

POESÍA TESTIMONIAL: LA VERDAD DE LA IMAGINACION Y DEL LENGUAJE

Sergio Mansilla Torres

Dentro de lo que podríamos llamar "poesía testimonial" cabe toda una serie de producciones poéticas que se sitúan en una zona limítrofe entre la historia y la ficción poético-literaria; producciones que contienen una dimensión documental explícita, lo cual comporta una exigencia ideológica y moral mucho más acentuada, mucho más urgente, que si estuviéramos ante un poema vanguardista, por ejemplo, donde la referencialidad tiende a la disolución. Aunque la poesía testimonial se homologa de una manera general al testimonio propiamente tal (pienso en el testimonio narrativo que no pretende erigirse como monumento de "bellas letras", al menos según sus convenciones discursivas), debemos considerar que ésta no es un testimonio escrito en verso, sino poesía, por lo tanto literatura en sentido estricto que participa de la naturaleza del testimonio. Tal vez sea, por eso mismo, la poesía testimonial el género que mejor articula la relación entre ficción literaria, que comporta complejos procedimientos discursivos que se inscriben dentro de un verosímil literario, y el discurso estrictamente testimonial, cuya realización ocurre en el marco de una Historia vivida (o sufrida) en el escenario de la cotidianidad, de la intimidad personal, familiar y comunitaria.

El lenguaje de la poesía testimonial se nos aparece como un lenguaje "transparente" cuyas convenciones simulan reducir al mínimo la "opacidad" del mensaje: la función poética (Roman Jakobson) cede lugar a un aparente privilegio de la función referencial al punto que la poesía llega a convertirse en documento informativo sobre cierta realidad, aunque, como es obvio, tal dimensión informativa funciona en un contexto artístico y no meramente periodístico o histórico. De hecho, la literatura latinoamericana ha sido construida desde sus orígenes a partir de un "discurso narrativo histórico -verdadero o no- ficticio, el cual constituye el registro de la vida y del proceso de formación de nuestra sociedad" (Narváez, sin fecha, 7). Por cierto, las crónicas y cartas de relación de los conquistadores constituyeron en su momento formas testimoniales que están en la base de nuestra literatura y

nuestra historia en cuanto continente mestizo. En el caso de Chile, por ejemplo, el extenso poema narrativo *La Araucana* de Ercilla aparece no sólo como un monumento literario, sino además como historia "verdadera" de los primeros tiempos de la Guerra de Arauco, como descripción antropológica de la vida y costumbres del pueblo mapuche durante la conquista en la segunda mitad del siglo XVI. De hecho, *La Araucana* es el poema del cual derivan los principales mitos y verdades relativos al origen de la nacionalidad chilena. Con un dejo de ironía, no exenta de seriedad, se suele decir que Chile es un país inventado por un poeta: la historia del origen de Chile pasa por la poesía porque ella misma es historia. No es casual entonces que a la poesía testimonial se le caracterice como una especie de "neoépica" (cf. Beverley y Zimmerman, 1990: 97) que canta episodios colectivos, pero desde la vivencia personal de un yo metonímico que se propone como una voz que representa una determinada colectividad en un momento dado¹.

La poesía testimonial es, en principio, un discurso ficticio que es a la vez verdadero, vale decir, un discurso cuya verosimilitud poética coincide con la verdad en el sentido histórico amplio de la palabra². La simbiosis ficción-verdad estatuye un discurso moral y estéticamente denso, que se reconoce como ideológico en la comunicación de la historia vivida desde la vivencia realista. El decir poético testimonial se propone como cultural, temporalizado, "expresión de un imaginario socialmente en ejercicio" (Narváez, 1988: 16) inserto en una tradición poética determinada cuya cadena de inclusiones y exclusiones lo sitúa de lleno en el terreno de la imaginación literaria constreñida a las exigencias de una percepción realista de lo real (que implica una lectura racionalista de las circunstancias) en cuanto que éste se vuelve vivencia personal comunicable que opera como signo representativo de un momento histórico dado. La verdad del testimonio (y de la poesía testimonial) es siempre "una verdad situada; nunca absoluta. Y es que la verdad suya, es verdad del sentir, del creer, del pensar e imaginar del hombre en su propia historia y la historia de los otros. Una verdad de uso [...]; una invención de lo real; la historia que se inventa a sí misma en el acto de imaginarse en un registro" (Narváez, 1988: 16). La verdad del testimonio no es una verdad comprobable a la manera de las verdades científicas o judiciales; pero sí es comprobable en el ámbito social como verdad de uso que está registrada de una u otra manera por y en la historia a través de la

prensa, de la transmisión oral, por ejemplo, y/o de la propia memoria de los sujetos involucrados en la vivencia histórica. El registro testimonial viene a ser entonces la verbalización pública de una verdad que hasta entonces había permanecido en una especie de clandestinidad-marginalidad dado que ésta pertenece a un segmento marginado, minoritario o clandestino de la población de un país (v.g., indígenas, presos políticos, guerrilleros, drogadictos, etc.).

La poesía testimonial por ser precisamente un discurso ficticio, aunque constreñido a la vivencia realista, se instala en el terreno de la imaginación aun cuando ésta adquiere principalmente la forma de evocación imaginaria-memorística de sucesos situados en un pasado inmediato o mediato pero que son percibidos como circunstancias que afectan esencialmente el presente en y desde el cual se profiere el discurso poético testimonial. Instalar el discurso en el terreno de la imaginación es abrir puertas a la posibilidad de que la verdad enunciada (y denunciada) no sea la simple y pura duplicación verbal de lo vivido, es decir, las referencias no valen necesariamente sólo como datos factuales efectivamente acontecidos, sino como símbolos cuyo sentido básico es dar cuenta de una verdad incontrarrestable: la vivencia histórica como situación límite para el sujeto testimoniante.

Demos una mirada al poema "Y no eran perros" de Aristóteles España (*Dawson*, sin fecha):

Y NO ERAN PERROS

*Anoche al acostarme
escuché ladridos
en algún lugar del Campamento.
Y NO ERAN PERROS.*

El poema se inscribe en el marco de una evocación testimonial de la permanencia del autor como preso político en el campo de concentración de isla Dawson en el sur-austral de Chile en los años 1973 y 1974. El libro es, repitiendo a Walter Benjamin, un documento de la barbarie, con una clara estructura narrativa-informativa que descansa principalmente en la ordenación secuencial de

los poemas. El poema antes transcrito está enunciado por un hablante que rememora un "anoche" indeterminado, en cuanto que no es un dato que pueda fecharse ni necesita tampoco ser fechado. Los ladridos no tienen que ser necesariamente ladridos reales (aunque es posible que lo fueran); pero lo que sí es real es la barbarie sufrida, la dislocación completa de los valores humanos. El verso final en mayúsculas testimonia el horror de un sistema brutal que bestializa, por la violencia, por la tortura, al ser humano convirtiéndolo en un ente subhumano peor que un animal.

Si nos atenemos a los criterios teóricos con que normalmente se analiza la poesía, deberíamos admitir que no es el autor quien habla en el poema; pero ocurre aquí que el hablante coincide o se identifica con el autor de suerte que una de las convenciones de la poesía testimonial es la "transparencia" del sujeto de la enunciación, esto es, la ilusión de que asistimos al decir de una persona real. Lo paradójico del caso es que se trata de una ilusión verdadera: efectivamente el hablante es el poeta dando cuenta de una experiencia vivida, pero al mismo tiempo es la mediación entre la vida real y el enunciado poético, o sea, es una figura del lenguaje. Hablante y poeta no están en el mismo nivel ontológico, desde luego, pero se confunden en el rol de sujeto de la enunciación. Parodiando a Barthes diríamos que efectivamente quien habla en el texto no es el que escribe, pero quien escribe sí es quien habla. Huelga decir que "Y no eran perros" se construye apelando a procedimientos estrictamente poéticos como la versificación, el recurso gráfico de las mayúsculas, el poder de síntesis de la poesía en parte logrado por la yuxtaposición del último verso que otorga un giro inesperado al poema. Estamos ante la presencia de procedimientos poéticos que potencian la capacidad de simbolización del lenguaje, de manera que la alusión al hecho real se carga de opacidad connotativa: el hecho particular tiende a universalizarse, a convertirse en símbolo permanente de una cierta condición humana. Por cierto, esto no es privativo de la poesía testimonial; pero lo importante aquí es el hecho de que existe un referente reconocible como real, como algo efectivamente vivido (aunque no todos sus detalles hayan realmente acontecido) por el hablante-poeta en cuanto ser que tiene o tuvo un cuerpo tangible que sufrió los rigores de esa vivencia.

La poesía testimonial transita exactamente por la línea divisoria verdad-verosimilitud, abarcando simultáneamente ambos polos de configuración lingüística y ontológica mediante la asunción de un discurso realista-real. El equilibrio es delicado. Es el desafío estético que impone la poesía testimonial: actualizar la posibilidad de conectar arte y realidad.

Veamos otro poema tomado de la poesía nicaragüense de los talleres sandinistas:

NO IMPORTA³

(A mis compañeros lisiados de guerra)

*No importa
que Mario Peralta tenga los dedos gafos
por la bala que le disparó un guardia nacional.
Mario ...
el que quedó inhabilitado después del combate
ahora está en sillas de ruedas.
No importa que a mí se me seque la pierna izquierda
por la fractura en la columna vertebral.
Nosotros hicimos la Revolución
y así vamos a defenderla.*

(Alberto García
Taller de poesía de la Policía Sandinista)

El poema alude a una realidad irrefutable más allá de si la evocación lírica sea real o no en todos sus detalles: la existencia de lisiados a causa de la guerra revolucionaria nicaragüense. Mediante la repetición anafórica de "no importa", García consigue un efecto de fuerza expresiva interesante sobre la base de la repetición acumulativa. Los dos versos finales, sin embargo, repiten un lugar ideológico común: el sacrificio, la entrega total a la causa sin importar las circunstancias personales. Creo que la debilidad del poema radica precisamente en esto, lo que lo convierte en un discurso extremadamente obvio, esperado. No hay una mirada original sobre las cosas; original, en cuanto a que la imaginación traspase la línea de la simple y pura percepción de las cosas y supere la mera expresión voluntarista de buen propósito. En el plano de la expresión ética personal, el poema es tal vez irreprochable; pero tengo serias dudas de que sea un poema

revolucionario en términos políticos (por cierto no lo es en términos estéticos ni necesita serlo). Es sólo la reafirmación incuestionada, plana, de una militancia entusiasmada que cierra puertas a la extrañeza que todo buen poema provoca. La buena poesía testimonial torna la experiencia en un material extraño en la medida que dicha experiencia obliga a mirar la historia o la realidad referida por el poema con ojos nuevos que vayan más allá de la ideología fácil de consigna. Como se ha dicho antes, el discurso documental (y la poesía testimonial lo es, aunque obviamente no es sólo documento) se reconoce como ideológico; mas, eso no significa que se vuelva una caja de resonancia de la ideología oficial o contraria a la oficial en sus formas más elementales y hasta burdas, tomando partido fácil, apropiándose de un decir superficial en última instancia. Cuando eso ocurre, la literatura se resiente seriamente; a lo más produce textos de vigencia política y literaria muy pasajera.

No obstante lo anterior, el valor de la poesía testimonial corre por dos vías: el desafío ético-moral a que nos somete y la "belleza" estética que requiere en cuanto obra artística, lo cual implica juzgarla en el contexto de una tradición literaria determinada. No se trata, claro está, de dos vías escindidas completamente, sino más bien de dos componentes extremos del significante poético que operan dialécticamente como puntos oscilantes de un péndulo que, según la ideología política y estética del autor, puede tender a privilegiar un punto más que otro. Pero el hecho es que en la poesía testimonial ambos puntos referenciales funcionan de una manera mucho más independiente que en una poesía no testimonial, incluyendo la poesía política militante. La poesía testimonial, aun siendo representación de lenguaje similar a cualquier texto poético, construcción simbólica en último término, tiene su fuerza de convencimiento en la articulación de un decir desde un cuerpo sufriente vivido por la Historia como objeto de violencia, de opresión. Es la representación de un yo-nosotros y su mundo, presencia que reafirma su identidad en la elocución lírica erigiéndose como irrefutable fragmento de realidad para quien quiera o pueda verlo. La verdad testimonial de la poesía no radica sólo en la configuración artística de las palabras o en la mera referencialidad del discurso, aun cuando esto sí sea condición necesaria para producir el efecto testimonial. Hay todo un contexto histórico-cultural, internalizado como datos registrados por la concien-

cia, en y desde el cual se lee la poesía lo que da pie para que asumamos como verdad lo referido por el texto poético testimonial. El conocimiento de la historia de un país, las referencias críticas, los datos de la portada y/o contraportada (cuando se trata de libros) contribuyen a situar al poema testimonial en un terreno semiótico en que reconocemos como factual la capacidad del lenguaje (literario) para referir la realidad: el cuerpo del yo-poeta está transformado en una categoría del lenguaje (yo gramatical) que no niega el hecho de que hay (o hubo) un cuerpo tangible, material que vive (o vivió) lo dicho de un modo intensamente vital, doloroso y trágico las más de las veces.

El yo lingüístico, que en el poema se configura como el yo enunciante del discurso, es un signo "vacío", no referencial en relación a la realidad, que está siempre disponible para que alguien lo asuma en cada proceso de hablar (cf. Benveniste, 1966: 254). El yo testimonial se actualiza en cada conciencia lectora como un signo lleno del cuerpo real del sujeto hablante-viviente en virtud del dispositivo de conciencia que nos permite ponernos en el lugar de otro. En este sentido, cada vez que leemos un poema testimonial no sólo reconocemos al otro-cuerpo-sujeto histórico en su decir, sino a nosotros mismos desde la otredad asumida, o sea, la conciencia lectora-recreadora del texto se ve a sí misma un poco siendo el yo-otro en el decir que lo funda ontológicamente como un ser-hablante-testigo de un retazo de la existencia. Leer un testimonio es ser nosotros mismos testigos de lo vivido por otro que se actualiza en el yo lector a través de la mediación del lenguaje.

Un poema como "No importa" adquiere entonces una densidad moral (la realidad llama al compromiso moral) que otorga un valor que se funda no sólo en el acierto o desacierto de la construcción estética. Podemos acusar, con razón, al poema de simplista, de repetir sin originalidad un lugar ideológico común y superficial, de ser un símbolo precario y hasta torpe de cierta condición humana. Pero así y todo, y, tal vez, precisamente debido a sus debilidades como obra artística, el poema se nos atraviesa como una verdad indesmentible de un yo-cuerpo que se muestra en su ser-existiendo en un momento dado, con sus limitaciones, sus entusiasmos, su auténtica versión de un girón de su vida. Lo conflictivo radica en que esto, sin embargo, no quita que podamos exigir al texto testimonial, más todavía si

se propone como poesía, la calidad artística propia de una obra literaria instalada en la tradición de la modernidad (o postmodernidad).

Nicaragua: la experiencia de los talleres literarios sandinistas. Una breve Inquisición

"[La poesía de taller] es una poesía profunda y directa, es la vida de la gente con su lenguaje, es la geografía física, es la historia de nuestra Revolución sandinista escrita en verso" (*Poesía libre 2*, citado por Beverley y Zimmerman, 1990: 97, traducción mía). ¿Está realmente la poesía de taller escrita con el lenguaje del pueblo? Como se sabe, los talleres de poesía, que tuvieron éxito impresionante en los primeros años de revolución sandinista (1979-1983-84), no perseguían la formación de escritores "profesionales" sino ser cajas de resonancia de la cultura popular tal como ésta es vivida y sentida por la gente y expresada esta vivencia en el marco de ciertas convenciones poéticas consideradas como las convenciones más o menos naturales del pensamiento poético popular. Eduardo Galeano llegó a decir que por primera vez la producción poética se había socializado (cf. Beverley y Zimmerman, 1990: 97), en la medida que la literatura había quebrado el elitismo de clase haciendo que "cualquiera" tenga acceso no sólo a la lectura sino a la creación misma sin que esto implique necesariamente una especialización intelectual y el consiguiente "desclasamiento" que este fenómeno implica, especialmente si las personas que acceden a la elite intelectual provienen de capas populares. El punto es problemático y no creo que la contradicción se vaya a resolver "socializando" la producción poética, pues ésta, aun en el caso de que llegase a realizarse efectivamente, abriría nuevas polémicas en el campo social, político y literario.

Aunque la poesía de taller opta por un lenguaje realista, "popular" y por procedimientos poéticos que, en términos generales, reproducen recursos poéticos genuinamente populares (repeticiones, paralelismos, vocabulario cotidiano, estructuras binarias), no es menos cierto que en dicha poesía subyace una inequívoca teoría poética: el exteriorismo, formulado por Cardenal y aprendido en parte de Pound, en parte de William Carlos Williams, de la poesía primitiva, de la poesía latina y de otras producciones (hai-ku, poesía china antigua, por ejemplo) que

privilegian la referenciabilidad directa y la metonimia por sobre la metáfora. "Es la misma técnica de la poesía de William Carlos Williams o de la poesía de las islas polinésicas o de la actual poesía salvadoreña de combate" (*Poesía libre 2*, citado por Beverley y Zimmerman, 1990: 97, traducción mía). La impronta de Cardenal en el estilo, procedimientos, temática, en la concepción de lo poético en suma, resulta evidente a la hora de leer la poesía de taller. No sin sarcasmo en algunos círculos literarios latinoamericanos se ha llegado a decir que los poetas de taller son (o fueron) los "cardenalitos" de Nicaragua cuya uniformidad (sospechosa por cierto) tiende a eliminar la variedad inherente a toda cultura viva y dinámica. ¿Es posible concebir una poesía testimonial revolucionaria (o con pretensiones revolucionarias) con un verosímil distinto a la poesía de taller, poesía que además sea expresión de poetas "aficionados"? Tal vez no, y tal vez por eso el valor poético y humano internacionalmente reconocido de la poesía de los talleres sandinistas. Poesía testimonial revolucionaria existe mucha; pero generalmente se trata de textos producidos por poetas con formación literaria y cultural especializada y no por campesinos, obreros o policías, muchos de los cuales han aprendido recién a leer y a escribir. Del mismo modo, existe una copiosa poesía popular, pero por regla general no es ni testimonial ni revolucionaria, aunque a veces pueda funcionar como tal⁴. Es evidente que la poesía de los talleres no fue una expresión "genuinamente" popular, aunque sí un intento válido, con logros notables, de quebrar el círculo elitista, restrictivo, en que se ha desenvuelto la literatura en la sociedad moderna.

EL ULTIMO DIA DEL PARTIDO LIBERAL NACIONALISTA

*La Pancha estaba con diarrea,
el chigüín con la gastroenteritis
y Polo con disentería.
Y la Pancha así barría la casa.
Polo así ordeñaba la vaca,
y el chigüín así jalaba el pezón de la mama.
Toda la casa olía a mierda.*

(Juan Antonio Lira
Delegado regional del FSLN, Taller de Condega)

La influencia de la poesía de Cardenal, en particular de sus epigramas, es evidente en este texto lo cual no impide que el poema de Lira constituya una excelente metonimia de la Nicaragua somocista sumida en la miseria, cuyo pueblo se aferra casi con sobrehumana fuerza a la vida. El título nos sitúa en un contexto histórico preciso: el último día de la dictadura de Somoza antes de que los sandinistas tomen el gobierno (1979). El poema nos instala en una cotidianidad trágica que se propone como una muestra representativa de la vivencia de una historia de años y años de dictadura brutal, carente hasta del más mínimo sentido de justicia social. Los tres primeros versos constituyen afirmaciones rotundas que informan sobre el estado de salud de Pancha, el chigüín y Polo, una familia campesina (ordeñaban vacas) afectada por las típicas enfermedades que florecen en la miseria: diarrea, gastroenteritis, disentería. Los versos 4, 5 y 6 repiten paralelísticamente la estructura de los tres primeros, estableciendo una simetría parcial entre la serie Pancha-chigüín-Polo y Pancha-Polo-Chigüín. El cambio no es gratuito; el hecho de que el chigüín esté en el sexto verso y no en el quinto como hubiera ocurrido de haberse mantenido la misma estructura del primer trío de versos contribuye a intensificar el *pathos* del deseo ferviente de vivir: los adultos quieren vivir, pero por sobre todo los niños, que son siempre los más desvalidos en una situación de miseria, quieren vivir. "Vaca" y "mama" son símbolos (y realidades concretas) de vida. Ordeñar la vaca y jalar el pezón de la mama son acciones paralelas que revelan la mutua interdependencia entre las personas y los animales: la vida es un acto solidario de ser; se vive para el otro y con el otro y desde esta relación de entrega se vive para sí. El verso final es una síntesis que intensifica la contradicción entre la miseria y sus enfermedades y el deseo de vivir: "Toda la casa olía a mierda", una forma metonímica de decir a qué olía Nicaragua entonces, en contraposición al acto de barrer la casa por parte de Pancha. Si la casa es Nicaragua, Pancha deviene en metonimia de la Revolución que barre la "mierda" de un país miserable. Notemos que los verbos están en pretérito perfecto; se trata de un pasado interrumpido que sugiere un presente distinto, opuesto a la realidad evocada.

El epigrama comentado estatuye el ideologema de la esperanza de un futuro mejor a través de la evocación de un pasado imperfecto verbalizado justamente en pretérito imperfecto. Las referencias a la familia campesina, probablemente una

familia real conocida por el poeta, se cargan de simbolismo de modo que la aparente "transparencia" del lenguaje encubre una compleja significación simbólico-metonímica, implacable resumen poético de un estado de cosas propio de una época de barbarie.

POEMA A UN CEDECISTA

*Fue una noche de invierno
que nos conocimos
íntimamente.
Me preguntaste si sentía frío.
En este momento
sentí acercarte poco a poco a mi cama.
Tu cercanía aceleró mi corazón.
Tu cuerpo
se fue juntando al mío
hasta quedar en un solo cuerpo.
De lo que no me arrepiento.*

(Lesbia Rodríguez,
Taller de Bello Horizonte)

El amor de pareja es otra cara del Amor revolucionario. Ya los epigramas de Cardenal (el poema transcrito, al igual que el anterior, acusa fuertes influencias cardenalianas) había expresado el vínculo intenso e íntimo entre el mundo personal subjetivo y la historia nacional nicaragüense. El poema de Rodríguez, concebido desde una subjetividad femenina, cifra su ideograma en la ecuación Amor-Revolución como términos que se identifican. La experiencia erótica es una de las formas de vivencia cotidiana del proceso revolucionario. La unión de los cuerpos en la cama funciona como la metonimia de la unión del cuerpo social en el lecho de la Revolución. La Revolución es un acto de amor, dirá Cardenal, concibiéndola como el proceso tendiente a hacer realidad en la Historia el reino de Dios (cf. *Vida en el amor*, discursos y entrevistas varias, además de su poesía).

El poema comentado se nos presenta como un pequeño relato poético de un encuentro erótico ocurrido una noche de invierno. El hecho de que la mujer conozca

por primera vez "íntimamente" al hombre (notemos que la palabra "íntimamente" por sí sola constituye un verso), de lo cual ella no se arrepiente, puede ser leído como la expresión de una entrega responsable y madura al Otro, entrega que en el terreno político se traduce en un compromiso irrestricto para con la Revolución. El poema no explicita esto último, pero queda sugerido en el título: no es una entrega a cualquiera sino a un "cedecista", un organizador de comités regionales comunales. Por otra parte, el que el poema esté escrito por una mujer y que contenga la expresión de una subjetividad femenina (cualquiera que conozca mínimamente la cultura amorosa latinoamericana se da cuenta de que la "seducción" evocada en el poema está vista desde el lado femenino) abre la posibilidad de una lectura política interesante: es la revolución la que se entrega al revolucionario y no al revés, aun cuando de todos modos se trate de una entrega mutua. Tradicionalmente la noción de Revolución se la vincula con la imagen de madre-novia-amante, imagen que Rodríguez hace suya pero asumiendo ella la voz de la Revolución en cuanto mujer que recibe en su lecho al varón hijo-novio-amante. Lo testimonial del poema se vuelve poéticamente denso, admitiendo lecturas en varios niveles, es decir, la pluralidad de sentidos, la poeticidad, la connotación, están presentes como componentes claves de la poesía testimonial.

Dawson: una temporada en el infierno

Mientras la poesía nicaragüense de taller canta el proceso de insurrección y reconstrucción, estableciendo una clara división entre un pasado de barbarie y un presente solidario que proyecta un futuro de profundización revolucionaria⁵, la poesía testimonial de Aristóteles España (*Dawson*, sin fecha) registra sólo un presente de horror en el contexto histórico político de una dictadura que, a la fecha de la redacción de los poemas, gobernaba con el poder e impunidad absolutos. *Dawson* es una serie de "poemas escritos en el Campo de Concentración de Isla Dawson, septiembre 1973-septiembre 1974" (portadilla del libro), cuando el autor vivió como preso político luego del derrocamiento cruento de Salvador Allende en septiembre de 1973.

Si la visión del mundo cifrada en la esperanza, que constituye el ideologema del conjunto, está coherentemente articulada por el conocimiento material de

la historia y sus leyes, ésta no aparece reducida a esquemas sino que el registro de ella mantiene en los textos la riqueza multidimensional de la experiencia vivida (Narváez, presentación del libro).

La evocación de retazos de la cotidianidad trágica del Campamento articula en su conjunto una imagen compleja de un segmento significativo de la historia de Chile "a través de un vehículo caracterizado por una productiva sencillez de la cual no se excluye el lenguaje figurativo" (Narváez, presentación). El libro está "dedicado" a Allende; pero contrariamente a las dedicatorias canónicas que denotan la idea de "dirigido a alguien" en una mezcla de homenaje y explicitación de una especie de lector privilegiado del texto, aquí se opta por un "con Allende" que remite a la idea de un hablar-vivir solidario con un hombre cuya importancia política y humana fue decisiva para los presos de Isla Dawson. Lo más humanamente convincente es que Allende, estando ya entonces muerto, convive con ellos y ellos con él, en y desde la conciencia de los presos lo que intensifica la solidaridad, el apego a la vida en un espacio donde la muerte es todopoderosa. En términos globales, el libro es un "relato" testimonial de la experiencia vivida en Dawson; "Llegada" y "Partida" son los poemas que abren y cierran la serie respectivamente, puertas de entrada, permanencia y salida del Campo en cuanto Historia vivida dolorosamente en la cotidianidad del yo-nosotros-cuerpo, sobreviviente(s) en parte gracias a la convicción plena de que "es preciso salir vivos/, la verdad nos espera con sus puertas abiertas" ("Infierno y soledad", 19).

Dawson es un tipo de poesía testimonial que, aun cuando en lo esencial exhibe las características definitorias del testimonio, punto en el que coincide con la poesía nicaragüense de taller, se inscribe en una tradición poética diferente que enraíza en parte con la poesía de Neruda (*Memorial de Isla Negra*, por ejemplo), con la poesía de Nazim Hikmet, bastante difundida en el Chile de los años 70 entre los poetas jóvenes postgolpe, y en parte también con la poesía de Jorge Teillier, poeta chileno que la crítica ha catalogado como poeta lárco⁶. Evidentemente estamos frente a una poesía más elaborada que la poesía de los talleres nicaragüenses. España es un poeta "especializado" y su libro *Dawson*, publicado alrededor de diez años después de la experiencia vivida, no es sólo testimonio bruto, por cierto, sino resultado de un cuidadoso proceso poético que contiene resonan-

cias de múltiples lecturas. De hecho, el libro contiene un epígrafe de Julius Fucik (*Reportaje al pie de la horca*) que exhibe una teoría de la vida en prisión ("La prisión tiene dos vidas") de la que los poemas se hacen cargo en un acto consciente de proponerse como registro-invencción poético-ideológico-testimonial.

No podríamos decir que *Dawson* sea una poesía "exteriorista" en el sentido cardenaliano de la palabra, aun cuando su lenguaje poético es manifiestamente realista-figurativo construido en gran parte mediante la técnica de la yuxtaposición. Las frecuentes irrupciones de versos fuertemente metafóricos, la evocación nostálgica del lar de la infancia y adolescencia (punto que acusa cruces con la poesía de Teillier), la oscilación entre las referencias a los detalles del mundo íntimo de la cotidianidad y las referencias a la macrohistoria impersonal, constituyen indicios reveladores de una subjetividad complicada, problemática, sometida, eso sí, al peso de una experiencia brutal que reclama una expresión realista. No es la subjetividad elemental del campesino de Solentiname que poetiza su vivir con la claridad y las convicciones propias de quien está ajeno al quiebre del yo con su mundo. La metafísica es privilegio de propietarios, diríamos parodiando a Sartre ("el pasado es lujo de propietarios"), de propietarios de una formación cultural y educacional que los sitúa de lleno en el terreno de las contradicciones y crisis intelectuales de la modernidad.

ENGRANAJES

*Este miércoles se le agotaron las pilas al firmamento,
octubre moja su cola entre las olas,
Pablo Neruda ha muerto,
el tiempo se deshace en las literas,
seguramente continúan los fusilamientos.
Pasado mañana cumplo dieciocho años,
América es un torbellino,
volverán los yanquis,
nos mantienen en una constante incertidumbre,
frecuentemente nos visita un sacerdote,
anoche soñé un tango en la penumbra,
¿Cómo será el rostro de los torturadores?,
las ampollitas de la barraca están encendidas,
estamos acostados,*

*se apagan las luces,
la alegría y la libertad
deben ser como dos muchachas bonitas.*

(p. 35).

Precisamente el título del poema sintetiza la idea de que en la realidad todo está relacionado de alguna manera: lo menudo y lo macro, lo vivido y lo soñado, lo personal y lo colectivo, Chile y América toda, el rostro de los torturadores y de las muchachas bonitas, la luz y la penumbra, la vida y la muerte en suma. No es gratuito entonces que coexistan imágenes superrealistas, como los primeros versos, con oraciones altamente referenciales ("Pablo Neruda ha muerto"); es el recurso para expresar con el significante poético un significado complejo justamente fundado en la complejidad del significante. Testimonio y ficción no son elementos contrapuestos; "el único realismo en el arte es el de la imaginación", dice William Carlos Williams, de suerte que, en este caso, el testimonio se articula como una duplicación verbal de lo vivido que pasa por la transfiguración poética de la imaginación creadora que iguala hechos y pulsiones afectivas irracionales en cuanto que ambos aspectos constituyen componentes inequívocos de la realidad. El realismo testimonial de España parte de una compleja concepción de realidad cuya verbalización, compleja, altamente elaborada, adquiere la forma de una poesía insertada simultáneamente en la tradición vanguardista y en el realismo.

Los detractores y críticos de la poesía nicaragüense de taller tenían razón en el sentido de que sí es posible escribir una poesía testimonial que no sea uniforme en su estilo, excesivamente didáctica y hasta superficial en un sentido político (cf. Entrevista a Cardenal, Kent Johnson, 1985: 11), como en muchos casos efectivamente lo es la poesía de taller. La poesía de España, por ejemplo, viene a corroborar la existencia de un verosímil poético-testimonial que, aunque se toca con el exteriorismo, incorpora elementos de la poesía "hermética" sin dejar de ser por ello poesía testimonial. Pero de nuevo surge el problema de fondo: los talleres no perseguían formar escritores "profesionales", por lo tanto, en este contexto, no es legítimo reclamar de la poesía de taller una complicación formal y una complejidad estética propia de escritores que, por su formación cultural o educacional y cualquier otra circunstancia, están situados en la elite intelectual de un país. Pero

por otra parte, desde el momento mismo en que los talleres producen poesía, están produciendo obras intelectuales susceptibles de ser sometidas a los criterios que gobiernan el mundo intelectual en un momento dado; escribir poesía, aunque lo hagan campesinos o niños que no buscan un reconocimiento intelectual en la institución literaria, es una actividad cualitativamente muy distinta de otras actividades estrictamente populares como la música, la danza o la poesía popular propiamente tal: escribir poesía, tal como se hizo en los talleres, es una forma explícitamente ideológica de inteligibilizar simbólicamente lo real que puede entrar en polémica (de hecho así ocurrió) con otras formas de inteligibilización simbólica igualmente legítimas, igualmente válidas. La poesía de taller fue no sólo un modo de escribir poesía desde lo popular, sino también un intento de crear una institución literaria que aparezca como alternativa a la institución literaria burguesa. En este punto, el debate no es sólo literario sino esencialmente político (como efectivamente sucedió en Nicaragua).

Testimoniar es vivir

El testimonio "pone en tela de juicio la institución históricamente dada de la literatura como un aparato de dominación y enajenación [...], hay experiencias vitales que no pueden ser representadas adecuadamente por las formas [literarias] tradicionales burguesas" (Beverley, 1987: 166).

Renato Prada Oropeza no es de la misma opinión:

*El discurso-testimonio se afirma con derecho propio como una forma de expresión autónoma en relación con otros géneros: no recupera nada, asienta sus propios mecanismos y configuraciones en un sistema coherente. Así como la TV -en cuanto sistema expresivo- no es una alternativa al cine, ni éste de la fotografía ni de la novela; del mismo modo el discurso-testimonio tiene su propia carta de ciudadanía en la cultura literaria latinoamericana, y no quiere suplantarse a ninguna precedente (1990: 44-45)*⁷.

La polémica se centra en torno al testimonio narrativo, pero también podemos extenderla a la poesía testimonial. Ficción verdadera, escrita en una situación de ur-

gencia en lo que a reafirmación del yo-nosotros se refiere (reafirmación que funciona, en uno u otro sentido, como acto político), literatura que insiste tozudamente en el poder del lenguaje para expresar lo real, en el poder de la mimesis como articulación de la ecuación verdad-verosimilitud. La poesía testimonial no pone necesariamente en "tela de juicio" a la poesía no testimonial; se trata de una de las tantas posibilidades discursivas de la poesía, todas legítimas y válidas (hablo de la poesía moderna, desde los simbolistas en adelante). Lo que sí es claro es que el discurso testimonial presiona al discurso literario no testimonial en el sentido de que contribuye a condicionar los criterios de lectura y creación literaria en función del reconocimiento de la presencia hegemónica de una realidad particularmente dramática que constituye la situación histórica en y desde la cual se producen los textos literarios. Este fenómeno se ha manifestado en el hecho de que algunas obras narrativas de ficción "imitan" la narración testimonial (v.g. *Un día en la vida*, de Manlio Argueta; *Primavera con una esquina rota*, de Mario Benedetti). Pero tal vez donde más influencia ejerce el testimonio es en la concepción misma de la literatura - al menos en Latinoamérica - de suerte que siempre es posible leer incluso un libro vanguardista no testimonial vinculándolo al poder testimonial del lenguaje. Un libro como *Contra la corriente* de Aristóteles España, posterior a *Dawson* (es de 1989), situado en una línea poética que recuerda a *Trilce* y muy de cerca a la poesía de Juan Gelman, admite también una lectura testimonial justamente en relación a *Dawson*.

Cabría decir finalmente, que la poesía testimonial más que oponerse al discurso oficial de la opresión, abre nuevas rutas imaginativas para quebrar el peso implacable del poder. No se funda en la simple respuesta a los improperios y brutalidades del poder, sino en la imaginación creadora que descubre e inventa aquellos territorios que el discurso oficial, precisamente por su naturaleza opresiva y excluyente, es incapaz de cubrir/descubrir. Ni aun la más brutal represión puede enajenar la vivencia íntima de la cotidianidad, y eso es lo que rescatan el testimonio y la poesía testimonial. Tiene esta poesía la propiedad de reafirmar el ser en medio del torbellino del horror, destacando las bellezas y emociones menudas como signos vitales de una insospechada fuerza. Si España en *Dawson* se apropia de fotografías y textos tomados de la prensa oficial dictatorial para corroborar su propio

testimonio, es porque lo que se quiere reforzar no es el proceso de victimización sino la capacidad para apropiarse de los mecanismos de la opresión y vivir con ellos demostrando de paso la debilidad de éstos: el poder sólo ve en los presos objetos para dominar, enemigos para destruir y su prensa se encarga de patentizarlo; pero la poesía tiene el poder de volver sujetos a los objetos y esa es su fuerza; es la recuperación de la palabra al servicio de la vida⁸:

¿Documento entonces? Sí, documento en que nada le resta prodigio a la invención. Aunque aquí la invención es la Historia. En ella ardemos, nos quemamos los poetas, en esas llamas. ¡Los que tenemos hambre y sed de justicia (Gonzalo Rojas, "Libro con alquitrán", Dawson, 73).

Notas

1. En términos generales, la poesía testimonial, en lo que a su dimensión documental se refiere, se ajusta a las características descritas por Beverley en "Anatomía del testimonio" (*Del Lazarillo al Sandinismo*, 1987).
2. Ficción y realidad (verdad) aparecen generalmente como términos contrapuestos. Esto, sin embargo, es una práctica mental que se vincula con la consolidación del racionalismo burgués desde Descartes y su época en adelante, aunque las raíces filosóficas vienen de los antiguos griegos pasando por los filósofo-teólogos medievales. El testimonio presiona para quebrar la oposición ficción/realidad insistiendo precisamente en la capacidad del lenguaje y la imaginación para registrar lo real. El punto abre problemas teóricos muy complejos que escapan de los límites del presente trabajo.
3. Todos los poemas de taller transcritos en este trabajo están tomados de la antología bilingüe *A Nation of Poets, Writings from Poetry Workshops of Nicaragua*, compilada y editada por Kent Johnson, 1985.
4. Por ejemplo la canción mexicana "Adelita", la cual llegó a ser una especie de himno revolucionario para el ejército de Sandino que combatió contra la ocupación norteamericana de Nicaragua en la década del 30. Algo similar ocurrió en Chile donde las muy populares canciones de Violeta Parra ("Gracias a la vida", "Run run se fue pa'l norte", "Volver a los 17" y otras) sirvieron como expresión de descontento y rechazo a la dic-

tadura de Pinochet. El pueblo chileno no sólo aprovechó canciones ya existentes sino que creó otras que, sin ser explícitamente políticas, funcionaron como canciones políticas por las circunstancias de difusión y creación de tales canciones.

5. Como sabemos, la historia de Nicaragua ha avanzado por caminos no precisamente de profundización revolucionaria, aun cuando la sola democratización del país justifica con creces la guerra revolucionaria y el decenio sandinista 1979-1989. En todo caso, el sueño de Sandino y los sandinistas sigue esperando otra oportunidad.
6. Teillier incursiona en la rememoración y reconstitución del pasado infantil y adolescente, situados en pueblos semirurales del sur de Chile; pero no es propiamente un pasado vivido, sino un tiempo que tal vez nunca existió, que, no obstante, nos gustaría que hubiera existido; una especie de paraíso perdido que en realidad no se ha perdido porque es sólo un paraíso imaginado en la poesía. Cabe aclarar que el adjetivo "lárico" aplicado a la poesía de Teillier ha llegado a ser de parte de la crítica chilena un estereotipo reduccionista, aunque no necesariamente falso. La poesía de Teillier es lárca pero no sólo lárca.
7. Digamos, a modo de defensa de Beverley, que si bien el testimonio "se afirma con derecho propio" sin el afán de sustituir los géneros literarios tradicionales, el sólo hecho de que esto ocurra tensiona el sistema literario dado resituando los límites de los géneros. La TV y la radio ocupan sus propios espacios, pero no cabe duda de que la aparición de la TV resituó los espacios radiales produciéndose el desplazamiento de algunos de ellos a la TV, ej. radioteatros a telenovelas.
8. Otro libro concebido con estructura y recursos muy similares a Dawson es *Cartas del prisionero* del poeta chileno Floridor Pérez. Pérez, siguiendo de cerca el modelo de *Cartas y otros poemas* de Nazim Hikmet, da cuenta de su cautiverio y torturas en la Isla Quiriquina a manos de la Armada de Chile; el diálogo "epistolar" que mantiene con su esposa llega realmente a ser estremecedor y bello.

Obras citadas

BENVENISTE, Emile. 1966. *Problemes de Linguistique Generale*. Paris. Gallimard.

BEVERLEY, John. 1987. *Del Lazarillo al Sandinismo: Estudios sobre la función ideológica de la literatura española e hispanoamericana*. Minneapolis: The Prisma Institute.

BEVERLEY, John y ZIMMERNMAN, Marc. 1990. *Literature and Politics in the Central American Revolutions*. Texas: University of Texas Press.

ESPAÑA, Aristóteles. Sin fecha. *Dawson*. Santiago de Chile: Bruguera.

NARVAEZ, Jorge. 1988. "Presentación de *Dawson*", op. cit.

----- 1988. *La invención de la memoria*. Santiago de Chile.

JOHNSON, Kent (ed.). 1985. *A Nation of Poets, Writing from the Poetry Workshops of Nicaragua*. Los Angeles: West End Press.

PRADA OROPEZA, Renato. 1990. "La constitución y configuración del sujeto en el discurso testimonio", *Casa de las Américas* 180, La Habana.