

Elena Poniatowska:

El testimonio como impureza creativa de la memoria

Claudia Cavallin Calanche*



Escritoras como Elena Poniatowska han tomado la valentía de usar la memoria personal para dar certeza a los hechos ocurridos y censurados, partiendo de la categoría social

donde se ubican los testigos, producto de la injusticia social o política, que además ha sido considerada, dentro de los ejercicios del poder, como la de los subalternos. Gayatri Chakravorty Spivak (1942) parte de su pregunta detallada y compleja “¿Puede hablar el sujeto subalterno?”¹ para explicar qué significa hablar para los que viven en el mundo de Occidente y, en este caso, para quienes hablan en *La noche de Tlatelolco*.²

Desde los límites de la realidad, Spivak critica la carencia de independencia en los sujetos cuyo campo de

lucha es su experiencia concreta, o lo que les sucedió en su realidad personal. Esa experiencia, en la obra de Poniatowska, aparece detallada y, al mismo tiempo, fragmentada. Allí se incluyen fotografías que ilustran las historias testimoniales usándolas como palabras, pues, con la fortaleza de todo aquello que se dice (o que se puede ver) y de lo que es omitido (que no se ve, o que no pudo escribirse), existe un habla incompleta. Allí se ejerce, como señala Roland Barthes en *La cámara lúcida: notas sobre fotografía*, el poder fotográfico:

Observé que una foto puede ser objeto de tres prácticas (o de tres emociones, o de tres intenciones): hacer, experimentar, mirar. El Operator es el fotógrafo. Spectator somos los que compulsamos en los periódicos, libros, álbumes o archivos, colecciones de fotos. Y aquello que es fotografiado es el blanco, el re-

Fecha de
recepción:
2021-02-25

Fecha de
aceptación:
2021-05-14



* Escritora, periodista y profesora de la Universidad Simón Bolívar de Caracas, Venezuela.

¹ *Orbis Tertius*, 3, 6, 1998, pp. 175-235.

² Elena Poniatowska, *La noche de Tlatelolco*. Lectulandia, México, 1975.

ferente, una especie de pequeño simulacro, de Eidolon emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado el Spectrum de la fotografía porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con el “espectáculo” y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto.³

Las fotografías son representaciones de un espectáculo (*spectrum*) que ya ha muerto, y que añade un contexto histórico de supervivencia a través de las palabras. Poniatowska combina palabras con imágenes para darle certidumbre a los testimonios ante los espectadores (*spectator*), partiendo de un sistema donde las fotografías también narran. Luego de ver una imagen que evoca los recuerdos, una breve línea puede abrir la puerta de una realidad desde el relato testimonial. En Poniatowska “todo comenzó con una bronca estudiantil entre dos pandillas, los Ciudadelos y los Arañas, que se pelearon frente a la Preparatoria con alumnos de la Vocacional 2 del IPN”.⁴

Partiendo de las tres emociones mencionadas por Barthes, sus primeras fotografías detallan el verbo hacer en las acciones de los estudiantes, los soldados, los maestros, los vecinos de la Unidad Nonoalco-Tlatelolco y los reporteros. Ellos salieron a las calles e hicieron gestos con sus cuerpos; caminaron hacia la misma dirección en masa, donde un líder subió los brazos y abrió las

manos para señalar un punto, un lugar, que no aparece en la fotografía; ya hicieron cientos de carteles donde escribieron expresiones como “exigimos las pruebas”, “el ejército es para defender el pueblo, no para agredirlo” o “grandes mentiras no resuelven los problemas”.⁵ Como señala Barthes, hay allí un acto de experimentar lo que transfieren las imágenes. Todo se suma a la capacidad de mirar gestos, acciones, movimientos, rostros en las fotografías...

En la obra de Poniatowska cada fotografía, acompañada por un texto breve con signos de exclamación (como si fueran gritos), se va transformando en una historia que enfrenta el vacío del porqué. Entre las ausencias de las personas y la presencia de sus restos, donde “quedaron tirados en el suelo entre girones de ropa y plantas machucadas muchos zapatos, sobre todo de mujer, mudos testigos de la desaparición de sus dueños”,⁶ se va acercando a la censura para llegar a la fortaleza de las palabras. Pero, ante el miedo, también las palabras pierden la capacidad de contarlo todo y añaden el silencio en los puntos suspensivos:

El gobierno no actúa bajo presión, el gobierno nada concede si se hacen mítines, manifestaciones... Paciencia, paciencia, y entonces quizá sí... puede que... a lo mejor... El gobierno sabe ser generoso con los que esperan... ¿No es eso lo que les aconsejan a los que quieren hacer ca-

³ Roland Barthes, *La cámara lúcida: Notas sobre fotografía*. Paidós Comunicación, Barcelona, 1990, pp. 38-39.

⁴ Poniatowska, *op. cit.*, p. 7.

⁵ *Ibid.*, pp. 9-11.

⁶ *Ibid.*, p. 46.




rrera política? Aguante amigo, aguante...
Apechugue con todo... Aguante, aguante...⁷

Las fotografías se enfrentan a los tres verbos señalados por Barthes como testimonios de múltiple autoría, fragmentados, unidos a las palabras inconclusas, donde se alternan los roles de quien narra, de quien transcribe. Barthes mencionó que la fotografía es un retorno a lo muerto y aquí los que han sido grupos oprimidos y sin voz, los subalternos, muchas veces hablan como las imágenes tomadas por una cámara fotográfica: captando una parte del testimonio y dejando afuera lo que no se pudo transmitir en el recuadro pequeño y breve de las palabras. Poniatowska intentó hablar por ellos a través de su obra, y ese valor del testimonio va más allá de la contradicción sin conciencia de sí, en el seno de una posición que valora la experiencia concreta de los oprimidos, y que, al mismo tiempo, es acrítica acerca del papel histórico del intelectual. Poniatowska incluye el lapsus verbal, donde las palabras omitidas, o lo que la cámara fotográfica no logra captar, también forma parte del testimonio.

Entonces, ante una impureza del testimonio como un género que se une a las teorías que intentan estudiarlo de la manera más amplia posible, en la obra de Poniatowska dos extremos opuestos se unen: uno que reduce y censura al testimonio frente a los sistemas editoriales; otro que difunde y amplía al testimonio frente a los estudios teóri-

co-literarios. Su legado debe ser considerado como un documento histórico, o como ella lo denomina, “un documento literario”, que abre las puertas desde la subalternidad de los testigos.

En conclusión, aquí se narra con detalle la experiencia de las víctimas de la injusticia, de un aislamiento político o social, de un sentido de no pertenecer al sistema de las leyes, de un ansia de rebeldía, o de una carencia de los derechos humanos. La certeza se encuentra en los detalles y en las pruebas fotográficas, pero, al mismo tiempo, la narrativa testimonial está incompleta, por lo que ellos omiten, no logran decir, o no pueden explicar. Este sería un elemento de la historia que se une siempre a los relatos testimoniales: como en una mirada fotográfica, se analiza sólo lo que se logra ver y enforcar en el cuadro, no lo que la fotografía no dejó marcado en su encuadre al momento de ser tomada. Barthes mencionó que la fotografía es un retorno a lo muerto. ¿Cómo revivir lo que ya sucedió, lo que dejó un trauma silente? En *La noche de Tlatelolco* los testigos forman parte de una subjetividad colectiva y cada testimonio individual habla más allá del nombre que identifica a una persona. Los que por un momento fueron parte de los grupos oprimidos, sin voz, los subalternos, pueden hablar desde las palabras y sus omisiones. Aquí, la cultura irónica e impura del *spectrum* logra que las víctimas dejen de ser negadas, para permanecer siempre en la memoria histórica. 

⁷ *Ibid.*, pp. 79-80.