalar la ropa y los zapatos, donar libros, repartirnos sus pequeños tesoros, aquellos con no más valor que el sentimental: su pluma, su cuaderno de apuntes, su reloj. Su lupa, su navaja, sus binóculos. De su cajón, como del sombrero de un mago, salían canicas, flechas de indios, monedas de lugares extraños. Mapas, brújulas, espadas. Salían naipes, caracoles y relojes de arena (2019, p. 85)

Aquí se pueden especificar dos niveles de registro del recuerdo: de dolor en lo referido al asesinato y del duelo en la evocación del instante en que empieza la aceptación de la pérdida del padre. El primer nivel conlleva el desapego de objetos cargados de intimidad sentimental; el segundo de distanciamiento frente a ése instante de desapego como se registra en los recuerdos años después. Entre lo que sucede en uno y otro nivel de registro queda al descubierto la tragedia familiar saturada de temporalidades, lo que se evidencia en la historia contada en sus distintas fases de crecimiento: niñez, juventud, madurez.

En esta temporalidad del desarrollo de vida personal y familiar surgen cuestionamientos sobre lo que significó en la vida de una niña madurar: «Aún no tengo claro si crecimos cuando nos tocó despacharnos solos para ir al colegio o si nos tocó despacharnos solos para ir al colegio porque ya habíamos crecido» (2019: 97). Este cuestionamiento obliga a la protagonista a considerar lo efímero de transitar por una etapa de crecimiento filtrada por la tragedia familiar que se ha entrometido en la cotidianidad de su madre y sus hermanos.

En la rutina doméstica de una casa se revelan los cambios que el asesinato del padre trae a las tareas cotidianas. La alteración de rutinas y hábitos es lo primero que deja al descubierto la tragedia familiar. Estos cambios, en el caso de la protagonista, también alteran el modo de verse como una niña llena de anhelos y deseos, para enfrentar el reto de ser parte del cuidado del hogar

Tras la muerte de mi padre, ahora era yo quien despachaba a los trillizos al colegio, les ayudaba con sus tareas, les escogía sus uniformes. Aprendí a cocinar. Aprendí a barrer y trapear. Lavaba los platos después de comer. Limpiaba la jaula de los canarios. Regaba el jardín. También dejé de pelear con mi hermano mayor. (2019, p. 131)

Como ficción narrativa testimonial esta obra es una novela de trayectorias de formación: íntima y familiar. Estas trayectorias de formación han forjado un carácter duro, centrado en el cariño por la madre y sus hermanos; por consiguiente, la dureza de carácter permite transitar por los recuerdos a través de la recuperación de la confianza en sí misma.

No volver la vista atrás

No *Volver la vista atrás* es una novela dividida en tres partes que marcan de modo puntual la evolución cronológica de cuatro biografías: la de Fausto y su hijo Sergio, la de Luz Helena y su hija Marianella. La paradoja, quizás reside en el hecho que tiene la estructura y el estilo narrativo de una historia biográfica, aunque con el tono del relato novelesco. Esta paradoja, relato biográfico y novela testimonial, se resuelve con un registro escrito elaborado por un autor que recupera la voz del protagonista y la encuadra en el desarrollo de esta cronología que tiene como anclaje la muerte de Fausto Cabrera

No viajaría a Bogotá: no iría a las exequias de su padre. El compromiso adquirido con la filmoteca, explicaría a quien necesitara explicaciones, no le daba tiempo suficiente para ir y volver, y no podía despreocuparse del trabajo y el dinero que los organizadores habían invertido en el homenaje. Sí, ésa era la solución. Lo siento mucho, eso le diría a la esposa de su padre, y no estaría mintiendo al decirlo. Tenía una relación cordial con ella, pero nunca, en tantos años de convivencia, había conseguido nada parecido a la intimidad. A ella no le haría falta la presencia de Sergio; él, por razones que no encontraban palabras claras, no se sentía del todo bienvenido en Bogotá.

“¿Estás seguro?”, le dijo Silvia

“Seguro”, dijo Sergio. “Ya lo he pensado mucho. Y mi lugar está con los vivos, no con los muertos” (2021, p. 21)

Y sigue con el nacimiento de Sergio y Marianella, sus hijos. El desarrollo biográfico de una familia cubre alegrías y dolores, pérdidas y nacimientos, prosperidad y carencias. El tono biográfico le da carácter de testimonio personal a la historia de la familia Cabrera. No obstante, no es el tono lo que garantiza su fuerza narrativa sino el orden que asume la historia tal como lo ha dispuesto el autor a través de su propia organización discursiva y distribución de la estructura del relato a partir del cual registra la voz de Sergio Cabrera.

El desarrollo biográfico con la cronología aporta credibilidad a la historia y define el tiempo del proceso de elaboración de formación personal, social y política. Aquí formación se refiere a una época y sus relaciones sociales, a la ciudad de nacimiento y al ámbito de la familia

Sergio Fausto nació el 20 de abril de 1950, el meridiano del siglo, en el Hospital San Vicente de Paul; dos años después nació Marianella. Fausto gozaba por primera vez en la vida de seguridad económica: tenía un trabajo en la voz de Antioquia, un programa de radio que todo mundo oía - “Armonía y ensueño”, se llamaba -, y el tiempo le alcanzaba incluso para fundar

compañías de teatro experimental en una ciudad donde pocos habían oído hablar semejante cosa. No tenía amigos, sino verdaderos compinches. Eran un médico, Héctor Abad Gómez; un periodista, Alberto Aguirre; un pintor, Fernando Botero, y un poeta, Gonzalo Arango. Todos eran veinteañeros; todos tenían ganas de hacer cosas importantes. Se reunían para tomar aguardiente, hablar de política y recitar versos mientras se ganaban la vida de cualquier forma (2021, p. 73)

De otra parte, *No volver la vista atrás* como relato de ficción evoca una época histórica en la formación de instituciones como la televisión pública. El cuarto capítulo de la primera parte es una maravillosa historia del surgimiento de la televisión en Colombia y el papel principal de Fausto Cabrera en esta historia.

Fausto ganó una nueva notoriedad en la televisora. Nadie entendía que se saliera con la suya en tantos proyectos tan arriesgados. Uno de ellos era la imagen y el poema, donde Fausto declamaba al aire, en vivo y en directo, un poema de repertorio infinito, y al mismo tiempo el pintor Fernando Botero Hacía un dibujo diestro sobre un pliego de papel (2021, p. 81)

Este fragmento cae como ráfaga de lucidez para evidenciar la influencia que un relato personal puede tener al describir los pormenores de un programa de televisión y su influjo en el proceso de formación personal a la par que delinea una época y la fusión de recuerdos pasados y el presente continuo de dos acontecimientos: la ruptura de los acuerdos de paz en la Habana y el olvido de su padre Fausto con el escenario de un encuentro con su hijo Raúl en Barcelona

Ahora, en la pantalla de la filмотeca de Catalunya, Golpe de Estadio – su guerra de vodevil y su paz de cuento de hadas – estaba llegando a su fin. A Sergio lo embargó una extraña melancolía. Tal vez fuera la coincidencia de los dos sucesos, el rechazo de los acuerdos y la muerte de Fausto, o tal vez la circunstancia añadida del naufragio de su matrimonio; en cualquier caso, allí, en el auditorio de la filмотeca, sentado junto a Raúl tan cerca que sus hombros se tocaban, Sergio sintió fugazmente que el cariño de sus hijos era lo único firme que le quedaba en la vida, pues todo lo demás – su padre, su matrimonio y su país – se había descompuesto de repente, y lo que se veía era un paisaje en ruinas: la ciudad después del bombardeo (2021, p. 309)

El conflicto generacional se transmuta en conflictos de formación ideológica sobre cómo vivir una vida que no ha sido parte individual de las decisiones personales, sino como parte de decisiones familiares que han afectado el estilo de vida. El acento en la melancolía arrastra el tono trágico hacia la distinción de dos niveles de registro oral y escrito: el del pasado que acarrea esa melancolía y el del presente (en Barcelona) que recupera esos recuerdos.

Para Sergio estar en Barcelona con su hijo Raúl significa recuperar esa trama de recuerdos de lo que él mismo tuvo que vivir y lo proyecta hacia este presente continuo que puntualiza el conflicto generacional: del pasado con formación política y del presente como joven sin esa formación.

«Es tu primera vez aquí», dijo Sergio- «Tienes dos días enteros. Puedes ir a conocer la ciudad. Seguro que alguien te puede sugerir cosas»

«Yo he venido para estar contigo», dijo Raúl. «Eso es lo que quiero hacer. Mejor muéstrame tu Barcelona»

«¿La mía?», dijo Sergio. «Yo no sé si eso exista» (2021, p. 145)

Este poder de evocar lo que antes existió es uno de los mecanismos de selección que trae hasta el presente inmediato del relato, un acontecimiento del pasado y crea las condiciones de familiaridad para que el lector ingrese al mundo narrativo de la novela al unísono que su propio mundo de imaginación narrativa como lector. Aquí radica el registro narrativo de esta novela: junta el presente narrativo del relato escrito por Juan Gabriel Vásquez, el relato de la familia Cabrera a través de la voz de Sergio, con su historia de formación política y artística y la imaginación curiosa del lector intrigado por los acontecimientos biográficos.

Con la distancia que potencia los recuerdos, el relato personal se cubre de detalles biográficos que rememoran situaciones en las cuales el peso de la influencia familiar es un rasgo poderoso en el desarrollo de la voz del narrador, lo que a su vez puntualiza el acto de recordar en un momento de grabación de la película *La Estrategia del Caracol*

Fausto Cabrera, sentado en una silla al borde de la escena, estudiaba los parlamentos, y Sergio, al mirarlo, pensó que los recuerdos eran invisibles como la luz, y así como el humo hacía que la luz se viera, debía haber una forma de que fueran

visibles los recuerdos, un humo que pudiera usarse para que los recuerdos salieran de su escondite, para poder acomodarlos y fijarlos para siempre. Tal vez no era otra cosa lo que había sucedido estos días en Barcelona. Tal vez, pensó Sergio, eso era él, eso había sido: un hombre que echa humo sobre sus recuerdos. (p. 457)

Los recuerdos traídos al presente de su propia reflexividad llevan a Sergio Cabrera a revivir frustraciones y sobre todo a comprender el destino de sus vidas amarradas a las decisiones de la autoridad paterna que ejerce total presión con decisiones tomadas sin ser motivo de consulta personal: este nivel de autoridad paterna entra en correspondencia con el cariño y el respeto a la figura paterna y a la vez por el momento reflexivo que encamina a definir un lindero entre respeto y obediencia sin posibilidad de cuestionamiento

Sergio sintió que se le agolpaban en el pecho las frustraciones de muchos años, las que recordaba y otras de las que no sabía. “Cuáles planes?”, dijo. Oyó su propia voz y la notó cambiada, pero era demasiado tarde para tirar de las riendas. “¿Cuáles planes hicimos, papá? Te lo pregunto de verdad, te lo pregunto porque no lo sé. Yo no hice planes, mamá no hizo planes, mi hermana no hizo planes. Los hiciste tú”. Lo sintió en ese momento con una claridad nueva, como si viera las cosas por primera vez (466-467)

La autoridad de la figura paterna que impone las decisiones no es sólo un evento de formación personal y política en una etapa de vida, también lo es como huella de una manera de criar que imposibilita el diálogo en un nivel de jerarquía que está sellado por la obediencia a la figura paterna y al partido político.

LAS VOCES DE LA FICCIÓN NARRATIVA TESTIMONIAL

La voz, en este terreno, abarca tanto al personaje que desarrolla una vida dentro del mundo narrativo como al narrador que da forma al relato. Como espacio del ser, habita tanto en las palabras del testigo del acontecimiento como el yo construido para ser contado; como yo construido es persona y narrador. Esta oscilación de la voz narrativa testimonial confecciona el tejido que organiza tanto el relato personal, como el relato de época; es voz narrativa personal al igual que voz de una época.

La “voz testimonial” es la siguiente estación aquí de las literaturas del yo en relación estrecha con la memoria histórica. Esta “voz testimonial” no hace referencia a un género sino al rol del personaje principal que es a la vez narrador en primera persona y omnisciente. El argumento desarrolla la calidad de testigo de eventos violentos del personaje y una reconstrucción documentalista de los eventos y de un período histórico del Conflicto (Suárez Villadiego, 2019, p.154)

Las voces de la ficción narrativa testimonial, por lo tanto, lo son en cuanto tienen referentes íntimos, personales e históricos que tejen eventos en una triple estructuración escritural: como registro oral de testimonios, como traducción de la oralidad a la materialidad de la escritura narrativa testimonial y como ejecución elaborada bajo la reflexividad ficcional del escritor.

Esta triple estructuración está referida al modo como queda organizado el registro oral y escrito de las voces testimoniales, según la intención del autor que crea una voz narradora que pone en movimiento la forma, materia y operación con la cual se inicia la marcha de la historia. Es el tránsito de lo dicho a lo escrito (Tacca, 1989). Vásquez (2021) lo deja aún más claro en su Nota del autor

Mi labor de novelista, frente al magma formidable de sus experiencias y las de su hermana, consistió en darles a esos episodios un orden que fuera más allá del recuento biográfico: un orden capaz de sugerir o revelar significados que no son visibles en el simple inventario de los hechos, porque pertenecen a formas distintas del conocimiento. No es otra cosa lo que hacen las novelas (p. 475)

El novelista que admite su papel como sujeto capaz de traducir la voz del testigo que cuenta un hecho fáctico, se hace partícipe a través del registro discursivo y la estructura textual de esta voz, de suerte que la escritura de ficción narrativa testimonial reduce la separación del novelista que se inscribe en el plano formal de la narración testimonial e incorpora las voces que soportan el relato. Es sólo a través de la formalidad de la escritura y la re-creación de los acontecimientos que el escritor registra como ficción la narración testimonial.

La ficción narrativa testimonial supera el simple inventario de acontecimientos que reconstruye la voz de la experiencia fáctica y trasciende al terreno de la ficción cuando el autor, a través de una voz narradora (que en este caso es la misma de la voz fáctica) que se transforma en personaje narrativo. La voz de la experiencia fáctica, la voz del autor y la voz del narrador son tres formas que se juntan en una voz de personaje.

De este tratamiento literario de las voces se desprende una observación sobre la denominación novela-testimonio: la novela es del orden narrativo literario de ficción y contiene en su propio universo la indagación de testimonios, ya sea bajo el registro empírico de personas, bajo la indagación de archivos documentales letrados, sonoros o audiovisuales, ya sea bajo la construcción de mundos posibles que surgen de la experiencia fáctica del autor; por tal motivo, que se llame novela-testimonio a este tipo de narrativa es una redundancia. El papel del lector clave es la identificación de su registro literario: de un registro enmarcado en el círculo cerrado de los géneros literarios se pasa a la identificación del lector con el mundo narrativo testimonial.

Es posible considerar la novela-testimonio como género, y por lo tanto ubicarla dentro de la especie – literatura – dadas sus características intrínsecas – narración a la manera en que lo hace una novela, pluralidad de formas discursivas y utilización de formas estéticas del lenguaje – y por el momento actual – interés por la alteridad, manifestación de minorías (Jiménez, 1998, p. 93)

En este fragmento se pueden debatir dos enunciados: *considerar la novela como género, y por lo tanto ubicarla dentro de la especie – literatura- dadas sus características intrínsecas- narración a la manera de una novela; “interés por la alteridad, manifestación de las minorías.* El primer enunciado contiene una mirada apegada a la teoría de los géneros como si la existencia del corpus Novela-testimonio tuviera que ajustarse a los criterios de clasificación de lo que caracteriza una novela como un a priori forzoso. En tal mirada queda en evidencia el interés por encajar un caso especial dentro de una especie (la literatura) como si la existencia misma de la obra literaria narrativa no tuviera sus propias cualidades de existencia. El guión que subordina la obra al género que intenta ubicar restringe esas cualidades a ser parte de un género.

La ficción narrativa testimonial se mantiene en un límite fronterizo entre narración testimonial y narración literaria; en tal límite, se ubican rasgos distintivos que han configurado una modalidad narrativa de archivo oral y escrito que registra traumas y duelos, elabora una memoria de eventos individuales y colectivos, reconoce voces y acoge estados emocionales. En el transcurrir de esta elaboración el hecho ficcional se hace voz narrativa con los personajes y la voz del narrador, en sincronidad con el tránsito del simple inventario de hechos que conforman el testimonio a la elaboración de una obra narrativa que ha sido ocasión reflexiva del autor, da fuerza literaria al relato hasta lograr la metamorfosis en ficción narrativa testimonial.

En el segundo enunciado se aspira a un reconocimiento que llena el vacío de un faltante de reconocimiento que la novela-testimonio completa. En términos generales, esta es una aspiración edificante, pero contiene en su especificidad un riesgo: que las voces podrían ser solo una voz, monológica en su enunciado como individualidad; además, con el agravante del reconocimiento como cualidad teleológica como conveniente para el relato (interés por la alteridad) y el acomodo condicionado a un grupo genérico (manifestación de las minorías).

Condicionar la novela-testimonio a las categorías de otro y las minorías como ejes de interés (por supuesto claves en su desarrollo), excluye las voces que no encajan en esas categorías, además que agrega un ruido al carácter de reconocimiento y acogimiento cuyo rasgo esencial es escuchar y leer sin restricciones con sesgos de cualquier tipo.

La facticidad del acontecimiento contado como hecho traumático, memorioso y conversacional le otorga una cualidad distintiva a la ficción narrativa testimonial en cuanto asume el carácter reparador, de archivo y de reconocimiento de todas las voces que se traducen en las miradas del lector que asume el reto de ingresar en el mundo narrativo del relato que en su metamorfosis intencional adquiere el carácter de novela. Esta traducción se fortalece con cada lectura y permite el acogimiento de historias que ni el discurso oficial, mediático o emocional permiten conocer de primera mano.

CONCLUSIONES

La particularidad de este artículo está orientada desde la dimensión categorizada como ficción narrativa testimonial. Las dos obras narrativas seleccionadas constituyen un corpus de novelas colombianas que tratan el tema del conflicto político-militar desde la experiencia personal que se transforma en un yo narrativo capaz de contar lo que ha sucedido: el deslinde asociado a un yo-testimonial se subordina a un yo-narrador.

La ficción narrativa testimonial tiene la capacidad de contar el miedo o el secreto que se ha padecido en familia, de recuperar la historia cotidiana de un evento traumático, de reconocer que las noticias no cuentan, como un ejercicio de recuperación y confianza a través de la escritura de lo dicho. En este sentido, tanto el discurso oficial, como la edición noticiosa de la realidad y el ocultamiento por el miedo han hecho difícil contar lo que ha sucedido en un conflicto político-militar como el que se ha vivido en Colombia.

La materia y forma de la ficción narrativa testimonial contribuye con la construcción de un mundo narrativo que se transforma en trama narrativa, con la complicidad de un lector que siente curiosidad por esos acontecimientos biográficos como eventos ocurridos en la realidad fáctica. La lectura literaria de este tipo de novelas transcurre entre el reconocimiento de personas transformadas en personajes, el develamiento de miedos y secretos, y el seguimiento a la historia relatada. De esta forma, el lector conoce la historia personal, familiar, política, cultural de cada personaje, de la voz narradora a través del relato.

El plano finito de este artículo puede ser sobrepasado al dejar abierto un camino de posibilidades indagatorias en el campo de la lectura literaria comparada, a través de la búsqueda de problemas textuales que deben ser leídos a la luz de la confrontación entre el documento oficial vs el documento testimonial, la verificación de fuentes orales oficiales Vs registros orales testimoniales, la consulta del archivo documental oficial vs la recuperación del registro documental personal.

Por estos rasgos de exploración y búsqueda, comparación y confrontación es que en este ejercicio de lectura literaria comparada se afianza la idea de abrir un camino de reconocimiento de la narrativa testimonial, en particular de la ficción narrativa testimonial, con el propósito de recuperar los relatos testimoniales que familiaricen a los lectores con otra versión de la historia para superar la visión hegemónica del discurso oficial y mediático a través de las voces testimoniales del testigo de los acontecimientos conflictivos.

REFERENCIAS

- Capote Díaz, V. (2016). *Reescribir la violencia. Narrativas de la memoria en la literatura femenina colombiana contemporánea*. Bruselas/Berna/Berlín: Peter Lang
- Jaramillo Klinkert, S. (2019). *Cómo maté a mi padre*. Medellín: Angosta
- Jiménez Estrada, C. (1998). De la novela-testimonio como género. *Íkala, Revista de lenguaje y cultura*, 3(5), 85-94.
- Lacapa, D. (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- López Baquero, C. (2012). *Trauma, memoria y cuerpo: El testimonio femenino en Colombia*. Tempe: AILCFH
- Martínez, R. (2016). Testimonios (re)creados: la nueva novela testimonial latinoamericana. Tesis de doctorado en Filosofía. City University of New York
- Ricoeur, P. (2004). *La Memoria, la historia y el olvido*. México: FCE
- Rivero, E. (1987). "Acerca del género testimonio: textos narradores y artefactos". *Hispanamérica*, 46/47, 41-56
- Rueda, M. H. (2011). "La violencia "real" de los relatos testimoniales". *La violencia y sus huellas. Una mirada desde la narrativa colombiana*. Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Suárez Villadiego, S. (2019). La memoria contada: el conflicto interno en la literatura colombiana del siglo XXI (2000-2015). Tesis doctoral en Literatura. Universidad Complutense de Madrid.
- Tacca, O. (1989). *Las voces de la novela*. 3ra ed. Madrid: Gredos
- Vásquez, J. G. (2021). *Volver la vista atrás*. Bogotá: Alfaguara