

Hermanito. Miñán y el género testimonial. Estudio de un caso peculiar de heterolingüismo

Auteur : Massoz, Florence

Promoteur(s) : Ceballos Viro, Alvaro

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité spécialisée en édition et métiers du livre

Année académique : 2024-2025

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/24673>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

Hermanito. Miñán y el género testimonial

Estudio de un caso peculiar de heterolingüismo

Trabajo de fin de máster presentado por Florence MASSOZ
para la obtención del título de Máster en Lenguas y letras
francesas y románicas, orientación general, con especialización
en edición y profesiones relacionadas con el libro.

Dirigido por Álvaro CEBALLOS VIRO

Leído por Kristine VANDEN BERGHE y Vanessa CASANOVA ROMERO

A mi padrino,

Agradecimientos

En primer lugar, expreso mi más sincero agradecimiento al profesor Álvaro Ceballos Viro por su apoyo a lo largo de todo el proceso. Agradezco sus sabios consejos, su disponibilidad y su amabilidad. No podría haber encontrado un mejor guía para orientarme en este trabajo.

En segundo lugar, agradezco a las profesoras Kristine Vanden Berghe y Vanesa Casanova Romero por el interés que han mostrado por mi trabajo y por la atención que le prestarán durante su lectura. A título más personal, agradezco por un lado a la señora Vanden Berghe por su clase sobre las culturas hispánicas, que despertó en mí un verdadero interés por el género testimonial. Por otro lado, agradezco a la señora Casanova Romero por haber alimentado mi amor por esta maravillosa lengua que es el español.

También expreso mi gratitud a Sasha Jaspar y Koro Caballero por sus revisiones, que me han sido de gran ayuda.

Agradezco de todo corazón a Carla Topalov y Marie Spirlet por haber sido mis aliadas más fieles en la biblioteca.

Deseo expresar mi sincera gratitud a mi familia. Primero, a mis padres, que (casi) nunca dudaron de mí. Después, a mis hermanas, por creer más en mí que yo misma. Por último, a mi madrina, mi segunda madre, por su apoyo incondicional.

Para terminar, agradezco a mis amigas Léna Guily, Élisabeth Lejeune, Emma Debiourge, Fanny Hockers, Eva Van Huffel y a mi amigo Robin Hanciaux por haberme respaldado, ya sea de cerca o de lejos. Vuestra alegría de vivir es un verdadero motor en mi día a día.

Me siento la mujer más afortunada por haber sido tan bien rodeada.

Índice

Agradecimientos	0
Índice.....	i
Advertencia	v
Introducción general	1
Capítulo 1: El género testimonial	5
1. El nacimiento del género testimonial: una contextualización sociopolítica y cultural	5
1.1. De la literatura del «boom» al testimonio: ¿por qué?.....	6
1.2. De la literatura del «boom» al testimonio: ¿cómo?.....	10
1.3. Un estudio de caso: el testimonio como literatura nacional de los países de América Latina	11
2. Hacia una definición del testimonio	12
2.1. Miguel Barnet y su novela-testimonio	13
2.2. Elzbieta Skłodowska y el discurso testimonial mediatizado	17
2.3. John Beverley y el testimonio mediatizado como obra extraliteraria	21
2.4. Hugo Achugar: el testimonio del Otro y la heterogeneización de la Historia.....	26
2.5. George Yúdice y el testimonio auténtico concientizador	29
2.6. El Concurso de la Casa de las Américas y la categoría literaria testimonial.....	32
2.7. El Diccionario de la literatura cubana	35
Capítulo 2: <i>Hermanito. Miñán</i> , una obra testimonial	41
1. Hacia la obtención de la confianza del lector: los recursos textuales y paratextuales	41

1.1.	El paratexto: peritexto y epitexto.....	41
1.2.	El material textual.....	55
1.2.1.	Los rasgos orales: repeticiones, dubitaciones, onomatopeyas.....	56
1.2.2.	¿Tú, tú, tú, tú, tú o tú? «Cuántos tus».....	64
2.	El intermediario, el transcriptor, el mediador... la problemática del género testimonial.....	69
2.1.	Una problemática terminológica	69
2.2.	El mediador testimonial: ¿un fiel compañero o un traidor?	70
3.	<i>Hermanito. Miñán</i> y el heterolingüismo	75
3.1.	Plurilingüismo vs multilingüismo; exolingüismo vs endolingüismo .	77
3.2.	Análisis del heterolingüismo en <i>Hermanito. Miñán</i>	79
3.2.1.	La inserción léxica.....	80
3.2.2.	La inserción metadiscursiva	81
3.2.3.	La inserción polifónica (los discursos referidos).....	82
3.2.4.	La inserción metalingüística.....	83
3.2.5.	El francés, la lengua extranjera mayoritaria	85
	Conclusión	93
	Apéndice	I
1.	La tipología del testimonio mediato (Sklodowska, <i>Testimonio hispanoamericano, op. cit.</i> , p.102).....	I
2.	Tablilla recapitulativa y comparativa de las palabras extranjeras presentes en el texto de <i>Hermanito. Miñán</i> (versión castellana) y <i>Miñan</i> (versión en euskera)II	
2.1.	En el texto	II
2.2.	En el prólogo (solo en la versión castellana).....	IV
3.	Las fajas de <i>Hermanito. Miñán</i>	V
3.1.	La faja de la primera edición	V

3.2. La faja de la quinta edición.....	V
Bibliografía	A
1. Fuentes primarias.....	A
2. Fuentes secundarias.....	A

Advertencia

A menos que se indique expresamente lo contrario, todas las traducciones al español son realizadas por la autora del presente trabajo.

Introducción general

El presente trabajo postula la pertenencia del libro *Hermanito. Miñán* de Ibrahima Balde y Amets Arzallus Antia al género testimonial. Es una categoría genérica que planteó y plantea todavía numerosas cuestiones, a veces difíciles –por no decir imposibles– de resolver con una respuesta única y unívoca. Desde los años ochenta, el testimonio fue el centro de muchos debates debido a sus aparentes contradicciones.

Nuestro objetivo es doble. En primer lugar, queremos presentar el género testimonial en toda su plenitud y complejidad. Nos tomaremos el tiempo para descubrir sus orígenes, destacar sus características y las dinámicas que lo animan hasta considerar sus contradicciones internas.

Decimos «contradicciones», pero no pensamos que se trate realmente de eso. Los críticos literarios tienen esta molesta tendencia a reducir los géneros a cajas bien definidas e impermeables. No obstante, sabemos que ninguna categoría genérica es hermética: las fronteras genéricas son porosas. Y es justamente lo propio del testimonio: es un género que se encuentra en la encrucijada de la literatura y de la no literatura, de lo individual y de lo colectivo, de lo oral y de lo escrito, de los márgenes y del centro. El testimonio no encaja en una casilla, sino que se constituye en las intersecciones de las cajas genéricas que existían ya antes. Es lo que hace que sea tan complejo definirlo.

En segundo lugar, relacionaremos la obra de Ibrahima Balde y Amets Arzallus Antia con el género testimonial. Después de haber propuesto un estudio del testimonio que consideraremos bastante completo para entenderlo en todos sus aspectos, aplicaremos la teoría a la práctica. Demostraremos cómo los mecanismos discursivos y metadiscursivos empleados en esta obra concuerdan con lo que habremos estudiado en nuestra presentación teórica. Además, observaremos cómo el contexto de emergencia de este libro (desde su conceptualización hasta su elaboración) es un contexto típico en el que nacieron las obras testimoniales más emblemáticas del género.

No obstante, *Hermanito. Miñán* no es un testimonio como los demás. Si bien lo categorizamos así, también le reconocemos ciertas particularidades textuales, paratextuales y extratextuales que lo convierten en una obra testimonial única en su especie. Además, al romper algunos códigos del género, replantea las cuestiones que lo rodean y propone, según nosotros, algunas claves de reflexión sobre sus problemáticas.

Para alcanzar nuestros objetivos, empezaremos exponiendo el contexto sociopolítico en el que surgió el testimonio. Desarrollaremos las tensiones sociales y políticas que regían en América Latina (lugar de nacimiento del género) en aquella época. Así, entenderemos esta situación de urgencia (noción importante en la definición del género) en la que nació la obra testimonial. Analizaremos las dinámicas ambientales que impulsaron la producción de obras denunciadoras y reformadoras de injusticias socioculturales que sufrían los estratos dominados.

A continuación, intentaremos definir el género, aunque ya sepamos que no conseguiremos hacerlo de forma que satisfaga a todos y alcance un consenso. De todos modos, no tenemos la pretensión de hacerlo. Queremos entender y hacer entender toda la problemática del testimonio. Con este fin, presentaremos las teorías de cinco críticos que estudiaron el género: Miguel Barnet, Elzbieta Sklodowska, John Beverley, Hugo Achugar y George Yúdice. Todos defienden una concepción distinta del testimonio, a veces muy diferente, a veces no tanto: Barnet habla de «novela-testimonio», Sklodowska de «testimonio mediatizado como obra literaria», Beverley de «testimonio mediatizado como obra extraliteraria», Achugar de «testimonio del Otro “heterogeneizador”» y Yúdice de «testimonio auténtico concientizador». Cada etiqueta enfoca un aspecto particular del testimonio.

Estudiar un mismo género bajo tantos ángulos diversos nos permitirá observar cómo y por qué un género puede generar opiniones tan variadas, incluso contradictorias. Al analizar un ámbito amplio de la crítica, las problemáticas del testimonio resultarán mucho más comprensibles. El segundo interés de nuestro proceso es confrontar las varias recepciones críticas del género con la pura teoría no crítica. Por esta razón, en un segundo tiempo, tomaremos en cuenta las definiciones del género elaboradas por instituciones cuya autoridad no se discute (o al menos no por nosotros). Al comparar la teoría con la crítica que se hace de ella, profundizaremos nuestro conocimiento del género y quizás logremos entender mejor los debates que lo rodean.

Toda esta teoría nos servirá para analizar *Hermanito. Miñán* de Ibrahima Balde y Amets Arzallus Antia. Estudiaremos cómo esta obra se inscribe en el género, a veces de manera explícita, otras de manera menos explícita. Es difícil introducir esta obra sin desvelar todas sus especificidades. Nuestros análisis, tanto paratextual como textual, revelarán toda la riqueza del libro. A pesar de todo, queremos presentar un elemento

decisivo de la obra: la presencia de varias lenguas en el propio texto. No, *Hermanito. Miñán* no es una obra escrita en castellano. En primer lugar, la versión en castellano que estudiamos es, en realidad, una traducción; además, la cuestión lingüística constituye un punto clave de este testimonio que sobrepasa el único fenómeno de traducción. Esta característica muy peculiar nos llevará a manipular nociones quizás nunca antes introducidas en el contexto de un estudio elaborado dentro del campo de investigación sobre el género testimonial.

Capítulo 1: El género testimonial

1. EL NACIMIENTO DEL GÉNERO TESTIMONIAL: UNA CONTEXTUALIZACIÓN SOCIOPOLÍTICA Y CULTURAL

Plantear la genealogía del testimonio no es una tarea del todo sencilla. Existen varias hipótesis, distintas y a veces contradictorias, sobre sus orígenes. Hay dos modos generales de pensar la llegada del género testimonial al ámbito de la escritura: o bajo el ángulo de una ruptura, o bajo el ángulo de un *continuum*. El primer punto de vista postula que el testimonio es un género totalmente nuevo. Al contrario, el otro subraya los puntos en común que el género comparte con formas discursivas más antiguas.

En cuanto a este tema, nos referimos directamente a Hugo Achugar, quien explica lo siguiente:

[...] si bien el discurso testimonial como una práctica discursiva no institucionalizada, podría reivindicar antecedentes tan lejanos en el tiempo como las crónicas del siglo XVI, para sólo atenernos al espacio cultural o imaginario que es Latinoamérica, parece adecuado o aconsejable tomar como límite máximo la fecha de mediados del siglo XIX. Lo anterior se fundamenta en el hecho de que el testimonio se constituye como una forma de narrar la historia de un modo alternativo al monológico discurso historiográfico en el poder. Práctica discursiva que supone en su propio modo de producción otro discurso, el de la historia oficial de Hispanoamérica. La historia oficial de la América hispana se constituye a partir de mediados del siglo XIX junto con la emancipación y consolidación de los estados nacionales. Por lo mismo la historia no oficial sólo surgirá como una respuesta ante los silenciamientos realizados por la versión hegemónica¹.

El testimonio fue institucionalizado en 1970, todos concuerdan en esta fecha. Por tal razón es importante subrayar que es el testimonio no institucionalizado el que puede ser relacionado con formas tan anteriores a su emergencia en el siglo XX. Sin embargo, Achugar subraya la falta de sentido de relacionarlo con formas que se encuentran fuera del espacio histórico y geográfico de América Latina. El testimonio es una respuesta a la

¹ ACHUGAR (Hugo), «Historias paralelas/ejemplares: La historia y la voz del otro», en Revista de Crítica Literaria Latinoamericana [En línea], año 18, n°36, La Voz del Otro: Testimonio, Subalternidad y Verdad Narrativa, 1992, p. 55-56, URL: <https://www.jstor.org/stable/4530622>.

historia oficial producida por los Estados latinoamericanos. El testimonio aparece como una manera de oponerse a esta historia oficial dominante –lo veremos cuando nos dediquemos a estudiar la teoría crítica producida sobre el género–. Por lo tanto, el testimonio como género literario hispanoamericano no habría podido aparecer antes de que se emanciparan los Estados hispanoamericanos y establecieran sus propias historias oficiales.

Lo que lleva a confusión es el uso tan amplio del término *testimonio* para referirse a muchísimos tipos de discurso diversos: historias orales y populares, crónicas de la conquista y de la colonización, relatos de luchas sociales y militares, textos documentales sobre individuos populares inmersos en luchas importantes, etc.²

Limitar el significado atribuido al término, como lo hace Achugar, permite ser más justo en el establecimiento de la genealogía del testimonio como género literario hispanoamericano.

A partir de ahí, la genealogía del testimonio puede estudiarse desde dos enfoques distintos. Primero, podemos analizar el desarrollo del testimonio de manera general en toda América Latina. Otra opción es hacer un estudio de caso, centrándose en su desarrollo a nivel nacional. Aquí, en lugar de considerar América Latina como un todo donde el género crece de manera más o menos homogénea, se enfoca el crecimiento del género en cada país latinoamericano de modo individual. Según Elzbieta Sklodowska, si queremos volver a las raíces del testimonio, ambos estudios son necesarios.

Por lo tanto, haremos primero un estudio general sobre la emergencia del género testimonial en América Latina. Empezaremos por interesarnos en *por qué* el testimonio apareció en la esfera escritural latinoamericana. Después, aludiremos al *cómo*. A continuación, retomaremos el estudio de caso realizado por Sklodowska.

1.1. De la literatura del «boom» al testimonio: ¿por qué?

Con la colonización, América Latina fue dominada durante mucho tiempo por una cultura que no era suya. De hecho, durante la dominación colonial, fueron los europeos quienes

² YÚDICE (George), «Testimonio y concientización [En línea]», en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 18, n°36, *La Voz del Otro: Testimonio, Subalternidad y Verdad Narrativa*, 1992, p. 211, URL: <https://www.jstor.org/stable/4530631>.

impusieron su cultura. El siglo XIX está marcado por la progresiva independencia de los diferentes países de América Latina. Por su parte, el siglo XX se caracteriza por la necesidad de estos países de romper con los modelos culturales peninsulares impuestos durante la dominación de España. América Latina se independizó a nivel político, pero también quería independizarse a nivel cultural: «[...] todos [...] buscan romper bruscamente con el modelo peninsular, buscan encamar fielmente sus mundos, sus realidades, despojados de los prejuicios y hábitos europeizantes»³, explica Miguel Barnet. Poco a poco, América Latina afirmó su deseo de independizarse completamente de lo europeo y de construirse una identidad propia. La constitución de una identidad estatal pasa por la cultura y, por lo tanto, también por la literatura.

Los años 60 marcan un giro decisivo en la historia literaria hispanoamericana: es el nacimiento de la literatura del «boom». Es contra esta literatura que el testimonio se opone.

En los años 70, el género testimonial apareció como una alternativa a la literatura de los 60. Primero, mientras que la literatura del «boom» era sofisticada (en otras palabras, difícil de entender), los textos testimoniales resultaban mucho más accesibles. Segundo, frente al contenido puramente ficticio de las obras del «boom», las obras testimoniales son referenciales. Volveremos en profundidad sobre esta cuestión de la ficcionalidad y de la referencialidad del testimonio en el apartado de definición del presente trabajo. Por último, el testimonio defiende su capacidad para influir en el mundo afirmando su función didáctica. En cambio, los autores del «boom» afirmaban que el papel de la literatura no era educar a la gente, ya que esta función correspondía a la política.

Otra diferencia importante por la que el testimonio se distingue de la corriente literaria precedente es su concepción de la figura del autor. George Yúdice explica que las décadas de 1960 y 1970 estuvieron marcadas por «una recia lucha ideológica en torno al papel del intelectual latinoamericano»⁴. La figura autorial del testimonio se aleja de la concepción intelectual del gran autor único para enfocarse en el papel solidario del

³ BARNET (Miguel), *La fuente vuiva*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1983, capítulo «La novela testimonio. Socioliteratura», p. 12-42, en JARA (René) y VIDAL (Hernán), *Testimonio y literatura*, Minnesota, Society for the Study of contemporary hispanic and Iusophone revolutionary literatures [En línea], 1986, p. 284, URL: <https://archive.org/details/LaNovelaTestimonio.Socioliteratura.MiguelBarnet/mode/1up>.

⁴ YÚDICE, *op. cit.*, p. 212.

intelectual. ¿Por qué un papel *solidario*? ¿Solidario con quién? El contexto sociopolítico en el que se desarrollará el testimonio nos dará respuestas.

Cuba, 1953: inicio de la Revolución cubana marcando el comienzo de seis años de lucha contra la dictadura establecida en el país en aquella época. De este contexto de opresión surge la necesidad urgente de los grupos oprimidos de contar y denunciar la tiranía. Los conceptos de «urgencia» y «denuncia» serán dos elementos fundamentales en la definición del género testimonial. Entonces, es «el triunfo de la revolución cubana [que ha otorgado] el derecho a expresarse a los grupos antes periféricos»⁵, explica Elzbieta Sklodowska. Por ello, el testimonio se presenta como «[formando] parte del proyecto discursivo fomentado por la revolución cubana “desde el poder” [...]»⁶. Es porque el género testimonial fue apoyado por la revolución cubana y después por varias iniciativas gubernamentales, como veremos más adelante, que Hugo Achugar llama a este testimonio cubano el «discurso testimonial desde el poder»⁷.

Aquí interviene el intelectual como un actor solidario con la causa de denuncia. Se propone ayudar a estos «grupos periféricos» a expresarse. Los individuos de estas comunidades periféricas o, en otras palabras, marginalizadas no siempre han tenido acceso a la escritura: pueden ser analfabetos o personas que sí han recibido una formación, pero no una formación profesional. En este caso, un intelectual se encarga de facilitarles el acceso.

Una pregunta se impone: ¿por qué los revolucionarios no recurrieron a la literatura del «boom», literatura ya establecida en el momento en que irrumpe la revolución? La pregunta es pertinente cuando sabemos que los autores de esa literatura no eran refractarios a la revolución, sino partidarios de ella. Existen dos razones. Primero, las características de la literatura del «boom» no concordaban con las intenciones revolucionarias: producía textos ficticios que no pretendían tener ningún efecto sobre los lectores. Luego, los autores del «boom» se oponían a esa nueva literatura producida

⁵ SKLODOWSKA (Elzbieta), «Miguel Barnet: Hacia la poética de la novela testimonial», en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* [En línea], año 14, n°27, 1988, p. 143, URL: <https://www.jstor.org/stable/4530370>.

⁶ SKLODOWSKA (Elzbieta), *Testimonio hispanoamericano: historia, teoría, poética*, New York; Berlin, Bern; Frankfurt am Main; París; Wien, Peter Lang, 1992, p. 57. La expresión «desde el poder» es de Hugo Achugar.

⁷ ACHUGAR, *op. cit.*, p. 60.

«desde el poder»: para ellos, *revolución* rimaba con *libertad*, no con *control*. Veremos que es especialmente por esto que Yúdice rechazó el testimonio presentado por Cuba. Nicaragua también se inscribe en esta tendencia del testimonio desde el poder.

La corriente revolucionaria nacida en Cuba se extendió por América Latina y llevó el género testimonial a acompañar esta expansión. Sin embargo, si bien Cuba y Nicaragua dieron un soporte y un cuadro de desarrollo al testimonio, no fue el caso de todos los países centroamericanos. De hecho, en los demás países latinoamericanos en los que el testimonio se implantó, el género lo hizo, pero «[llegó] a desarrollarse sin apoyo institucional»⁸, precisa Sklodowska. En fin, Cuba y Nicaragua ejemplifican el «discurso testimonial desde el poder», y se distinguen por lo tanto de los demás países latinoamericanos.

Sobre esta distinción entre Cuba/Nicaragua y el resto de América Latina, podemos referirnos a Yúdice y su idea de «una doble historia del testimonio»⁹:

por una parte[, hay] el testimonio estatalmente institucionalizado *para representar*, como el que se encuentra en cierta producción testimonial en Cuba y Nicaragua, y por otra parte el testimonio que surge como acto comunitario de lucha por la sobrevivencia, especialmente en Centroamérica y otros lugares donde el modelo activista establecido por las comunidades eclesiales de base ha ejercido gran influencia.¹⁰

Por lo tanto, si es cierto que la crítica coincide en considerar la institucionalización del testimonio por parte de Cuba como un factor decisivo en el nacimiento del género, se debe matizar dado que una parte de la producción testimonial cubana y nicaragüense no seguía ni respetaba siempre el impulso popular, o sea, el motor principal de la producción testimonial hispanoamericana.

Ahora que hemos examinado *por qué* el testimonio fue el discurso textual favorecido en el contexto desarrollado previamente, cabe entender *cómo* Cuba apoyó su institucionalización y cómo el testimonio se convirtió en el género literario más famoso de los años ochenta, en plena era del «post-boom».

⁸ SKLODOWSKA, *Testimonio hispanoamericano*, op. cit., p. 57.

⁹ YÚDICE, op. cit., p. 214.

¹⁰ *Ibid.*

1.2. De la literatura del «boom» al testimonio: ¿cómo?

Como hemos visto, el testimonio como corriente literaria nace con y gracias a la Revolución cubana. No obstante, es solo después de la revolución que el testimonio fue teorizado.

Fue el escritor cubano Miguel Barnet quien redactó el primer manifiesto sobre el género testimonial en 1969. Fue el primero en introducir el término *novela-testimonio* para referirse al testimonio hispanoamericano surgido con la Revolución cubana. Veremos que el empleo de esta expresión será objeto de debate dentro de la crítica literaria.

En 1970, el Concurso de la Casa de las Américas incorporó el género testimonial como nuevo género literario, creando así una nueva categoría del Premio: «el testimonio»¹¹. Este hecho marca el nacimiento del testimonio como género institucionalmente reconocido. Luego, otras iniciativas institucionales y estatales en Cuba apoyaron el desarrollo del género. La emancipación del testimonio, primero a nivel nacional (Cuba) y después internacional (América Latina), fue inicialmente el resultado de una campaña de promoción del género emprendida por Cuba. Se promovía el testimonio frente a la literatura del «boom». Por ejemplo, al crear un premio para el testimonio en el Concurso de la Casa de las Américas, Yúdice declara que «[se] buscaba apoyar con esta decisión el papel solidario del intelectual en contraste con el tipo de escritura “autorreferencial” [...] que se hacía dominante en el “boom” literario de los años sesenta»¹². El testimonio conoció una gran popularidad también gracias a sus características constitutivas. Decíamos que es un género cuyos textos resultan más accesibles. Es una cualidad que favoreció su difusión. Además, aportó una novedad: dar a conocer una realidad escondida, la realidad de personas marginalizadas. El testimonio ponía de relieve su capacidad para revelar aspectos de la realidad callados a través de la voz misma de las personas silenciadas.

El género testimonial alcanzó su apogeo en los años 80. Su declive iniciará a finales de los noventa con David Stoll, quien cuestionó la veracidad del género, afectando así su credibilidad ante el público lector.

¹¹ YÚDICE, *op. cit.*, p. 212.

¹² *Ibid.*

Todavía quedan muchos puntos que aclarar. Profundizaremos en los aspectos que dejamos pendientes en la parte de definición.

No obstante, antes de abordar las teorías establecidas sobre el testimonio, conviene aún repasar el estudio de caso que propone Elzbieta Sklodowska. De este modo, cerraremos el ciclo.

1.3. Un estudio de caso: el testimonio como literatura nacional de los países de América Latina

Hasta aquí, los distintos aspectos abordados fueron mencionados con el objetivo de pensar el testimonio desde una perspectiva latinoamericana global. No obstante, si bien el enfoque generalizador domina en la crítica, Elzbieta Sklodowska postula que hacer un estudio de caso que se centre en las literaturas nacionales es un paso obligatorio.

Con este fin, Sklodowska se apoya en el trabajo de Julio Rodríguez-Luis, John Beverley y Marc Zimmerman sobre el tema, que le permite establecer listas de los proto-testimonios, o sea, de los antecedentes del testimonio. De este modo, podríamos volver hasta las raíces del testimonio¹³.

Para la literatura mexicana, menciona *Benita* de Benita Galeana (1940) y *Yo como pobre* de Magdalena Mondragón (1944). Para la chilena, se podría establecer un enlace entre las *Cartas* de Pedro de Valdivia (siglo XVI) y los textos *La tiranía en Chile* (Carlos Vicuña, 1928) y *Vida y costumbres de los indígenas araucanos en la segunda mitad del siglo XIX* (Padre Ernesto Wilhelm de Moesbach, 1930)¹⁴.

En un segundo momento, Sklodowska menciona a Edward Joseph Mullen y Antonio Vera-León como críticos, entre otros, que se dedicaron a «desvelar antecedentes insospechados e ideológicamente sospechosos del testimonio cubano»¹⁵. Para el presente trabajo, no iremos más allá en el tema. Solo queremos mostrar otra manera de abordar la genealogía del testimonio.

¹³ SKLODOWSKA, *Testimonio hispanoamericano*, op. cit., p. 62.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 63.

Podemos cerrar esta contextualización del género con las palabras de Sklodowska aquí reproducidas:

Y es precisamente con la obra de Barnet que la tendencia testimonial –presente en las letras latinoamericanas desde la conquista y más pronunciada en los momentos de cambio históricos, según se ha subrayado en varias ocasiones– empieza a canonizarse en cuanto “literatura”, para convertirse luego en una de las alternativas con respecto al discurso del boom¹⁶.

Es un buen resumen de lo que hemos considerado hasta aquí. Subrayamos la contradicción entre Sklodowska y Achugar: la primera resalta las semejanzas del género con formas discursivas muy anteriores (hasta el siglo XVI), mientras que Achugar limita la marcha atrás, según una lógica que compartimos.

Las discusiones y los desacuerdos sobre la genealogía del género testimonial nos ofrecen un anticipo de las controversias que el testimonio suscita en el ámbito de la crítica literaria. A continuación, abordaremos las distintas opiniones críticas defendidas por los cinco críticos que hemos mencionado en la introducción del presente trabajo. Intentaremos poner orden en los debates que rodean el testimonio con el fin de poder entenderlo en toda su complejidad y desarrollar una mirada crítica, que también esperamos objetiva, sobre lo que constituye una obra testimonial.

2. HACIA UNA DEFINICIÓN DEL TESTIMONIO

Entramos en el meollo de la cuestión: ¿Qué es, concretamente, un testimonio y cómo definirlo? La complejidad de este género ya se nos presentó anteriormente en las cuestiones relativas a su llegada al mundo literario. Si, en principio, se permitió discutir su fecha de nacimiento, los debates continúan con el proceso de teorización del género.

En esta segunda parte sobre el género testimonial, estudiaremos las distintas definiciones propuestas por los críticos más importantes del testimonio –que son respectivamente Barnet, Achugar, Sklodowska y Beverley– y también las de dos instituciones de referencia: el Concurso de la Casa de las Américas, presentado previamente, y el *Diccionario de la literatura cubana*. Con el objetivo de ir más allá, también introduciremos las nociones de “representación” y “concientización” de George

¹⁶ SKLODOWSKA, «Miguel Barnet: Hacia la poética de la novela testimonial», *op. cit.*, p. 142.

Yúdice, las cuales nos permitirán abordar otro punto de vista para considerar elementos suplementarios que tienen interés en esta búsqueda de definición.

2.1. Miguel Barnet y su novela-testimonio

Miguel Barnet ya fue presentado en la introducción de este trabajo: es la primera persona en introducir el término *testimonio* en el campo literario para referirse a un nuevo género literario. Barnet habla precisamente de «novela-testimonio». Es el relato de vida de una persona originaria de una comunidad marginalizada que fue protagonista, o al menos testigo ocular, de acontecimientos históricos que marcaron tanto su pueblo como su país¹⁷. Este protagonista es, entonces, un individuo, pero que representa toda una comunidad; es un primer rasgo que permite diferenciar la biografía y la autobiografía del testimonio. En los dos primeros géneros, se cuenta la historia de una individualidad en sí misma. Al contrario, la individualidad presentada en un testimonio es *representativa* de una realidad común (colectividad) compartida por el testimoniante y toda la comunidad a la que pertenece: el testimoniante es un protagonista colectivo-individual. Profundizaremos la noción de «representatividad» con George Yúdice: si bien se presenta muchas veces al testimoniante como un ejemplo, un representante o un portavoz de su comunidad, Yúdice matiza al introducir la noción de «concientización». Lo estudiaremos.

La persona elegida como representante colectivo cuenta oralmente su historia, la cual será transcrita por un escritor. Este escritor, llamado comúnmente *transcriptor*, es un intelectual burgués que sirve de intermediario entre el testimoniante subalterno y el público burgués. El mediador cumple el papel de dar voz al sujeto subalterno marginalizado: transcribe por escrito su discurso oral sin dejarse notar como escritor. Es un trabajo escritural similar al de un traductor, que convierte un discurso *X* en un discurso *Y* sin manifestarse, o lo menos posible, en el texto *Y*. Sin embargo, observaremos que el texto testimonial, particularmente en el caso de *Hermanito. Miñán*, puede ser más o menos opaco y dejar algunas marcas textuales que hacen visible al transcriptor.

Entonces, la elaboración de una obra testimonial implica la colaboración de dos actores socialmente opuestos. Tomemos un breve momento para definir con más claridad

¹⁷ BARNET, *op. cit.*, p. 288.

este sujeto subalterno, protagonista de la obra testimonial. El término *subalterno* se refiere a «un individuo singular más bien sometido a una condición de subordinación cultural como psicológico»¹⁸. Esta postura subalterna que lleva un individuo deriva de su pertenencia a una *clase subalterna*, es decir, un estrato social marginalizado, periférico y dominado. De hecho, la postura subalterna está siempre determinada en confronto con los estratos sociales dominantes¹⁹ (considerados normativos y centrales).

Debe precisarse que nunca se habla de una clase subalterna al singular, sino más bien de clases subalternas (al plural) distintas y variadas²⁰. Es por la existencia de una pluralidad de comunidades subalternas que el testimoniante, protagonista de la obra testimonial mediatizada, podría ser un campesino desahuciado, un morador de villas miseria, un *squatter*, etc.²¹.

Un último elemento importante característico de una comunidad subalterna es su deseo de liberarse de su condición socioeconómica y cultural. Y es exactamente en esta lucha que se inscribe el testimonio: oponerse a la hegemonía de las clases dominantes al descentralizar el enfoque de la historia.

Con respecto a esta lucha, el testimonio se percibe como una «narración de urgencia»²² debido a que surge en un contexto conflictivo. Por una serie de acciones puestas en marcha gracias al testimonio, las comunidades subalternas expresan la necesidad urgente de acabar con la represión que sufren.

En la continuación de tal dinámica, el objetivo de la novela-testimonio, según Barnet, es «[contribuir] al conocimiento de la realidad», lo que significa «liberar al público [lector] de sus prejuicios, de sus atavismos»²³. La novela-testimonio está pensada por Barnet como una herramienta de reflexión para el lector; reflexión sobre la historia y sus

¹⁸ LIGUORI (Guido), «Le concept de subalterne chez Gramsci», en *Mélanges de l'École française de Roma* [En línea], 2016, párrafo de resumen, URL: <http://journals.openedition.org/mefrim/3002>.

¹⁹ Gramsci favorecería la expresión «clases dirigentes», según las explicaciones de Guido Liguori en *ibid.*, párrafo 21.

²⁰ *Ibid.*, párrafo 19.

²¹ YÚDICE, *op. cit.*, p. 228.

²² JARA (René), prólogo a *Testimonio y Literatura*, p. 2, citado en BEVERLEY (John), «Anatomía del testimonio», en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* [En línea], año 13, n°25, 1987, p. 9, URL: <https://www.jstor.org/stable/4530303>.

²³ BARNET, *op. cit.*, p. 289.

actores desconocidos. Para cumplir este objetivo, el testimonio cambia el enfoque de la historia tradicional al dirigirlo hacia los márgenes. El intento testimonial es dar visibilidad a una parte de la historia nacional que la Historia oficial deja en la sombra. Por una vez, en lugar de poner el proyector sobre los actores principales —o aquellos que fueron presentados como tales—, se desplaza el foco sobre los personajes secundarios mantenidos demasiado tiempo en la oscuridad. El testimonio se inscribe en una dinámica descentralizadora. Profundizaremos esta dinámica con Hugo Achugar y su idea de una heterogeneización de la historia oficial.

Si bien hemos constatado la función pragmática del testimonio, es importante subrayar la importancia del término *novela* al que se agrega el de *testimonio*. La aspiración testimonial barnetiana no solo es documentar, sino también producir literatura. Aquí entramos en cuestiones muy debatidas: ¿El testimonio puede ser considerado como literatura? ¿Por qué considerar el testimonio como una novela? ¿Hay una diferencia entre un testimonio y una novela-testimonio?

Cuando Miguel Barnet califica el testimonio de género literario, se refiere a su «forma estéticamente válida» la cual «le parece posible gracias a la preservación del tono oral del discurso original y la supresión del ego del editor [el mediador-transcriptor]»²⁴. Al considerar literario un texto solo por su alto grado de elaboración formal, Barnet se inscribe en la definición literaria desarrollada por los formalistas rusos, que llaman «literatura» a todo texto cuyo uso de la lengua es extraordinario. Sin embargo, esta idea de una literariedad fundamentalmente estilística está, hoy en día, desacreditada, o al menos muy matizada. La teoría que suplantó los formalistas rusos fue la de Gérard Genette, quien propuso los términos *ficción* y *dicción* para categorizar las producciones literarias y no literarias. El crítico francés divide la producción escritural en dos categorías: la ficción, por una parte, que reúne a todas las obras verbales ficticias que son casi inevitablemente recibidas como literarias por su *constitución* ficticia. Por otra parte, la *dicción* reagrupa las obras verbales no ficticias que, por lo tanto, no están recibidas como literarias, o al menos en teoría. A partir de ahí, la aparentemente sencilla dicotomía «literatura vs no literatura» se hace más compleja. De hecho, si bien existe una literatura por ficción, también existiría una literatura por dicción. La primera es literatura por

²⁴ SKŁODOWSKA, «Miguel Barnet: Hacia la poética de la novela testimonial», *op. cit.*, p. 140.

esencia (régimen constitutivo), la otra es literatura según la subjetividad de quien la recibe (régimen condicional). Esta literatura por dicción comporta dos categorías: la poesía²⁵ y la prosa no ficcional.

Hoy en día, el género testimonial lleva todavía la etiqueta de «género literario». ¿Por qué? ¿Sería un género literario por dicción? ¿Qué le hace ser literatura: su carácter constitutivo o una apreciación externa subjetiva? Cabe mencionar que, si bien Miguel Barnet afirmaba producir un discurso literario con *Biografía de un Cimarrón*, no «se [proponía] hacer literatura “en el sentido tradicional de bellas artes”»²⁶. Al contrario, Barnet parece inscribirse en un movimiento de «cambio de la noción de literatura»²⁷, el cual se enfrenta a la literatura novelística. En este sentido, Barnet concordaría más bien con lo que Genette llama una literatura por dicción, o sea, una literatura condicional cuyo aspecto literario es más subjetivo y discutible.

Los críticos que se dedicaron al análisis del género testimonial no llegaron a un consenso sobre este tema. No obstante, las discusiones llevaron a presentar el discurso testimonial como un material escritural híbrido cuya definición se encuentra en la encrucijada de varios géneros literarios y no literarios. En cuanto a la literariedad (o no literariedad) del testimonio, dos críticos principales se confrontan: Elzbieta Skłodowska y John Beverley. Si bien la primera afirma que el género testimonial es plenamente literario, John Beverley matiza este aserto. Consideramos a una y a otro en los puntos siguientes.

²⁵ «Uno (la poesía) es de carácter constitutivo: independientemente de cómo se defina la forma poética, un poema es siempre una obra literaria, porque los rasgos formales (variables) que lo caracterizan como poema son, de manera no menos evidente, de orden estético», *Fiction et Diction* [En línea], Seuil, 2004, p. 7, URL: https://ia802803.us.archive.org/6/items/GrardGenetteFictionEtDictionSeuil1991/G%C3%A9rard-Genette-Fiction-et-diction-Seuil-1991_.pdf.

²⁶ SKŁODOWSKA, «Miguel Barnet: Hacia la poética de la novela testimonial», *op. cit.*, p. 142.

²⁷ RINCÓN (Carlos), *El cambio de la noción de la literatura y otros ensayos*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978, citado en *ibid.*

2.2. Elzbieta Sklodowska y el discurso testimonial mediatizado

Elzbieta Sklodowska suplanta la terminología barnetiana (*novela-testimonio*) y propone ir más allá al introducir nuevos términos: *discurso* y *mediatizado*. El primer término, más general que *novela*, permite considerar una variedad más amplia de formas testimoniales escritas (y orales), mientras que el segundo permite considerar dos formas de testimonio diversas: los testimonios inmediatos (directos) y los testimonios mediatos (indirectos). Estos dos términos posibilitan una división de la gran categoría genérica del testimonio en varias subcategorías. En la primera categoría (testimonio inmediato), Sklodowska clasifica: el testimonio legal, el diario, las memorias, la autobiografía, las crónicas, la biografía, la historia de vida (entrevistas) y la historiografía (oral). La segunda (testimonio mediato) se desdobra en los testimonios novelizados, por una parte, y en las novelas testimoniales por otra. La primera subdivisión incluye el testimonio noticiero, el testimonio etnográfico y/o sociohistórico; la segunda consta de la novela testimonial y la novela pseudotestimonial²⁸. Sklodowska inscribe la novela-testimonio de Barnet en un campo genérico mucho más amplio y detallado.

Lo que fue presentado por Miguel Barnet y que consideramos en el presente trabajo son los géneros incluidos por la categoría «testimonio mediato», definida por Sklodowska como sigue:

[El] *discurso testimonial mediatizado* [agrupa] formas que consisten en una transcripción por un gestor (editor) de un discurso oral de otro sujeto (narrador, interlocutor, protagonista) y que intentan incorporar el acto ilocutorio de testificar –con frecuencia reivindicador y denunciador– dentro de un molde mimético-realista. Por realista entendemos un discurso que intenta ser correlato literario de la realidad a la vez que tiende a un grado máximo de verosimilitud²⁹.

Centrémonos en la última parte de la definición: el discurso testimonial es un discurso «mimético-realista». Sklodowska considera el testimonio bajo el contrato de lectura realista³⁰. En su opinión, el testimonio aspira a la veredicción, o sea, ser capaz de ganarse

²⁸ SKLODOWSKA, *Testimonio hispanoamericano*, op. cit., p. 98 y 102.

²⁹ *Ibid.*, p. 100.

³⁰ Sklodowska se refiere específicamente a la *Biografía de un cimarrón* de Miguel Barnet y a *Me llamo Rigoberta Menchú* de Elizabeth Burgos.

la confianza del destinatario³¹, al igual que la novela realista del siglo XIX. Para alcanzar el «efecto de lo real», el testimonio recurriría entonces a distintos procedimientos de veredicción y verificación. Sklodowska habla de «códigos veredictivos de los testigos y de los editores»³². Estos procedimientos discursivos son posibilitados por la confianza en la capacidad del lenguaje para representar el mundo (*mimesis*).

A partir de ahí, Sklodowska diferencia el realismo del género testimonial por los medios veredictivos empleados, por un lado, y por la autoridad enunciativa establecida, por otro lado. Constata que el testimonio yuxtapone los códigos veredictivos, al contrario de los textos realistas que se limitan al uso de referencias científicas. De hecho, el testimoniante, por su parte, manifiesta sus propias vivencias y experiencias como testigo presencial, mediante el uso de un «yo testifical»³³ y de repeticiones/redundancias. El editor, por otra parte, completa la obra testimonial con documentos externos que permiten respaldar los hechos narrados. Sklodowska lo ejemplifica con Barnet y Burgos, pero ya señalamos que no es algo que encontremos en *Hermanito. Miñán*.

Entonces, si bien tanto la obra realista como el testimonio tienden a alcanzar este efecto de lo real, sus métodos para alcanzarlo son distintos. También cabe subrayar que el testimonio no es ficción, a diferencia de las obras balzacianas. O, más exactamente, el testimonio presenta diversos grados de ficción al contrario de la obra realista, que es una obra novelística pura nacida de la imaginación del autor.

Dentro del amplio ámbito que representa el discurso testimonial mediatizado, el nivel de novelización (término empleado por Sklodowska) no es el mismo entre un testimonio novelizado y una novela testimonial. Según Sklodowska, es justamente el grado novelístico, más o menos elevado, que permite diferenciar los varios géneros reagrupados bajo estas nominaciones: «difieren por su grado de novelización y, en consecuencia, por el grado de dominación de la función estética sobre la comunicativa (testimonial)»³⁴. En el caso de los testimonios novelizados, «el gestor efectúa tan sólo una ligera *novelización*

³¹ SKLODOWSKA, *Testimonio hispanoamericano*, op. cit., p. 121.

³² *Ibid.*, p. 139

³³ Noción de Clifford Geertz en GEERTZ (Clifford), *Antropólogo como autor*, traducido por Alberto Cardín, Barcelona, Paidós, 1989, p.83, citado en SKLODOWSKA, *Testimonio hispanoamericano*, op. cit., p. 124.

³⁴ SKLODOWSKA, *Testimonio hispanoamericano*, op. cit., p. 100.

de los pre-textos³⁵ no-ficticios»³⁶. Aquí, se valoraría la función ilocutoria del testimonio: testimoniar. Por otro lado, las novelas testimoniales dan «prioridad a la literariedad parte de la matriz novelística (ficticia), modificándola con elementos y estrategias extraídos de los pre-textos no-ficticios»³⁷. Para dejar todo lo más claro posible, reproducimos el esquema de Sklodowska en el apéndice del presente trabajo (p. I). Entonces, cuando Sklodowska trata de novelización, considera el testimonio bajo cierto grado variable de ficcionalización. De este modo, al utilizar el término *literario*, se refiere tanto a un trabajo formal del texto (función estética; definición más formalista de la literatura), como a un contenido ficticio (novelización, ficcionalización; definición genettienna de la literatura por ficción).

No obstante, el discurso testimonial (aquí mediatizado) no solo contendría cierto grado de ficción, sino que también buscaría alcanzar «un grado máximo de verosimilitud». Esta parte de la definición de Sklodowska nos lleva a introducir la noción de «ilusión referencial»: «[la] ilusión referencial se construye en este caso gracias a la apoyatura *simultánea* en varios discursos no ficticios, todos previamente utilizados por la novela en sus sucesivas etapas de evolución (discurso legal, científico-positivista, antropológico)»³⁸, explica Sklodowska. Un texto referencial, es decir, cuyo contenido refiere a la realidad, es, por definición, no ficcional. Sin embargo, en el caso del testimonio, dada «[l]a discrepancia entre la intención documental declarada por el testimonio (aspecto *ilocutorio*)»³⁹ y la intención percibida por el lector (efecto *perlocutorio*)»⁴⁰, la referencialidad a la cual pretende sería discutible, o al menos tendría

³⁵ Sklodowska explica que los testimonios inmediatos/directos «pueden servir como sustrato (pre-texto) para testimonios mediatos». (*Ibid.*, p. 98.)

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*, p. 100.

³⁹ La intención documental mencionada aquí por Sklodowska era, de hecho, ya presente en la teoría barnetiana: el escritor testimonial aspira a ser tanto un científico (documentar) como un escritor (producir literatura). Miguel Barnet, «La novela-testimonio: Socioliteratura», *Unión*, no. 4 (1969). También en su recopilación de ensayos, *La fuente viva*, La Habana, 1983, p. 12-42. En la misma edición, también su «Testimonio y comunicación: una vía hacia la identidad», p. 43-60., citado en SKLODOWSKA, «Miguel Barnet: Hacia la poética de la novela testimonial», *op. cit.*, p. 140.

⁴⁰ SKLODOWSKA, *Testimonio hispanoamericano*, *op. cit.*, p. 69.

que ser matizada. Entramos en la problemática de los textos híbridos, o sea, medio ficcionales/medio factuales, los cuales están caracterizados por una *birreferencialidad*. Un texto birreferencial es un texto que «[apunta] simultáneamente hacia su mundo interno, imaginario, estéticamente controlado (lenguaje, estructura) y hacia el mundo externo de la experiencia configurado por personas y eventos reales»⁴¹. Sklodowska concuerda con Miguel Barnet al identificar el testimonio como un género híbrido. Sin embargo, divergen seguramente en su manera de entender la literariedad testimonial. Como hemos dicho anteriormente, Barnet caracteriza al testimonio de literatura por su forma, mientras que Sklodowska le reconoce un carácter literario tanto a nivel de la forma como del contenido (inserción de elementos ficticios, establecimiento de una trama narratológica). Por lo tanto, si bien la literariedad que Barnet atribuye al testimonio puede someterse a mayor discusión, lo que sostiene Sklodowska se acerca más a la definición genettiana de la literatura por ficción.

No obstante, no toda la crítica literaria sostiene la reflexión de Sklodowska. En realidad, existen dos posturas: los que leen el testimonio como novela y los que lo leen como un discurso extraliterario o marginalmente literario⁴². John Beverley, entre otros, representa esta línea de pensamiento.

Antes de seguir nuestra reflexión con John Beverley para lograr definir lo que es un testimonio y entenderlo bajo la etiqueta de «literatura», todavía cabe subrayar dos elementos. En primer lugar, decíamos que el género testimonial también se diferencia de las obras realistas por su autoridad enunciativa: la autoridad enunciativa realista es única, al contrario de la autoridad enunciativa testimonial, que es doble. Dicha doble autoridad de las obras testimoniales está sujeta a muchas discusiones. El problema de la autoría del discurso testimonial radica en el hecho de que el autor del acto del habla y el autor del acto del texto sean dos personas diferentes⁴³. En la mayoría de los casos, el nombre del autor del acto del texto se pone en los emplazamientos paratextuales reservados al nombre del autor. Por otra parte, el nombre del autor del acto del habla se encuentra a menudo en

⁴¹ Sklodowska se refiere a ZAVARZADEH (Mas'ud), *The Mythopoeic Reality: the Postwar American Nonfiction Novel*, Urbana, U of Illinois P, 1976, p. 77, referido en SKLODOWSKA, *Testimonio hispanoamericano*, op. cit., p. 69.

⁴² *Ibid.*, p. 77.

⁴³ *Ibid.*, p. 143-144.

el título de la obra. Volveremos a considerar esta problemática con el caso de *Hermanito. Miñán*.

Finalmente, apuntamos los términos *gestor* y *editor* empleados por Sklodowska para referirse al mediador. Existe una amplia variedad de términos para referirse a este actor peculiar. Abordaremos más a fondo la problemática del mediador al final de este trabajo. De momento, lo importante es entender que existe una terminología diversificada tanto para referirse al protagonista de la obra testimonial como al mediador-transcriptor. En el presente trabajo, favorecemos el término *testimoniante* para el actor testimonial oral y los términos *testimonialista* y *mediador-transcriptor* para el actor testimonial escrito. Sin embargo, respetaremos los usos de cada crítico al que nos referimos. Esto explica la proliferación de términos diversos para designar un mismo actor; nos esforzaremos siempre por aclarar el léxico utilizado.

Entonces, hemos observado cómo Elzbieta Sklodowska se posiciona respecto a las problemáticas asociadas al testimonio y a la cuestión de la literariedad testimonial. Añadimos que la crítica retoma la noción de «historia recuperada» de Bernard Lewis y concuerda en decir que «la historia (re)creada por el testimonio es inexorablemente una historia *inventada* en función de una ideología»⁴⁴. Idea que, por su parte, John Beverley no comparte. Consideramos su punto de vista en el apartado siguiente.

2.3. John Beverley y el testimonio mediatizado como obra extraliteraria

Al igual que hizo Sklodowska, John Beverley recontextualiza el género testimonial en el campo literario (y no literario) y distingue también el testimonio mediatizado del testimonio no mediatizado. Añade una dimensión suplementaria a esta división: en el conjunto que engloba los textos llamados *íntimos* (literarios y no literarios), el testimonio –que forma parte de este conjunto– podría incluir cada categoría textual, pero, en cambio, ninguna de ellas podría hacerlo:

[e]l testimonio, sin estar subsumido en ninguna de ellas, puede incluir cualquiera de las siguientes categorías textuales (algunas de las cuales son convencionalmente consideradas como literatura mientras que otras no): autobiografía, novela autobiográfica, historia oral, memoria, confesión,

⁴⁴ Sklodowska se refiere a LEWIS (Bernard), *History Remembered, Recovered, Invented*. Princeton, Princeton UP, 1975, p.1-13, referido en SKLODOWSKA, *Testimonio hispanoamericano*, op. cit., p. 32.

diario, entrevista, informe de testigo ocular, historia de vida, novela-testimonio, novela no ficticia o literatura “factográfica”⁴⁵.

Por ello nace la dificultad de definir el género testimonial: comparte muchas características con otros géneros. Por lo tanto, muchos textos íntimos pueden considerarse dentro del rótulo de testimonio, pero ningún testimonio puede incluirse en ellos. Todos los géneros aquí citados se incluyen en lo que Philippe Lejeune llama una «masa de textos publicados, cuyo tema común es el contar la vida de alguien»⁴⁶.

Notamos que Beverley emplea el término barnetiano *novela-testimonio* no para referirse al testimonio, sino a otro tipo de género del que se disocia. De hecho, el crítico defiende otra acepción:

Miguel Barnet denomina “novela-testimonio” a su *Biografía de un cimarrón* aun cuando la historia no es ficticia. Al hacerlo, pone el énfasis en la manera en que el material de una “historia de vida” etnográfica puede convertirse en literatura. Pero yo [Beverley] preferiría reservar el uso del término “novela-testimonio” (o el de “novela no ficticia” de Capote) para aquellos textos narrativos donde un “autor”, en el sentido convencional del término, o ha inventado una historia que parece un testimonio o, como en el de *A sangre fría* (o la obra posterior del mismo Barnet, *Canción de Rachel*), ha reelaborado en profundidad, con objetivos explícitamente literarios (mayor densidad figurativa, una forma narrativa más apretada, eliminación de digresiones e interrupciones, entre otros), un material testimonial que ya no está presente sino como simulacro⁴⁷.

Entonces, el testimonio no es, a diferencia de la novela-testimonio definida aquí por Beverley, una historia inventada o reelaborada con la finalidad de producir una obra literaria. Desde este punto de partida, iremos analizando poco a poco la postura del crítico sobre la literariedad del testimonio.

Si bien Beverley reconoce el testimonio como un género literario que comparte muchas características con las novelas íntimas, también hace hincapié en el hecho de que un testimonio sea primero un material etnográfico que se convierte, solo en una segunda etapa, en una literatura del todo nueva. En este punto, se une a Barnet, quien reivindicaba el nacimiento de una nueva noción de literatura con el testimonio, como mencionábamos

⁴⁵ BEVERLEY (John), *Testimonio: sobre la política de la verdad*, traducción de FENOGLIO (Irene) y MIER (Rodrigo), México, Bonilla Artigas Editores, 2010, p. 22-23.

⁴⁶ LEJEUNE (Philippe), *Le pacte autobiographique*, París, Seuil, edición ampliada, 1996, p. 13.

⁴⁷ BEVERLEY, *Testimonio: sobre la política de la verdad*, op. cit., p. 35.

previamente. No obstante, John Beverley pone todo su empeño en considerar el género testimonial no bajo el solo ángulo novelístico, sino también, y sobre todo, bajo el histórico-etnográfico (el testimonio como texto fidedigno).

Se opone a Sklodowska al afirmar que «subsumir el testimonio bajo la categoría de ficción literaria es privarlo de su poder de atraer al lector [...]; es convertirlo, simplemente, en otra forma de literatura, lo cual en definitiva no lo hace ni mejor ni distinto de las que ya existen»⁴⁸. Señalamos que el uso de la expresión «ficción literaria» suscita controversias, especialmente en el discurso crítico de Sklodowska: «Uno de los asertos más cuestionables de Beverley a este respecto [o sea, en el hecho de oponerse a la incorporación del discurso testimonial al ámbito literario] es que la literariedad es sinónima con la ficcionalidad»⁴⁹.

Volvemos a nuestros cuestionamientos iniciales introducidos con Miguel Barnet: ¿El testimonio es literatura por ficción o por dicción? Desde ahora, dejamos de preguntarnos si el testimonio es o no es literatura, en vista de que todos lo categorizan como tal. De hecho, esta clasificación está asumida tanto por otros críticos (Hugo Achugar, George Yúdice), como por las instituciones que son el Concurso de la Casa de las Américas y el diccionario de la literatura cubana (actores que consideramos más adelante). Lo que cuestionamos, en cambio, son los fundamentos sobre los que se erige tal categorización. Por su parte, John Beverley parece adherirse completamente a la concepción de la literatura por ficción: si no es ficción, no es literatura. Apparentemente, es justamente lo que critica Elzbieta Sklodowska (y lo que matiza Genette con su noción de literatura por dicción). Además, Sklodowska le reconoce al testimonio también un grado (variable) de

⁴⁸ *Ibid.* p. 32.

⁴⁹ SKŁODOWSKA, *Testimonio hispanoamericano*, p. 82. Skłodowska reacciona al siguiente pasaje: «Puesto que se trata de un discurso de un testigo quien no es una construcción ficticia, el testimonio de alguna manera nos habla directamente, como pudiera hablarnos una persona real. Por lo tanto, incorporar el testimonio bajo el rótulo de ficcionalidad literaria implica despojarlo de su poder de involucrar al lector de manera indicada, significa convertirlo simplemente en una de tantas formas literarias», BEVERLEY (John) y ZIMMERMAN (Marc), «Testimonial Narrative», en *Literature and Politics in the Central American Revolution*, Austin: U of Texas P, 1990, p. 173-211, citado en SKŁODOWSKA, *Testimonio hispanoamericano*, p. 82, traducción de Elzbieta Skłodowska.

ficcionalización, lo cual le da más aplomo para afirmar que el testimonio es literatura: define el testimonio como literatura tanto por dicción como por ficción.

Entonces, ¿por qué no llegan a un consenso? ¿Cómo es posible que uno llame ficción y literatura lo que otro llame referencial y no literario? Al parecer, la razón de este desacuerdo se basa en la problemática de la mediación. Para Sklodowska, la intervención de una tercera persona (el mediador-transcriptor) implica, indudablemente, una novelización y, por lo tanto, una ficcionalización al menos por la manipulación del formato del contenido (manipulación que, a veces, se extiende al contenido mismo). Conviene ser prudentes para no confundirnos: Sklodowska no considera que haya ficción en el sentido de una historia inventada del todo. Por eso, defiende la idea de que un testimonio puede contener cierto *grado de novelización* y propone varias categorías testimoniales (las que hemos visto anteriormente). Sin embargo, el empleo de *novela* en ambas categorías («testimonio *novelizado*» y «*novela* testimonio») insinúa la presencia de ficción, sea cual sea el caso.

En cuanto a Beverley, si bien admite que «el testimonio [mediatizado] implica la posibilidad de que haya distorsión y falsa representación»⁵⁰, también recuerda que el mediador-transcriptor no es omnipotente en la representación del testimoniante en la obra testimonial. De hecho, en el caso de la obra de Menchú, «aunque Burgos-Debray haya hecho la selección final y haya decidido la forma definitiva del texto, las unidades narrativas individuales fueron compuestas en su totalidad por Menchú y, como tales, dependen de sus habilidades y de sus intencionalidades como narradora»⁵¹. El propósito de Beverley es coherente cuando sabemos que una de las características que tendría el testimoniante ideal es un «natural don de contar»⁵². No todo el mundo tiene esta aptitud. En *Hermanito. Miñán*, es una cualidad que Amets Arzallus Antia le reconoce a Ibrahima Balde: «Así me di cuenta, por primera vez, de que en aquella voz había algo especial. Una herida especial, una manera de contar especial»⁵³.

⁵⁰ BEVERLEY, *Testimonio: sobre la política de la verdad*, op. cit., p. 30.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² SKLODOWSKA, *Testimonio hispanoamericano*, op. cit., p. 32.

⁵³ BALDE (Ibrahima) y ARZALLUS ANTIA (Amets), *Hermantio. Miñán*, traducción IZAGIRRE OLAIZOLA (Ander), Barcelona, Blackie Books, 2021, p. 130. A partir de ahora, salvo que se indique lo contrario, nos referiremos a esta edición.

Además, John Beverley afirma que el testimonio no es ficción y que, asimismo, rompe con toda la institución que llamamos «literatura»:

La equiparación entre sociedad civil, cultura y hegemonía en Gramsci y otros pensadores de la modernidad se topa con el problema de que la negatividad del subalterno con frecuencia está dirigida precisamente en contra de lo que los grupos dominantes entienden y valoran como “cultura”. Ésta es la razón por la cual los textos testimoniales como *Me llamo Rigoberta Menchú* no pueden incluirse adecuadamente dentro de la categoría de “literatura” sin que la categoría misma entre en crisis; con su puesta en escena de una voz subalterna, el testimonio afirma la autoridad de la cultura oral contra los procesos de modernización cultural y transculturación que privilegian el alfabetismo y la literatura escrita como normas de expresión⁵⁴.

Entonces, Beverley rechaza la aceptación tradicional de «literatura» constituida por las instituciones hegemónicas en la medida en que su concepción de lo literario no integra, por su esencia misma, el testimonio (o sea, una producción cultural de clases consideradas como «inferiores»).

En conclusión, si bien John Beverley sigue la reflexión de Elzbieta Sklodowska cuando esta última «[señala] que la voz —el “yo” hablante— del testimonio es una construcción textual», no reconoce al testimonio como *literatura* en el sentido comúnmente aceptado. El punto de conflicto entre Sklodowska y Beverley radica también en su recepción de la obra testimonial. De hecho, si bien Sklodowska defiende que el discurso testimonial no es un texto auténtico (por culpa de la mediación), Beverley lo recibe como una fuente de primera mano que divulga una realidad (una parte de la realidad; cf. la noción de *heterogeneización* de Achugar). Según Sklodowska, «el testimonio mediato no puede representar un ejercicio de la autoría genuino y espontáneo por parte del sujeto-pueblo»⁵⁵. Como decíamos más arriba, John Beverley no está de acuerdo. Para él, el testimonio es el discurso de una otredad que respeta la voz de aquella otredad subalterna.

En fin, Beverley, en realidad, reconoce a *Me llamo Rigoberta Menchú* como una de las obras literarias más interesantes escritas en América Latina en los últimos quince años; pero [prefiere] que sea considerada una provocación a la academia, una otredad radical [...] a que

⁵⁴ BEVERLEY, *Testimonio: sobre la política de la verdad*, op. cit., p. 123.

⁵⁵ SKLODOWSKA, *Testimonio hispanoamericano*, op. cit., p. 85.

sea algo que se integre sin problemas a un plan de estudios que forma ciudadanos “multiculturales” en una universidad de élite como Stanford⁵⁶.

Al leer el testimonio de Menchú, John Beverley quiere que los lectores entiendan que la literatura no puede representar adecuadamente las comunidades subalternas en la medida en que esta misma literatura participa en la creación y en el mantenimiento de la condición de subalternidad⁵⁷.

Es justamente contra esta condición marginalizada que las obras testimoniales luchan. Se oponen al movimiento centralizador y homogeneizador de la historia y revelan su natura heterogénea. Profundicemos las nociones de homogeneidad y heterogeneidad de la historia con Hugo Achugar.

2.4. Hugo Achugar: el testimonio del Otro y la heterogeneización de la Historia

Como los dos críticos anteriores, Hugo Achugar no se contenta con la etiqueta general «testimonio» y favorece, por su parte, la expresión «testimonio del Otro». Achugar define el testimonio del otro como una historia –y no una biografía– *desde* el Otro realizada por un “intermediario” o “compilador” letrado⁵⁸.

Hacemos dos observaciones sobre esta definición. Primero, la sobresaliente semejanza de la obra testimonial con la biografía lleva Achugar a precisar que el testimonio *no* es una biografía. Esta precisión no tiene nada de sorprendente, a la luz de las teorías de Elzbieta Sklodowska y John Beverley estudiadas previamente. No obstante, Achugar añade que el testimonio no es una biografía al menos aparentemente. Achugar no niega la porosidad de las fronteras genéricas. El *Diccionario de la literatura cubana* subraya, por su parte, el carácter biográfico del testimonio en su definición del género. No obstante, ya hemos constata en qué uno y otro género eran distintos: el testimonio no es una biografía.

⁵⁶ BEVERLEY, *Testimonio: sobre la política de la verdad*, op. cit., p. 68.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ ACHUGAR, op. cit., p. 56.

La palabra *historia*, por su parte, es muy imprecisa: ¿se trata de la historia como disciplina antropológica o de la historia como relato narrativo de hechos ficticios o no ficticios? En la medida en que el testimonio se inscribe tanto en el ámbito etnográfico como en el literario, el término *historia* ilustra, de cierto modo, la hibridez del género testimonial. No volveremos sobre ese tema.

Segundo, si volvemos a la tipología del género establecida por Sklodowska, el testimonio del Otro forma parte de la categoría de los testimonios mediatos. La implicación de dos actores testimoniales (el Otro y el intermediario/compilador) es una precisión importante en la medida en que implicaría que no exista un solo texto, sino dos. Según Achugar, el testimonio del Otro es el resultado de dos estados de «escritura». El primer «texto» realizado es el prototestimonio, o sea, el texto inicial formulado oralmente por el Otro (el testimoniante). En segundo lugar, se elabora el testimonio definitivo escrito, es decir, la transcripción escrita del prototestimonio realizada por el intermediario/compilador (el mediador-transcriptor). Así, la obra testimonial se obtiene tras la sucesión de dos etapas: *a)* la entrevista, *b)* la escritura⁵⁹. Observamos que la noción de «mediación» está incluida en cada definición considerada hasta ahora. Volveremos a encontrarla en las demás definiciones que seguirán.

En su teorización del género testimonial, Hugo Achugar subraya cuatro elementos centrales que han fundado el testimonio: su autorización letrada, su registro oral (voz del Otro), su efecto de verdad/de oralidad y su función ejemplarizante⁶⁰.

En primer lugar, por «autorización letrada» se entiende el apoyo institucional otorgado al testimonio que permitió su legitimación como discurso de verdad y su circulación en la esfera letrada (la comunidad letrada es el público meta del género). Es por esta razón que concluiremos nuestra búsqueda de definición considerando las descripciones del género establecidas por dos instituciones que desempeñaron un papel importante en la constitución del testimonio como género: el Concurso de la Casa de las Américas y el *Diccionario de la literatura cubana*. Recordemos que Cuba fue un Estado que apoyó institucionalmente el género testimonial y que tuvo un papel decisivo en su

⁵⁹ Ver: VERA LEÓN (Antonio), «Hacer hablar: La transcripción testimonial», en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* [En línea], año 18, n°36, *La Voz del Otro: Testimonio, Subalternidad y Verdad Narrativa*, 1992, p. 189, URL: <http://www.jstor.com/stable/4530629>.

⁶⁰ ACHUGAR, *op. cit.*, p. 60.

desarrollo. Este apoyo institucional influye también en la recepción del género. De hecho, por entrar en las instituciones académicas literarias (por ejemplo, convertirse en una categoría autónoma dentro de un concurso literario), el testimonio adquiere su valor literario. Es justamente lo que Beverley critica y rechaza.

En segundo lugar, el registro oral es seguramente una de las características estilísticas más importantes de la escritura testimonial. Su importancia radica en su enlace con el tercer elemento mencionado por Achugar: el «efecto de la realidad», también denominado de manera muy significativa el «efecto de la oralidad». Mantener el carácter oral del prototestimonio en el testimonio final escrito es una forma de respetar el discurso del testimoniante y, por lo tanto, ganarse la confianza de los lectores. De hecho, el efecto de la realidad se refuerza con huellas de oralidad dejadas en el texto mismo. Así, el relato aparece «*como una verdad y no como si fuera verdad*»⁶¹. En este sentido, la narración testimonial no solo intentaría asemejarse a la verdad, sino formar parte de ella. Recurrir al registro oral permite, según Achugar, preservar la voz del Otro y, al mismo tiempo, su historia. Notamos que existen distintas maneras de representar la oralidad en un texto. En cualquier caso, Barnet advierte a los transcriptores que la escritura testimonial no debe convertirse en una caricatura del lenguaje coloquial⁶².

Achugar alude indirectamente a la plaza que ocupa el mediador-transcriptor: para el crítico, este debe actuar como portavoz del informante y reafirmar la autenticidad de su discurso y de las informaciones que transmite⁶³.

La denominación de «portavoz» se emplea también con frecuencia para caracterizar al informante mismo: el testimoniante como portavoz de su comunidad. Esto nos conduce a considerar el cuarto y último elemento fundamental del género: su función ejemplarizante (otros hablan de una función representativa). El informante testifica las condiciones de subalternidad que sufre su comunidad marginada. Su historia sería un ejemplo entre otros: el testimonio constituiría un ejemplo individual que representaría una realidad colectiva. La intención de la obra testimonial, que caracteriza su proceso de

⁶¹ *Ibid.*, p. 66.

⁶² BARNET, *op. cit.*, p. 293.

⁶³ ACHUGAR, *op. cit.*, p. 68.

ejemplificación, sería de naturaleza denunciadora: un testimonio denuncia los excesos del poder, la marginación y el silencio oficial⁶⁴.

Nos fijemos en la expresión «silencio oficial». El adjetivo *oficial* alude a la Historia oficial contra la cual el testimonio se erige. La Historia oficial de un Estado responde a una tendencia homogeneizadora, es decir, a una dinámica de uniformización del discurso histórico para alcanzar el máximo grado de univocidad. Es una historia hecha a partir del centro sociocultural del Estado y que deja a menudo los márgenes fuera. Con el testimonio, la tendencia se invierte: los marginados que fueron asimilados por la historia general deciden «excorporarse», o sea, separarse de esta masa homogénea y cuestionarla en favor de una visión más heterogénea de la historia. Retomemos las palabras de Achugar: «[la] heterogeneidad consistiría no sólo en la preservación del Otro sino también en el hecho de que la noción del Otro presuponga un Yo central homogeneizador contra quien el Otro [el testimoniante-informante] erige tanto su historia como sus discursos [en este caso su discurso testimonial]»⁶⁵. El género testimonial se inscribe en una tendencia de «heterogeneización».

Entonces, por la voluntad de heterogeneizar la historia oficial, la obra testimonial enfoca la historia de una otredad descentralizada al ceder la palabra a un representante de una comunidad social y culturalmente marginalizada. La colaboración entre el Otro subalterno y el mediador permite la difusión del testimonio del Otro y ejemplifica la marginalización que sufren algunas comunidades.

En cuanto a la función de «ejemplo» o de «representante» que cumpliría el testimoniante, George Yúdice no reconoce en esta función el punto clave del testimonio. En cambio, prefiere hablar del testimonio como un medio de concientización.

2.5. George Yúdice y el testimonio auténtico concientizador

Para George Yúdice, el testimonio concientizador y el testimonio representacional son dos tipos distintos de testimonio que implican dos puntos de vista ideológicamente diferentes. Recordemos la «doble historia del testimonio» de Yúdice presentada al inicio

⁶⁴ *Ibid.*, p. 62.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 57.

de este trabajo. Profundizamos la distinción presentada entre el testimonio cubano y nicaragüense «desde el poder» y el otro tipo de testimonio que llamaremos «desde la lucha».

El testimonio representacional es «el testimonio estatalmente institucionalizado *para representar*»⁶⁶. El problema es que el significado asociado a la noción de *representación* falta de claridad. El término puede entenderse de tres modos diversos: descripción de un estado de cosas, función de portavoz (una persona se manifiesta en nombre de un grupo) y ser un ejemplo para otros⁶⁷. Estos significados se confunden casi sistemáticamente. Al emplear el término *representación*, se valida, según Yúdice, esta confusión sobre la cual se funda «el dispositivo discursivo por medio del cual la ideología liberal logra proyectar una uniformidad formal (todos poseemos por derecho y ley la propiedad de la personalidad) por encima de asimetrías concretas (la “propiedad” de algunos tiene más valor que la de otros)»⁶⁸. Si hacemos un paralelismo con la terminología de Achugar, considerar el testimonio como representativo sería pensarlo en términos de homogeneización, en lugar de heterogeneización. Además, Yúdice añade que la capacidad representativa del testimoniante también tiene sus límites: la comunidad que el representa no es homogénea⁶⁹.

La noción de *concientización* permitiría rechazar la polisemia problemática del término *representación* y pensar de otro modo la totalidad de la que el testimoniante forma parte. El testimonio concientizador es un «[testimonio] que [surge] de luchas comunitarias a nivel local y cuyo propósito no es representar sino contribuir mediante su acción a la transformación social y conciential»⁷⁰. A modo de comparación, el testimonio representativo sería solo un conjunto de datos para informar sobre la realidad, no para cambiarla. *Concientizar* iría más allá que *representar*:

Más que representación, estos textos [concientizadores] enfocan las maneras en que diversos grupos oprimidos de mujeres, campesinos, indígenas, trabajadores, domésticas, files, *squatters*,

⁶⁶ YÚDICE, *op. cit.*, p. 214.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 213 y 215.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 213.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 217.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 216.

etc. Practican su identidad no sólo como resistencia a la opresión sino también como cultura afirmativa, como *estética práctica*⁷¹.

En este sentido, el testimoniante no sería el representante de una totalidad (comunidad vista como homogénea), sino un medio de visibilizar una totalidad no representacional (comunidad vista como heterogénea).

Finalmente, el testimonio concientizador es, según George Yúdice, el medio que permite problematizar la historia oficial (él habla de la «problematización de los *grands récits*»⁷²). Podemos decir que la «concientización» de Yúdice rima con la «heterogeneización» de Achugar.

En nuestra opinión, Yúdice aporta una dimensión suplementaria al estudio del testimonio; una dimensión que, según nuestras observaciones, se toma muy poco en cuenta. Siempre se menciona el carácter representativo o ejemplar del testimoniante, pero se subraya menos el impacto que pueda tener sobre la conciencia colectiva. Lo que queremos añadir, es que quizás uno no rechaza el otro: la *representación* no tiene por qué ser necesariamente lo contrario de la *concientización*. *Hermanito. Miñán* es seguramente un buen ejemplo.

El trayecto migratorio que emprendió Ibrahima Balde, lo emprendieron también millones de migrantes. Es cierto que cada recorrido es diverso: el punto de partida es diverso, las destinaciones son diversas, los modos de desplazamiento son diversos, la gente encontrada es diversa, etc. Un mismo recorrido vivido por una niña o por un anciano también será seguramente muy distinto. No obstante, todos tienen puntos en común: tener miedo, sufrir sed y hambre, ser víctimas de los tráfico ilícitos de migrantes y de maltratos, etc. Ibrahima Balde representa, dentro de los límites impuestos por el propio concepto de representación presentados por Yúdice, ciertas constantes del viaje migratorio (*representación*). Además, su relato permite darse cuenta (*concientización*) de una realidad que supera Ibrahima Balde: forma parte de una totalidad cuya heterogeneidad él no es capaz de representar, pero sí puede transmitirla a partir de su relato. En esta *zodiac* en medio del mar, había un centenar de personas con Ibrahima Balde que esperaban también su destino: vivir o morir.

⁷¹ *Ibid.*, p. 217.

⁷² *Ibid.*, p. 218.

Hemos terminado con los puntos de vista teóricos y críticos sobre el género testimonial. Ahora cabe volver a la teoría pura, es decir, no crítica. Consideramos enseguida las definiciones del género expuestas por dos instituciones literarias de referencia: el Concurso de la Casa de las Américas y el *Diccionario de la literatura cubana*. Consideremos enseguida sus definiciones del género. No volveremos sobre cada punto definitorio del género, no queremos repetirnos. Sin embargo, a partir de estas definiciones, volveremos a algunos aspectos que todavía no han sido desarrollados. Con este fin, pondremos en diálogo los puntos de vista críticos presentados previamente con la teoría expuesta por cada institución.

2.6. El Concurso de la Casa de las Américas y la categoría literaria testimonial

El Concurso define las obras testimoniales como siguiente:

libros que «documentarán, de fuente directa, un aspecto de la realidad.... Se entiende por fuente directa el conocimiento de los hechos por el autor, o la recopilación, por éste, de relatos o constancias obtenidas de los protagonistas o de testigos idóneos. En ambos casos, es indispensable la documentación fidedigna, que puede ser escrita y/o gráfica. La forma queda a discreción del autor, pero la calidad literaria es también indispensable»⁷³.

Encontramos un elemento que hemos mencionado con Sklodowska, pero que no hemos profundizado: la necesidad de tener una fuente de documentación digna de fe, o sea, combinar la recopilación de informaciones con la heurística. De hecho, decíamos que el editor tendría que completar la obra testimonial con documentos externos que permitan acreditar los acontecimientos referidos. En otras palabras, el editor tendría que legitimar y certificar el discurso oral transcrito completándolo con un estudio de fuentes. Desde este punto de vista, el testimoniante no sería autosuficiente para legitimar su relato. Sklodowska habla de un reequilibrio de la autoridad subjetiva del testimoniante por la autoridad objetiva del recopilador. Decimos «recopilador» para subrayar el papel de investigador del mediador-transcriptor, quien emplea distintos elementos paratextuales

⁷³ BUNKE (Klaus), *Testimonio-Literatur in Kuba; Ein neues literarisches Genre zur Wirklichkeitsbeschreibung*, Pfaffenweiler, Centaurus-Verlagsgesellschaft, 1988, p. 83, citado en SKLODOWSKA, *Testimonio hispanoamericano*, *op. cit.*, p. 56.

(notas, glosarios, apéndices) para «certificar al texto primario»⁷⁴. El prólogo también cumple esta función. Estudiaremos la importancia del prólogo en la obra testimonial en nuestro análisis de *Hermanito. Miñán*.

Otros elementos llaman nuestra atención: el uso de la palabra *autor* para referirse al mediador-transcriptor, la mención de un único autor (no dos), pero de varios testimoniantes y el carácter literario que debe demostrar la obra testimonial.

En primer lugar, la literariedad del testimonio. En realidad, ya hemos analizado el tema en profundidad. Sí, el testimonio es literatura. Todos concuerdan, pero no por las mismas razones. No olvidemos que Beverley rechaza la institucionalización del testimonio en la medida en que las instituciones mismas engendran, en su opinión, las condiciones marginales contra las cuales los testimonios luchan. Además, el Concurso no explicita lo que entiende por la expresión de «calidad literaria». La literatura siempre ha sido algo difícil de definir, de caracterizar. Hemos podido constatarlo por la discrepancia que existe entre Sklodowska y Beverley: ambos conceden un significado distinto a la literariedad presente en una obra testimonial.

En segundo lugar, la mención de varios testimoniantes. Siempre hemos aludido a una relación entre un testificante y un testimonialista (relación binaria). Según nuestras observaciones, esta es la situación más estudiada por los críticos. Además, las obras de Barnet y Burgos, las cuales son las más citadas para ejemplificar el género, respetan esta situación comunicacional binaria. Sin embargo, un testimonio puede recopilar varios relatos testimoniales. No hemos estudiado un caso similar. Por lo tanto, no nos atreveremos a considerar los métodos de transcripción ni el papel del mediador en tal situación. En nuestra opinión, la intervención de varios testimoniantes implica inevitablemente consideraciones distintas que no tendremos tiempo de abordar en el presente trabajo: ¿Cómo transcribir varios relatos en una misma obra? ¿Qué estructura narrativa tendría la obra: la de una colección de relatos o la de un único relato en el que el mediador entremezclará diversas tramas? ¿Cómo respetar la voz de cada testificante, si ya hemos constatado lo difícil que puede ser de ser fiel a una voz única? Nos interpela el uso exclusivo del plural en la definición, como si no se contemplara la posibilidad de una obra testimonial como obra basada en la transcripción de un único testificante.

⁷⁴ SKLODOWSKA, *Testimonio hispanoamericano*, op. cit., p. 139.

En tercer lugar, la mención de un único autor. Hemos abordado la problemática de la autoría en el testimonio mediatizado con Sklodowska. Recordemos que es problemática porque «el autor del acto del habla y el autor del texto son personas diferentes»⁷⁵. Los testimoniante son siempre reconocidos como narradores y protagonistas del relato, pero no siempre como poseedores de cualquier autoridad autorial. En la mayoría de los casos, solo el nombre del mediador-transcriptor figura en la portada y en los demás lugares reservados al autor. Con el testimonio, una cuestión se plantea: ¿la autoría del testimonio mediatizado es individual o colectiva?⁷⁶ Los teóricos no llegan a un consenso. Volveremos a considerarlo cuando analizaremos el paratexto de *Hermanito. Miñán* y veremos cómo la obra de Ibrahima Balde y Amets Arzallus Antia se posiciona en este debate. El Concurso, por su parte, toma partido en el debate a favor de una figura autorial única.

El uso de la palabra *autor* es precisamente muy significativo. John Beverley explica que, en realidad, no existe un autor testimonial. La palabra *autor* implica una concepción del autor como una gran figura hegemónica (el «escritor como héroe cultural»⁷⁷), que no tendría mucho sentido en el marco de una obra testimonial. En cambio, se relaciona con la «ideología de lo literario»⁷⁸, afirma Beverley.

Entonces, subrayamos dos nuevos elementos importantes del género, desarrollados gracias a la presentación realizada por el Concurso. Primero, el texto testimonial se constituye buscando un equilibrio entre sus preocupaciones literarias y documentales. Segundo, definir la autoría del texto no parece tan fácil y constituye un asunto muy debatido. El género se sitúa siempre en la intersección de diversos caminos (literatura-documentación; autor individual-autor colectivo).

La última definición que consideraremos a continuación es mucho más densa. Nos permitirá retomar los nuevos elementos que acabamos de señalar y desarrollar los últimos rasgos bajo los cuales una obra testimonial puede ser analizada.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 143-144.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 145.

⁷⁷ BEVERLEY, *Testimonio: sobre la política de la verdad*, op. cit., p. 27.

⁷⁸ *Ibid.*

2.7. El Diccionario de la literatura cubana

Para terminar nuestra búsqueda de definición, transcribimos la presentación completa del género testimonial propuesta en el *Diccionario de la literatura cubana* de 1999.

A mediados de la década del 60, y por influencia de numerosos trabajos orientados según los nuevos campos de la antropología y la sociología -Levi Strauss, Ricardo Pozas, Óscar Lewis- comienza a aparecer entre nosotros un tipo de literatura cuya imbricación con los distintos géneros literarios establecidos hacía difícil su clasificación. Dada la creciente importancia adquirida, por estos trabajos, la Casa de las Américas, al realizar en 1970 la convocatoria de su premio anual de literatura, decidió darles cabida dentro de él con la creación de un nuevo género -Testimonio-, cuya obra representativa reuniría las siguientes características[:]

1ª Tiene de reportaje, pero excede o las dimensiones de éste, en cuanto se trata de un libro y no de un trabajo destinado a alguna publicación periódica (diario, revista); obra que vive por sí misma donde la temática está tratada con amplitud y profundidad, destinada a perdurar más allá de la existencia efímera de los trabajos puramente periodísticos y que, por eso mismo, exige una superior calidad literaria.

2ª Aunque su objeto es relatar hechos, protagonizados por personajes literarios contruidos y animados, dada la estricta objetividad y fidelidad respecto a la realidad que el testimonio enfoca, descarta la ficción, que constituye uno de los elementos de creación en la narrativa, como en la novela y el cuento.

3ª El necesario contacto del autor con el objeto de indagación (el protagonista o los protagonistas y su medio ambiente) exige que aquel objeto esté constituido por hechos o personas vivos, es decir, que no se trata de una investigación sobre acontecimientos pasados o ausentes en el espacio, respecto al investigador. Una excepción a esta característica es el testimonio retrospectivo, sobre hechos pasados o personajes desaparecidos o ausentes, cuando el autor estuvo en contacto con ellos o cuando indaga, sobre los mismos, con testigos que tuvieron aquel contacto.

4ª Si el testimonio es biográfico, no debe ser sólo el recuento de una vida por su interés puramente personal, individual, por sus valores subjetivos y estéticos. En el testimonio lo biográfico de uno o varios sujetos de indagación debe ubicarse dentro de un contexto social, estar íntimamente ligado a él, tipificar un fenómeno colectivo, una clase, una época, un proceso (una dinámica) o un no proceso (un estancamiento, un atraso) de la sociedad o de un grupo o capa característicos,

siempre que, por otra parte, sea actual, vigente, dentro de la problemática latinoamericana. Esto no sólo no elimina, sino que incluye, el posible testimonio autobiográfico⁷⁹.

El primer criterio mencionado incumbe al carácter literario del testimonio. Lo que se espera del testimonio como obra literaria es todavía bastante confuso. Una vez más, la literatura se presenta como un concepto que no requiere definición; creencia poco coherente si consideramos la dificultad de atribuirle un significado unívoco. No obstante, apuntamos dos precisiones que orientan al mediador-transcriptor en su elaboración del texto testimonial.

Primero, el texto testimonial se caracteriza por su perdurabilidad. Por primera vez, se explica la razón por la que una obra testimonial tendría que presentar cierto grado de literariedad. Si bien comparte su ambición documental con los textos periodísticos, se diferencia de ellos al ser una producción textual destinada a perdurar en el tiempo.

Segundo, al comparar el carácter literario del testimonio con el de los textos periodísticos, podemos afirmar con cierta seguridad que dicho carácter no se refiere al contenido, sino a la forma del texto. De hecho, si los textos periodísticos y testimoniales comparten un mismo tipo de contenido (documentación), necesitan diferenciarse de otra manera: mediante la forma. Volvemos a Genette: el *Diccionario de la literatura cubana* considera el testimonio como un género literario por dicción, no por ficción. El segundo punto de la definición nos da la razón: el testimonio tiene que alejarse de la ficción para ser fiel a su carácter referencial. Así, como lo explicita Sklodowska, la literariedad del testimonio es tanto «diferente de la configuración de textos periodísticos o científico-sociales, [como] de las novelas [...]»⁸⁰.

Del tercer punto, sacamos dos elementos interesantes. En primer lugar, el testimonio puede ser el resultado de la entrevista con uno o varios testimoniantes. Criticábamos la definición propuesta por el Concurso de la Casa de las Américas por no mencionar que el testificante que participara en la elaboración de la obra testimonial podía ser singular, no solo plural. Aquí, se reconocen las distintas posibilidades, con justa razón. En segundo

⁷⁹Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba, *Diccionario de la literatura cubana* [En línea], Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, edición digital, 1999, URL: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/diccionario-de-la-literatura-cubana--0/html/index.htm>.

⁸⁰ SKLODOWSKA, *Testimonio* hispanoamericano, *op. cit.*, p. 73. ¿Sklodowska no estaría sugiriendo también que el testimonio defiende un significado nuevo de la literatura?

lugar, se precisan los acontecimientos que el testimonio tiene que tratar: hechos presentes contados por personas vivas. Para que quede más claro, lo ejemplificamos con *Hermanito. Miñán*. Por un lado, Ibrahima Balde es una persona viva en el momento de la elaboración del libro, y lo sigue siendo. Por otro lado, el sujeto tratado en el libro a través del relato de Balde es un tema de actualidad: la inmigración.

Por último, la definición concluye mencionando un rasgo fundamental del testimonio: su carácter colectivo. Sorprendentemente, no se alude al testimoniante como potencial representante de esta colectividad. Nos desconcierta porque es una noción que, como hemos visto, suele asociarse al testimoniante. Sin embargo, si pensamos en Yúdice, la ausencia de la noción tampoco resulta problemática.

Apuntamos un último componente del cuarto punto: el carácter biográfico del testimonio. Aquí, se plantea de forma implícita la cuestión de la autoría de la obra testimonial. El carácter biográfico del testimonio ha sido también explícito en algunos casos. Pensamos en Barnet y su *Biografía de un cimarrón*. Sin embargo, esta mención genérica en el título puede resultar engañosa: el autor (Miguel Barnet) presenta el relato de vida de otra persona (Esteban Montejo), pero el relato está escrito en primera persona y el *yo* hablante no es Barnet⁸¹. Reanudaremos este tema cuando analizaremos el paratexto de *Hermanito. Miñán*. Además, Hugo Achugar establece una distinción sutil, pero importante entre el testimonio y la biografía: una biografía es un texto *sobre* el otro, mientras que el testimonio es un texto *desde* el otro⁸². Entonces, sí, el testimonio tiene un carácter biográfico. Pero no debemos confundirnos: ya hemos constatado que muchos textos íntimos pueden considerarse bajo el rótulo de testimonio, pero lo contrario no es posible.

Si bien el diccionario menciona el carácter biográfico, también alude al testimonio autobiográfico, o sea, al testimonio no mediatizado.

De todas las definiciones que hemos podido analizar en el presente trabajo, esta última nos parece la más completa: no se limita a establecer una lista de rasgos fundamentales del género testimonial, sino que aborda toda la diversidad y complejidad del género de manera sutil, a veces implícita, pero de forma muy acertada.

⁸¹ BEVERLEY, *Testimonio: sobre la política de la verdad*, op. cit., p. 80.

⁸² ACHUGAR, op. cit., p. 56.

Finalmente, el testimonio mediatizado es un género complejo porque busca su equilibrio entre elementos opuestos: es una obra birreferencial (entre referencialidad y literatura), es tanto oral como escrito (el prototestimonio es oral; el testimonio definitivo es escrito, pero mantiene marcas orales), nace de la colaboración entre un intelectual y un individuo subalterno analfabeto, emana de los márgenes, pero se dirige hacia los lectores del centro.

No podremos resolver las controversias que rodean el testimonio. Sin embargo, nos parece importante recordar la intencionalidad originaria con la que emergió. Entre tanta teorización y problematización, se olvida la razón primaria que impulsó, y que impulsa todavía, a toda una comunidad marginalizada a buscar acceso a la palabra: la urgencia de denunciar una situación sociopolítica que oprime a uno a favor de otro. En este tema, volver a Philippe Lejeune nos parece pertinente. La autobiografía sufrió también las mismas problematizaciones sobre su veracidad y la confiabilidad de la memoria. El crítico francés no niega estas problemáticas, pero defiende la idea de que «la exactitud no tiene una importancia capital»⁸³. En este sentido, «[en] la autobiografía, es esencial que el pacto referencial se concluya, y que se mantenga: pero no es necesario que el resultado sea del orden de la estricta semejanza»⁸⁴. Lejeune concluye afirmando que

puesto que [la autobiografía] es un género referencial, está naturalmente sujeta al mismo tiempo al imperativo de semejanza en el nivel del modelo, pero éste es sólo un aspecto secundario. El hecho de que juzguemos que no se ha logrado la semejanza es accesorio desde el momento en que estamos seguros de que se ha perseguido⁸⁵.

El testimonio conoce una situación similar: establece un pacto de lectura que compromete tanto al testimoniante (en el acto del habla) como al testimonialista (en el acto de la escritura) a contar la verdadera y verídica experiencia personal de opresión que sufrió el testimoniante. Sin embargo, la memoria del testimoniante, como la del autobiógrafo, puede fallarle. No obstante, al seguir la línea de pensamiento de Lejeune, lo más importante no es tanto llegar a una semejanza perfecta entre la historia oral y lo real, sino la intención testimonial de tender a alcanzar esta realidad de la manera más honesta y transparente posible.

⁸³ LEJEUNE, *op. cit.*, p. 37.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*, p. 40.

Esta cuestión de la transparencia del género está vinculada con la problemática del mediador. Recurrir a un intermediario conlleva una imagen subyacente de una transmisión textual no directa. Esta falta de inmediatez genera un escepticismo en la crítica literaria: desde el momento en que hay una etapa suplementaria en el proceso de transmisión de la información, se considera que el contenido difundido pierde en transparencia y, por lo tanto, en sinceridad.

No obstante, esta mediación podría ser menos problemática, explica Elzbieta Sklodowska, si no fuera callada:

Si en vez de reprimir su propio metadiscurso –al menos parcialmente, por haberlo relegado a los márgenes del discurso– el testimonio mediatizado lograra integrarlo, tal vez llegaría a ser un producto más equilibrado de la voluntad del entrevistado y de las intenciones del gestor. [...] hay testimonios mediatos que no son “metodológicamente callados” pero, a pesar de ello, siguen siendo legibles y logran preservar una poderosa carga denunciadora, informativa y estética⁸⁶.

Pero, ¿cómo insertar una reflexión metadiscursiva en el discurso testimonial mismo sin traicionar la voz del testimoniante? ¿Cómo hacer visible al testimonialista y su metodología sin dejar que su *yo burgués*, como decía Barthes, se exprese? Sobre este tema, pensamos que el texto de *Hermanito. Miñán* posee claves de respuesta.

A continuación, estudiaremos la obra de Ibrahima Balde y Amets Arzallus Antia bajo el rótulo del género testimonial. Observaremos cómo se inscribe en él, pero también cómo modifica ciertos códigos. Analizaremos tanto el paratexto como el texto mismo para resaltar los elementos discursivos y metadiscursivos que contribuyen a presentar *Hermanito. Miñán* como un testimonio.

⁸⁶ SKŁODOWSKA, *Testimonio hispanoamericano*, op. cit., p. 146-147.

Capítulo 2: *Hermanito. Miñán*, una obra testimonial

1. HACIA LA OBTENCIÓN DE LA CONFIANZA DEL LECTOR: LOS RECURSOS TEXTUALES Y PARATEXTUALES

Después de tantas consideraciones teóricas, cabe confrontar la teoría a la práctica ocupándonos del caso de *Hermanito. Miñán*, el testimonio de Ibrahima Balde transcrito por Amets Arzallus Antia. Un texto testimonial, como ya lo mencionábamos, tiene la intención de presentarse como una transcripción escrita lo más fiel posible a un discurso originalmente oral. Para cumplir este objetivo, el transcriptor recurre a recursos discursivo-narrativos dentro del texto mismo, y también a recursos paratextuales. Por lo tanto, cuando cabe determinar el género –literario o pragmático– de una obra escrita, el esta obra misma contiene signos, tanto a nivel del contenido como de la forma, que permiten identificar su género. Sin embargo, ocurre que el paratexto se quede más discreto en la autodefinición genérica. En vista de la complejidad del género testimonial, ocurre que el paratexto de algunos testimonios, en lugar de significar el género testimonial, responde a una dinámica opuesta: hay editoriales (con este término incluimos al editor y al escritor, o sea, el conjunto de actores que comparten las decisiones editoriales) que se abstienen deliberadamente de mencionar un género. El paratexto del texto de *Hermanito. Miñán* no hace mención a un género específico, o al menos no de manera explícita. Atenderemos a entender el uso del paratexto en el caso de *Hermanito. Miñán* gracias al siguiente análisis.

1.1.El paratexto: peritexto y epitexto

Antes de considerar el texto mismo de *Miñán*, nos detenemos en lo que permite presentar un texto como libro, o sea, en lo que Gérard Genette llama el paratexto. Este material verbal que puede ser tanto escrito como oral funciona como un *seuil* (título del ensayo de Genette), es decir, un lugar que permite establecer un primer enlace entre el texto y el público. Notamos este uso de *público* por Genette en lugar del término *lector* en la medida en que el paratexto no se dirige solamente al lector, sino más bien a un público más amplio

dentro del cual se encontrará, entre personas que dejarán el libro en la estantería de una librería sin haberlo abierto, un lector.

Entonces, el paratexto es «un “vestíbulo” [palabra de Borges retomada por Genette] que ofrece a todos la posibilidad de entrar [en el libro], o de dar marcha atrás»¹. Sin embargo, ¿en qué consiste exactamente este paratexto? ¿Qué consideramos como parte del texto o parte del paratexto? Esta contribución no pretende aportar nuevas consideraciones a la teoría de Genette, sino basarse en ella para estudiar el material paratextual que rodea el libro *Hermanito. Miñán* publicado en 2021. A través de este libro, redescubriremos esta teoría para observar cómo los mecanismos paratextuales pueden ser poseedores de sentidos y efectos peculiares. El objetivo será ver en qué medida el paratexto informa sobre el género testimonial.

Con este fin, hay que establecer, en primer lugar, una distinción entre el peritexto y el epitexto, dos categorías del paratexto. Con la primera, se estudia el paratexto situado «alrededor del texto, en el espacio del mismo volumen»² y con la segunda «todos los mensajes que se sitúan, al menos originalmente, fuera del libro»³. Lo que distingue una de la otra es un criterio espacial. De este modo, del peritexto estudiaremos los elementos siguientes: la cubierta, la contracubierta, el lomo, la faja (las fajas en realidad) (o sea, toda la encuadernación del libro integrada al volumen), así como la portada, la página de créditos, las dedicatorias, los agradecimientos y el epílogo (partes internas del volumen). En cuanto al epitexto, no lo tomaremos en cuenta en este trabajo. La razón que nos conduce a dejarlo al lado es una barrera lingüística: gran parte del metadiscurso epitextual autorial público (es decir, producido por el autor del libro y dirigido a un público) que rodea *Hermanito. Miñán* fue producido en lengua euskera. Recordemos que la lengua original del libro es el vasco. Podríamos haber introducido un análisis de críticas escritas (incluso orales, quizás) hechas en español. Con tal metadiscurso, podríamos haber tomado en consideración un epitexto alógrafo. No obstante, por los intereses del presente trabajo, no nos ha parecido pertinente considerarlo: lo que está en juego con nuestro análisis

¹ GENETTE (Gérard), *Seuils*, París, Seuil, coll. «Points. Essais», 2002, p. 8.

² *Ibid.*, p. 11.

³ *Ibid.*

paratextual de *Hermanito. Miñán* es observar cómo los autores y editores del libro autodefinen (o no) su propia obra, gracias a un paratexto autógrafo.

Un primer elemento que atrae la atención es la mención de dos nombres de autor en la portada (cubierta anterior), en el lomo del libro y en la página de créditos. En la gran mayoría de las obras testimoniales, el único nombre presentado como autor del libro era el del transcriptor, o sea, el nombre de la persona que cumplió la acción concreta y física de escribir el texto que constituye el libro testimonial. Los debates que rodean el género testimonial también se apoderan del cuestionamiento de la autoría del texto testimonial. Lo ejemplifica John Beverley con el caso de Rigoberta Menchú, quien, en la mayoría de las ediciones de su testimonio, no está mencionada como escritora, ni siquiera como coescriitora. Menchú misma critica este «vacío en el libro [o sea, en su testimonio]» que es el derecho de autor: según ella, «la autoría del libro, efectivamente, debió ser más precisa, compartida»⁴. Beverley explica:

Con frecuencia, el problema de la autoría en el testimonio es un punto de conflicto entre las partes involucradas en su producción. Así, por ejemplo, en la primera edición cubana de *Biografía de un cimarrón*, Miguel Barnet aparece como autor, a pesar de que el texto es una narración en primera persona; esto, probablemente, indica que él, como escritor, ha creado una especie de novela (su propia fórmula es *novela-testimonio*) con la materia prima lingüística que le brindó Esteban Montejo, su informante subalterno⁵.

No volvemos a la noción de *novelización* ya tratada anteriormente en el presente trabajo. Sin embargo, constatamos las consecuencias genéricas que lleva la presentación o la no presentación del testigo como escritor del libro. En el caso de *Hermanito. Miñán*, elegir la primera opción es seguramente un modo de alejarse de la novela y acercarse a los géneros referenciales. En vista de que el testimonio lucha por ser considerado como un género fidedigno, una pregunta emerge: ¿Por qué rechazar al testigo como escritor? La complejidad del establecimiento de una autoría doble puede explicarse por la manera con la que consideramos el testimoniante oral. A partir del testimonio de Menchú, John Beverley expone la imposibilidad de considerar a Menchú como una autora⁶: por la

⁴ Entrevista de Rigoberta Menchú por BRITTIN (Alice) y DWORKIN (Kenya), *Nueva Texto Crítico*, 1993, citado en BEVERLEY, *Testimonio: sobre la política de la verdad*, op. cit., p. 64.

⁵ BEVERLEY, *Testimonio: sobre la política de la verdad*, op. cit., p. 80.

⁶ *Ibid.*, p. 48.

postura radicalmente opuesta de Menchú frente a la dominación espiritual, cultural y educacional que sufre su comunidad por la élite guatemalteca, ella misma no podría presentarse como escritora profesional (y, entonces, poner su nombre al lado de Elizabeth Burgos) sin abandonar, al menos parcialmente, su estatus de indígena activista. Por lo tanto, el testimoniante podría «solo» ser un narrador testimonial: su autoría discursiva se establece por la presencia de su nombre en el título del texto⁷.

Reconocer a Ibrahima Balde como autor es un modo de romper esta jerarquía social. Además, notamos que, excepto en la página de créditos, el nombre de Ibrahima Balde está siempre puesto en primer lugar. Deducimos de manera muy intuitiva que, al poner el nombre del testimoniante en primera posición, se le reconoce como primer productor de la historia: sin él, el libro no hubiera visto la luz. Al contrario, la anteposición del nombre de Arzallus Antia en la página de créditos, quizás, deja ver a este último como el escritor verdadero del libro a los ojos de la ley.

Esta división del estatus autorial se subraya en otros niveles paratextuales: en las presentaciones biográficas de Balde y de Arzallus Antia (insertadas entre la portadilla y la portada) y en la página de dedicatoria (primera página del libro). La inclusión de una biografía del autor —aquí de los autores— es una elección editorial de la casa Blackie Books (editorial que publicó la traducción en castellano de *Miñán*). Estos dos textos bibliográficos muy breves están escritos en tercera persona singular. No es sorprendente: el empleo de la tercera persona es una convención sintáctica, o al menos un uso muy frecuente, en los textos biográficos redactados tanto por el editor como por el propio autor. Notamos que el empleo de la tercera persona singular se opone al uso mayoritario de la primera persona singular en el texto. Precisar «mayoritario» no es algo que hacemos al azar: considerar *Hermanito. Miñán* como un «típico» relato autodiegético contado en primera persona singular es un error de juicio o, por lo menos, una falta de atención. Compondrá un apartado importante de nuestro análisis textual de la obra. Dejando estas consideraciones aparte por el momento, de este empleo de la tercera persona singular solo concluiremos que nos encontramos en una zona paratextual llamada *editorial* por Genette,

⁷ *Ibid.*, p. 64.

es decir, «que se encuentra bajo la responsabilidad directa y principal (pero no exclusiva) del editor»⁸. Es la parte paratextual más externa.

Al acercarnos al texto, llegamos a la primera página del libro, la dedicatoria, donde se encuentran un epígrafe bastante peculiar («Miñán, te contaré mi vida») y la frase «este libro lo ha escrito Ibrahima Balde con la voz y Amets Arzallus Antia con la mano» que, a falta de mejor término, llamaremos un comentario editorial (breve texto cuya responsabilidad autorial está asignada al editor). Entonces, esta página lleva dos contenidos que se distinguen tanto por su autoría como su efecto. Lo que hemos llamado un epígrafe, si es verdad que reúne varias características formales del epígrafe (se encuentra al inicio de la obra, está escrito en letras cursivas), se presenta como un caso sensiblemente distinto. Un epígrafe es una «cita colocada en exergo, generalmente al principio de una obra o parte de una obra»⁹ escrita por un *épigraphé* (autor de aquella cita) y elegida por un *épigraphieur* (persona que elige el epígrafe, a menudo el autor del texto)¹⁰. En casi la totalidad de los casos, un epígrafe es alógrafo (en oposición con los epígrafes autógrafos), es decir, que el autor del texto *cité* es distinto del autor del texto *citant*.

El caso que nos ocupa lleva a confusión por varios rasgos. En primer lugar, no se referencia el nombre del autor citado. Si bien es verdad que mencionar al autor de referencia no es obligatorio, se suele hacer. En segundo lugar, el vocativo *Miñán* seguido del empleo de la primera persona singular podría ser ya la voz de Ibrahima Balde transcrita por Amets Arzallus Antia. Ahí se sitúa una confusión: sería una frase cuya responsabilidad sería la de Balde posicionada en la zona paratextual cuya responsabilidad, en cambio, es la de Arzallus Antia. O bien lo interpretamos como una cita no referenciada, y entonces estamos en un caso más «tradicional» de un epígrafe alógrafo cuyo citado es Balde y cuyo citador es Arzallus Antia, o bien ya es una transcripción, como lo será el resto del texto, de la voz del testimoniante por el testimonialista (especie de fenómeno de autocita). Estamos frente a una cuestión terminológica: ¿epígrafe alógrafo o autógrafo? Ahí se refleja una problemática ocasionada por la mediación presente en el testimonio:

⁸ GENETTE, *Seuils*, op. cit., p. 21.

⁹ *Ibid.*, p. 147.

¹⁰ *Ibid.*, p. 153-154.

¿A quién leemos en realidad? ¿Dónde empieza la voz del testimoniante y dónde empieza la del testimonialista? Ya aludimos a estas preguntas previamente en este trabajo con Hugo Achugar y Elzbieta Sklodowska: el primero defiende la distinción de las voces testimoniante y testimonialista, mientras la segunda se une a la idea de la creación de una nueva identidad narrativa en la que las dos voces se confunden para no ser distinguibles una de otra.

Además, al saber que el libro cuenta la vida de Ibrahima Balde, el vocativo «Miñán» podría inferir dos cosas. Primero, que el epígrafe interpela a Alhassane Balde, el hermano pequeño desaparecido de Ibrahima Balde. El defunto hermanito sería el receptor ideal e imposible del libro. Segundo, que el interpelado es Amets Arzallus Antia como primer receptor del relato oral de Ibrahima Balde. Por el vocativo, se la daría metafóricamente el trato de hermano al transcriptor (como se hace en inglés con *brother* o en francés con *frère*). Esta interpretación está sostenida por dos transcripciones del discurso oral de Balde en el epílogo: «*mon frère, la vie c'est pas facile à dire*» (p. 130) y «*Mon frère, estoy en Europa pero yo no quería venir a Europa*» (p. 131).

Si bien la autoridad bajo la cual se presenta el epígrafe es confusa, el comentario editorial que sigue es un discurso paratextual cuya responsabilidad está claramente asumida por el editor (paratexto editorial), dado el uso de la tercera persona singular. Este comentario cumple una función capital en el establecimiento de las autoridades que asumen el texto. De hecho, no se considera que haya solo un escritor, sino dos (caso atípico, como lo mencionábamos con el testimonio de Menchú). La diferencia entre uno y otro radica en su manera de escribir: uno escribe *con la voz* (referencia a la oralidad del discurso testimonial realizado por el testimoniante), otro *con la mano* (referencia a la transcripción escrita del discurso testimonial previamente oral por el testimonialista). Esta división del testimonio en dos tiempos de producción nos recuerda a Achugar y su presentación del libro testimonial como el resultado de dos etapas de escritura (el prototestimonio oral + la transcripción del prototestimonio). Además, este comentario manifiesta también el deseo, que suponemos compartido por los actores tanto editoriales como autoriales, de romper la jerarquía tradicional planteada en la relación entre testimonio y transcriptor por sus estatus sociales (subalterno vs intelectual burgués), deseo ya previamente manifestado por la presencia de dos nombres de autor: el testimoniante no es solo un narrador, un sujeto libresco —casi novelístico—, sino un verdadero actor

implicado activamente en una producción colaborativa. Además, podemos relacionar esta frase con la que concluye el prólogo: «Este es un libro escrito sin papeles» (p. 134). Esta última declaración de Amets Arzallus Antia reconoce explícitamente la autoría de Ibrahima Balde.

Seguimos avanzando en el paratexto y llegamos a la página de los agradecimientos. De paso, observamos que *Hermanito. Miñán* respeta la disposición paratextual típica de un libro (tanto literario como no literario). Esta tercera página del libro también contiene lo que parece ser una breve introducción al libro, y diríamos más bien a la problemática específica del testimonio. Los agradecimientos no aportan elementos relevantes al análisis del género testimonial, así que no los analizaremos aquí. En cambio, el corto texto que sigue es interesante:

No tuve tiempo de aprender a escribir. Si me dices Aminata, yo sé que empieza con la A, y si me dices Mamadou, con la M. Pero no me pidas que monte una frase completa, porque me atascaré. Eso sí: tráeme una herramienta, por ejemplo una llave para arreglar camiones, y déjala sobre la mesa. Enseguida te diré: «Esta es una trece, esa es una catorce». Y si llenas toda la mesa de llaves y me tapas los ojos, en cuanto coja una te diré: «Esta es una ocho». (p. 3)

Ibrahima Balde es un testimoniante en parte analfabeto. Durante la exposición teórica sobre el género testimonial, hemos presentado el perfil del testimoniante y hemos visto que es una persona a menudo analfabeto. Sin embargo, si bien aquí se trata de explicar su carencia de saberes académicos (o sea, lo que se estudia en la escuela), otras competencias son valorizadas. Esta introducción no solo presenta a una persona analfabeta, sino que revaloriza a esta persona como poseedora de saberes. En nuestra sociedad occidental, el analfabetismo tiene connotaciones muy peyorativas: es sinónimo de pobreza y de desprestigio social. Con este breve texto, valoran otro tipo de enseñamiento, menos intelectual y más pragmático. Sería ingenuo por nuestra parte no admitir que la necesidad de tal proceso de valorización no es una marca de cierta jerarquía establecida entre la práctica manual y la práctica intelectual (la primera sufrió un desprestigio tanto social como económico): si hay que valorar, es porque hay una desvalorización. Otra vez estamos frente a ciertas problemáticas que oponen dominantes a dominados que ya hemos mencionado con frecuencia. Constatamos el empleo del paratexto como herramienta de crítica, destrucción y reequilibrio de los desequilibrios jerárquicos. ¿Ilusión de destrucción o reequilibrio verdadero? Volvemos a estas mismas preguntas empíricas características del género testimonial.

Estas cuestiones también impactan la relación que entretienen el testimoniante oral y el transcriptor. Con respecto a eso, el epílogo proporciona algunas informaciones. El epílogo es una instancia *préfacielle*¹¹ postliminar, es decir, situada al final de la obra. Su estatus paratextual está casi igual al del prólogo¹² (instancia *préfacielle* preliminar, es decir, situada al inicio de la obra) que ya fue, en repetidas ocasiones, introducido en este trabajo como un elemento paratextual importante en la constitución y la elaboración de una obra testimonial. De hecho, por su posición preliminar, es una herramienta de autodefinición genérica y una guía de lectura para el público lector: su función es «asegurar al texto una buena lectura»¹³, o sea, explicar al lector *por qué y cómo* debe leerse el libro que él tiene entre sus manos. Sin embargo, la obra de Ibrahima Balde y Amets Arzallus Antia se desmarca nuevamente al prescindir del prólogo y optar por un epílogo, cuyo empleo, no solo en el género testimonial sino en los libros en general, es mucho más raro. Genette justifica la falta de popularidad del epílogo por su falta de eficacia: al llegar solo al final del texto, ya no puede prevenir sino solo currar al intentar corregir una lectura posiblemente errónea previamente hecha por el lector¹⁴. Teniendo en cuenta lo que acabamos de considerar, ¿por qué elegir el uso de un epílogo en lugar de un prólogo en *Hermanito. Miñán*? A esta pregunta solo podrían contestar los autores y editores. Sin embargo, nos proponemos establecer una respuesta que, dado nuestras observaciones, nos parece una hipótesis más que factible.

Al parecer –y se confirmará con el resto de nuestro análisis paratextual– *Hermanito. Miñán* se esfuerza por difuminar su pertenencia genérica al romper, en cierto modo y hacia cierto punto, los «códigos» paratextuales testimoniales: *a)* hay dos nombres en posición autorial, *b)* el título no menciona el nombre del testimoniante, *c)* en la faja, no se habla de un *testimonio*, sino de *este libro* (terminaremos con un comentario sobre la faja), *d)* no hay un prólogo en el que se autodefine genéricamente la obra y están

¹¹ Gérard Genette define *l'instance préfacielle* como «cualquier tipo de texto liminar (preliminar o postliminar), autorial o alógrafo, consistente en un discurso producido sobre el texto que le sigue o precede», en GENETTE, *Seuils*, *op. cit.*, p. 164.

¹² En su teorización de *l'instance préfacielle*, Gérard Genette repite en varias ocasiones que la distinción entre prólogo y epílogo no tiene importancia. (GENETTE, *Seuils*, *op. cit.*, p. 199.)

¹³ GENETTE, *Seuils*, *op. cit.*, p. 200.

¹⁴ *Ibid.*, p. 241.

presentadas las intenciones del autor-escritor, e) no hay un subtítulo que lleva una indicación genérica. Al haber pospuesto el prólogo, Amets Arzallus Antia deja al lector la libertad de apropiarse el texto de la manera la más intuitiva e ingenua que le agrade. Además, al no inscribirse voluntariamente en un género preciso, se aleja –o intenta alejarse– de todas las problemáticas que se le están asociadas. En vista de todos los debates teóricos y críticos a los que el testimonio tuvo que someterse, desprenderse de todo tipo de categorización quizás permitió a esta obra huir una desnaturalización de sus intenciones y de su contenido por una crítica a veces demasiado severa. Sin embargo, el epílogo, que sí está presente en lugar del prólogo, relaciona *Hermanito. Miñán* con el testimonio: Amets Arzallus Antia (autoridad responsable de esta parte del discurso paratextual) presenta a Ibrahima Balde (p. 129) y lo introduce como la fuente oral del discurso del libro (cf. Achugar: Balde como el productor del prototestimonio), cuenta las condiciones de su encuentro (p. 129-130), explica cómo le vino la idea de elaborar un libro (p. 131-132) y expone sus métodos y sus reflexiones sobre el comportamiento más adecuado a adoptar para la realización de una transcripción fiel y respetuosa de un discurso oral (p. 133).

Proponemos subrayar algunos pasajes de este epílogo que demuestran en qué medida *Hermanito. Miñán* se presenta como un testimonio, pero también cómo se particulariza al diferenciarse en algunos puntos –además de lo que ya hemos observado–. En primer lugar, nos centramos en la relación que tienen los actores testimoniales. Todavía no la hemos definido, y, en realidad, no pensamos poder hacerlo. De hecho, Arzallus Antia no explicita el carácter (¿cordial, profesional?) del enlace que les une, pero tiene un carácter muy especial: «y así empezó a surgir entre nosotros, sin darnos cuenta, un movimiento que no es fácil de explicar» (p. 132). Y vuelve a hablarlo un poco más allá:

Diez meses trenzando vuestra relación.

Vuestra relación y la nuestra porque aquel movimiento que surgió con el libro permanece entre Ibrahima y yo. A veces nos decimos palabras en euskera y en pular. Por ejemplo, *miña*. En euskera, *miña* significa dolor, y al amigo cercano se le dice *lagun miña*. (p. 133)

Si bien aquí se trata de la relación entre testimoniante y testimonialista, también se menciona otra relación importante: la relación del lector con Ibrahima Balde. Sabemos que esta relación entre autor y lector que muchos creen directa es, en realidad, una relación de distancia mediatizada por muchos actores: un libro no pasa de las manos del

autor hacia las del lector, sino que pasa por un editor, un difusor-distributor y un librero (al menos). Y aquí, pasa también por otro mediador: el transcriptor, quien admite y reconoce su papel como mediador entre el testimoniante y el lector. Amets Arzallus Antia es un intermediario que intenta ser muy transparente en el sentido de que asume plenamente su función como mediador; es una observación a la que llegaremos también con el análisis del texto. Esta relación que Arzallus Antia tomó diez meses a establecer, tuvo que pensársela. Pensar en cómo escribirla: «Cómo escribir una herida sin rasgar el pudor y la intimidad de quien la sufre. Cómo escribir con respeto, sin exhibirme en acrobacias con el dolor ajeno» (p. 133). Por estos cuestionamientos planteados por Arzallus Antia, entramos en meollo de la problemática testimonial: ¿Cómo poner por escrito el discurso inicialmente oral de otro (recordemos el término *Otro* empleado por Achugar) sin desnaturalizarlo por intervenciones propias del mediador? Volvemos a lo que está en juego con el testimonio: el mediador-transcriptor tiene que apartarse y dejar la manifestación de su ego propio a favor de la expresión de la voz del otro. Este objetivo que cada transcriptor testimonial tiende a alcanzar, Amets Arzallus Antia lo expreso explícitamente en las líneas siguientes:

Diez meses para fabricar un euskera [lengua original del libro] a la medida de la oralidad de Ibrahima, quebrando a ratos mi idioma, trastocando el equilibrio de las palabras, para que tú escuches su voz, para que tú sientas su mirada, sin convertirme yo en una aduana moral. Ni gramatical, ni política. En ese intento ético y estético me he empeñado. (p. 133)

El escritor de *Hermanito. Miñán* es muy claro: explicita su esfuerzo por desaparecer, tanto ideológicamente como físicamente en el acto de escribir, para que el lector (notamos el empleo del vocativo *tú*) escuche y vea lo que él escuchó y vio¹⁵. Por toda la teoría considerada en las páginas anteriores, sabemos que cumplir tal objetivo es una ilusión. Sin embargo, es una ilusión necesaria, dice Beverley, en la que el lector cree, y debe creer, para poder tener acceso a la realidad de Ibrahima Balde, aunque sea de modo parcial.

¹⁵ Precisamos «como él lo escuchó y lo vio» porque lo que Amets Arzallus Antia da a ver de Ibrahima Balde es lo que él percibió con su subjetividad. Recordemos las problemáticas subrayadas por Skłodowska («problemas de recopilación, transcripción, redacción y recepción», SKŁODOWSKA, *Testimonio hispanoamericano*, op. cit., p. 50) entre las cuales mencionaba la interpretación personal y, por lo tanto, subjetiva del intermediario del discurso.

Notamos que Amets Arzallus Antia es consciente de los riesgos atados a su papel como mediador. De hecho, enumera tres injerencias posibles del transcriptor dentro del testimonio: el control moral, lingüístico y político. Una obra testimonial no puede deshacerse de su arraigo sociopolítico e ideológico. Nos acordamos que el testimonio nace en un contexto sociopolítico conflictivo (opresor vs oprimidos) a partir del cual se desarrolla una situación de urgencia que impulsa a los oprimidos a hacer uso de la palabra para denunciar. Así nació el testimonio como acto de testimoniar para denunciar. Por su parte, el mediador se presenta como un intelectual solidario con las reivindicaciones sociales y políticas defendidas por los subalternos oprimidos.

Hermanito. Miñán nace en un periodo político conflictivo debido a un importante flujo migratorio. Las políticas europeas migratorias actuales están desbordadas y presionadas. Sabemos también que los migrantes sufren muchas injusticias, violencias y maltratamientos durante su viaje migratorio. Amets Arzallus Antia es voluntario en la asociación Irungo Harrera Sarea. Es una asociación que lucha por la buena asunción de los migrantes que llegan a Irún, lugar donde los pasajes migratorios son permanentes. La asociación interviene «frente a la emergencia»¹⁶ de recibir correctamente a los migrantes y asegurarse que sus derechos se hagan respetar. Es política, y Amets Arzallus Antia se compromete a ella. Sin embargo, en calidad de mediador, intenta que sus ideologías no se noten en el texto. Otra vez, el mediador-transcriptor tiene este objetivo de retirarse del discurso testimonial escrito, tanto a nivel de la expresión como del pensamiento. Recordamos a Barnett y al abandono de la expresión del *yo* burgués por el mediador en el acto de transcribir el discurso testimonial oral. También es importante recordar que Sklodowska niega esta capacidad del testimonialista por soltarse completamente de su ideología. Recordemos las palabras de Lewis que Sklodowska se apodera: «una historia inventada en función de una ideología»¹⁷. Es otro aspecto muy debatido. Volvemos a las problemáticas de la transcripción aludidas en el epílogo de Arzallus Antia: «¿de qué forma escribirlo?» (p. 133), refiriéndose al prototestimonio.

¹⁶ Irungo Harrera Sarea, «¿Quiénes somos?», en *Irungo Harrera Sarea Web* [En línea], URL: <https://irungoharrerasarea.eus/cas/quienes.html>.

¹⁷ LEWIS, *op. cit.*, en SKLODOWSKA, *Testimonio hispanoamericano, op. cit.*, p. 32.

Con respecto al control moral, si bien el testimonio intenta respetar la moral y la ideología de la otredad expresada, algunos críticos hacen hincapié en que «el testimonio mediato ostenta numerosas fisuras de carácter moral e ideológico»¹⁸. Esta breve parte metarreflexiva muestra que Amets Arzallus Antia está consciente de las particularidades de la mediación testimonial y de los desvíos en los que él, como transcriptor, puede caer.

Acabamos este análisis del paratexto con las fajas de la primera y quinta edición castellana. No se efectuaron muchos cambios entre una y otra (ver el apéndice, p. V). El primer elemento que notamos son los distintos términos empleados para referirse a *Hermanito. Miñán*. En primer lugar, encontramos el término genérico *libro* en la frase-eslogan al frente de la faja «Este libro te cambiará». Está también retomado por Andrea Abreu (novelista, poeta y periodista) y Alba Flores (actriz). Denominar el libro por una palabra general es otro signo del deseo de no definir el género de la obra.

En segundo lugar, el término, esta vez más connotado, que vuelve en los comentarios de Alba Flores (en la faja de la primera edición, se cortó en la otra), Andrea Abreu y de Irene Vallejo (solo en la faja de la quinta edición) es *poético/poesía*. Este uso tan popular del adjetivo *poético* significa todo y nada al mismo tiempo. Sin embargo, muestra que los prescriptores perciban un trabajo meticuloso de la forma del lenguaje. Al notarlo, se reconoce el texto que compone *Hermanito. Miñán* no solo como una sencilla transcripción, sino como una proeza escritural de pleno derecho. Reencontramos ese mismo adjetivo en la cubierta trasera. Nos acordemos que el carácter literario exigido por el *Diccionario de la literatura cubana* tenía que vincularse por una forma trabajada del texto. Era un criterio definitorio del testimonio.

Un tercer término empleado para referirse al libro es *odisea*. Su uso para referirse a un relato migratorio no tiene nada de sorprendente. En el proceso de integración de un inmigrante a un país europeo, el inmigrante tiene que contar su historia. Su relato servirá para respaldar su solicitud de exilio¹⁹. Estos relatos migratorios presentan a menudo al inmigrante como un héroe. Con frecuencia, este inmigrante-héroe está relacionado con un imaginario mitológico (justamente con el *Odyssée*, por ejemplo)²⁰. Por lo tanto,

¹⁸ SKŁODOWSKA, *Testimonio* hispanoamericano, *op. cit.*, p. 86.

¹⁹ ZBAEREN (Mathilde), *Paroles tenues. Recueils de voix et dette littéraire dans la littérature française contemporaine (1993-2023)*, MEIZOZ (Jérôme) (dir.), Universidad de Lausanne, p.344, 2023.

²⁰ *Ibid.*, p.346.

encontrar esta dominación no es sorprendente, sino más bien coherente: relaciona el libro con un conjunto más amplio de textos migratorios. Es otra vez un término que reencontramos en la cubierta trasera. Cabría estudiar con más atención la semejanza entre el discurso testimonial y el discurso migratorio. Ambos discursos textuales surgen de una «necesidad»²¹. Este término viene a menudo usado por Marie Cosnay, cuya Obra y cuyo trabajo sobre la inmigración y el discurso migratorio podría servir de base a una nueva reflexión. No tenemos el tiempo de profundizar el tema, pero, del poco que hemos descubierto, afirmamos que existe un enlace muy fuerte entre el género testimonial hispanoamericano y el relato migratorio contemporáneo (¿El relato migratorio contemporáneo como discurso post-testimonial?). En nuestra opinión, estas pistas que dejamos pendientes merecerían ser seguidas.

El segundo elemento de la faja sobre el que dirigimos nuestra atención es el *blurb*²² firmado por Jordi Évole (periodista, actor, presentador de televisión y guionista español): «[...] si todos leyéramos a Ibrahima». Sacamos dos datos interesantes. Por una parte, el enunciado «leer a Ibrahima». Vuelve a traernos en el centro de las preocupaciones que el testimonio plantea: ¿A quién leemos? ¿Dónde empieza las palabras de Ibrahima Balde y dónde empiezan las de Amets Arzallus Antia? Preguntas a las que ya fuimos confrontados. Por otra parte, de este enunciado también sobresale el uso del nombre del testimoniante para referirse a él. Podría parecer anodino, pero es en realidad una tendencia muy frecuente en los metadiscursos sobre testimonios. Por ejemplo, John Beverley explica tener que esforzarse para ir contra su inclinación de escribir «Rigoberta» sin acompañar su nombre de su apellido, como si fuera «una *compañera*»²³. El crítico esclarece esta predisposición de los críticos a emplear solo el nombre del testimoniante (en lugar de la fórmula completa «nombre + apellido» o solo del apellido) al demostrar que muchos consideran el testimoniante en su función –Beverley dice «condición»– como «narrador testimonial» sin reconocer al mismo tiempo su «autonomía [...] como ser

²¹ *Ibid.*

²² Término editorial retomado del inglés para llamar a los textos breves que figuran en el paratexto de las obras y que cumplen una función promocional. Un *blurb* está a menudo entre comillas porque es una cita cuyo autor es distinto del autor del libro: citar una persona permite apropiarse su capital simbólico.

²³ BEVERLEY, *Testimonio: sobre la política de la verdad*, op. cit., p. 65.

humano» que existe en el mundo real, o sea, fuera de la única esfera libresca²⁴. Salimos brevemente del contexto estrictamente de la faja para recordar que reconocer una doble autoría al testimonio es un modo de luchar contra esta tendencia: hemos visto que, al reconocer la autoría de Ibrahima Balde, Ibrahima Balde no solo era presentado como el sujeto narrador de un libro, sino también como una persona real que se dedicó a la creación del propio libro. De este modo, si podemos leer a Amets Arzallus Antia, también podemos leer a Ibrahima Balde en la medida de que ambos son figuras autoriales. Este propósito nos hace recordar la noción de doble referencialidad expuesta por Sklodowska que hemos estudiado anteriormente.

El tercer y último aspecto de la faja que hacemos notar es la diversidad de los perfiles autoriales de los *blurbs*: Jordi Évole es un actor multidisciplinar del mundo cinematográfico y mediático, Andrea Abreu es una novelista, poeta y periodista cuyo trabajo en cada ámbito de escritura fue premiado, Alba Flores es una actriz especialmente conocida por haber tenido el papel de Ágata Nairobi Jiménez en la serie *La casa de papel* (fenómeno mundial) e Irene Vallejo –cuya cita solo está en la faja de la quinta edición española– es una novelista y doctora en filología clásica reconocida. ¿Qué sacar de estos datos? Antes todo, el *blurb* cumple una función promocional: es un metadiscursivo valorativo. Después, para amplificar esta función inicial, importa que la autoridad responsable de la producción del *blurb* sea una persona a quien el lector le puede dar crédito. Por lo tanto, se cita a actores culturales reconocidos por instancias culturales más o menos prestigiosas. De esta forma, una parte del capital simbólico²⁵ que llevan las personalidades públicas citadas se trasfiere al libro que cita. Es una dinámica similar a la puesta en marcha con el uso del epígrafe.

Para concluir esta primera parte del análisis de *Hermanito. Miñán* como testimonio, proponemos de volver a Elzbieta Sklodowska, quien recuerda la función autodefinitoria del paratexto. La manera con la que un libro mismo se autodefine es importante porque influye en su categorización en el campo literario (y no literario). Sklodowska lo

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Noción del sociólogo Pierre Bourdieu, quien distingue, entre otros, el capital económico del capital simbólico de una obra (o, en el caso que nos ocupa, de una persona). Para más información: BOURDIEU (Pierre) et PASSERON (Jean-Claude), *La reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Les Éditions de Minuit, París, 1983.

ejemplifica con el caso de *Hacer la América. Biografía de un emigrante* (historia de cierto J.S., escrita por Juan Francisco Marsal):

A diferencia de testimonios y novelas testimoniales, los exhaustivos comentarios paratextuales que circunscriben el texto principal de *Hacer América* [sic] terminan enmarcando el libro dentro de una zona nítidamente acotada del discurso científico. Si no fuera por sus paratextos, *Hacer la América* hubiera podido enriquecer las extensas listas de testimonios hispanoamericanos. Pero debido a su autodefinición explícita el libro aparece incluido sin reticencias en las bibliografías de ciencias sociales²⁶.

En comparación, el caso de *Hermanito. Miñán* es diferente. Si *Hacer la América* no fue categorizado como un testimonio es porque su paratexto le atribuyó otro género. En el libro de Ibrahima Balde y Amets Arzallus Antia, ninguna reivindicación genérica está claramente difundida por el material paratextual que rodea la obra. Al contrario, hemos notado algunas tentativas de difuminar las fronteras genéricas: la mención de una doble autoridad autorial, el título no contiene una información genérica (y tampoco hay un subtítulo que comporte tal información) y la presencia de un epílogo en lugar de un prólogo. Somos nosotros que operamos tal clasificación. En este punto, acudir a la noción de *pacto de lectura* y observar cómo se constituye en *Hermanito. Miñán* puede proveer otras claves de comprensión. Lo haremos más adelante, cuando volveremos a considerar el prólogo en la problemática del mediador. Finalmente, el paratexto nos pone en el camino hacia el testimonio y refleja, a su manera, sus dilemas.

La continuación del análisis que trata del texto mismo consolidará, lo pensamos, nuestro arraigo en el género testimonial.

1.2. El material textual

El propio texto escrito abunda en elementos discursivos que permiten significar el género testimonial. En otras palabras, existen recursos textuales que el mediador moviliza con el propósito de transcribir de la manera más fiel posible la voz del otro y de elaborar un texto que resulte digno de crédito y verosímil. Con este fin, una obra testimonial rebosa de rasgos de la oralidad, marcas conversacionales (marcas del prototestimonio, de la

²⁶ SKŁODOWSKA, *Testimonio hispanoamericano*, op. cit., p. 27.

entrevista oral) y señales interlocutivas. Entramos en el texto de *Hermanito. Miñán* para observar cómo fueron empleados estos procedimientos escriturales.

1.2.1. Los rasgos orales: repeticiones, dubitaciones, onomatopeyas

El dicho «efecto de lo real» o «efecto de la verdad», al cual el testimonio pretende alcanzar, puede también entenderse como un «efecto de la oralidad». Los rasgos orales dispersos en el texto funcionan como marcas concretas de la realidad experiencial del testimoniante, explica Hugo Achugar. Dicho de otro modo, manifiestan «la presencia de la voz del Otro y la “supuesta” transparencia de la voz del solidario letrado en su intermediación»²⁷.

Un primer rasgo oral son las repeticiones. Redundar ocurre a menudo en el acto de hablar. El fenómeno de *repetición* puede ser definido como la «iteración de cualquier unidad lingüística»²⁸. No nos explayaremos en demasiadas consideraciones teóricas. En el texto de *Hermanito. Miñán*, no encontraremos tantas iteraciones léxicas, sino más bien morfosintácticas (repeticiones de frases o partes de frases). Sklodowska, por su parte, habla de redundancias. Es una palabra más negativamente connotada: las redundancias son «repeticiones inútiles»²⁹. Por nuestra parte, las utilizaremos como sinónimos, aunque favoreceremos *repetición* por su connotación más neutral. En realidad, al poner por escrito el discurso oral, el mediador suprime la mayoría de las repeticiones o redundancias para que el relato quede más claro. Es lo que hacen Miguel Barnet o Elzbieta Burgos, por ejemplo, al «[sacrificar] el tono oral y la fidelidad al hablante en aras de la supuesta legibilidad»³⁰, en palabras de Sklodowska.

En el texto de *Hermanito. Miñán*, distinguimos distintos tipos de repeticiones: repetición de giros, repetición de una misma frase o parte de frase y repetición de un mismo acontecimiento. Proponemos identificarlas y retomarlas en una tablilla. De este

²⁷ ACHUGAR, *op. cit.*, p. 67.

²⁸ MEZZARDI (Agathe) «Répétition lexicale et mémorisation: Une approche lexicométrique de l’infini dans les *Œuvres* complètes de Fénelon», en *Semen* [En línea], n°38, *Pragmatique de la répétition*, 2015, párrafo 8, URL: <http://journals.openedition.org/semen/10299>.

²⁹ «Redondance» en CNRTL, URL: <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/redondance>.

³⁰ SKLODOWSKA, *Testimonio hispanoamericano*, *op. cit.*, p. 126.

modo, evidenciaremos el fenómeno de repetición y podremos observar sus distintos usos.

Es una lista densa, pero no exhaustiva.

Tipo de repetición	Las incidencias
<p>Giro</p> <p>«Cuando digo...quiero decir...»</p>	<p>a) «Cuando digo Alhassane, quiero decir mi culpa» (p. 92)</p> <p>b) «Cundo digo nosotros, quiero decir Guinea» (p. 106)</p> <p>c) «Cuando digo “la conciencia”, quiero decir la historia de cada uno» (p. 112 y 113)</p>
<p>Frase o parte de frase</p>	<p>d) «En susu, más de mil» (p. 7)</p> <p>> «yo conozco más de mil palabras en susu» (p. 46)</p> <p>e) «Ese día mi padre no se parecía a mi padre»</p> <p>> «aquel día mi padre no se parecía a mi padre» (p. 12)</p> <p>f) «Papa, le dije, ya ha amanecido, normalmente me despiertas tú a mí, pero hoy no me has despertado»</p> <p>> «Papa, le dije de nuevo, ya ha amanecido, normalmente me despiertas tú a mí, pero hoy no me has despertado» (p. 13)</p> <p>g) «Empecé a darme cuenta de que su ánimo estaba cambiando»</p> <p>> «No se atrevía a llevarme la contraria, pero su ánimo estaba cambiando ya sin remedio» (p. 30)</p> <p>h) «Tú estás en un rincón, sentado en el suelo o tumbado. El suelo es de arena» (p. 44)</p> <p>> «Tú estás en un rincón, sentado en el suelo o tumbado. El suelo es de arena» (p. 45)</p> <p>i) «Un tremendo muro de seis o siete metros como mínimo»</p> <p>> «Seis o siete metros, como mínimo» (p. 47)</p> <p>j) «Los ponen los tuaregs, porque saben [...]». (p. 51)</p> <p>> «Los tuaregs lo saben, por eso ponen los bidones» (p. 52)</p> <p>k) «Hacía tres cosas: mirar, avanzar, parar. Mirar, avanzar, parar» (p. 70)</p> <p>l) «“No tengo a nadie”, le decía, pero a él le daba igual.</p> <p>> «Intentaba explicar todo eso en árabe, pero a él le daba igual» (p. 71)</p> <p>m) «Cerraba la puerta siempre con dos vueltas, clac-clac» (p. 76)</p> <p>> «Siempre cerraba la puerta con dos vueltas, clac-clac» (p. 77)</p> <p>> «Se le olvidó cerrar la puerta. No hizo dos veces clac» (p. 77)</p>

	<p>n) «Nunca jamás había tenido un dolor así, y pensaba: “El hombre va a desaparecer pronto”» > «Así que yo vivía con dolores de tripa, y pensaba: “El hombre va a desaparecer pronto”» (p. 107)</p> <p>o) «Entrarás por la puerta del hospital y te dirán: “Vete a tu país, este no es tu sitio”» (p. 107) > «porque los hospitales de allí no son como los de aquí. Si eres migrante, entrarás por la puerta y te dirán: “Vete a tu casa, este no es tu sitio”» (p. 108-109)</p> <p>p) «atar el motor, coger la brújula y empujar la zódiac al agua» > «...atar el motor, coger la brújula y empujar la zódiac al agua» (p. 118)</p> <p>q) «Las once cero cero. Todo igual. Las doce cere cero, y me quedé esperando a la muerte. [...] Las trece cero cero, y todo igual. Seguí esperando a la muerte» (p. 121)</p>
Locución adverbial	<p>r) «Se acercará un hombre y empezará a mirarte. De arriba abajo. De abajo arriba» (p. 45) > «Empezó a darme un masaje. De abajo arriba, en las dos piernas» (p. 54) > «Primero porque me dio masajes. De abajo arriba, en las dos piernas, durante tres días» (p. 54) > «me clavaba los ojos en el cuerpo, de arriba abajo, de abajo arriba» (p. 74) > «ese hombre soy yo, y el dolor también soy yo, de arriba abajo yo» (p. 107)</p>
Una palabra	<p>s) «<i>Au minimum minimum</i>, tres mil» (p. 111) t) «Lo zódiac se inchaba por nueve huecos u ahí andaban todos, echando los pulmones, con bombas de pie y de mano, hinchando hinchando hinchando» (p. 117)</p>
Acontecimiento	<p>u) «Muchas veces son niños, con granadas en la mano y el Kaláshnikov a la espalda. Un día, uno de ellos me paró y me dijo: “A todos vosotros, los africanos, os lo vamos a meter por el culo. Y taf-taf-taf, os mataremos uno por uno”» (p. 69) > «Taf-taf-taf, “un día os mataremos a todos”. Me lo dijo un niño mirándome a los ojos. Creo que ya te lo he contado antes, pero da igual, te lo digo de nuevo para que no lo olvides, para que sepas qué es Libia» (p. 85)</p> <p>v) «Tengo dos hermanas pequeñas, Fatumata Binta y Rouguiatou. Creo que esto ya te lo he dicho» (p. 28) > «Después de mí nacieron un hermano y dos hermanas». (p. 8) > «Primero se despertaron mis hermanas pequeñas, Fatumata Binta y Rouguiatou» (p. 16)</p>

El primer tipo de repetición que observamos es la tendencia de Ibrahima Balde a utilizar el giro «Cuando digo... quiero decir...». Notamos tres incidencias. ¿Con tan pocas incidencias, podemos hablar de repetición? La sensación de repetición surge por la proximidad que haya entre las unidades lingüísticas repetidas. Durante la lectura, se nota rápidamente esta repetición porque ocurre tres veces en solo 22 páginas (el libro consta de 135). La distancia que separa las incidencias de una misma unidad lingüística es uno de los criterios definitorios de una repetición. Se llama «*empan*»³¹. En este caso, las incidencias ocurren en un breve lapso. Esta proximidad en el texto enfatiza el empleo de la estructura y permite calificarla como una repetición.

El segundo tipo es la repetición de una frase entera o de una parte. En el habla oral, la tendencia a repetir y a redundar es muy frecuente. En cada caso, la repetición sigue al enunciado original inmediatamente o prácticamente (gran proximidad). El *empan* es otra vez muy corto.

El tercer tipo es la repetición de la locución adverbial «de arriba abajo» (y su variación «de abajo arriba»). El uso de esta locución está siempre relacionado con el cuerpo de Ibrahima Balde, para considerarlo en su totalidad.

El cuarto y último tipo es la repetición de acontecimientos. Ya no se trata de las iteraciones formales (unidades lingüísticas), sino de una iteración de contenido. Estas redundancias del contenido ocurren porque Ibrahima Balde se olvida de haber contado una u otra cosa. Desde aquí, podemos introducir otro elemento característico del testimonio: las vacilaciones derivadas de los problemas de rememoración.

Con respecto a su memoria, los testificantes no la presentan como infalible. Por ejemplo, Rigoberta Menchú empieza su historia advirtiéndole al lector que le cuesta recordar toda su vida³². Ibrahima Balde, por su parte, no hace tal advertencia. En cambio, Amets Arzallus Antia valora, en su epílogo, la capacidad de Balde para rememorar:

³¹ ETIENNE (Carole), MONDADA (Lorenza), OLOFF (Florence), TRAVERSO (Véronique), URSI (Biagio), «Diversité des répétitions et des reformulations dans les interactions orales: défis analytiques et conception d'un outil de détection automatique», en *Langages* [En línea], vol. 4, n°212, *Reformulations*, 2018 (puesto en línea en 2019), al punto 3.4.1. («L'identification d'une répétition»), URL: <https://doi.org/10.3917/lang.212.0087>.

³² SKŁODOWSKA, *Testimonio hispanoamericano*, op. cit., p. 135.

Lo conocí el 25 de octubre. Creo que era martes, pero no me hagáis mucho caso, se lo he preguntado a Ibrahima y me ha dicho «yo creo que era jueves», y en este año que llevamos trabajando juntos he aprendido que su memoria es mucho más precisa que la mía. (p. 129)

Lo que sí hace Balde a lo largo de su relato es admitir que, a veces, no recuerda algunos detalles o no los sabe:

- a) Así pasé tres meses, trabajando en el mercado y durmiendo en la estación. Al final perdí un poco la noción del tiempo. Por eso, no sé muy bien en qué día ocurrió lo que quiero contar ahora, pero sé que era fin de semana, sábado o domingo. (p. 21)
- b) Era martes, o miércoles, ahora no me acuerdo. (p. 22)
- c) En pular, a esa llamada de cuerpo le decimos *donka*. En francés también sabía decirlo pero ahora no me acuerdo. (p. 49)
- d) Así seis horas más, o siete, no lo sé. (p. 51)
- e) Me subió a un *quatre-quatre*, no sé si un Golf o un Ford, no me acuerdo bien, pero era un coche grande. (p. 71)
- f) Pero no estaba yo solo. Conmigo había otros cien, o más de cien, no lo sé, no los conté. (p. 73)
- g) «Oke, para quitarte ese dolor debes comer una planta, una planta que se llama...»
Perdona, ahora se me ha olvidado. Pero me la sabía...
Da igual. (p. 108)
- h) Creo que era un miércoles, quizá un jueves, no estoy seguro, pero vi otra vez a Bahry. (p. 116)

A partir de estos fragmentos, hacemos dos observaciones. En primer lugar, el uso frecuente de los verbos *acordarse* y *saber*. El uso de estos verbos muestra las certezas de Ibrahima Balde («me acuerdo mucho de mi madre», p. 10; «Ahora ya sé que cuando alguien muere se queda congelado», p. 14), pero también sus dudas (a, d, h), sus olvidos (b, c, e, g) y su desconocimiento de algunos detalles (f). El testimonio no pretende que el testimoniante lo sepa todo por ciencia infusa, sino que es un verdadero humano con sus fallos.

En segundo lugar, *Hermanito. Miñán* no es solo un texto narrado en pasado, sino también en presente. Encontramos otra peculiaridad del testimonio: una persona que está viva en el momento presente cuenta acontecimientos de su pasado. Por ello ocurre la alternancia de los tiempos verbales. Con respecto a este sujeto, constatamos que el presente se emplea en la mayoría de los casos cuando el narrador (Ibrahima Balde como protagonista del testimonio) recurre a la segunda persona del singular. Si bien este *tú* está solicitado con frecuencia a lo largo del relato, no tiene siempre el mismo valor. Lo que sí

tienen en común es el empleo del presente del indicativo, incluso cuando se trata de hechos pasados. Terminaremos nuestro análisis observando el uso de la segunda persona del singular en el texto

Notamos un caso peculiar de empleo del presente para relatar un acontecimiento pasado. En la página 105, el narrador cuenta su relato pasado utilizando el presente y el futuro simple del indicativo. Lo llamativo en este caso es que no se utiliza la segunda persona, sino la primera:

El camino de Uchda a Tánger es largo, demasiado como para hacerlo andando. Mis pies ya no son capaces de caminar tanto. Si los echo a andar, se acordarán del desierto y se hincharán de nuevo. Sobre todo el pie derecho. Entonces tendré que descansar.

En principio, el futuro está utilizado para guiar el relato, como lo muestran los siguientes ejemplos: «Te explicaré cómo funciona» (p. 44), «Empezaré de nuevo» (p. 44), «Así lo hice, ahora te contaré cómo» (p. 46). En el fragmento que consideramos aquí, parece que el narrador cuenta su historia como si la estuviera reviviendo. No es una suposición vacía: en la página 73, Ibrahima Balde (narrador) explica cuánto le cuesta contar algunos episodios dolorosos de su vida porque, mientras los cuenta, los vive otra vez. Retomaremos este pasaje en el punto siguiente de este trabajo («¿Tú, tú, tú, tú, tú o tú? “Cuántos tus”»).

Hacemos una nota particular sobre el punto c). La palabra de la que no se acuerda Ibrahima Balde es *sed*. Notamos, sin embargo, el uso de esa misma palabra unas quince páginas más adelante: «Los demás se quedaron atrás, en mitad del desierto. Con la Policía. O con la sed. No lo sé» (p. 65). El libro nace de una discusión, de un intercambio. Cuando Balde no recordaba la palabra, es probable que Amets Arzallus Antia lo haya ayudado a recuperarla. Podríamos interpretar este uso de la palabra como una huella del diálogo entre los dos hombres (el prototestimonio se realizó en un contexto conversacional): quizás Arzallus Antia ayudó a Balde a recordar la palabra.

No empleamos ingenuamente los términos *discusión* y *diálogo*: la narración del «protagonista-narrador *reconoce* la presencia del editor y enmarca el libro como diálogo»³³, afirma Sklodowska. Se constata en el uso de muchas señales interlocutivas o

³³ Sklodowska, «Miguel Barnet: Hacia la poética de la novela testimonial», *op. cit.*, p. 146.

marcas conversacionales³⁴. De este modo, la transcripción tiende a quedarse lo más cerca de la situación dialógica inicial. Proponemos algunos ejemplos enseguida:

- a) Pero creo que iba a contarte otra cosa, he perdido el hilo. ¿Qué te estaba contando?
Ah, sí, lo del mercado, el mercado de Taalanda. Empezaré de nuevo. (p. 44)
- b) Todavía tengo la cicatriz, mira, ¿la ves? (p. 64)
- c) Yo no quería hablarte más de estas cosas, porque cuando hablo empiezo a ver, delante de mis ojos, todo lo que te estoy explicando. Tú ahora estás aquí, escuchando, pero yo estoy otra vez allí, dentro de mi carne, y cuando te lo cuento empiezo a vivirlo de nuevo. Por eso, no quería hablarte de estas cosas. Pero tú me has preguntado y yo te he respondido. Y cuando te lo he contado, lo he sentido todo otra vez. (p. 74)
- d) ¿Ves ese chico, ese que está ahí sentado, en la silla de madera? (p. 99)
- e) ... perdona, he perdido el hilo. ¿Dónde estábamos? ... ah, sí, en Argel. (p. 102)
- f) Todavía tengo las heridas. ¿Ves? Espero, me levanto un poco el pantalón. (p. 109)

Constatamos que el *tú* invocado en estos fragmentos, con excepción del punto c), no puede referirse a otra persona que Amets Arzallus Antia: el lector no puede ver las cosas que muestra el narrador, o sea, las cosas que le ha mostrado Ibrahima Balde a Amets Arzallus Antia durante sus conversaciones. Esta primera conclusión –intuitiva– no es falsa, pero tiene que ser profundizada. Lo haremos en el apartado siguiente. De momento, nos centremos en observar los rasgos orales presentes en el texto de *Hermanito. Miñán*.

Cabe mencionar que esta tendencia al mantenimiento de la forma dialógica en la transcripción no ha sido siempre favorecida. De hecho, los primeros testimonialistas, entre los cuales Sklodowska cita a Miguel Barnet y Elzbieta Burgos, no daban tanta importancia a la forma conversacional inicial del testimonio y la cambiaban frecuentemente por una forma monológica. Justifican los cambios efectuados en la transcripción por la buena relación que entretienen con el testimoniante. Certifican su capacidad para transcribir adecuadamente el significado del discurso de su testimoniante por haber pasado mucho tiempo juntos a lo largo de las entrevistas. Según Sklodowska, esta manera de transcribir sigue el modelo de la etnografía realista interpretada por Kevin

³⁴ RIVERO(Eliana), «Testimonios y conversaciones como discurso literario: Cuba y Nicaragua», en *Literature and Contemporary Revolutionary Culture*, ed. Hernán Vidal, Minneapolis, Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures, 1984-85, p. 218-228, citado en BEVERLEY, *Testimonio: sobre la política de la verdad*, op. cit., p. 27.

Dwyer³⁵. Pero hay testimonialistas que ya no confían en este modelo. Por lo tanto, en lugar de alejarse de la forma dialógica, intentan acercarse a ella al añadir señales interlocutivas o marcas conversacionales. Es lo que hizo Amets Arzallus Antia.

El tercer rasgo oral que encontramos son las onomatopeyas, es decir, «[palabras] cuya forma fónica imita el sonido de aquello que designa»³⁶. Identificamos seis onomatopeyas distintas: ka (ruido de coche roto), taf (ruido de un tiro), paf (golpe con un fusil), *kotz* (ruido de las gallinas), clac (ruido de una llave en una cerradura), crac (ruido de algo que se rompe), ful (ruido de una barca que se deshinch). Son otros elementos que relacionan el texto con una forma de oralidad.

Identificamos un cuarto trato oral: el empleo de *voilà*. En francés, el uso de *voilà* como palabra discursiva es, ante todo, una particularidad del discurso oral³⁷. En el habla contemporánea, su uso es cada vez más frecuente. Con el desarrollo de su empleo en contextos orales, *voilà* adquiere cierta autonomía. De hecho, especialistas en semiótica notan la tendencia dominante a emplearlo de modo aislado y autónomo, como si se tratara de una palabra polisintética (*holophrastique*)³⁸. En *Hermanito. Miñán*, reparamos en cinco incidencias del empleo del *voilà*, siempre utilizado solo:

- a) Dos *kifs* entonces. «Me acercaré», decidí, y fui caminando. *Voilà*. Los dos *kifs* estaban llenos pero no sabía de qué, si de agua o de gasolina. (p. 52)
- b) Pasé la noche en la estación, sentado en un banco, esperando al amanecer. *Voilà*. Una luz penetrante, una quemadura en los ojos. (p. 61)
- c) Eran como unis guisantes pequeños, amarillos, cómo se dice... *du maïs, voilà*. (p. 76)

³⁵ «(1) la dialéctica de preguntas y respuestas no es elemento intrínseco del significado sino la forma externa del mismo que puede quitarse y descartarse para revelar el contenido encubierto; (2) la comunicación puede ser despojada del aspecto temporal y secuencial y los segmentos pueden ser rearrreglados (algunos inclusive eliminados) sin afectar el significado». DWYER (Kevin), «The Dialogic of Ethnology», en *Dialectical Anthropology* 4.3, 1979, p. 216, citado en SKŁODOWSKA, *Testimonio hispanoamericano, op. cit.*, p. 118.

³⁶ «Onomatopeya» en Real Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua Española, *Diccionario de la lengua española* [En línea], 23ª edición, 2024, URL: <https://dle.rae.es/onomatopeya>.

³⁷ COL (Gilles), DANINO (Charlotte), RAULT (Julien), «Éléments de cartographie des emplois de *voilà* en vue d'une analyse instructionnelle», en *Revue de Sémantique et Pragmatique* [En línea], n°37, 2015 (puesto en línea en 2016), p. 1, URL: <https://journals.openedition.org/rsp/1015>.

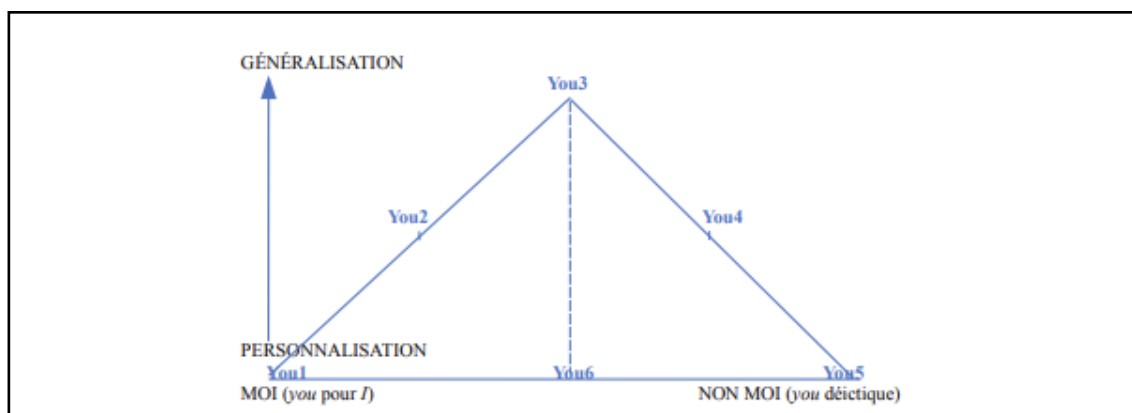
³⁸ *Ibid.*, p. 2.

- d) También te lavas tres veces. *Voilà*. Ahora ya puedes rezar. (p. 94)
- e) Todavía tengo las heridas. ¿Ves? Espera, me levanto un poco el pantalón. *Voilà*. Esto me lo hice una vez que iba corriendo y caí a un agujero. (p. 109)
- f) Por ejemplo, billetes, enrollados como un cigarro. *Voilà*. Luego tienes que cerrar de nuevo el pliegue sin que te vea nadie, cosiéndolo con el hilo, poco a poco. (p. 110)

Ya habíamos mencionado el ejemplo d) en el tratamiento de las marcas conversacionales presentes en *Hermanito. Miñán*. Al mismo tiempo, introducíamos el empleo del *tú*. Decíamos que la obra de Ibrahima Balde y Amets Arzallus Antia no era una obra del *yo*, no por completo. Es la particularidad de *Hermanito. Miñán* que tratamos a continuación.

1.2.2. ¿Tú, tú, tú, tú, tú o tú? «Cuántos tus»³⁹

La escritura en segunda persona no es anodina: lleva efectos e implicaciones tanto a nivel de la intencionalidad autorial como de la recepción del texto por el lector. El *tú* puede referirse a seis puntos referenciales distintos por su grado de singularidad o generalidad. Se sitúan entre dos polos: el *yo* (emisor) y el *no yo* (destinatario).



«Figura 1: Los seis puntos de referencia en los relatos en *you*» en Sandrine Sorlin, «Variations en deuxième personne», en *L'Atelier (Nanterre)*, vol.16 (1), 2025, p. 4.

A partir del artículo de Sandrine Sorlin, explicamos las diferentes funciones referenciales de cada *tú* presente en el esquema reproducido arriba:

³⁹ BALDE (Ibrahima) y ARZALLUS ANTIA (Amets), *Hermanito. Miñán*, *op. cit.*, p. 126.

Tú 1	<p><i>tú = yo</i></p> <p>La experiencia única contada puede ser generalizable. Se instaaura una cierta distancia entre sí mismo y sí mismo.</p>
Tú 2	<p><i>tú = yo + grupo más amplio de personas</i></p> <p>Posibilidad del <i>yo</i> de representar una generalidad, o sea, de ser un representante típico de un grupo más amplio.</p>
Tú 3	<p><i>tú ≠ yo</i> (emisor) y <i>tú ≠</i> destinatario (ninguna referencialidad)</p> <p>O</p> <p><i>tú = yo</i> (emisor) y <i>tú =</i> destinatario (doble referencialidad)</p>
Tú 4	<p><i>tú = el lector</i></p> <p>(discurso dirigido al lector)</p>
Tú 5	<p><i>Tú = destinatario no identificado</i></p> <p>(no existe un destinatario específico al que el autor escribe)</p>
Tú 6	<p><i>Tú = un personaje del libro</i></p> <p>(El narrador se dirige a un personaje)</p> <p>Este caso «implica una voz narrativa detrás del [<i>tú</i>], la cual no tiene una presencia física en el mundo diegético: es un <i>yo</i> narrador⁴⁰ más o menos espectral»</p>

Una particularidad del *tú* es que, sea cual sea el caso, el «*effet d'adresse*» está siempre presente, aunque sea variable. De hecho, «si bien la interpelación es completa cuando el narrador se dirige directamente a la persona que tiene el libro entre sus manos, no es lo mismo cuando la referencia de este [*tú*] no puede ser (o no únicamente) el lector»⁴¹. Sin embargo, el «*effet d'adresse*» hacia al lector nunca desaparece por completo.

Otra particularidad de este pronombre es que su referencialidad —es decir, el tipo de *tú*— varía en función de su ámbito lingüístico y narratológico. Puede suceder dentro de

⁴⁰ En su artículo, Sandrine Sorlin se refiere a un «*moi narrant*».

⁴¹ SORLIN (Sandrine), «Variations en deuxième personne», en *L'Atelier* [En línea], vol. 16, n°1, *Variations pronominales*, abril 2025, p. 2 URL: <https://ojs.parisnanterre.fr/index.php/latelier/article/view/637>.

una misma obra: el *tú* es un «pronombre fluido cuyo género, cuyo número y cuya meta tienen que ser dilucidados constantemente»⁴². Es justamente por eso que resultó difícil entender el uso del *tú* en *Hermanito. Miñán*: por cada *tú* utilizado, «una superposición de referencias es posible, que sea previsto por el texto o que sea un efecto de lectura»⁴³.

Como punto de partida, pensamos poder identificar cuatro *tú*: Tú1, Tú 2, Tú 4 y Tú 5. Consideramos al mismo tiempo el Tú 1 y Tú 2, cuya referencialidad es bastante similar. Consideremos el siguiente fragmento:

El hombre que estaba detrás de mí me mandaba ponerme de rodillas: «Ponte de rodillas y extiende los brazos». Y me dejaba allí, con los brazos abiertos y una piedra grande en cada mano. «Si se te caen los brazos, hablará el fusil». «Oke». Y entonces empezaba lo peor.

Empiezas a sentir el peso del tiempo, las piedras empiezan a temblar. Tiemblan las piedras y luego los brazos, los brazos y el pecho, el pecho y el cuello, el cuello y la cabeza, la cabeza y luego ya todo. Te tiembla todo. Caes al suelo, sobre la arena quemada. El sol es agua hirviendo en tu boca. Entonces él viene con el fusil y te pega ahí donde duele más, paf-paf-paf. Pero eso no es nada. Para aquel hombre, torturarte es como decir «buenos días». Si no te mata, respóndele «muchas gracias». (p. 72)

Este extracto es representativo del texto de *Hermanito. Miñán* en el sentido de que muestra el paso del empleo del *yo* (voz del narrador Ibrahima Balde) al empleo del *tú*. Con este *tú*, el narrador continúa su relato iniciado en primera persona. Entonces, podemos identificarlo como un Tú 1, dado que el acontecimiento referido fue vivido por Ibrahima Balde.

Sin embargo, parece producirse un cambio de referencialidad en las dos últimas frases. *Torturar* y *matar* no son acciones que fueron reservadas a Ibrahima Balde, sino que incumben a toda una comunidad migratoria. Al contrario del acto de tortura sufrido por Balde de manera individual, el verbo *torturar* implica un acto más general. Aquí se trataría más bien de un Tú 2, en la medida en que las acciones descritas son generalizables a un grupo. Por su parte, el Tú 1 del inicio presenta la experiencia personal de Ibrahima Balde, pero con un carácter potencialmente generalizable. El matiz es fino, pero merece subrayarse.

⁴² *Ibid.*, p. 3.

⁴³ *Ibid.*, p 12.

Tomamos el tiempo de considerar la función del uso de la segunda persona aquí. En general, la segunda persona permite establecer una distancia entre el *yo* narrador y el propio narrador (ver la figura 1). En el relato de acontecimientos traumáticos, recurrir al *tú* puede generar un «efecto protector» que permite al narrador contar un trauma que, quizás, no se sentía capaz de contar en primera persona⁴⁴. Con respecto al fragmento que estamos analizando, Ibrahima Balde (narrador) narra un suceso traumático: ser torturado. Lo traumático de lo que vivió es incontestable, y se percibe sobre todo cuando afirma:

Yo no querría hablarte más de estas cosas, porque cuando hablo empiezo a ver, delante de mis ojos, todo lo que te estoy explicando. Tú ahora estás aquí, escuchando, pero yo estoy otra vez allí, dentro de mi carne, y cuando te lo cuento empiezo a vivirlo de nuevo. Por eso, no querría hablarte de estas cosas. Pero tú me has preguntado y yo te he respondido. Y cuando te lo he contado, lo he sentido todo otra vez. (p. 73)

A partir de este segundo extracto, podemos considerar los Tú 4 y 5. *Hermanito. Miñán* presenta un empleo del *tú* no tratado por Sandrine Sorlin: un *yo* narrador (Ibrahima Balde) que también existe físicamente en el mundo diegético se dirige a otra persona que existe físicamente en este mismo mundo diegético (Ametz Arzallus Antia, aunque jamás esté explícitamente mencionado). Primero, dado que el narrador existe físicamente en el mundo diegético, no se trata de un caso de Tú 6. Luego, por una «tendencia instintiva [...] a sentirnos concernidos cuando escuchamos [*tú*] [...], tendemos a asignarlos, a menos que se indique otra cosa, el papel del destinatario antes de que el contexto invalide esta posibilidad»⁴⁵. El contexto que invalida el lector como destinatario de este *tú* es la frase siguiente: «Pero tú me has preguntado y yo te he respondido». El lector no ha formulado ninguna pregunta. Quien sí lo hizo es Ametz Arzallus Antia. Por lo tanto, el lector no es el destinatario (no es un Tú 4), pero tampoco estamos ante un caso de Tú 5 en la medida en que el destinatario está determinado, aunque de modo implícito. Estaríamos frente a un caso Tú 7 que podría situarse entre Tú 4 y Tú 5.

No obstante, hemos visto que la peculiaridad del pronombre *tú* es que también permite la superposición de las referencialidades. La idea de Sandrine Sorlin según la cual el «efecto de llamar al lector jamás está completamente ausente» de un *tú*, sea cual sea su referencialidad, se confirma con el poema insertado al final de la obra.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 11.

El poema, página 125, es un elemento paratextual indefinido que acarrea una reflexión metadiscursiva. El narrador del poema, Ibrahima Balde, reúne todas las incidencias de la segunda persona del singular en un *tú* único, pero cuya referencialidad es múltiple: puede tanto dirigirse a todos (un policía, la madre de Ibrahima Balde o sus hermanas, un amigo suyo, otro migrante, el lector), como a nadie. Decimos «nadie» en la medida en que el narrador deja al lector la posibilidad de reconocerse o no en el *tú* que lo interpela:

Te preguntarás
¿ese tú soy yo?
Sí
Si quieres
Ese tú eres tú [...] (p. 126)

Sandrine Sorlin interpreta la lectura en *tú* como una invitación al lector para «coordinarse» con el narrador, es decir, en nuestro caso, con el Otro (cf. Achugar). Esto vuelve a llevarnos a las preocupaciones principales que rodean el testimonio: la obra testimonial quiere establecer un enlace íntimo entre el lector y el Otro subalterno para «desempacar su relación al otro moldeada por el mundo social»⁴⁶. La expresión de «testimonio concientizador» favorecida por George Yúdice, que enfatiza la voluntad del testimonio de llevar transformaciones sociales y concienciales, cobra sentido. Finalmente, coincidimos con Sorlin y concluimos con sus palabras: «el pronombre de segunda persona es seguramente el vehículo más adecuado para llevar al lector a experimentar otra subjetividad»⁴⁷. Porque, en definitiva, el testimonio es eso: invitar al lector a encontrar la subjetividad del otro.

Amets Arzallus Antia también recurre a la segunda persona para dirigirse al lector: «Diez meses trenzando vuestra relación» (p. 133). Esta frase refleja la relación entre Ibrahima Balde y el lector posibilitada por el mediador. Ha llegado el momento de centrarnos específicamente en este mediador. A continuación, abordamos a este personaje tan peculiar. Veremos cómo nombrarlo, cómo comprender su papel en la elaboración de una obra testimonial y, por último, intentaremos ver el lugar que ocupa dentro de esta

⁴⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 10.

obra. Consideraremos estas cuestiones a través de Amets Arzallus Antia como mediador de *Hermanito. Miñán*.

2. EL INTERMEDIARIO, EL TRANSCRIPTOR, EL MEDIADOR... LA PROBLEMÁTICA DEL GÉNERO TESTIMONIAL

2.1. Una problemática terminológica

El papel que desempeña el mediador es bastante complejo. Por ello surge una proliferación de términos que permiten referirse a este actor: escritor, editor, gestor, transcriptor, mediador, etc. Aunque esta variedad léxica aluda a una misma persona, cada término implica consideraciones distintas al apoyar un ángulo u otro del encargo textual y editorial del intermediario:

Escritor es un término que lo vincula con la ficción y con un proceso creativo; editor implica un trabajo editorial de pasar lo oral a lo escrito, y mediación en términos de publicación y, por último, gestor le da un nuevo matiz que hace énfasis en las motivaciones que existen detrás de la construcción del relato⁴⁸.

Con el fin de reunir todos estos aspectos en un nombre, Natalia Tobón propone la apelación *testimonialista* para «quien firma los testimonios publicados, y en este sentido involucra todos los términos mencionados (escritor, editor y gestor)»⁴⁹. Es un término también utilizado por Sklodowska. Notamos que, para referirse a sus responsabilidades como escritor, la etiqueta de *transcriptor* permite hacerlo sin vincular un enlace demasiado estrecho con la ficción: enfoca el acto de poner por escrito un discurso inicialmente oral. Es lo que explica nuestra elección de recurrir a la expresión «mediador-transcriptor», más neutra y completa, en nuestra opinión. Las palabras *mediador* e *intermediario* permiten, en nuestra opinión, dar cuenta de la posición justamente

⁴⁸ TOBÓN TOBÓN (Natalia), *Una reflexión sobre la narrativa testimonial: Alfredo Molano y el narcotráfico con una entrevista a Alfredo Molano* [En línea], ALZATE CADAVID (Carolina) (dir.), Universidad de los Andes, 2008, p. 32, URL: <https://repositorio.uniandes.edu.co/entities/publication/7e100b38-35a1-4656-820e-5b9c09eeebd9>.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 56.

intermedia que ocupa el intelectual de un modo general, no solamente por su función editorial como fue expuesto por Natalia Tobón.

Incluso el vocablo *recopilador* (o *compilador* en John Beverley) representa otro lado del trabajo cumplido por el intelectual mediador: la recopilación de informaciones que formarán el contenido de la obra testimonial.

Entonces, existe una gran variedad terminológica para nominar y referirse a este actor testimonial que ocupa una posición sobresaliente en los debates genéricos. No obstante, se evita emplear una palabra: *autor*. La habíamos encontrado en la definición del género por el Concurso de las Casas de las Américas. Ya decíamos que, según John Beverley, no hay un autor en el sentido de la gran figura del escritor: el autor es a veces el transcriptor, a veces el testimoniante, a veces ambos (cf. la problemática de la autoría del testimonio). Puede variar con las (re)ediciones.

El núcleo del cuestionamiento no se coloca, no obstante, tanto en estas etiquetas, sino más bien en el impacto textual concreto que tiene la intervención de este actor en la elaboración del libro testimonial.

2.2. El mediador testimonial: ¿un fiel compañero o un traidor?

Gracias a la tentativa de definición y al análisis de *Hermanito. Miñán*, ya podemos observar dos campos en la esfera de la crítica literaria: el testimonio como texto genuino (Beverley) y el testimonio como texto no genuino (Sklodowska).

«Hacer hablar: La transcripción testimonial» de Antonio Vera León trata esta cuestión y expone la tensión, hasta la oposición, entre la intención del transcriptor y la realización del texto transcrito. En un principio, el mediador-transcriptor pone por escrito la historia oral de otra persona con la ambición de ser fiel y estar en adecuación con este relato oral: no «[inventa] ficciones, sino que [transcribe] el lenguaje y los relatos de otros»⁵⁰. Con tal fin, el transcriptor tiene que «“borrarse”, tomar un papel secundario para reducir las interferencias con la palabra del narrador-informante»⁵¹. A título de recordatorio, hemos visto que Barnet presentaba el papel del mediador-transcriptor bajo dos acciones:

⁵⁰ VERA LEÓN, *op. cit.*, p. 186.

⁵¹ *Ibid.*, p. 187.

preservar el tono oral del discurso y suprimir su *yo* burgués. Pero, ¿el mediador respeta realmente el discurso oral inicial? ¿En el texto, el mediador es realmente invisible, al igual que un traductor? ¿Qué hace realmente un transcriptor cuando cumple la acción de *transcribir*?

Muchos subrayan la intervención problemática del transcriptor en el discurso oral (prototestimonio) del testigo-informante, con mayor razón cuando *transcribir* es sinónimo de «cambiar la forma». Recordemos nuestro análisis textual en el que aludíamos a los métodos problemáticos de la etnografía realista. Para Barnet, *transcribir* es *mejorar* y *eleva*r el relato oral del otro, dándole una forma y una estructura culta. Cuando *transcribir* lleva este significado barnetiano, no podemos contradecir a quienes sostienen que el texto testimonial que resultó de una transcripción es un texto desviado⁵². Sobre todo cuando sabemos que favorecer el significado sobre la forma fue desacreditado por muchos antropólogos. No todos los transcriptores de relatos orales testimoniales (o antropológicos) perciben su papel de este modo. No obstante, incluso cuando Elzbieta Burgos pretende favorecer un equilibrio entre la estilística oral del prototestimonio y la de la escritura en su transcripción⁵³, el mediador-transcriptor sigue siendo percibido, por una parte de la crítica, como traidor.

En la medida en que el mediador pueda ser percibido como un traidor, Antonio Vera León infiere «la necesidad de controlar la recepción de los textos testimoniales mediante la propuesta de modelos de lectura en los prólogos»⁵⁴. No volvemos a consideraciones teóricas sobre el prólogo, ya aludidas durante el análisis paratextual de *Hermanito. Miñán*. En cambio, lo que no hemos clarificado es la función del dicho prólogo (o epílogo para *Hermanito. Miñán*) en el pacto de lectura del género testimonial.

El pacto de lectura de una obra testimonial es un pacto referencial explícito «que incluye una definición del campo de la realidad a la que se refiere y una declaración de las modalidades y del grado de semejanza a los que el texto pretende»⁵⁵. Permite contextualizar la obra y expresar las intenciones autoriales. Este pacto es común a todos los géneros denominados *referenciales*, es decir, textos que «pretenden traer una

⁵² *Ibid.*, p. 195.

⁵³ *Ibid.*, p. 191.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ LEJEUNE, *op. cit.*, p. 36.

información sobre la “realidad” exterior al texto»⁵⁶. La intención testimonial se inscribe en esta línea de escritura, como hemos visto. Por pretender alcanzar este objetivo, como todo texto referencial, el testimonio también tiene que someterse a lo que Philippe Lejeune llama «*l'épreuve de vérification*»⁵⁷.

La particular complejidad del pacto referencial testimonial parece residir en su desdoblamiento. Por *desdoblamiento* se entiende que el pacto testimonial es en concreto dos pactos: un primer pacto establecido entre el informante-testimoniante y el recopilador-transcriptor, y un segundo entre este último y el lector. Ambos pactos pretenden que el texto testimonial es fiable: el informante asegura al recopilador decir la verdad⁵⁸ y el recopilador asegura ser fiel (o lo más fiel posible) al discurso del informante.

El estudio de la obra de Burgos por David Stoll (*Rigoberta Menchú and the Story of All poor Guatemalans*, 1998) ejemplifica, por un lado, un caso de prueba de verificación y, por otro lado, problematiza el pacto de lectura testimonial. En su análisis del testimonio de Rigoberta Menchú escrito por Elizabeth Burgos, Stoll afirma que el testimonio de Menchú está lleno de mentiras. En realidad, el crítico «no la acusa de mentir —explica John Beverley—, sino de representar erróneamente o elidir o exagerar ciertos aspectos de la historia que él considera cruciales, lo cual es distinto a mentir [...]»⁵⁹. De hecho, por haber ido a Guatemala (en el noroeste, precisamente donde viven los mayas quichés, comunidad a la que pertenece la testimoniante), David Stoll se dio cuenta de incoherencias entre el discurso de Menchú y el de otros miembros de su comunidad que él encontró durante su viaje. Al confrontar el discurso de Menchú con otros relatos, lo sometió a una prueba de verificación que no superó, según Stoll. Este acontecimiento

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Al recordar la noción de heterogeneidad de lo real, quizás sería más justo decir que asegura decir *su* verdad. Sin embargo, también cabe recordar que unos críticos (Achugar, Sklodowska) subrayan la tendencia del testimonio a invertir la jerarquía entre la historia oficial dominante y la historia marginalizada. En este caso, la obra testimonial muestra la realidad marginalizada como la nueva historia hegemónica oficial que, a su vez, desatiende una parte de la realidad histórica. En este sentido, el testimonio «busca oficializar su versión» (TOBÓN TOBÓN (Natalia), *op. cit.*, p. 14.).

⁵⁹ BEVERLEY, *Testimonio: sobre la política de la verdad*, *op. cit.*, p. 108.

origina un escepticismo general frente al discurso testimonial: este último, por lo que se ve, no respetó el contrato de lectura establecido, o sea, contar la verdad.

Stoll fue bastante radical en su postura crítica. Si bien debemos admitir que todo lo contado no fue exacto del todo, la verdad presentada no es solo la de la vida de Menchú. De hecho, su testimonio no busca solamente representar la historia individual de Menchú, sino la de la comunidad quiché a la que ella pertenece. Nuevamente, cabe matizar el discurso testimonial: no es solo el relato de una individualidad, sino el de una colectividad contado a través de un individuo.

Por lo tanto, el contrato de lectura que rige una obra testimonial sería mejor dicho un contrato de buena fe: según Sklodowska, los «lectores “ideales” tienen que excluir la posibilidad de cualquier decepción intencional⁶⁰, asumir la sinceridad del testigo y de un “editor-fantasma” solidario, creer en la confianza mutua entre los dos»⁶¹. Sklodowska misma añade, no obstante, que recurrir a la buena fe del lector tiene un efecto solo parcial. De hecho, si bien «con un poco de buena fe se puede pasar por alto la mediación estética del editor [...], no se pueden enmascarar los problemas éticos y epistemológicos implícitos en tal mediación»⁶². Recordemos que Sklodowska concordaba con Bernard Lewis en considerar al testimonio como una historia inventada en función de una ideología. Según ella, el testimonio mediatizado es el resultado de una doble interpretación de la realidad: una primera por el testimoniante, una segunda por el testimonialista. Al final, para Sklodowska, el texto testimonial obtenido es doblemente desviado y alejado de la realidad. Por lo tanto, Sklodowska considera mejor el testimonio bajo el contrato de lectura del realismo. Ya lo vimos en su definición del género testimonial.

Sklodowska también cuestiona esta «confianza mutua» al exponer una patente «problemática de *rapport*» entre el testigo y el transcriptor. Resumamos lo que ya

⁶⁰ Recordemos nuestra conclusión en el apartado de definición del género, refiriéndonos a Philippe Lejeune: lo más importante es saber que la semejanza con la realidad (con la verdad) era el primer objetivo del testimoniante. Saber si el testimoniante alcanzó su objetivo es secundario (LEJEUNE, *op. cit.*, p. 40). Entonces, aunque el testimoniante pueda decepcionar al lector al equivocarse, nunca lo hará de forma intencionada.

⁶¹ SKLODOWSKA, *Testimonio hispanoamericano*, *op. cit.*, p. 83.

⁶² *Ibid.*

sabemos. Por un lado, el testimonialista es un intelectual letrado, miembro de las clases dominantes. Por otro lado, el testimoniante, muchas veces iletrado, pertenece a una comunidad subalterna y marginalizada. El intelectual se presenta como un *letrado solidario* que ayuda al otro dominado a tener acceso a la escritura. En el prólogo, el transcriptor describe su relación con el informante: una amistad verdadera o una relación equilibrada. Así sucede, en la mayoría de los casos. Para Sklodowska, el *rapport* no puede ser siempre y sistemáticamente tan estable. Para una parte de la crítica literaria, la jerarquía social establecida por la sociedad no puede desaparecer completamente: el dominante sigue siendo dominante, el dominado sigue siendo dominado. Y eso influiría de manera inevitable en el texto.

En continuación de esta problemática, se cuestiona asimismo la voz narradora. Cuando hemos empezado este trabajo, queríamos integrar a nuestras consideraciones la noción de *ethos*. Queríamos ver cómo se presentaban ambos actores a través del texto testimonial. No obstante, tuvimos que rendirnos ante la evidencia de que es imposible saber dónde empieza cada voz y dónde termina. Si bien podríamos haber hecho suposiciones, jamás habríamos podido justificarlas con seguridad. Concordamos con Achugar cuando postula que la voz del testimonialista se encuentra en el paratexto, pero coincidimos con Sklodowska al afirmar que la voz narradora, por su parte, está formada tanto por la voz del testimoniante como la del testimonialista. En el texto, son indisociables. Esa es la razón por la cual siempre añadimos la mención «narrador» al nombre de Ibrahima Balde en nuestros análisis textuales. No podemos afirmar que todas las palabras del texto sean las de Balde como persona civil; en cambio, podemos certificar que pertenecen al protagonista-narrador Ibrahima Balde construido por Balde y Arzallus Antia. Esto se debe a que el testimonio no respeta la ecuación «autor = protagonista = narrador» (propia de la autobiografía), dado que hay dos autores (Arzallus Antia y Balde), pero un solo protagonista-narrador (Balde).

Por ende, sería ingenuo pensar que la voz testimonial es la voz subalterna. No obstante, estamos de acuerdo con John Beverley, quien sostiene que no creer en esta ilusión es perder la esencia misma de la obra testimonial⁶³.

⁶³ BEVERLEY, *Testimonio: sobre la política de la verdad*, op. cit., p. 31.

Además, estudiamos un caso bastante peculiar. Al transcribir el prototestimonio de Ibrahima Balde, Amets Arzallus Antia cambia la lengua del discurso. *Hermanito. Miñán* no es solo una transcripción, sino también una traducción. También sería más justo hablar de una traducción parcial. Por «parcial» entendemos que hay pasajes que no fueron traducidos. Se trata de un fenómeno de «no traducción». *Hermanito. Miñán* no es solo una obra en euskera (y, en nuestro caso, en castellano), sino una obra heterolingüe.

La siguiente y última parte de esta contribución sobre el género testimonial considera los fenómenos de «no traducción» en el texto de *Miñán*, los cuales nos llevarán a aludir a la noción de heterolingüismo.

3. *HERMANITO. MIÑÁN* Y EL HETEROLINGÜISMO

Miñán no es una obra monolingüe, es decir, escrita en una sola lengua. Notamos el empleo de ocho lenguas: español (castellano)⁶⁴, francés, árabe, pular, susu, inglés, euskera y una lengua de Libia no identificada. El español (el euskera originalmente) es la lengua mayoritaria: es la lengua del relato. Las demás lenguas se presentan como extranjeras y aparecen puntualmente a lo largo del texto⁶⁵. Es esta «cohabitación *textual* de las lenguas»⁶⁶ lo que permite atribuirle a *Hermanito. Miñán* la denominación de *heterolingüe*.

Atendemos a entender por qué Amets Arzallus Antia, tanto como transcriptor como traductor, decidió traducir y no traducir los pasajes en lengua extranjera dichos por Ibrahima Balde. Aquí se revela otra particularidad del texto de *Hermanito. Miñán*: originalmente, no fue solo una transcripción, sino también una traducción del francés al

⁶⁴ En la obra original, notamos también el empleo del español con tres palabras: *campo*, *programa* y *tranquilo*. Nos basamos en la siguiente edición: ARZALLUS ANTIA (Amets) y BALDE (Ibrahima), *Miñán*, Zarautz; Pamplona; Lirrabetzu, Susa, 22ª edición, 2024 (2019). A partir de ahora, salvo que se indique lo contrario, nos referiremos a esta edición cuando mencionamos la edición original/versión en euskera.

⁶⁵ En la versión original, el español se presenta como una lengua extranjera. Al contrario, en la traducción española, el euskera se presenta como una lengua extranjera. Lo veremos. Lo que no cambia es la presencia de estas siete lenguas en cada versión.

⁶⁶ DECHÈNE (Ludivine), *L'hétérolinguisme dans la littérature francophone de Belgique, à travers les œuvres de Caroline De Mulder, Frédéric Saenen, Nathalia Showronek et In Koli Jean Bafone* [En línea], DENIS (Benoît) (dir.), Universidad de Lieja, 2021, p. 14, URL: <http://hdl.handle.net/2268.2/11201>.

euskera. De hecho, la lengua de comunicación entre los dos actores era el francés. Entonces, el prototestimonio (primer texto oral producido por el testificante) fue enunciado en francés, mientras que el testimonio final (segundo texto escrito por el testimonialista) fue publicado en euskera. Amets Arzallus Antia cumple una doble mediación: la de transcribir y la de traducir.

No obstante, Arzallus Antia no es un traductor tradicional: no esconde por completo el fenómeno de mediación. Gracias al análisis que sigue, observaremos los distintos fenómenos de no traducción y de heterolingüismo presentes en el texto.

Antes de entrar en el meollo de la cuestión, hacemos una advertencia. Como hemos señalado previamente, hacemos nuestro estudio a partir de una traducción. Entonces, cuando aludimos a la lengua castellana, en realidad nos referimos indirectamente al euskera de Amets Arzallus Antia traducido en castellano por Ander Izagirre Olaizola. No somos ingenuos: la mediación suplementaria que encarna el traductor (el segundo traductor, del euskera al castellano) impacta en el texto y, en consecuencia, en nuestro análisis. Sin embargo, después de haber realizado una comparación de los usos de las lenguas extranjeras entre el texto original y el texto traducido en español, aseguramos que los cambios –porque hay cambios– son minoritarios⁶⁷. Esta observación nos permite creer en la pertinencia de nuestro análisis, aunque no se haga a partir del texto original.

No obstante, recordamos que no hablamos el euskera y que, por lo tanto, nuestra comparación entre los dos textos se limitó a la identificación de las palabras extranjeras. Todavía quedan muchos elementos que comentar: los códigos tipográficos, la división de los capítulos, la inserción de ilustraciones, los cambios en la transcripción de los discursos referidos, etc. Son todos elementos de divergencia que hemos notado, pero que no comentaremos aquí. Con respecto al estudio de la traducción en sí, dejamos a los especialistas en traductología el placer de ir más allá en este tema a partir de los aspectos lingüísticos que habremos considerado.

En primera instancia, cabe plantear el contexto multilingüe en el que emergió el libro. A diferencia de una novela escrita por un autor plurilingüe, *Hermanito. Miñán* no presenta un heterolingüismo nacido de la individualidad plurilingüe de un autor, sino de una

⁶⁷ La tablilla recapitulativa de las palabras extranjeras notifica las variaciones. Se encuentra en el apéndice del presente trabajo (p. II-IV).

situación comunicativa multilingüe. Por lo tanto, no podemos analizar la lengua (las lenguas) del texto de *Miñán* sin considerar la biografía lingüística de cada actor (Ibrahima Balde y Amets Arzallus Antia) ni caracterizar la comunicación lingüística establecida entre ellos.

La distinción que hacemos entre el plurilingüismo y el multilingüismo no es anodina. La consideramos enseguida. Centrarnos en el contexto de comunicación en el que se inscriben Ibrahima Balde y Amets Arzallus Antia nos llevará también a aludir a las nociones de exolingüismo y endolingüismo.

3.1. Plurilingüismo vs multilingüismo; exolingüismo vs endolingüismo

Antes de considerar la situación comunicativa que precedió la redacción del texto del libro, cabe primero entender la diferencia entre «plurilingüismo» y «multilingüismo». Nos referimos a Christina Reissner, que concuerda con las definiciones de la «*Charte européenne du plurilinguisme*». Según esta carta, el plurilingüismo es «el uso de varias lenguas por un mismo individuo»⁶⁸, mientras que el multilingüismo es «la coexistencia de varias lenguas en el seno de un grupo social»⁶⁹. Uno «[indica el] nivel individual»⁷⁰, otro «el fenómeno social»⁷¹. Ibrahima Balde y Amets Arzallus Antia son ambos individuos plurilingües que provienen de ámbitos multilingües. A continuación, detallaremos las características de la comunicación establecida entre estos dos sujetos plurilingües.

Por un lado, Ibrahima Balde es guineano de la etnia fula. Su lengua materna (lengua 1, aprendida primero) es el pular, la lengua hablada por su etnia. También habla el susu (lengua 2.1) y el malinké (lengua 2.2). Estas tres lenguas son las lenguas nacionales más habladas en Guinea. Además, estudió el francés en la escuela (lengua 2.3); es la lengua oficial en Guinea, es decir, la lengua de la administración, de la justicia y de la

⁶⁸ REISSNER, (Christina), «La recherche en plurilinguisme» en POLZIN-HAUMANN, SCHWEICKARD (Claudia) (dir.), *Manuel de linguistique française*, Berlin, de Gruyter, vol. 8, 2015, p. 660.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*

educación⁷². Tiene también bases de árabe (lengua 2.4). Entonces, Ibrahima Balde nació y creció en un país multilingüe, o sea, un país en el que coexisten varias lenguas.

Por otro lado, Amets Arzallus Antia nació en el sudoeste de Francia (Saint Jean-de-Luz), pero siempre ha vivido en el País Vasco francés (Hendaya). De lo que sabemos, habla al menos el euskera (¿lengua 1 o 2?) y el francés (lengua 1). Puede ser que hable también el español (lengua 2) por haber estudiado en la universidad pública del País Vasco (Universidad Pública Vasca o Euskal Herriko Unibertsitatea) situada en el norte de España y cuyas lenguas de enseñanza son el euskera y el español. Estas tres lenguas (vasco, francés y español) coexisten en el territorio vasco; territorio que tiene la peculiaridad de ser tanto español como francés, pero se disocia de ambos países por su lengua euskera⁷³. Como Ibrahima Balde, Amets Arzallus Antia es un individuo plurilingüe que proviene de un ámbito multilingüe.

Gracias a estas breves biografías lingüísticas⁷⁴, constatamos que comparten una lengua en común: el francés. Suponemos que el francés es, con el vasco, la lengua materna de Amets Arzallus Antia, pero es cierto que no es la de Ibrahima Balde. El hecho de que el testificante sea el dominado lingüístico y el testimonialista el dominante es muy frecuente, por no decir sistemático.

⁷² LECLERC (Jacques), «Guinée-Conakry», en *L'aménagement linguistique dans le monde* [En línea], Quebec, CEFAN, Universidad Laval, 2023, URL: https://www.axl.cefan.ulaval.ca/afrique/guinee_franco.htm.

⁷³ Institut culturel basque (Euskal Kultur Erakundea), «Euskera, la langue basque», en *Culture basque: des clés de compréhension de la culture basque* [En línea], (fecha de puesta en línea no mencionada), URL: <https://www.eke.eus/fr/culture-basque/euskara-la-langue-des-basques>.

⁷⁴ «La biografía lingüística de una persona es el conjunto de caminos lingüísticos, más o menos largos y más o menos numerosos, que ha recorrido y que ahora conforman su capital lingüístico: es un ser histórico que ha atravesado una o varias lenguas, maternas o extranjeras, que constituyen un capital lingüístico en constante cambio. En definitiva, son las experiencias lingüísticas vividas y acumuladas en un orden aleatorio las que diferencian a cada persona», en CUQ (Jean-Pierre) (dir., como presidente de la ASDIFLE), *Dictionnaire de didactique du français langue étrangère et seconde*, París, CLE International, 2003, p. 36-37, en AUDEMAR (Aurélie), «La biographie langagière: Une mise en lumière des pratiques des langues, des savoirs et des identités», en *Journal de l'alpha* [En línea], n°107, 2017, p. 41-42, URL: https://lire-et-ecrire.be/IMG/pdf/ja207_p038_audemar.pdf.

Esta asimetría lingüística⁷⁵ nos lleva a calificar la comunicación establecida entre Balde y Arzallus Antia como exolingüe. El exolingüismo, como lo define Rémy Porquier, es «la comunicación entre individuos que pertenecen o no a una misma comunidad lingüística por otros medios que una lengua primera común»⁷⁶. Porquier habla también de una comunicación entre nativos y no nativos⁷⁷. Al contrario, el endolingüismo es la comunicación entre dos individuos por una misma lengua materna⁷⁸.

Es importante entender este contexto lingüístico porque es este contexto el que implica la presencia de varias lenguas en el texto mismo de *Hermanito. Miñán*. A continuación, categorizaremos el uso de cada lengua presente en el texto. Ya podemos avisar que la presencia del francés, en comparación con la de las demás lenguas extranjeras, tiene una función distinta y peculiar.

3.2. Análisis del heterolingüismo en *Hermanito. Miñán*

El heterolingüismo se analiza desde seis perspectivas diferentes. Cada perspectiva corresponde a un modo de integrar una lengua extranjera en un texto: la inserción léxica, la inserción metalingüística, la inserción metadiscursiva, la inserción polifónica (los discursos referidos), la representación de la lengua extranjera en escenas de

⁷⁵ «Las situaciones de comunicación exolingüe están caracterizadas por su asimetría y por su doble focalización, sobre un objetivo conversacional y sobre la forma lingüística de la interacción», en MOUCLIER (Isabelle), «Coopération en situation d'asymétrie linguistique en milieu professionnel», en *Les Cahiers de l'École* [En línea], Universidad de París, n°1, p. 45, URL: http://www.jacques-pain.fr/ftp/cahiers1/C1_mouclier.pdf.

⁷⁶ PORQUIER (Rémy), «Communication exolingue et apprentissage des langues», en PY (B.) (dir.), *Acquisition d'une langue étrangère*, vol 3, Presses de l'université de Paris VIII, p.26, citado en ZEITER (Anne-Christel), *Dans la langue de l'autre: se construire en couple mixte plurilingue* [En línea], Lyon, ENS Éditions, 2018, párrafo 3 del capítulo «Huit couples et beaucoup de choses à dire», URL: <https://books.openedition.org/enseditions/8459>.

⁷⁷ PORQUIER (Rémy) y ROSEN (Évelyne), «Présentation. L'actualité des notions d'Interlangue et d'interaction exolingue», en *Linx* [En línea], n°49, 2003, p. 11-12, URL: <http://journals.openedition.org/linx/524>.

⁷⁸ MOUCLIER, *op. cit.*, p. 44.

representación y la interlengua. Esta división fue propuesta por Anna Godard⁷⁹. Retomamos estas categorías como base para nuestro análisis.

3.2.1. La inserción léxica

La inserción léxica es la inserción de una palabra extranjera en el texto por no tener una palabra equivalente en la lengua del texto. Estas palabras que designan cosas que no pueden ser nombradas en otra lengua se llaman *realia*⁸⁰. Veamos algunos ejemplos:

- a) *Zipa*: «Me dio un paquete de galletas y una pequeña *zipa* con agua». (p. 50)
- b) *Donka*: «Tenía mucha *donka*, pero no era fácil, porque no había agua». (p. 49)
- c) *Kifs*: «Eran dos *kifs*». (p. 51)

Estas tres palabras remiten a la realidad de Ibrahima Balde cuando estaba en Mali, de camino hacia Argelia. Las inserciones son frecuentes cuando el relato está situado en otro universo cultural⁸¹.

Son tres inserciones léxicas, pero no fueron tratadas de la misma manera. La palabra *zipa* es un caso más tradicional de inserción léxica: la palabra extranjera está insertada en la frase como si hiciera parte de la lengua primera. Es la cursiva lo que permite identificarla como una palabra extranjera. En nuestro caso, no hay ni glosario ni explicación en el texto sobre su significado. El lector tiene que adivinarlo por el contexto y aceptar que seguirá habiendo una confusión semántica⁸².

El caso b) es peculiar. *Donka* no se emplea para nombrar una realidad intraducible, sino porque Ibrahima Balde no recordaba la palabra en francés (lengua del prototestimonio). Es el contexto el que permite entender la palabra que le falta: *sed*. Aquí, la inserción léxica no compensa una carencia léxica de la lengua francesa, sino una carencia de conocimiento de esta misma lengua por Ibrahima Balde.

⁷⁹ GODARD (Anne), «Hétérolinguisme: écrire et figurer l'expérience plurilingue. Quelques exemples dans la littérature contemporaine en français», en *Estudios Románicos* [En línea], vol. 32, *Plurilingüismo en las literaturas románicas*, 2023, p. 98-107, URL: <https://doi.org/10.6018/ER.538681>.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 98.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*, p. 99.

Kifs, por su lado, si bien está empleado solo (como *zipa*) en una primera frase, la siguiente introduce una explicación: «Los *kifs* son bidones de plástico gigantes y dentro tienen agua, algunas veces» (p. 51). En este caso, estamos frente a una inserción metadiscursiva.

3.2.2. La inserción metadiscursiva

Cuando el locutor explica una palabra previamente empleada en su discurso, produce un comentario metadiscursivo. Ponemos algunos ejemplos:

- a) «*Yaarama buy*», les dije. En nuestro idioma, *yaarama buy* quiere decir «muchas gracias». (p. 15)
- b) Le pregunté qué tal estaba y me dijo «*yam tun*». Eso significa «bien» en pular. (p. 23)
- c) «*Koto*, ¿qué harás tú ahora?». *Koto*, en nuestro idioma, significa *hermano mayor*. (p. 26)
- d) «*Miñán*, ¿a qué has ido a Libia?», le pregunté. En el idioma pular, la palabra *miñán* significa hermana pequeña o hermano pequeño. Hermanito. (p. 36)
- e) «*Boore*, esta noche nos escapamos». *Boore*, en lengua susu, significa «amigos». (p. 46)
- f) «Sir, *yallah*». En árabe, eso significa «vamos», me estaba diciendo que lo siguiera. (p. 63)
- g) Entonces se levantó la *guba* y me enseñó el Kaláshnikov. Sí, tal cual. La *guba* es un chaleco largo, lo usan los hombres. (p. 71)

Una vez que estas palabras fueron explicadas, serán reutilizadas a lo largo del texto, pero no siempre reexplicadas:

- h) Y pasaban delante de mí, como si yo no estuviera, como si fuera mudo. «*Yaarama buy*». Me pasé un día entero buscando una cuerda en Ghardaia, pero nada. (p. 96)
- i) «¿Qué tal?», me preguntó. «*Yam tun*», le contesté. (p. 116)
- j) «Buena suerte en Libia, *koto*, que Dios te ayude». «Adiós, *Miñán*, buena suerte a ti también. Y muchas gracias por el agua caliente y por los masajes. *Yaarama buy*, Isamail». (p. 60)
- k) Cuando terminan de hincharla, el libio te dice «*yallah, yallah*», «rápido, rápido», es hora de salir. A veces vistes una *guba* corta, pero casi siempre hay cien *gubas* y ciento cincuenta personas, así que cincuenta personas salen sin nada. En ese momento todo es *yallah, yallah*, no debes preguntar nada. (p. 86)

Todos los metadiscursos aquí representados son discursos autonímicos, es decir, «[explicaciones] de una palabra empleada por el enunciador»⁸³. Existen otros tipos de metadiscursos. Por ejemplo, cuando Ibrahima Balde (narrador) emplea el giro «cuando digo... quiero decir...», introduce un metadiscurso. Sin embargo, estos metadiscursos no implican el uso de lenguas extranjeras. Por lo tanto, no son interesantes para este análisis.

A excepción de *guba* (ejemplo g), cuyo uso podría considerarse mejor como una inserción léxica explicada, todas estas primeras incidencias léxicas aparecen entre comillas porque son discursos referidos. Al remitirnos a Anna Godard, esta observación no tiene nada de sorprendente en la medida en que «el discurso referido es la razón más evidente de alternancia de códigos»⁸⁴. De hecho, la gran mayoría de las lenguas extranjeras a las que recurre Ibrahima Balde (narrador) aparecen en discursos referidos.

3.2.3. La inserción polifónica (los discursos referidos)

Insertar la voz de varios locutores permite, al mismo tiempo, la inserción de la lengua de cada locutor en el texto. La comprensión del discurso citado se posibilita por «modalidades de traducción o de reformulación»⁸⁵. Por ejemplo, la inserción de un comentario metadiscursivo lo permite.

En la mayoría de los casos, para una mejor comprensión, un intercambio conversacional está, casi siempre, parcialmente traducido. La primera intervención del diálogo (o solo el inicio de esta primera intervención) está transcrita en lengua extranjera, mientras que el resto es traducido. La primera parte de la discusión (o de una frase) permite señalar en qué lengua esta discusión (o esta frase) fue enunciada. Es el caso, por ejemplo, en el siguiente extracto:

Era guineano, susu, y yo conozco más de mil palabras en susu. Los tuaregs no. Al tercer día me acerqué a él y le dije: «*Boore*, esta noche nos escapamos». *Boore*, en lengua susu, significa «amigo». «Sí», me respondió, «yo también quiero escaparme, pero cómo, esta pared es más alta que nosotros». (p. 46; el resto la conversación sigue siendo traducido)

⁸³ *Ibid.*, p. 101.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*

No todas las inserciones de palabras en lengua extranjera se hacen mediante los discursos referidos. El locutor también puede comentar una palabra que no forma parte del discurso, es decir, una palabra empleada por sí misma, sin designar una cosa de la realidad. En tal caso, el comentario es metalingüístico: el locutor comenta un elemento de la lengua, no un elemento del discurso.

3.2.4. La inserción metalingüística

Un comentario metalingüístico es particularmente empleado para comparar dos lenguas: «los pasajes que establecen comparaciones entre dos lenguas son los lugares privilegiados para la inserción de la lengua extranjera»⁸⁶. Lo ilustramos:

- a) En susu, pan se dice *tami*, y padre, *baba*. En malinké, madre se dice *na*; y dolor *dimin*. [...] En pular, sangre se dice *yiyan*; y mundo, *aduna*. (p. 7)
- b) Al mercado lo dicen *market*, y en Monrovia hay un *market* muy grande, que se llama Watazai. Creo que esa palabra es en francés, *Watazaai*. En francés hay que alargar un poco esa *a*. En inglés se dice *Waterside*, el pueblo junto al agua. (p. 20)

El caso *a*) ejemplifica muy bien el fenómeno. El caso *b*), por su parte, no solo hace una reflexión metalingüística léxica (*mercado-market*; *Watazai-Watazaai-Waterside*), sino que también produce una metareflexión sobre cómo se pronuncian las palabras. Eso tiene seguramente un enlace con la ortografía bastante rara de las palabras *d'accord* y *ok*, que siempre están escritas *dakor* y *oke* (ortografía fonética). Constatamos también variaciones ortográficas en las transcripciones de las lenguas africanas entre el texto original y el texto en español. Por ejemplo, *yam tun* (versión castellana) está transcrito *djiantou* en la versión original.

Los casos que ejemplificaron cada tipo de inserción no establecen una lista exhaustiva. Afirmamos que muchos otros ejemplos se encuentran en el texto de *Hermanito. Miñán* y corroboran las conclusiones que vamos a presentar.

Lo que estaba en juego con lo que acabamos de estudiar es el papel de Amets Arzallus Antia como transcriptor. De hecho, si toda esta variedad lingüística está presente en la obra, es porque Arzallus Antia transcribe el discurso oral de Ibrahima Balde de modo que

⁸⁶ *Ibid.*, p. 99.

respete y refleje la experiencia plurilingüe de Ibrahima Balde: «las formas heterolingües figuran y configuran textualmente la experiencia del plurilingüismo»⁸⁷. Si todo el texto hubiera sido escrito en castellano (y primero en euskera), el testimonialista no hubiera sido un mediador-transcriptor fiel al discurso inicial del testimoniante.

En este sentido, podemos entender mejor el heterolingüismo de *Hermanito. Miñán* al volver a la noción de «alternancia de códigos», rápidamente aludida previamente. La alternancia de códigos, también llamada *code switching* «es un fenómeno lingüístico por el cual, en el transcurso de una conversación, el hablante cambia de una lengua a otra»⁸⁸.

Hay cuatro tipos de alternancia: intra-oracional fluida, intra-oracional no fluida, inter-oracional fluida e inter-oracional no fluida. La alternancia intra-oracional fluida ocurre a nivel de las frases, de las palabras o de los morfemas de manera imperceptible, es decir, no introducida por ninguna estrategia discursiva (cf. la inserción léxica, pero no por falta de equivalencia léxica, sino por comodidad lingüística). Al contrario, la alternancia intra-oracional no fluida puede ser rodeada por un comentario metalingüístico (cf. la inserción metalingüística), una repetición o una traducción (cf. inserción de un comentario metadiscursivo) o por la expresión, por el locutor, de la búsqueda de la palabra apropiada. La alternancia inter-oracional es, por su parte, la yuxtaposición de enunciados completos de lenguas diferentes⁸⁹.

A partir de ahí, hacemos dos observaciones. Primero, en nuestro caso, el *code switching* no se establece solo a nivel de un contexto oral conversacional, sino también a nivel escrito: los cambios de códigos presentes en *Hermanito. Miñán* no solo resultan del plurilingüismo de Ibrahima Balde, sino también del de Amets Arzallus Antia. Subrayamos el carácter escrito del contexto en el que encontramos el fenómeno de *code switching* en la medida en que, por este contexto, la alternancia de códigos conlleva efectos retóricos (cf. el uso del francés). En un contexto oral, la alternancia de códigos que hace un locutor no persigue ningún efecto retórico, en ningún momento⁹⁰. Un hablante plurilingüe como Ibrahima Balde alterna varias lenguas en un mismo discurso no para alcanzar un efecto

⁸⁷ *Ibid.*, p. 98.

⁸⁸ CARLOS GODENZZI (Juan), «Aspectos sociolingüísticos del español en Quebec», en *Tinkuy*, n°3, 2006, p. 9.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 10

⁹⁰ *Ibid.*, p. 9.

retórico, sino por comodidad: se expresa en el idioma que le viene primero en ese momento.

Segundo, cada inserción tiene su grado de legibilidad⁹¹ que depende de las semejanzas de la lengua extranjera con la lengua de origen del texto. Es por eso que las palabras en pular, susu y malinké están, en su mayoría, acompañadas de comentarios o traducciones. Las palabras en árabe *inshallah*, *alhamdoulillah*⁹², *salam alaikum*, *alaikum salam* y *Allahu akbar* no están traducidas seguramente porque son palabras muy conocidas también por los no arabófonos. *Shukran*, *habibi*, *yallah*, *barka lafi* y *taburdimok* son palabras mucho menos difundidas entre los públicos no iniciados a la lengua. Sin embargo, excepto *yallah*, ninguna de estas palabras está traducida. Emitimos la hipótesis según la cual mantener un alto grado de opacidad semántica al no traducir las palabras extranjeras ubica al lector en la misma situación de incompreensión en la que estaba Ibrahima Balde.

Lo mismo ocurrió con la palabra francesa *naufnage* que el mismo Ibrahima Balde no entendió cuando fue confrontado por primera vez con ella.

No obstante, de manera más general, las palabras y frases en francés casi nunca van acompañadas por un comentario o una traducción. Además, el propio uso del francés no parece ser igual al uso que se hace de las demás lenguas extranjeras.

Proponemos concentrarnos en el espacio que el texto de *Hermanito. Miñán* da al francés y en cómo recurre a esta lengua.

3.2.5. El francés, la lengua extranjera mayoritaria

La razón por la cual el francés es la lengua extranjera más presente en el libro, tanto en la versión original como en la traducción, nos parece evidente: es la lengua de comunicación entre Ibrahima Balde y Amets Arzallus Antia. Como ya hemos dicho, el prototestimonio ha sido enunciado en lengua francesa. Entonces, la lengua a la que Ibrahima Balde recurrió mayoritariamente fue el francés.

⁹¹ Anne Godard habla de un «*seuil de lisibilité*», en GODARD, *op. cit.*, p. 98.

⁹² La ortografía correcta sería la siguiente: *alhamdulillah*. No obstante, la palabra está escrita *alhamdoulillah* tanto en la versión en español (p. 32) como en la versión original (p. 41).

No obstante, Amets Arzallus Antia expresa claramente su deseo de traducir al euskera la oralidad de Ibrahima Balde (cf. el prólogo, p. 133). Por lo tanto, ¿por qué dejar un espacio tan grande a la lengua francesa? ¿Por qué no traducirlo todo? ¿Por qué elegir la no traducción en lugar de la traducción cuando todo era traducible?

Volvamos a considerar las categorías previamente utilizadas y observemos cómo el francés se inscribe en ellas.

Alternancia intra-oracional fluida (<i>Code switching</i>)	Inserción polifónica	Comentario metadiscursivo	Comentario metalingüístico
a) Otras veces ella mandaba a por agua y yo iba al pozo, <i>puiser de l'eau</i> . (p. 8)	a') Se sacaba le cinturón y me mandaba: «Ibrahima, tumbate en el suelo». Y le decía « <i>dakor</i> », y él me daba cinco golpes. (p. 10)	a'') Una noche, en el bosque, un amigo se me acercó y me dijo: «Ibrahima, voy a llamar a un <i>marabout</i> ». En África, <i>le marabout</i> es la persona que conoce los secretos del Corán y los del cuerpo, pero no es un médico, no ha pisado nunca una escuela. (p. 107)	c'') Creo que esa palabra es en francés, <i>Watazaaaai</i> . En francés hay que alargar un poco esa <i>a</i> . En inglés se dice <i>Waterside</i> , el pueblo junto al agua. (p20)
b) Los vendía en la calle pero era zapatillas de casa, <i>des repose-pieds</i> . (p. 8)	b') « <i>Oke</i> », le dije, volví a casa. (p. 14)	b'') Cuando me acerqué a hablarle de la Red de Apoyo, me respondió « <i>merci</i> ». La palabra <i>merci</i> a veces significa «gracias» y otras veces significa «sí, sí, ya lo sé». (p. 130)	
c) A una persona hay que respetarla, <i>parce que c'est comme ça</i> . (p. 11)	c') «Te llevaré», me dijo, «pero tendrás que ir arriba, <i>dans le porte-bagages</i> ». (p. 19)		
d) No eran ricos, todos vivíamos en un bloque grande, <i>dans la haute banlieue</i> de Conakri. (p. 15)	d') «Ibrahima, ayúdame a llevar este <i>colis</i> ». (p. 20)		

e) En Conakri hay una estación grande, la llamamos <i>gare-voitures</i> , <i>gare-voitures de Bambetto</i> . (p. 15)	e') « <i>Le roulement</i> », me dijo, « <i>Le roulement est gâté</i> ». (p. 31)
f) Otros nueve kilos. (p. 16)	f') «Me ha llamado tu madre, tiene noticias de Alhassane». « <i>Ah bon?</i> ». «Sí, Alhassane está en Libia». (p. 34)
g) Luego el conductor subió al <i>porte bagages</i> y empezó a lanzar las maletas a los pasajeros. (p. 19)	g') «¿Quieres ir a Argelia?», me preguntaron. « <i>Oui</i> ». (p. 42)
h) Pero existe otro camino para salir de Taalanda, una última opción. <i>La fugue</i> . Escaparse. [...] Vamos allá, ahora sí, <i>la fugue</i> . (p. 46)	h') « <i>Allez</i> , entra ahí». (p. 42)
i) Busqué el grifo y vi que le habían atado dos cauchos largos, anudados, <i>deux chambres à air</i> , bloqueando la salida del agua. (p. 52)	i') En Kidal nos bajaron y nos contaron de nuevo: «Cuarenta, sesenta, ochenta, más catorce: noventa y cuatro, <i>c'est oke</i> ». (p. 42)
j) Lo intenté en Timiaouine, pero <i>impossible</i> . Y en Bordj, también, <i>impossible</i> . (p. 59)	j') Alguien dirá tu nombre, o si no, te llamará sin nombre: « <i>Toi, viens ici</i> ». (p. 45)
k) El día no lo cambié, <i>la quatre du huit</i> , el cuatro de agosto.	k') « <i>Oke</i> », le dije, « <i>merci</i> ». (p. 50)
l) Me subió a un <i>quatre-quatre</i> , no sé si un Golf o un Ford, no me acuerdo bien, pero era un coche grande. (p. 71)	l') «¿Ciento cincuenta?», le pregunté. « <i>Exact</i> ». (p. 63)

m) Cuando callaba una, empezaba otra, y cuando callaba la otra, empezaba la siguiente. <i>Y au suivant.</i> (p. 75)	m') «¿En qué año naciste?». « <i>Le 4, 8, 1999</i> », le expliqué, «à Conakry». «Oke», dijo, y así lo escribió. (p. 65)
n) Yo también los conté con los ojos. <i>Au total</i> , trescientos. (p. 74)	n') Me preguntaba si se había muerto alguna gallina y yo le respondía: «No, <i>tout est en ordre</i> ». (p. 77)
o) Eran como unos guisantes pequeños, amarillos, cómo se dice... <i>du maïs, voilà</i> . Maís. (p. 76)	o') «¿Tú sabes dónde está?», le pregunté. «No, no sé dónde está, pero sé que tuvo un <i>nauffrage</i> ». (p. 80)
p) Entonces, me levantaba, revolvía el maíz, lo iba lanzando al suelo con una taza y llamaba a las gallinas, <i>kotz-kotz-kotz</i> . (p. 76)	p') « <i>Mon frère</i> , ¿tú crees que en una zodiac pueden caber ciento cuarenta y cuatro personas?». «Ibrahima», me respondió, «eso no es nada, en Libia verás hasta ciento ochenta personas en una zodiac, <i>ça c'est tout à fait normal</i> ». (p. 82)
q) Me contó que conocía un pequeño <i>chantier</i> en Zintán, cerca de Sabratha. (p. 92)	q') Le respondí que sí, « <i>bien sûr</i> ». (p. 97)
r) Cuando digo Alhassane, quiero decir mi culpa, mi dejadez, <i>faute de négligence</i> . (p. 92)	r') «Pues así es, como te lo cuentan», le expliqué, «me he vuelto loco, ¿y? <i>Ça te pose un problème?</i> » (p. 99)
s) <i>La Lybie, c'est fini</i> . (p. 94)	s') Mi padre me lo decía muchas veces: « <i>Quel que soit x</i> , tú siempre estarás en el medio, habrá alguien delante de ti y habrá

	alguien detrás de ti». (p. 99)
t) No lo he buscado. Y no me han buscado. <i>Tout simplement.</i> (p. 101)	t') Una noche, en el bosque, un amigo se me acercó y me dijo: «Ibrahima, voy a llamar a un <i>marabout</i> ». (p. 107)
u) Así que es cierto, no he tenido experiencias de amor en el camino, pero eso no me preocupa, <i>rien du tout.</i> (p. 102)	u') En Nador la policía se cansa antes y se va, hasta mañana. « <i>Au revoir</i> ». (p. 111)
v) El nuestro se llamaba <i>Peau blanc</i> . Sí, <i>Peau blanc</i> . (p. 111)	v') Pensaba: «Ese <i>programa</i> solo vale cien euros, pero el peligro es enorme; si empieza a entrar agua en la zódiac, <i>c'est fini</i> ». (p. 112)
w) <i>Au minimum</i> <i>minimum</i> , tres mil. (p. 111)	w') Alguien dijo: « <i>Des dauphins</i> ». (p. 119)
x) Muchos, desesperados, intentan otra opción: <i>le ramer-ramer.</i> (p. 112)	x') Aparece de nuevo toda la longitud del mar, y piensas: « <i>Impossible</i> ». (p. 120)
y) Sí, <i>faute de négligence</i> . <i>Tu comprends?</i> (p. 113)	y') Todos gritábamos: « <i>À l'aide, à l'aide</i> ». (p. 121)
z) Algunos vestían una <i>guba</i> de trapo, otros un neumática de bicicleta enrollado a la espalda, <i>une chambre à air.</i> (p. 120)	z') Respiró un silencio largo y me contestó « <i>mon frère, la vie c'est pas facile à dire</i> ». (p. 130)
	z'') « <i>Mon frère, estoy en Europa pero yo no quería venir a Europa</i> ». (p. 131)

En primer lugar, constatamos que no hay ninguna inserción léxica, en el sentido de una *realia*: todas las palabras que pertenecen al léxico francés podrían haber sido

traducidas, tanto en euskera como en castellano. Esto se verifica por las variaciones encontradas entre la versión original y la versión castellana: por ejemplo, la primera aparición de *chambres à air* (p. 52) no está en francés en la obra original, pero la segunda sí lo es.

En segundo lugar, hay muy pocos comentarios tanto metadiscursivos como metalingüísticos. El francés está casi sistemáticamente empleado dentro de un discurso: ya sea en el discurso narrativo mismo o en los discursos referidos. Es importante distinguir estos dos tipos de discursos porque la presencia del francés en cada uno no parece tener la misma función.

En los discursos referidos, el francés indica la lengua original de los diálogos por su uso parcial (*c', d', f', g', h', z''*) o completo (*f', w', x'y', z'*). Decimos «indica» como si estuviéramos seguros, pero una duda persiste: ¿el francés indica la lengua original de los diálogos intercambiados por Ibrahima Balde con la gente que encontró? ¿O es la lengua en la que Amets Arzallus Antia transcribió estos diálogos? No podemos contestar con certeza a la primera pregunta. Es verdad que Ibrahima Balde (narrador) precisa a menudo la lengua conversacional utilizada al insertar una palabra de dicha lengua en el discurso (como hemos constatado con el uso de las demás lenguas extranjeras). Por lo tanto, el francés también podría cumplir este papel.

A veces, expresa explícitamente que el discurso referido fue dicho en otro idioma (*o'*). Reproducimos el fragmento entero:

«¿Tú sabes dónde está?», le pregunté. «No, no sé dónde está, pero sé que tuvo un *nauffrage*».

Me lo dijo todo en pular, salvo esa palabra en francés. Solo esa palabra, *nauffrage*. Era la primera vez que la oía. (p. 80)

En esa misma página, dos párrafos más arriba, ya mencionaba la nacionalidad guineana de su interlocutor.

Entonces, el francés puede también, en algunos casos, cumplir la misma función que las otras lenguas extranjeras y dar cuenta del contexto multilingüe en el que se desarrolla el relato.

Precisamos que no cumple siempre esta función, particularmente cuando consideramos el extracto *a'*. Nos parece poco probable que el «*dakor*» dicho por Ibrahima Balde (narrador) indique que el diálogo entre él y su padre ocurrió en francés, por el simple motivo de que no es su lengua materna.

A partir de ahí, tanto la presencia del francés en los discursos referidos como su presencia en el discurso narrativo puede ser recibida como una marca del prototestimonio dejada en el testimonio final. Llegamos a lo que pensamos que está realmente en juego con la presencia del francés en *Hermanito. Miñán*: la no traducción de algunos elementos lingüísticos por parte de Amets Arzallus Antia en su traducción del relato de Ibrahima Balde.

Al no traducir partes del prototestimonio, Amets Arzallus Antia remite continuamente al discurso originario de Ibrahima Balde. Al apoyarnos en toda la teoría del género testimonial que hemos desarrollado a lo largo de este trabajo, podemos interpretar estas remisiones a la lengua del prototestimonio como un modo de seguir siendo fiel a la voz del testimoniante. El extracto más ejemplar sería seguramente el y). La interpelación «*Tu comprends?*» respeta tanto la lengua de enunciación original (uso del francés) como el contexto comunicacional en el que esta enunciación fue realizada (uso de la segunda persona del singular).

Finalmente, podemos concluir que Amets Arzallus Antia recurrió a la no traducción y produjo, de esta forma, un texto heterolingüe por un motivo principalmente de verosimilitud, con una «representación heterogénea correcta [de las lenguas] 2»⁹³. Una motivación realista que «promueve una visión referencial de la literatura»⁹⁴. Es una actitud coherente por parte de un mediador de un texto testimonial.

Con el concepto de «no traducción» aludimos al acto de no traducir partes de un texto a favor de la conservación de la lengua original del texto. Evitar la traducción puede realizarse por diversos métodos: la supresión, la síntesis, etc.⁹⁵ La particularidad de la no traducción practicada por Arzallus Antia es que no es un acto de traición hacia el texto original, sino un modo de serle fiel.

⁹³ GRUTMAN (Rainier), «Les motivations de l'hétérolinguisme: réalisme, composition, esthétique», en *Eteroglossia e plurilinguismo letterario, Atti del XXVIII Convegno interuniversitario di Bressanone* [En línea], 2000, p. 335, URL: https://www.academia.edu/671011/Les_motivations_de_lh%C3%A9t%C3%A9rolinguisme_r%C3%A9alisme_composition_esth%C3%A9tique.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 333

⁹⁵ Ver BOCQUET (Catherine), «“Ne pas traduire c’est traduire encore”. Et si la non-traduction était un procédé de traduction?», en *Studia Romanica Posnaniensia* [En línea], vol. 35, Poznań, Universidad de Adam Mickiewicz, 2008, p. 127-144, URL: <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/srp/article/view/10712/10292>.

Por concebir la lengua narrativa «como un *continuum* de variaciones de lenguas»⁹⁶, Amets Arzallus Antia intenta representar la riqueza lingüística del discurso plurilingüe de Ibrahima Balde y ser fiel a su relato, tanto a nivel del contenido como de la lengua. Recordemos esta frase del prólogo que mencionábamos en el apartado del presente trabajo sobre el paratexto: «para que tú escuches su voz» (p. 133). Arzallus Antia expresa un objetivo estilístico claro que puede explicar la altercación de códigos que acabamos de estudiar. También explica otras particularidades retóricas del texto, como el esfuerzo de Arzallus Antia por representar el contexto conversacional en el que nació el testimonio.

La presencia de palabras francesas, al manifestar un fenómeno de no traducción, manifiesta al mismo tiempo el fenómeno de traducción y, por lo tanto, la mediación realizada. En la medida en que el traductor y el transcriptor son una misma persona, la presencia del testimonialista también es visible en el texto mismo. Entonces, en la búsqueda de ser transparente, Amets Arzallus Antia visibiliza el fenómeno de mediación tan problematizado por la crítica literaria.

Todavía quedan muchos aspectos lingüísticos por comentar: fenómenos de préstamo (*stock, stockar*), la palabra *tranquilo* (escrita *trankilo* en la obra original) para nombrar los campos de migrantes, la presencia del español (*campo, programa*), a la que no hemos aludido de manera precisa, etc. Cabría también volver sobre los conceptos de traducción y no traducción para profundizar en sus problemáticas e implicaciones.

Solo queremos subrayar un último elemento: la presencia de la palabra *muga* en el epílogo. Es una palabra que viene del euskera y que fue dejada en el texto en castellano. No es un intraducible: significa «límite». Es el único fenómeno de no traducción del euskera realizado por el segundo traductor y segundo mediador Ander Izagirre Olaizola. En el seno del texto de *Hermanito. Miñán*, la doble mediación es visible.

⁹⁶ GODAR, *op. cit.*, p. 93.

Conclusión

Hermanito. Miñán surge de una situación de urgencia.: la urgencia de desvelar la realidad escondida detrás de lo que llamamos la inmigración, seguramente una de las problemáticas sociales más importantes en la actualidad.

Amets Arzallus Antia se presentó a Ibrahima Balde para proponerle su ayuda. Ibrahima Balde es un migrante guineano que llegó a España; Amets Arzallus Antia es un vasco que acoge a los migrantes. Ibrahima Balde tiene que escribir su historia; Arzallus Antia puede escribirla. Colaboran.

Nuestros análisis han demostrado en qué medida *Hermanito. Miñán* es una obra testimonial. Hemos identificado los elementos textuales y paratextuales que han respaldado nuestra tesis y contribuido a corroborarla. También hemos observado las particularidades de esta obra como testimonio. Sobre este tema, aún queda mucho por decir. Al considerar principalmente la versión castellana en sí misma, hemos intentado realizar un análisis del libro lo más completo posible. No obstante, convendría realizar un estudio comparativo entre el texto y el paratexto de *Hermanito. Miñán* y los de *Miñan*, la versión original. Existen diferencias notables que merecerían ser identificadas y analizadas.

Por ejemplo, el orden de los nombres autoriales. Si bien la editorial Blackie Books eligió indicar el nombre de Balde primero, no fue la decisión originalmente tomada por la casa Susa. En la versión en euskera, Amets Arzallus Antia está siempre mencionado en primero lugar. ¿Se debe al respeto del orden alfabético o es una cuestión de importancia de autoría? Si el orden alfabético está favorecido por algunas editoriales, otras ordenan los nombres en función de la importancia de la implicación de cada autor en el texto. Solo la casa Susa podría aclarar esta decisión. En cualquier caso, siendo consciente de las problemáticas que rodean el género testimonial, poner a Amets Arzallus Antia primero podría connotar cierta importancia del actor-escritor sobre Ibrahima Balde, el actor oral, y mantener, de algún modo, la jerarquía social que regiría inevitablemente la relación entre los dos actores (cf. Sklodowska y la problemática del *rapport*).

El epílogo es otro elemento del paratexto que convendría reestudiar en comparación con la obra original. En realidad, no hay ningún prólogo en la versión original. Y tampoco en las reediciones, por lo que se ve; nuestro ejemplar de *Miñan*, impreso en 2024, procede

de una 22ª reedición. Esto nos deja bastante perplejos en la medida en que habíamos encontrado un término en euskera en el epílogo de la versión en castellana, que parecía sugerir un fenómeno de no traducción por parte de Ander Izagirre Olaizola. Sería interesante realizar un estudio comparativo de las distintas reediciones de la obra original. Hemos visto con Genette que el epílogo es un elemento variable, que puede añadirse o suprimirse en reediciones. Un epílogo puede ser original (publicado en la versión original, es decir, la primera publicación) o posterior (no estaba en la versión original). En este último caso, Genette habla de un epílogo «tardío»¹.

A partir de esta constatación, tendríamos que volver a cuestionar el papel del prólogo/epílogo en el discurso testimonial. Recordemos que, si bien Antonio Vera León subrayaba la importancia del prólogo para proponer modelos de lectura al lector y evitar así una mala interpretación de las intenciones del mediador-transcriptor, Sklodowska, en cambio, señalaba el efecto negativo de relegar toda la reflexión metadiscursiva a los márgenes del texto. Podríamos hacer dialogar la reflexión de Sklodowska con *Miñan*. En vista de que la parcial no traducción del francés en el texto hace visible la mediación y que el texto también rebosa de marcas conversacionales, ¿en qué medida *Miñan* (y también *Hermanito. Miñán*) habría logrado ser un testimonio mediatizado metodológicamente no callado? El poema que está al final de la obra también propone una metareflexión. Está situada en los márgenes, es cierto, pero tampoco toma la forma de un discurso paratextual tradicional: es literatura (cf. la teoría genettiana). Cabe discutir este tema dado que se insertó un epílogo tardío.

Finalmente, la elaboración de un estudio comparativo entre *Miñan* y *Hermanito. Miñán* permitiría destacar otro aspecto, esta vez textual, que nos parece interesante: la presencia de dibujos realizados por Ibrahima Balde reproducidos en la versión original. Si bien el texto original es un producto realizado mayoritariamente por la mano de Amets Arzallus Antia, también contiene trazas escritas hechas por la mano de Ibrahima Balde.

Para terminar el presente trabajo, deseamos volver sobre las razones por las que el libro *Miñan* vio la luz. Ya hemos aludido a la noción de urgencia característica del género testimonial que impulsa el recurso a la escritura. No obstante, muchas claves de comprensión del contexto en el que surge el libro podrían encontrarse en los estudios

¹ GENETTE, *Seuils*, op. cit., p. 250.

sobre lo que llamaremos, de manera muy intuitiva, la «literatura migratoria»². Cuando un migrante llega a Europa, debe demostrar que tiene derecho a acceder al exilio. Con este fin, los inmigrantes relatan sus historias como personas migrantes³. Eso lo explica Amets Arzallus Antia en el epílogo de *Miñán* (p. 131). También en el epílogo, encontramos el siguiente pasaje:

En septiembre de 2019, el día en el que la edición original de este libro entró en la imprenta, Ibrahim recibió una notificación de la comisaría. Una sola página, en papel reciclado, tipo de letra Arial.

RESOLUCIÓN:

DENEGAR EL DERECHO DE ASILO ASÍ COMO LA PROTECCIÓN SUBSIDIARIA, a ELHADJ IBRAHIMA BALDE, nacional de Guinea.

El libro salió de la imprenta quince días después, no tuvimos tiempo entregar un ejemplar en la comisaría. (p. 133- 134)

Hoy en día, Ibrahim Balde vive en Madrid. El análisis de su testimonio podría adquirir otra dimensión al ser relacionado con el estudio de los relatos migratorios.

Con respecto a este tema, sería interesante volver a Marie Cosnay, «una autora, poeta, traductora y profesora de letras [...] militante por los derechos de las personas migrantes»⁴, a quien hemos aludido muy brevemente en nuestro estudio. Cosnay tiene un perfil similar al de Amets Arzallus Antia: vive en el País Vasco francés, acoge a los migrantes, les ayuda y también escribe sobre sus historias. Durante sus procesos de escritura, se enfrentó a problemáticas similares a las que hemos estudiado a partir del género testimonial: el cuestionamiento de la literatura como herramienta capaz de dar voz a los migrantes, y la problematización de la relación entre los migrantes (testimoniante) y las asistencias humanitarias (donde se encuentran personas que cumplen el papel de testimonialista, como Marie Cosnay)⁵.

² Esta etiqueta se confunde con otras: «escritura migrante», «literatura emigrante», etc. El trabajo de Elieen Declercq puede servir de base a una reflexión sobre el tema: DECLERCQ (Elieen), «“Écriture migrante”, “littérature (im)migrante”, “migration literature”: réflexions sur un concepts aux contours imprécis», *Revue de littérature comparée*, vol. 339, n°3, 2011, p. 301-310.

³ ZBAEREN (Mathilde), *op. cit.*, p. 344.

⁴ *Ibid.*, p.337.

⁵ *Ibid.*, p. 337-338.

Con la intención de poder unir literatura y voz subalterna, Cosnay cofundó con Stéphane Bikialo y Daniel Senovilla Hernández la colección «*C'est récit qui viennent*» en el seno de la casa editorial Dacres⁶.

A partir de un mismo contexto sociopolítico y cultural (urgencia, necesidad) y de una misma intención (dar voz), constatamos que se han desarrollado diversos métodos discursivos, desde el género testimonial hispanoamericano hasta la completa «delegación editorial»⁷ por parte de los testimonialistas a los testimoniantes⁸. Esto es lo que está en juego con la colección literaria de Cosnay, Bikialo y Senovilla Hernández: limitar el papel del compilador a releer y acompañar una escritura individual completamente asumida por el propio testigo. Mathilde Zbaeren explica lo siguiente:

En este caso, la recopilación ya no implica una organización de las palabras ni un montaje, sino que acompaña la escritura individual, propone una relectura y un verdadero trabajo de promoción de los relatos producidos por los propios testigos. Este enfoque reconfigura la cooperación y minimiza la intervención del recopilador o recopiladora⁹.

El punto al que queremos llegar no es considerar *Miñán* bajo otro género literario, sino observar que, hoy en día, se debate aún con mucha vivacidad la cuestión de cómo dar voz a personas subalternas y de quién está legítimo para hacerlo. *Miñán*, como testimonio de un migrante, debería pensarse también dentro de los campos de estudios sobre la literatura migratoria. Asimismo, sería pertinente profundizar en las problemáticas que rodean el género testimonial poniéndolas en relación con los cuestionamientos contemporáneos en torno al «hablar en nombre de».

Hermanito. Miñán es un testimonio que se sitúa en el centro de debates sociopolíticos, socioculturales, éticos y lingüísticos contemporáneos. Merecería la pena replantearlo desde los distintos ángulos de investigación que hemos expuesto brevemente en la presente conclusión: la literatura comparada, la literatura migratoria, la literatura como herramienta para dar voz a grupos subalternos y las problemáticas relacionadas al hecho de hablar en nombre de otras personas.

⁶ *Ibid.*, p. 445.

⁷ *Ibid.*, p. 444.

⁸ Continuamos de utilizar los términos usados en el ámbito de búsqueda del testimonio para subrayar la continuidad de la reflexión metadiscursiva que une el género que hemos estudiado a otros ámbitos.

⁹ P. 444, thèse de doctorat

Apéndice

1. LA TIPOLOGÍA DEL TESTIMONIO MEDIATO (SKŁODOWSKA, *Testimonio hispanoamericano, op. cit.*, p.102)

TESTIMONIO MEDIATO: TIPOLOGÍA

Lo ficticio	Lo factual
Literariedad.....	No literariedad
Fabulación.....	Relación
Ambiguación.....	Desambiguación

PRE-TEXTOS DEL TESTIMONIO MEDIATO

Testimonios inmediatos:

- testimonio legal
- diario
- memorias
- autobiografía

Otros discursos no-ficticios

- biografía
- historia de vida (entrevistas)
- historiografía (oral)

EDITOR

Incorporación del
pre-texto no-ficticio
al sustrato novelesco

Novelización
de pre-texto
no-ficticio

TESTIMONIOS MEDIATOS

Testimonios novelizados:

- testimonio noticiero
- testimonio etnográfico y/o socio-histórico

Novelas testimoniales:

- novela testimonio
- novela pseudo-testimonial

2. TABLILLA RECAPITULATIVA Y COMPARATIVA DE LAS PALABRAS
EXTRANJERAS PRESENTES EN EL TEXTO DE *HERMANITO. MIÑÁN* (VERSIÓN
CASTELLANA) Y *MIÑAN* (VERSIÓN EN EUSKERA)

2.1. En el texto

Francés	Pular	Susu	Malinké	Árabe	Una lengua de Libia	Inglés	Castellano
<i>Puise de l'eau</i>	<i>yiyan</i>	<i>Tami</i>	<i>na</i>	<i>inshallah</i>	<i>Market</i>		<i>tranquilo</i>
<i>Des repose- pieds</i>	<i>Aduna</i>	<i>baba</i>	<i>dimin</i>	<i>alhamdoulillah</i>			<i>campo</i>
<i>Dakor</i>	<i>Faabo</i>	<i>boore</i>		<i>Salam alaikum</i>			<i>Programa</i>
<i>parce que c'est comme ça</i>	<i>Yaarama buy</i>			<i>Alaikum salam</i>			
<i>Oke ; C'est oke</i>	<i>yam tun (djantou)</i>			<i>Shukran (Xukran)</i>			
<i>Dans la haute banlieue (dans la haute banlieu de Conakry)</i>	<i>Koto</i>			<i>Habibi</i>			
<i>Gare-voitures; Gare-voitures de Bambetto</i>	<i>Miñán (miñan)</i>			<i>Allahu akbar</i>			
<i>Dans le porte- bagages; porte- bagages</i>	<i>Donka</i>			<i>yallah</i>			
<i>Watazaai</i>	<i>Ko honno wi'été-dhaa</i>			<i>Barka lafi</i>		<i>Waterside</i>	
<i>Colis</i>	<i>Guba</i>			<i>Barka lafok</i>			
<i>(définitivement) > ya sin remedio</i>	<i>Suumayee (no está en el texto en vasco)</i>			<i>Taburdimok</i>			
<i>Le roulement; Le roulement est gâté</i>	<i>Boza</i>	<i>Boza</i>	<i>boza</i>	<i>boza</i>	<i>boza</i>		

<i>Ah bon</i>							
<i>Oui</i>							
<i>Allez</i>							
<i>Toi, viens ici</i>							
<i>La fugue</i>							
<i>Merci</i>							
<i>Deux chambres à air (en vasco en el texto original)</i>							
<i>Kilós (kilo)</i>							
<i>Impossible</i>							
<i>Exact</i>							
<i>Le 4, 8, 1999; Le quatre du huit</i>							
<i>À Conakry</i>							
<i>Stock</i>							
<i>Quatre-quatre</i>							
<i>Au suivant</i>							
<i>Au total</i>							
<i>Du maïs</i>							
<i>Kotz-kotz-kotz</i>							
<i>nauffrage</i>							
<i>Mon frère</i>							
<i>Ça c'est tout à fait normal</i>							
<i>chantier</i>							
<i>Faute de négligence</i>							
<i>La Lybie, c'est fini</i>							
<i>Un nœud de tête</i>							
<i>Bien sûr</i>							
<i>Ça te pose un problème ?</i>							
<i>Quel que soit x</i>							
<i>(un fou c'est comme ça) > Así es un loco</i>							
<i>Tout simplement</i>							
<i>(Je suis du Gabon) > Soy de Gabón</i>							
<i>(canyon) > cañón</i>							
<i>Peau blanc</i>							

(No está en la versión en euskera)							
<i>Au revoir</i> (No está en la versión en euskera)							
<i>Le ramer-ramer</i>							
<i>C'est fini</i>							
<i>...faute de négligence. Tu comprends ?</i> (No está en la versión en euskera)							
<i>Des dauphins</i>							
<i>A l'aide</i>							

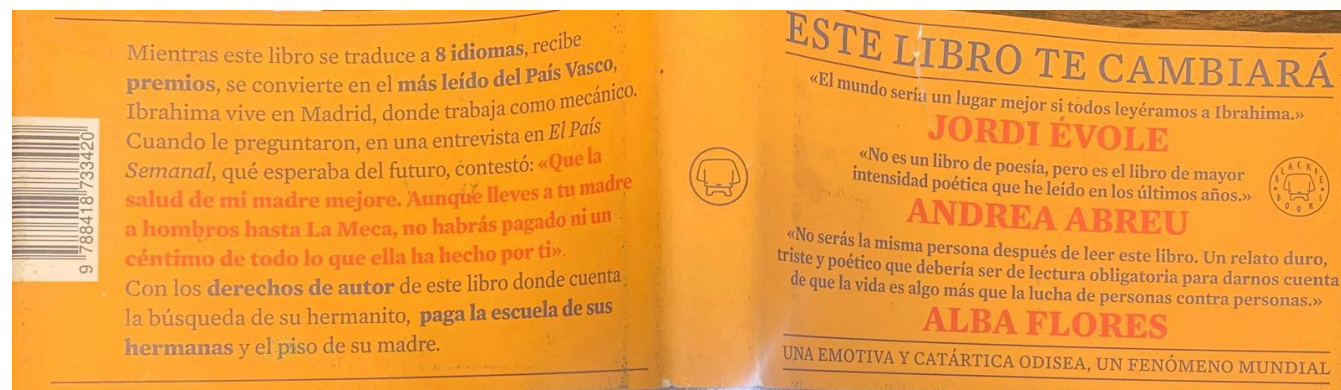
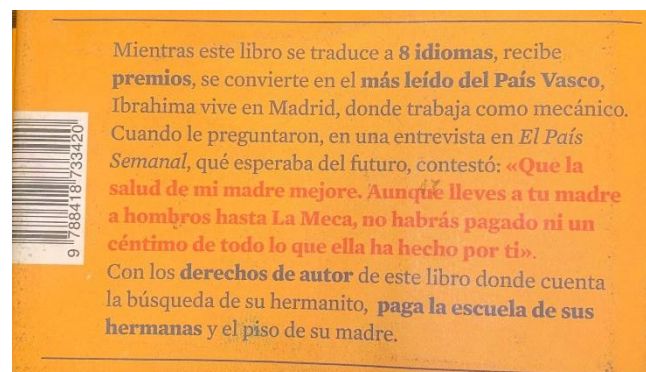
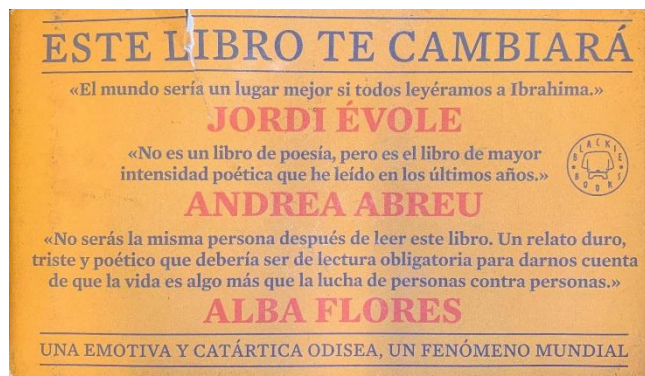
- ⇒ Paréntesis = como está escrito en la versión en euskera
- ⇒ Cuando la palabra extranjera está en la versión original, pero que fue traducida al español en la versión castellana, hemos añadido la traducción hecha por el traductor Ander Izagirre Olaizola (>...)

2.2. En el prólogo (solo en la versión castellana)

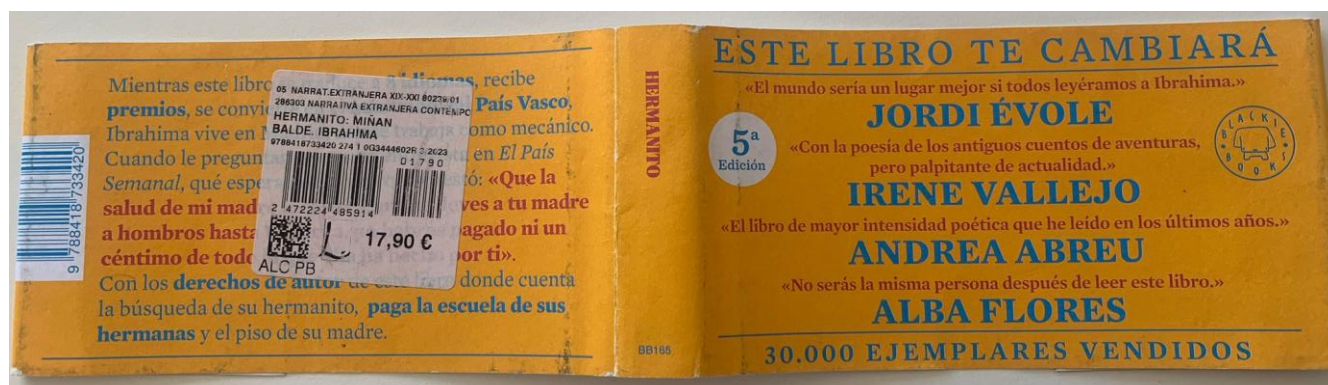
Francés	inglés	euskera
<i>Tour</i>	<i>record</i>	<i>muga</i>
<i>Merci</i>		<i>miña</i>
<i>Mon frère, la vie c'est pas facile à dire</i>		<i>Lagun miña</i>
<i>Mon frère</i>		
<i>Oke</i>		

3. LAS FAJAS DE *HERMANITO*. MIÑÁN

3.1. La faja de la primera edición



3.2. La faja de la quinta edición



Bibliografía

1. FUENTES PRIMARIAS

BALDE (Ibrahima) y ARZALLUS ANTIA (Amet), *Hermantio. Miñán*, traducción IZAGIRRE OLAIZOLA (Ander), Barcelona, Blackie Books, 2021.

ARZALLUS ANTIA (Amet) y BALDE (Ibrahima), *Miñan*, Zarautz; Pamplona; Lirrabetzu, Susa, 22ª edición, 2024 (2019).

2. FUENTES SEGUNDARIAS

ACHUGAR (Hugo), «Historias paralelas/ejemplares: La historia y la voz del otro», en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* [En línea], año 18, n°36, *La Voz del Otro: Testimonio, Subalternidad y Verdad Narrativa*, 1992, p. 51-73, URL: <https://www.jstor.org/stable/4530622>.

AUDEMAR (Auréli), «La biographie langagière: Une mise en lumière des pratiques des langues, des savoirs et des identités», en *Journal de l'alpha* [En línea], n°107, 2017, p.38-50, URL: https://lire-et-ecrire.be/IMG/pdf/ja207_p038_audemar.pdf.

BARNET (Miguel), *La fuente vuiva*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1983, capítulo «La novela testimonio. Socioliteratura», p. 12-42, en JARA (René) y VIDAL (Hernán), *Testimonio y literatura*, Minnesota, Society for the Study of contemporary hispanic and Iusophone revolutionary literatures [En línea], 1986, p. 280-302, URL: <https://archive.org/details/LaNovelaTestimonio.Socioliteratura.MiguelBarnet/mode/1up>.

BEVERLEY (John), «Anatomía del testimonio», en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* [En línea], año 13, n°25, 1987, p. 7-16, URL: <https://www.jstor.org/stable/4530303>.

— *Testimonio: sobre la política de la verdad*, traducción de FENOGLIO (Irene) y MIER (Rodrigo), México, Bonilla Artigas Editores, 2010.

- BOCQUET (Catherine A.), «“Ne pas traduire c’est traduire encore”. Et si la non-traduction était un procédé de traduction?», en *Studia Romanica Posnaniensia* [En línea], vol. 35, Poznań, Universidad Adam Mickiewicz, 2008, p.127-144, URL: <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/srp/article/view/10712/10292>.
- BOURDIEU (Pierre) y PASSERON (Jean-Claude), *La reproduction. Éléments pour une théorie du système d’enseignement*, Les Éditions de Minuit, París, 1983.
- CARLOS GODENZZI (Juan), «Aspectos sociolingüísticos del español en Quebec», en *Tinkuy*, n°3, 2006.
- Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *Le Trésor de la Langue Française informatisé* [En línea], Nancy, CNRTL, URL: <https://www.cnrtl.fr/definition/>.
- COL (Gilles), DANINO (Charlotte), RAULT (Julien), «Éléments de cartographie des emplois de *voilà* en vue d’une analyse instructionnelle», en *Revue de Sémantique et Pragmatique* [En línea], n°37, 2015 (puesto en línea en 2016), p. 37-59, URL: <https://journals.openedition.org/rsp/1015>.
- DECHÊNE (Ludivine), *L’hétérolinguisme dans la littérature francophone de Belgique, à travers les œuvres de Caroline De Mulder, Frédéric Saenen, Nathalia Showronek et In Koli Jean Bafone* [En línea], DENIS (Benoît) (dir.), Universidad de Lieja, 2021, URL: <http://hdl.handle.net/2268.2/11201>.
- DECLERCQ (Elien), «“Écriture migrante”, “littérature (im)migrante”, “migration literature”: réflexions sur un concepts aux contours imprécis», *Revue de littérature comparée* [En línea], vol. 339, n°3, 2011, p. 301-310, URL: <https://shs.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2011-3-page-301?lang=fr&tab=texte-integral>.
- ETIENNE (Carole), MONDADA (Lorenza), OLOFF (Florence), TRAVERSO (Véronique), URSI (Biagio), «Diversité des répétitions et des reformulations dans les interactions orales: défis analytiques et conception d’un outil de détection automatique», en *Langages* [En línea], vol. 4, n°212, *Reformulations*, 2018 (puesto en línea en 2019), p. 87-104, URL: <https://doi.org/10.3917/lang.212.0087>.
- GENETTE (Gérard), *Seuils*, París, Seuil, coll. «Points. Essais», 2002.

- *Fiction et Diction* [En línea], Seuil, 2004, URL: https://ia802803.us.archive.org/6/items/GrardGenetteFictionEtDictionSeuil1991/G%C3%A9rard-Genette-Fiction-et-diction-Seuil-_1991_.pdf.
- GODARD (Anne), «Hétérolinguisme: écrire et figurer l'expérience plurilingue. Quelques exemples dans la littérature contemporaine en français», en *Estudios Románicos* [En línea], vol. 32, *Plurilingüismo en las literaturas románicas*, 2023, p. 91-109, URL: <https://doi.org/10.6018/ER.538681>.
- GRUTMAN (Rainier), «Les motivations de l'hétérolinguisme: réalisme, composition, esthétique», en *Eteroglossia e plurilinguismo letterario, Atti del XXVIII Convegno interuniversitario di Bressanone* [En línea], 2000, p. 329-349, URL: https://www.academia.edu/671011/Les_motivations_de_lh%C3%A9t%C3%A9roli nguisme_r%C3%A9alisme_composition_esth%C3%A9tique.
- Institut culturel basque (Euskal Kultur Erakundea), «Euskera, la langue basque», en *Culture basque: des clés de compréhension de la culture basque* [En línea], (fecha de puesta en línea no mencionada), URL: <https://www.eke.eus/fr/culture-basque/euskara-la-langue-des-basques>.
- Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba, *Diccionario de la literatura cubana* [En línea], Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, edición digital, 1999, URL: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/diccionario-de-la-literatura-cubana--0/html/index.htm>.
- Irungo Harrera Sarea, *Irungo Harrera Sarea Web* [En línea], URL: <https://irungoharrerasarea.eus/cas/inicio.html>.
- LECLERC (Jacques), «Guinée-Conakry», en *L'aménagement linguistique dans le monde* [En línea], Quebec, CEFAN, Universidad Laval, 2023, URL: https://www.axl.cefan.ulaval.ca/afrique/guinee_franco.htm.
- LEJEUNE (Philippe), *Le pacte autobiographique*, París, Seuil, edición ampliada, 1996.
- LIGUORI (Guido), «Le concept de subalterne chez Gramsci», en *Mélanges de l'École française de Roma* [En línea], 2016, URL: <http://journals.openedition.org/mefrim/3002>.

- MEZZADRI (Agathe), «Répétition lexicale et mémorisation: Une approche lexicométrique de l'infini dans les *Œuvres* complètes de Fénelon», en *Semen* [En línea], n°38, *Pragmatique de la répétition*, 2015, URL: <http://journals.openedition.org/semen/10299>.
- MOUCLIER (Isabelle), «Coopération en situation d'asymétrie linguistique en milieu professionnel», en *Les Cahiers de l'École* [En línea], Universidad de París, n°1, p. 43-47, URL: http://www.jacques-pain.fr/ftp/cahiers1/C1_mouclier.pdf.
- PORQUIER (Rémy) y ROSEN (Évelyne), «Présentation. L'actualité des notions d'Interlangue et d'interaction exolingue», en *Linx* [En línea], n°49, 2003, p.7-17, URL: <http://journals.openedition.org/linx/524>.
- Real Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua Española, *Diccionario de la lengua española* [En línea], 23ª edición, 2024, URL: <https://dle.rae.es/>.
- REISSNER, (Christina), «La recherche en plurilinguisme» en POLZIN-HAUMANN, SCHWEICKARD (Claudia) (dir.), *Manuel de linguistique française*, Berlin, de Gruyter, vol. 8, 2015, p. 659-680.
- SKLODOWSKA (Elzbieta), «Miguel Barnet: Hacia la poética de la novela testimonial», en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* [En línea], año 14, n°27, 1988, p. 139-149, URL: <https://www.jstor.org/stable/4530370>.
- *Testimonio hispanoamericano: historia, teoría, poética*, New York; Berlin, Bern; Frankfurt am Main; París; Wien, Peter Lang, 1992.
- SORLIN (Sandrine), «Variations en deuxième personne», en *L'Atelier* [En línea], vol. 16, n°1, *Variations pronominales*, abril 2025, URL: <https://ojs.parisnanterre.fr/index.php/latelier/article/view/637>.
- TOBÓN TOBÓN (Natalia), *Una reflexión sobre la narrativa testimonial: Alfredo Molano y el narcotráfico con una entrevista a Alfredo Molano* [En línea], Carolina Alzate Cadavid (dir.), Universidad de los Andes, 2008, URL: <https://repositorio.uniandes.edu.co/entities/publication/7e100b38-35a1-4656-820e-5b9c09eeebd9>.

VERA LEÓN (Antonio), «Hacer hablar: La transcripción testimonial», en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* [En línea], año 18, n°36, *La Voz del Otro: Testimonio, Subalternidad y Verdad Narrativa*, 1992, p. 185-203, URL: <http://www.jstor.com/stable/4530629>.

YÚDICE (George), «Testimonio y concientización [En línea]», en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 18, n°36, *La Voz del Otro: Testimonio, Subalternidad y Verdad Narrativa*, 1992, p. 211-232, URL: <https://www.jstor.org/stable/4530631>.

ZBAEREN (Mathilde), *Paroles tenues. Recueils de voix et dette littéraire dans la littérature française contemporaine (1993-2023)*, MEIZOZ (Jérôme) (dir.), Universidad de Lausanne, 2023.

ZEITER (Anne-Christel), *Dans la langue de l'autre: se construire en couple mixte plurilingue* [En línea], Lyon, ENS Éditions, 2018, URL: <https://books.openedition.org/enseditions/8459>.

