

Testimonio y mediación en la literatura mexicana de ficción documental: *Silencio*, de Clio Mendoza

María Ema Llorente

Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México

Abstract This essay analyzes *Silencio* (2018) by Clio Mendoza. After a brief overview of the concept of documentary literature, this chapter discusses some precedents of this genre in contemporary Mexican literature. It also provides an analysis of Mendoza's work within the framework of ideas from authors such as Ana María Amar and Beatriz Sarlo, among others. The critic argues that Mendoza simultaneously acts as both a witness and a mediator of her experiences, which she expresses through the fictional construction of various testimonies. Her work thus addresses the fundamental issue of how to give voice to the disappeared.

Keywords Documentary literature. Fiction. Missing persons. Mediation. Testimony. Violence.

Índice 1 El giro documental. –2 El giro documental en la poesía mexicana contemporánea. –3 *Silencio*, de Clio Mendoza. Hibridismo genérico y carácter documental. –4 El vínculo con la realidad y la investigación autoral. –5 Los elementos paratextuales y autobiográficos. La autora como testigo. –6 Enunciación y polifonía. Subjetividad, participación y distancia. –7 La esvástica. Usar la voz de un muerto. –8 El discurso del soldado. La crítica de la ironía y el estilo indirecto libre. –9 La cosmovisión indígena. Animismo y unidad. El «mundo de su propio idioma». –10 Conclusiones.

1 El giro documental

En los últimos años, las relaciones entre la literatura y la realidad, entre lo ficcional y lo factual, en la forma de distintos tipos de interacciones, hibridismos, trasvases y entrecruzamientos, parecen haber aumentado de manera significativa. Los límites entre la realidad y la ficción resultan cada vez más difusos, lo que ha llevado a hablar de un 'giro documental', según lo propuesto por Mark Nash (2004; 2008) para la producción artística del siglo XXI. Esta idea ha sido aplicada a las literaturas de América Latina (Klein 2019, 1) y extendida a la producción literaria global.

En el ámbito de los estudios críticos, numerosos autores se han acercado a esta relación entre lo literario y lo no literario, formulándola de distintas formas y con distintas denominaciones que, sin ser exactamente equivalentes, hacen referencia, cada una desde su especificidad, a estos cruces cada vez más frecuentes. Entre estos términos se encuentran los de 'autoficción' (Alberca 2007, 479); 'literaturas postautónomas' (Ludmer 2007); 'docuficción' (Tschiltschke, Schmelzer 2010, 16); 'facción' (Chillón 2014, 65); 'ficción documental' (Rivera Garza 2013; 2015); y 'ficción-no ficción' (Quintana, Coudassot-Ramírez 2019, 10).

En los textos literarios, la presencia de este 'giro documental' puede advertirse en el vínculo que mantiene la obra con lo real y lo histórico, que se manifiesta tanto en los temas tratados – sucedidos u ocurridos, y que demandan una labor de investigación y documentación por parte de los creadores– como en la inclusión de distintos tipos de documentos, entre los que se encuentran fragmentos de obras de otros autores, discursos orales y escritos, notas de prensa, fotografías, informes, manuales y entradas de blogs.

Ambos tipos de documentos, los que se consultan y los que son apropiados, pasan a formar parte de las obras literarias, dando como resultado, en palabras de Paula Klein, textos que pueden considerarse tanto documentales como documentados (2019, 1). Los productos de esta forma de composición son obras de carácter híbrido, que desafían los límites convencionales de los géneros, al encontrarse a medio camino entre lo histórico, lo periodístico y lo literario, y combinar lo ficcional con lo no ficcional.¹ Lo documental se relaciona

¹ Beatriz Sarlo advierte de esta proliferación de narraciones 'no ficcionales' en el periodismo, la etnografía social y la literatura, manifestaciones en las que la autora incluye «testimonios, historias de vida, entrevistas, autobiografías, recuerdos y memorias, relatos identitarios» (2006, 49). La obra de Mendoza guarda relación con este tipo de discursos y podría considerarse, como se verá, una novela lírica o un extenso poema novelado que recrea, desde el punto de vista de varios personajes, y combinando lo ficcional y lo no ficcional, el fragmento de una 'historia de vida' correspondiente a los dos años anteriores a la desaparición de Águeda.

así muchas veces con el testimonio o con el término más abarcador de 'lo testimonial', tal como lo entiende Renato Prada (1986, 11). En este contexto, el propósito de este trabajo es el análisis de los elementos documentales de la obra *Silencio* (2018), de Clio Mendoza, prestando especial atención a las ideas de testimonio y mediación.

La idea de la mediación plantea una cuestión fundamental que se encuentra en la base de las reflexiones que dan lugar a esta investigación, que tiene que ver con la forma en la que se realiza esa interacción entre la información presente en el material de partida -la realidad vivida, presenciada, recordada, oída y escuchada en conversaciones por la propia autora y también la que aparece en los documentos empleados- y la recreación ficcional que supone la obra; entre los hechos y su distorsión estética. Se trata de observar cómo se inserta lo subjetivo y la subjetividad en las obras documentales; cómo se produce la alternancia entre la presencia de la autora y su latencia en el texto, entre su compromiso ético y las formas de narración polifónica y desapropiada. En definitiva, cómo se combina el giro documental con la vuelta o la revaloración de la experiencia y de lo subjetivo en la literatura testimonial (Sarlo 2006).

2 El giro documental en la poesía mexicana contemporánea

El giro documental señalado para la literatura contemporánea en general y para la producción de América Latina en particular se confirma también en la escritura mexicana reciente. Además de novelas y obras documentales en prosa, existe una producción poética documental, que plantea una serie de cuestiones particulares que tienen que ver, entre otras cosas, con el hibridismo genérico, las formas de enunciación, la presencia de la subjetividad, la importancia y función de los paratextos y la relación con lo extratextual o lo referencial. En este último grupo pueden incluirse obras como *Bulgaria Mexicalli* (2011), de Gerardo Arana; *Magnitud/e* (2012), de Sara Uribe y Marco Antonio Huerta; *Antígona González* (2012), de Sara Uribe; *La muerte me da* (2007), de Cristina Rivera Garza; y *Sicarii* (2014), de Esther García. A estas pueden añadirse poemas aislados como «Comarca de San Fernando», de Juana Adcock, (*Manca* 2013), así como dos textos de Cristina Rivera Garza, incluidos en el libro *Dolerse*: «El domingo más largo» (2015, 129-39) y el poema «La reclamante» (2015, 29), entre otros.

Lo que tienen en común todas estas composiciones es el uso de distintos documentos, que confirman esa conexión con la realidad señalada como rasgo característico de este tipo de textos. René Jara hace referencia al carácter indicial de la literatura testimonial, en la que el testimonio funciona, más que como una interpretación del

hecho en sí, como una huella de lo real, como un vestigio material del sujeto que lo enuncia (Jara, Vidal 1986, 2). La misma idea ha sido formulada también por autoras como Lara Segade (2018, 80).

En este caso, la realidad a la que hacen referencia los textos tiene que ver con las condiciones de vida en el país y con las violencias provocadas por el narcotráfico, la pobreza y las diferencias de género, unido a cierto deseo de reescritura, corrección, denuncia, reivindicación y memoria, tanto individual como colectiva. Considero que este vínculo y esa visión de los textos documentales y testimoniales como huella resulta determinante en la consideración de las obras mexicanas dentro de esta categoría y puede servir para distinguirlas de obras literarias ficcionales convencionales.²

3 Silencio, de Clio Mendoza: hibridismo genérico y carácter documental

Silencio, una de las obras mexicanas más recientes que puede incluirse dentro de ese 'giro documental', fue publicada en 2018, después de resultar ganadora del Premio Internacional de Poesía Sor Juana Inés de la Cruz en 2017. La obra ha sido reeditada en 2023. En su primera edición, *Silencio* consta de siete apartados, un epílogo y una nota final aclaratoria. Estos dos últimos elementos, junto con las entrevistas y declaraciones de la autora y las citas o epígrafes iniciales, conforman un marco paratextual que será decisivo para la consideración de esta obra dentro de lo documental o testimonial y tendrá implicaciones también en la duplicación de las funciones autorales y en las formas de enunciación del texto.

La reconstrucción analéptica de los hechos y las circunstancias que rodearon la desaparición de Águeda, una chica de quince años amiga de la autora, constituye la trama de la historia, el componente narrativo que supone el eje vertebral o hilo conductor del relato. Partiendo de esa desaparición histórica o real, la obra se remonta hasta la muerte de la madre de Águeda, de veintinueve años, que se suicida tomando un veneno y es desmembrada y arrojada al mar por su marido; continúa con el encierro de Águeda durante un año en una casa de un rancho fantasma, como castigo por preguntar a su padre por el cuerpo de su madre desaparecida, el día en que

² Como ejemplo, puede mencionarse el poemario *Este cuerpo no soy* (2015), de Verónica González. En este libro, que trata igualmente el tema de las mujeres desaparecidas, las figuras femeninas que aparecen en los poemas funcionan, como ocurre de manera general en la poesía, a modo de símbolo, alegoría o metáfora, y no están asociadas o vinculadas directamente a casos particulares. Aunque la obra pueda estar inspirada en sucesos reales, el texto ha roto o no mantiene ese hilo del vínculo con lo real, como en los otros casos mencionados.

este se casa con su segunda esposa, una joven de catorce años embarazada. Finalmente, y tras mantener una relación con Pedro, Águeda es vendida a un jefe del narco, y después de dar a luz sola a su hijo en medio del campo, desaparece sin que se vuelvan a tener noticias suyas. Los intentos de reconstrucción de los hechos y circunstancias que rodean la desaparición de Águeda, conducen a la recreación de toda una historia familiar y grupal, que da cuenta de otras desapariciones y silenciamientos, convirtiendo la obra en un testimonio colectivo.

Sobre el eje o el esqueleto narrativo de la historia, relatado en su mayor parte por una voz narradora externa, se superpone el discurso lírico, presente en las formas de prosa poética y verso libre. Estos pasajes, enunciados desde las primeras personas de cada uno de los personajes principales, contienen y transmiten el aspecto emocional de la historia. Se alternan así los discursos y los géneros para marcar una diferencia entre lo explicativo y lo emotivo, tal como declara la propia autora:

construyo los libros caracterizando las voces líricas como si fueran personajes de una novela. En *Silencio*, cuando hay verso es porque la madre es la que canta, o son los muertos, o son voces colectivas. El verso es más contundente y, como es obvio, la prosa es más explicativa. Ni la madre muerta, ni los muertos mismos, ni las voces de las mujeres que lloran en grupo a sus hijos podría ser explicativa, su dolor sólo puede ser descrito en algo que se aproxime al canto. (Ballester 2019 párr. 3)

Como confirman las palabras anteriores, el uso de la prosa se enfoca sobre todo en proporcionar los detalles necesarios de la historia que se cuenta, como puede verse, por ejemplo, en uno de los pasajes iniciales de la obra, que contextualiza los hechos e informa del episodio del suicidio de la madre de Águeda, punto de partida de la composición:

A esa hora en todas las grandes ciudades del mundo, en la prisa y en el anonimato, se desplazan cientos de personas arrulladas por el ruido del motor, cabeceando contra los cristales. A esa hora en todos los campos del mundo el viento dobla la hierba hacia la misma dirección y pareciera que ésta respirase [...]. En este país, en este mundo, la sed y el hambre se volvieron un arma. De norte a sur algún ser vivo busca dónde ocultarse. El cielo trae soldados. Los hombres platican: a qué sabe el pulmón de este animal sangrante. Ella, un punto diminuto en una sierra, toma el veneno y se sienta para esperar a la muerte. (Mendoza 2018, 16)

Además de la diferencia de funciones y contenidos mencionada para estas dos formas de expresión, el uso alterno de estas dos

modalidades genéricas afecta de manera especial a los diferentes sujetos de enunciación y a los cambios que se producen entre ellos. Para señalar las intervenciones de personajes centrales, realizadas en primera persona, y procedentes de voces enunciativas que funcionan como correlatos o representaciones de personas reales, se recurre al uso de la letra cursiva, que coincide en muchos casos con una expresión en prosa poética o verso libre. Eso es lo que sucede en el siguiente pasaje, precedido en el texto por una esvástica, donde la madre de Águeda, ya fallecida, hace referencia a su propia muerte:

Qué densa era la carne.

Adiós piedra, adiós altares confusos, adiós masa, adiós animal testigo.

Después de tantos estallidos necesitaba despedirme en silencio.

Qué pesado era llevar la sangre a todas partes. (Mendoza 2018, 22)

Lo mismo ocurre, por ejemplo, en los pasajes en los que la misma Águeda se expresa, como cuando hace referencia al sueño que tuvo con su madre desaparecida:

Mi madre: pezón de negra fruta, semilla para el precipicio. Nadé hacia su esqueleto de leche, nadé sin miedo, aunque la noche estaba oscura como un voladero nadé, guiada por el albor lácteo de sus ámpulas. La noche era un embudo, un ombligo.

Al despertar perdí lo que había ganado en el sueño, lo perdí todo. Pero entonces, recuerdo, me pegué a las ruinas de mi madre y dormí, dormí más cansada que nunca. (Mendoza 2018, 59)

Lo que ponen de manifiesto estas alternancias genéricas y tipográficas es la dificultad que entraña el uso de la primera persona en los textos de carácter documental y testimonial, algo que se aprecia especialmente en el caso de la voz directa de Mendoza que aparece en el epílogo, y en las voces de las dos mujeres anteriores. Las intervenciones de estas mujeres –Águeda y su madre– se escriben en letra cursiva para señalar su carácter híbrido, a medio camino entre lo real y lo ficcional, y su diferencia con lo que serían los parlamentos o enunciaciones de los personajes de una novela ficcional convencional.

El carácter documental de esta obra se sustenta en tres aspectos interrelacionados. El primero de ellos es, como se adelantó, la conexión o el vínculo que mantiene con la realidad, que se manifiesta tanto en el tema tratado como en los documentos utilizados. Entre estos documentos, y como segundo aspecto fundamental, se encuentran las vivencias, experiencias y opiniones personales de la autora, que funcionan a modo de archivo y se plasman parcialmente en los paratextos. A este grupo, en el que puede verse el componente autobiográfico de la obra, pertenecen, entre otros elementos, las entrevistas mencionadas, las conversaciones que mantuvo Mendoza

con las tres mujeres inmigrantes, Edna, Laura y María, como se explica en una de las citadas entrevistas (Ballester 2019), así como el epílogo que aparece al final. Se trata de un breve fragmento en el que se produce un salto hacia el afuera del texto; ya no se trata únicamente de la historia de Águeda, sino de la historia personal de la autora. Este texto está enunciado desde una primera persona que se presupone propia o coincidente con la figura autoral y que, a modo de testimonio directo, hace referencia a esas circunstancias históricas y esos recuerdos que funcionan como un archivo personal o diario no escrito:

Quién soy para usar la voz de un muerto. No soy quién para creer que entiendo el hambre, pero he sentido al estrujar un fruto maduro que aprieto un corazón y he corrido junto a niños desnudos que ríen aunque les punce un mal, una dolencia. He jugado con esos niños, nos han lamido los perros flacos el agua que se secaba en nuestra cara después de nadar. Supe lejos de la muerte de alguno, porque montados en el carro viejo de mi padre me sacaron de ahí una vez tras otra, y en cada lugar encontré otra vez amigos para correr a un río o un árbol, para no pensar en esos otros, ahora muertos, con los que nadé un arroyo de lluvia en una calle, de los que recibí siempre una ciruela, un corazón, una mano [...]. Cuántos de mis amigos han muerto. (Mendoza 2018, 177)

Por último, y este es el aspecto que analizo a fondo en este trabajo, la conexión o vinculación con la realidad y el carácter documental de la obra tiene como consecuencia una duplicación de figuras, que afecta de manera especial a la autora, que funciona, por un lado, como testigo y testimoniante directa –en los paratextos– e indirecta –en la ficción– de los hechos, y, por otro, como mediadora de esos sucesos y experiencias, que se canalizan y se transmiten a través de los testimonios ficcionalizados y los parlamentos de los personajes.

4 El vínculo con la realidad y la investigación autoral

Como ya he dicho, en las obras mexicanas de carácter documental el vínculo con la realidad se advierte en el tema y los personajes tratados, que aluden a referentes extratextuales reales, y también en el uso y la inclusión de una serie de documentos de distintos tipos, extraídos de la realidad, que pueden aparecer aislados o combinados, como ocurre en la obra de Mendoza.

Como declara la propia autora en una entrevista (Cantorán 2023), *Silencio* está basada en hechos reales. Se trata de una obra de ficción que incluye elementos no ficcionales y recrea los hechos y circunstancias que rodearon la desaparición de Águeda, ocurrida

en un pueblo de la sierra de Oaxaca. El marco de esta desaparición lo constituyen, entre otras cosas, los procesos de legalización y adquisición de licencias para el cultivo de mariguana que tuvieron lugar en la región, lo que llevó también a la militarización de los territorios, con las consecuencias negativas que esto tuvo para esa zona en particular. La motivación de la obra reside en esa voluntad de saber, de acercarse a esa ‘verdad histórica’ oculta, desconocida o silenciada. El título mismo hace alusión a esos múltiples vacíos, huecos y silencios, en los que podría incluirse también la ausencia de los cuerpos desaparecidos.

Para realizar la reconstrucción de los hechos que rodearon la desaparición de su amiga y construir parte de esa ‘historia de vida’, la autora lleva a cabo una serie de tareas de investigación y documentación, que acercan la figura del autor convencional a la de un investigador o un periodista. Sobre esta idea han llamado la atención autores como José Martínez (2014) y Paula Klein (2019). La propia Mendoza declara de forma explícita la vinculación de su labor creativa con estas funciones y su filiación con una tradición determinada, al considerarse a sí misma como un ‘corresponsal’, en este caso literario:

Mi primera intención, cuando era pequeña, era la de ser corresponsal de guerra. Estaba muy influida por la obra de Ryszard Kapuscinski y Henri Cartier-Bresson, por el ambiente político de Oaxaca (sobre todo en 2006), por Atenco, por mi madre que volvía de las protestas a la casa con los ojos irritados por el gas lacrimógeno [...]. Yo me he impuesto el hecho de ser corresponsal para mi obra, porque no puedo evitarlo. Y no quiero. (Ballester 2019, 5)

A pesar de esta intención y de las investigaciones efectivamente realizadas, y aunque el contenido de la obra concuerda con el tratamiento de «hechos violentos, crímenes irresueltos, abusos y otros casos judiciales» (Klein 2019, 2), *Silencio* no se ajusta al modelo de la novela policial o de investigación criminal; no se trata de seguir pistas ni de reunir pruebas que conduzcan a una resolución o a la determinación de un culpable, sino más bien de reconstruir el escenario general en el que esa desaparición tuvo lugar para plantear una serie de problemas sociales y lograr una comprensión más amplia y abarcadora del suceso, tanto para la autora misma como para los lectores. La escritura de Mendoza podría verse así como un intento de paliar o contrarrestar los vacíos y los silencios mediante una versión personal de los hechos, a medio camino entre la ficción y la realidad. Como menciona la autora en la entrevista citada: «para mí, escribir este libro es la salida que yo tengo también para poder responderme qué pasó con ella». (Cantorán 2023).

Se ponen así de manifiesto los cambios que tienen lugar en la figura del autor en esta escritura documental y testimonial, cuyas atribuciones y funciones se ven ampliadas, en relación con las de un escritor convencional. Su implicación en lo contado suele ser también mayor en estos casos y revela el compromiso ideológico y ético que supone muchas veces esta escritura. El uso de la ficción, o la ambigüedad entre la ficción y la no ficción, no resta valor a este compromiso, sino que, contrariamente, puede servir para modular el relato e incidir en determinados aspectos, lo que acerca al autor a la figura del intelectual contemporáneo, tal como sugiere José Martínez:

La ambigüedad emplea la ficción para incidir, resaltar, cuestionar y repensar precisamente la realidad y la ‘verdad’ de los hechos. Ciertamente existe un trabajo de distorsión estético, pero esa operación ambigua no da como resultado una manipulación ética. Bien al contrario, la implicación ética de estas novelas es palpable, y el compromiso con la verdad por parte de los escritores, aun desde la escritura ficcional, es absolutamente firme. (2014, 34)

Se destaca de esta forma la importancia que adquiere lo subjetivo en muchas de estas obras, donde lo objetivo –los datos, los hechos, los nombres, los lugares, las fechas– se combina con la subjetividad de quien lo experimenta y lo relata. Como señala Ana María Amar, en este tipo de composiciones los hechos «pasan a través de los sujetos», dando lugar a relatos contados «desde dentro», que llevan al lector al «centro» de los acontecimientos (1990, 450-1). Podría decirse así que la dificultad y el valor de esta obra reside, entre otras cosas, en el equilibrio entre estos aspectos, y en la forma en la que la autora se desplaza entre estos distintos niveles, voces y personajes.

El uso y la inserción de diferentes tipos de documentos constituye también una característica central de los textos documentales. En la nota aclaratoria final de la obra se mencionan cuáles son los elementos, textos y discursos tomados o apropiados directamente de la realidad, que pueden entenderse en este caso como ‘documentos’. Entre ellos se encuentran dos canciones populares de autores desconocidos, una atribuida a Venezuela o Colombia, y una canción de cuna zapoteca; pasajes de los manuales y leyes oficiales del Ejército Mexicano, que se reescriben en letra cursiva, y citas textuales de una nota periodística publicada en el diario *Sin Embargo*, el 12 de abril de 2016, que alude al tema de los desaparecidos y las búsquedas de sus familiares. Y finalmente, aparecen a lo largo de la obra algunos pasajes en lenguas originarias como el zapoteco y el mixteco que resultan congruentes con la cosmovisión indígena que la obra transmite.

5 Los elementos paratextuales y autobiográficos: la autora como testigo

Además del epílogo y la nota aclaratoria final, ya mencionados, la obra está rodeada de otros elementos paratextuales que permiten entender los desdoblamientos de la figura autoral y su participación dentro y fuera del texto. Entre ellos se encuentran las tres citas que encabezan el libro, que hacen alusión a los temas centrales del silencio y la desaparición. Se trata de fragmentos de los textos «Nosotros dos aún», de Henri Michaux; «Canto a su amor desaparecido», de Raúl Zurita; y la «Elegía a Ramón Xijé», de Miguel Hernández (Mendoza 2018, 9). Al inicio de otros apartados de la obra se incluyen también citas de autores como Museo, Wajdi Mouwad, Chuang Tzu, Theodor Shanin, Raúl Zurita, Roberto Juarroz y Donald Wood Winnicott. De la misma forma, también pertenecen a lo paratextual las dedicatorias de algunos fragmentos, como, por ejemplo, la que hace referencia a las dos personas asesinadas por el ejército: «A Nano, a Silvio» (2018, 99). La identidad de los nombres propios confirma la referencia extratextual e insiste en el vínculo con lo real mencionado. Se incluye igualmente en esta categoría el epílogo que aparece como cierre, en el que se ofrece una reflexión de la autora sobre la adopción de las voces de los otros. Este epílogo, que inicia, como se adelantó, con una pregunta fundamental: «Quién soy para usar la voz de un muerto» (Mendoza 2018, 177), reflexiona de manera directa sobre la misma idea que se expresará en la nota aclaratoria, donde se justifica el uso de la esvástica ante los parlamentos de la madre muerta de Águeda, aspecto sobre el que se insistirá en el apartado siguiente. Unido a lo anterior, existen otros elementos que, sin estar presentes físicamente, también rodean el texto y condicionan su lectura y su interpretación. Me refiero a las declaraciones hechas por la autora en torno a la creación de la obra, su contexto y sus motivaciones, que aparecen en distintas entrevistas, entre las que se encuentran las realizadas por Ignacio Ballester (2019) y Josué Cantorán (2023). Finalmente, considero que también la experiencia personal de Clio Mendoza y sus vivencias en relación con el contexto y los hechos que se relatan puede considerarse como un 'documento' o un 'elemento paratextual'. Estas experiencias podrían entenderse como parte de los episodios y momentos que conforman el archivo personal de la autora, en el sentido en el que lo entiende Paula Klein. Esta autora distingue entre los archivos oficiales, que sirven de documentación y actúan como 'recuerdos externos', y los archivos personales y familiares, que son más permeables a la sensibilidad y la afectividad de lo cotidiano (2019, 3).

Aunque no se trata en este caso de un diario real, físico o escrito, puede considerarse que estas experiencias, vivencias y recuerdos, asociados a lo familiar y al círculo de lo cotidiano,

forman parte también de un tipo de archivo y memoria que revela cierto componente o material autobiográfico de la obra. La autora reelabora ese material y se convierte en mediadora y transmisora de estos hechos. Funciona, así, como la observadora o la testigo que los presencié o los experimentó o es conocedora de lo sucedido y proporciona esa información, aspecto que Mabel Moraña menciona precisamente como primera característica de lo testimonial (1997, 121). Se confirma de esta forma que la obra testimonial no solo la compone el texto, sino todo el conjunto de soportes textuales que la limitan y la rodean.

6 Enunciación y polifonía: subjetividad, participación y distancia

A pesar de que las fuentes principales de la obra provienen de las experiencias y vivencias de la autora en las comunidades a las que se hace referencia, *Silencio* no está contada en primera persona. La autora no elige esta forma de enunciación, puesto que su experiencia no constituye el centro del relato, sino que se proyecta o se diversifica en las voces de los otros. Este ocultamiento de su testimonio directo le permite, como señala Sarlo, incluir no únicamente su experiencia, sino su juicio sobre lo contado, de forma que la dimensión autobiográfica deja paso a la dimensión argumentativa (2006, 120). Aunque la biografía o lo biográfico puede estar en el origen del texto, no lo está en el modo retórico ni en el expositivo (2006, 115). Con esto se consigue contar no solo lo que experimentó ella, sino lo que les pasó a muchos otros y mostrar al mismo tiempo una postura de cercanía o distancia de participación o exclusión en relación con los personajes y acontecimientos.

Como se dijo, en *Silencio*, la presencia de una voz narradora mayoritariamente externa, que narra en tercera persona, se combina con los parlamentos de la madre de Águeda y de ella misma, enunciados en primera persona. A estas voces y enunciaciones se suma la voz del soldado y las de las tres mujeres inmigrantes con las que la narradora –autora desdoblada o narradora interna y testigo en este caso– mantiene sendas conversaciones en la obra. A estas voces se añadirán, finalmente, las voces de los animales –el perro y el caballo–, así como las de algunos elementos de la naturaleza que aparecen animados o personificados. La enunciación en primera persona de muchos de estos pasajes reaviva la reflexión en torno al valor testimonial de esta forma de enunciación (Sarlo 2006) y en este caso pone en evidencia la labor de mediación autoral y la alternancia ya mencionada entre la distancia y la participación; entre la identidad y la diferencia.

Como ha señalado acertadamente Mijail Lamas, la poesía documental problematiza la presencia del uso del yo y sus variedades en las composiciones poéticas. Lo documental en poesía, con la integración del lenguaje historiográfico, periodístico o ensayístico, permite enriquecer las posibilidades enunciativas y desmarcarse del yo tradicional del Romanticismo. Esto va a ser fundamental en el caso de la obra de Mendoza y de los desdoblamientos de las figuras y funciones señaladas, pues como menciona el autor:

en el poema documental la conciencia se multiplica o se refleja a la manera de un juego especular en otras conciencias, o mejor aún, a la manera de la ventriloquia, en un enunciadador que cede la voz a otros. Por lo que vale decir que el poema documental busca restituir la voz de aquellos sin voz, aquellos sin la posibilidad de redimirse, ya sea porque no se les permitió tomar la palabra, o no sabían cómo; aquellas voces que corren el riesgo de ser arrasadas por el olvido o el silencio. (2020, 86)

La búsqueda de familiares y amigos que realizan tantas mujeres en México, obligadas a convertirse temporalmente en Antígonas, y los intentos de reconstrucción de las circunstancias concretas de su muerte, se transmuta aquí en un ejercicio de encarnación o animación de las personas desaparecidas. Pues, como menciona Beatriz Sarlo: «la ficción puede representar aquello sobre lo que no existe ningún testimonio en primera persona [...] Lo que no ha sido dicho» (2006, 164).

La obra se convierte de esta forma en un conjunto de voces, en una enunciación polifónica. Noemí Acedo hace referencia a este uso de las voces ajenas en los relatos testimoniales, que en ocasiones se incorporan sin explicar su procedencia, lo que destaca la superioridad que adquiere lo denunciado y lo colectivo, que resta importancia a la identidad y la individualidad de la persona que denuncia:

Esta estrategia puede interpretarse, como se ha hecho con los testimonios mediatos, como una apropiación de la voz subalterna, o, siguiendo otra dirección, como un modo de señalar el alcance colectivo de lo sucedido, de manera que no importa quién habla ni quién escribe, sino la realidad plural que surge en la lectura de la narración testimonial. (2017, 51)

En este proceso de construcción o reconstrucción de las voces de los otros se hace necesaria una estrategia que señale el paso de la identidad a la otredad, y que permita, como mencionaba Sarlo, el dominio o el manejo argumentativo del relato.

El uso del verso y la poesía y sus enunciados en primera persona impropia, a modo de máscaras y monólogos dramáticos, sería uno

de esos elementos distanciadores; también, la alternancia entre la letra cursiva –para los parlamentos de personajes y para los fragmentos textuales apropiados– y la redonda –para lo ficcional o inventado y para lo paratextual–. Pero en los apartados siguientes me detendré especialmente en tres estrategias o mecanismos textuales que considero fundamentales para señalar esa diferencia de enunciaciones, que son la presencia de marcas como la esvástica, que antecede los parlamentos de la madre de Águeda; el uso del estilo indirecto libre y la introspección psicológica, en el caso del soldado; y la recreación de la cosmovisión indígena de las localidades en las que transcurrieron los hechos y en las que se sitúa la obra.

7 La esvástica: usar la voz de un muerto

El signo de la esvástica avisa en el texto del cambio de la voz enunciativa y el inicio de un discurso o un testimonio ficticio en primera persona. Este signo resulta importante en relación con el tema de la mediación. La autora lo utiliza para señalar que es otra la que habla y para advertir, al mismo tiempo, que se trata de la emulación o la atribución del discurso a una persona real fallecida.

La elección de la esvástica remite, además, a significados y connotaciones asociadas antiguamente a este signo, relacionadas con la vida, la muerte y la resurrección, tal como se indica en la nota aclaratoria final:

En la antigüedad, la esvástica fue un símbolo que representaba, entre otras muchas cosas de carácter positivo, la buena suerte, la fertilidad, la puerta al nacimiento y a la muerte. [...] en este libro la esvástica está antepuesta a las enunciaciones de la madre de Águeda. Quizá a causa de mis supersticiones, no quería atreverme a hablar por alguien muerto sin que nos deseara buena suerte en la formación de ese discurso: el no fácil ejercicio de ponerse en los zapatos de los desaparecidos. (Mendoza 2018, 182)

El uso de este signo se convierte, como se menciona en la nota, en una forma de augurio para que la voz de esta mujer desaparecida, que representa a una persona real extratextual, pueda ser atendida y escuchada, aunque sea a través de la figura desdoblada de un personaje literario. Su presencia denota, precisamente, el carácter híbrido de esta figura textual, diferente a un personaje novelesco convencional, y podría verse, así, como la marca que avisa de la cualidad indicial del personaje; como una huella de la realidad con la que se vincula.

8 El discurso del soldado: la crítica de la ironía y el estilo indirecto libre

El personaje del soldado resulta especialmente interesante por la superposición de voces y perspectivas que contienen sus enunciados. Como se menciona en el texto: «El soldado se acompaña con su propia voz, su voz está plagada de instrucciones» (2018, 108). La caracterización de este personaje –un joven de una familia pobre de un entorno rural, con una madre enferma– ayuda a entender sus motivos para alistarse en el ejército y obedecer las órdenes que recibe. La labor de vigilancia y control del territorio de cultivo de mariguana que le es asignada conduce a la muerte de un niño, vecino del pueblo, por la que el soldado es condecorado. A través de esta figura y de su discurso, entreverado de los discursos de los manuales y leyes oficiales del Ejército Mexicano y de las voces de los mandos y superiores, puede verse el conflicto interno que padecen los individuos aislados, sometidos a los intereses del poder.

El apartado dedicado a este tema –«Las espuelas que hacen cantar de llanto al hombre y al caballo»– está encabezado por una cita de Theodor Shanin, del libro *La clase incómoda*, que resulta bastante elocuente: «Ejército significa jóvenes campesinos de uniforme, armados y dirigidos por hombres diferentes» (2018, 101). La inserción del personaje del soldado en la obra sirve para manifestar una crítica al problema social de la militarización de los territorios ocurrida en Oaxaca en 2006, problema al que alude Mendoza en una de las entrevistas indicadas (Cantorán 2023).

El uso del estilo indirecto libre permite mostrar un discurso atravesado por los discursos del poder y por las opiniones de los mandos y superiores. La distancia que existe entre ambas mentalidades revela un discurso irónico –mediado– por parte de la autora, que permite decir sin decir y realizar una crítica contra el sistema militar y la obediencia ciega que demanda, que conduce a identificar este poder absoluto con la idea de Dios:

Dios hablaba como el escuadrón cuando se alineaban perfectamente sus voces y le enorgullecía que ahí fuera también su propio clamor.

Dios podría ser Supremo Gobierno, Dios podría ser Ejército Militar, Capitán General, Dios podría ser la fuerza rugiente del plomo. (2018, 103)

Esta obediencia no significa convicción, sino simplemente acatamiento obligado de esa autoridad que intenta transformarlo: «Empuñaba su pistola para recordarse lo que la deidad en un sargento le escupía: eres alguien, soldado, eres alguien» (2018, 104). Sin embargo, el soldado no llega a fusionarse del todo con este discurso militar y la

superposición de voces e ideas -propias y ajenas- revela ese conflicto o esa tensión de fuerzas mencionada, que se hace evidente en la diferencia de lecturas que hacen soldado y mando ante la muerte del niño. Las citas que realiza el texto al Manual del soldado, convertido en un 'salmo marcial' que este repite, y la ética que proclama, resultan así irónicas, al contrastarse con el contexto que describe la obra:

Y aunque en el fondo de su cuerpo supiera que haber matado a un niño para colgarse una medalla no era terminar la guerra [...] persignaba su pistola y rezaba su salmo:

Por ningún motivo manifestaré en mis conversaciones repugnancia en obedecer las órdenes superiores. De ninguna manera, mientras esté en servicio, daré mal ejemplo con mis murmuraciones revelando mi disgusto; y si lo hiciere que sea severamente castigado. Jamás me sentaré en el suelo, y en todas las ocasiones de mi vida, hasta en los actos más naturales, procuraré no cometer acción alguna que pueda traducirse en el desprestigio del Ejército y el menosprecio a mi persona. (2018, 105)

A lo largo de todo este apartado se van entreverando así las opiniones del soldado con las de la autora, que interviene a través de la voz narradora por medio del discurso indirecto libre, para ir matizando veladamente lo dicho, como ocurre, por ejemplo, con la desmitificación de elementos patrios como la bandera o el águila que tiene lugar en el siguiente pasaje:

Cuánta devoción la del soldado. Debía sentir amor ciego por el animal alado que ondeaba en el satén. Ella era Dios, decía el sargento. Debía creer, así se le demandaba, que esa bandera al ondear a salvo era Dios diciendo:

*Cuando
a algún militar se le marque el
¡ALTO!
¡QUIÉN VIVE!
por un centinela,
se detendrá
y contestará:
¡MÉXICO!
(2018, 106)*

El último fragmento de este apartado, que combina los pensamientos del soldado con los de Silvio, otro hombre asesinado por el ejército, propone una reflexión sobre la culpabilidad individual

de este personaje. Su responsabilidad queda desdibujada por sus circunstancias, que lo convierten también a él, de alguna manera, en víctima de una autoridad superior:

Y así él hubiera dicho: culpo de mi posible muerte a este hombre y a su ejército, así nada hubiera pasado [...]. Todos tenían miedo entonces, todos tienen miedo ahora. Incluso el soldado que gatea para atravesar la fisura del resguardo tiene miedo. A veces se desconoce y se teme, pero otras, las más, teme del ariete, del proyectil, del otro soldado. Podría llamarse Hombre, podría llamarse Mujer, podría llamarse Aullido. Da igual, le llaman soldado, perro, maldito, marica, entrenado para responder sin pensar un SÍ a la orden. (2018, 114-5)

La inclusión de estos pensamientos y el conflicto interno que presentan, permiten conocer el punto de vista de este personaje y entenderlo, no solo como un victimario o un perpetrador, sino como una víctima más.³

9 La cosmovisión indígena. Animismo y unidad. El «mundo de su propio idioma»

La labor de mediación que se realiza en la obra no solo se aprecia en las formas de enunciación, sino también en los contenidos que se transmiten y la diferencia de mentalidades. La autora, inmersa temporalmente en ese contexto –«hija adoptiva (o bastarda) de las comunidades indígenas», como ella misma se declara (Ballester 2019, párr. 1)–, proyecta en sus personajes la forma de ver el mundo propia de la cosmovisión indígena de las comunidades a las que se alude en la obra. Esta cosmovisión afecta especialmente a una determinada manera de entender la naturaleza y las relaciones con ella. Se trata de un mundo en el que todo está vivo y conectado; un mundo en el que los muertos están presentes, y en el que los animales y los elementos de la naturaleza hablan, observan y participan en los acontecimientos. La identidad individual, separada de ese todo unitario, pierde importancia. Esto puede comprobarse, por ejemplo, en el caso de la madre de Águeda, a quien la muerte le ha despojado de su nombre propio, que ya no recuerda, y ha pasado a formar parte de una naturaleza en la que todo es uno y lo mismo: «*Aquí estoy, éste es el mar [...]* No recuerdo

³ Este modo de presentación de los hechos se acercaría a lo que Hans Hansen denomina el 'modo agonista' de hacer memoria, que problematiza las categorías de víctimas y victimarios y sus responsabilidades respectivas y enfoca su interés en el entendimiento de los motivos que llevan a cometer determinadas acciones (2018, 152).

mi nombre | No importa mi nombre | Podría llamarme tierra | Podría llamarme florecida árbol leño orquídea» (2018, 26).

Lo mismo ocurre con el pensamiento del caballo del soldado, que participa inevitablemente en el asesinato del niño, y que confirma la idea de la unidad con la naturaleza y la falta del sentido de lo individual o lo propio: «Puedo oler en los hombres esa sustancia a la que somos ajenos, la sustancia que los atrae y los separa, la que los hace decir: él, el otro; ella, la otra; esto: lo que es mío» (2018, 116). Igualmente, en el apartado «Canto del perro negro que mira oculto una catástrofe», se escucha la voz de un perro en primera persona, cuyas ideas resultan coherentes con la de otros animales. Desde su perspectiva, se transmite lo que piensa el animal de los hombres y su idea de la muerte, que constituye uno de los temas centrales del libro:

Escuché de los hombres que los que mueren sin paz no mueren. Los escuché decir que a veces ni siquiera basta el deseo de morir para que se muera rotundamente. Cuentan historias de gente que todavía muerta recuerda lo que amaba [...]. Otros animales dicen que los difuntos sueñan la vida en la muerte, dicen que hablan, que gritan, que los escuchamos. [...] el tiempo no reconoce la voz de esos muertos. Parecen estar condenados al mutismo en la historia del mundo, pero logran que algunas noches huelan a su sangre. Porque, dicen, la sangre de los muertos sin paz sigue oliendo y los salvajes que fuimos se despiertan. (2018, 118)

Junto a los animales, los elementos de la naturaleza también están vivos y hablan, como es el caso del viento, e incluso de las piedras, que, en la mentalidad de Águeda, tienen una existencia animada y son testigos de los acontecimientos: «las rocas me decían: *Me llamo tal, he visto aquello*». (2018, 147)

La dificultad para la autora, en este caso, reside en conseguir adoptar y transmitir -mediar- esa mentalidad, con sus creencias particulares; ese 'ponerse en los zapatos del otro', que implica la recreación y simulación de otros discursos y formas de entender el mundo. En esta diferencia de cosmovisiones desempeña un papel decisivo el bilingüismo de estas comunidades y de la propia Águeda, que se contaba «los mismos sucesos» en «sus dos idiomas» (2018, 36). La superposición de registros lingüísticos implica también una superposición cultural, como se hace evidente, por ejemplo, en la valoración que los distintos personajes hacen del suicidio de la madre. Mientras la religión católica muestra su rechazo y genera el miedo al infierno al que se condena a los suicidas, la visión indígena acepta este hecho de una forma natural:

Para cada idioma hay una idea de la muerte. No muy convencidos, los campesinos gritaban: *La suicida no merece la tierra*

bendecida [...]. Tanto, tanto habían insistido en recalcar en el templo la existencia del infierno, durante cuántos años, cuántas generaciones se habían reunido ahí para escuchar que había piras esperándolos después de su muerte si se rendían ante las cosas que los abuelos decretaron como suyas [...]. Si volvían al mundo de su propio idioma la muerte no daba tanto miedo, la muerte ahí era el fin natural, fuese cual fuese la vía. Su definición no implicaba una hoguera infinita, ni la claridad suprema de un Dios con vestido. (2018, 30)

La utilización de distintas voces y perspectivas permite introducir diferentes puntos de vista y mostrar las relaciones que existen entre los discursos de los personajes, mostrando la coherencia, semejanza, tensión o diferencia que existe entre ellos. El uso de la polifonía en esta obra supone así un ejercicio complejo de mediación. Aunque el contenido de lo expresado está adaptado o acercado a esa cosmovisión indígena, no ocurre lo mismo con la forma de expresión y su registro, que no sigue una intención realista o verosímil, sino que se sustenta sobre la deformación artística y estética que realiza la autora, que deja advertir su presencia y su participación, además de lo ya señalado en los apartados anteriores, en la recreación metafórica que realiza del mundo que presenta.

10 Conclusiones

Según todo lo anterior, puede decirse que los distintos tipos de documentos que aparecen tanto en el interior de la obra como en los paratextos, y la conexión con la realidad que evidencian, permiten considerarla una obra documental, que manifiesta en este caso una complejidad particular. Por un lado, igual que ocurre con otras obras mexicanas recientes englobables dentro de esta misma categoría, *Silencio* se presenta como una obra mixta o híbrida, que supera las convenciones genéricas, en la combinación de la prosa y el verso; lo narrativo y lo lírico. Por otro lado, la consideración del carácter testimonial de la obra está estrechamente ligada a las alteraciones que se producen en relación con la figura del autor -autora en este caso- y su grado de intervención y participación en lo contado. Si bien se cumplen algunos de los postulados señalados por estudiosos del género testimonial, como el ser conocedora de los hechos, señalado por Mabel Moraña (1997, 121), o el carácter indicial y el funcionamiento de algunos pasajes y signos como huella de lo real, señalado por René Jara (Jara, Vidal 1986, 2), la obra no deja de ser una interpretación personal de lo sucedido; una recreación, en la forma de una novela lírica testimonial o un extenso poema testimonial novelado. Se trataría en este caso de un tipo particular de testimonio,

que la autora no ofrece de manera directa –salvo en los paratextos–, sino que se ficcionaliza y se dispersa en una multiplicidad de voces y perspectivas que vehiculan las vivencias y experiencias particulares de Mendoza y otras personas reales cercanas a ella. Se pone de manifiesto de esta forma el carácter mediador de la autora y las decisiones y modificaciones que debe realizar sobre el material real para convertirlo en literario, mostrando distintos grados de cercanía y distancia, que se manifiestan, entre otros, a través de los tres mecanismos analizados. Lo testimonial distingue así la figura del testimoniante –quién testimonia– del testimonio ofrecido –lo que se testimonia–, en una mediación que evidencia, como mencionaba Sarlo, la complejidad que entraña el manejo de la subjetividad y la primera persona en los textos documentales y testimoniales (2006, 162), y que resulta, en este caso concreto, en una propuesta original y novedosa, que enriquece las posibilidades del género.

Bibliografía

- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Acedo, N. (2017). «El género testimonio en Latinoamérica: aproximaciones críticas en busca de su definición, genealogía y taxonomía». *Latinoamérica*, 64, 39-69.
- Adcock, J. (2013). *Manca*. México: Conaculta.
- Amar Sánchez, A.M. (1990). «La ficción del testimonio». *Revista Iberoamericana*, 151, 447-61.
- Arana, G. (2011). *Bulgaria Mexicalli*. Querétaro: Herring Publishers.
- Ballester, I. (2019). «Entrevista a Clio Mendoza». *Bitácora de Vuelos*, 23 de abril. <https://www.rdbitacoradevuelos.com.mx/2019/04/entrevista-clio-mendoza-construyo-los.html>
- Cantorán, J. (2023). «Entrevista a Clio Mendoza sobre Silencio». *Revista Lumberas*, 7 de agosto. <https://www.youtube.com/watch?v=AORZX16PyoY>
- Chillón, A. (2014). *La palabra facticia. Literatura, periodismo y comunicación*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- García, E.M. (2014). *Sicarii*. Coahuila: Instituto Municipal de Cultura de Saltillo.
- González, V. (2015). *Este cuerpo no soy*. México: Universidad Nacional de Zacatecas.
- Hansen, H.L. (2018). «Modos de representación literaria de la zona gris. Una lectura de dos novelas chilenas». *Memoria y Narración*, 1, 150-66.
- Jara, R.; Vidal, H. (eds) (1986). *Testimonio y literatura*. Minnesota: Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures.
- Klein, P. (2019). «Poéticas del archivo: el 'giro documental' en la narrativa rioplatense reciente». *Cuadernos LIRICO*, 20, 1-13.
- Klein, P.; Quintana, C. (2019). «Poéticas del archivo en las narrativas documentales del Cono Sur: ¿Un modelo extensible a las escrituras mexicanas de la 'posmemoria' del 68?». Quintana, C.; Coudassot-Ramírez, S. (eds), *Ficción no ficción del 68 en México*. México: Ediciones Eón, 46-65.
- Lamas, M. (2020). «El estamento ontológico de la poesía documental». *Guaraguao*, 63, 83-100.

- Ludmer, J. (2007). «Literaturas postautónomas». *Ciberletras*, 17(7).
<https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>
- Martínez, J. (2014). «Autoficción y docuficción como propuestas de sentido. Razones culturales para la representación ambigua». *Castilla. Estudios de Literatura*, 5, 26-38.
- Mendoza, C. (2018). *Silencio*. Toluca: Gobierno del Estado de México.
- Moraña, M. (1997). «Documentalismo y ficción: testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX». *Políticas de la escritura en América Latina: de la Colonia a la Modernidad*. Caracas: Ex-Cultura, 113-49.
- Nash, M. (2004). «Experiments with Truth: The Documentary Turn». Philadelphia: Fabric Workshop and Museum.
- Nash, M. (2008). «Reality in the Age of Aesthetics». *Frieze*, 114.
frieze.com/article/reality-age-aesthetics
- Prada, R. (1986). «De lo testimonial al testimonio. Notas para un deslinde del discurso-testimonio». Jara, R.; Vidal, H. (eds), *Testimonio y literatura*. Minnesota: Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures, 7-21.
- Quintana, C.; Coudassot-Ramírez, S. (2019). «Introducción». Quintana, C.; Coudassot-Ramírez, S. (eds), *Ficción No ficción del 68 en México*. México: Ediciones Eón, 9-16.
- Rivera Garza, C. (2007). *La muerte me da*. Toluca: Bonobos.
- Rivera Garza, C. (2013). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. México: Tusquets.
- Rivera Garza, C. (2015). *Dolerse. Textos desde un país herido*. México: Surplus.
- Sarlo, B. (2006). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. México: Siglo XXI Editores.
- Segade, L. (2018). «El giro documental en algunas producciones literarias y cinematográficas de hijos de desaparecidos en Argentina». *Cuadernos de Literatura*, 44, 77-100. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl22-44.gdap>
- Tschiltschke, C. von; Schmelzer, D. (eds) (2010). *Docuficción. Enlaces entre ficción y no ficción en la cultura española actual*. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Uribe, S.; Huerta, M.A. (2012). *Magnitud/e*. Tamaulipas: Gusanos de la nada producciones.
- Uribe, S. (2012). *Antígona González*. México: Surplus.