

**ACTAS ELECTRÓNICAS DEL DÉCIMOQUINTO SIMPOSIO ANUAL DE
ESPAÑOL**

SAINT LOUIS UNIVERSITY, MADRID CAMPUS (2026)

La apropiación como estética comprometida en *Antígona González* de Sara Uribe

Daniel Carvajalino, Universidad Complutense de Madrid

Mirando con los ojos de un niño: el lenguaje visual de *Espacios en blanco*

Sophie Collins Arroyo, Saint Louis University, Madrid

Capturando la colectividad: recursos literarios en *Operación Masacre* y *La noche de Tlatelolco*

Sophie Collins Arroyo, Saint Louis University, Madrid

Edición: Niklas Cooper y Sophie Collins Arroyo.

ISSN 2530-5417

La apropiación como estética comprometida en *Antígona González* de Sara Uribe
Appropriation as a Committed Aesthetics in *Antígona González* by Sara Uribe

Resumen

Este artículo analiza *Antígona González*, de Sara Uribe, como un archivo literario que denuncia la desaparición forzada en México. Sostiene que la obra constituye un ensamblaje colectivo de voces, testimonios y fragmentos que articulan una memoria compartida del dolor y la violencia. A partir de los conceptos de escritura postautónoma, de Josefina Ludmer, y necroescritura, de Cristina Rivera Garza, examina la apropiación como estrategia estética y política. Mediante la resignificación de referencias literarias, materiales periodísticos, blogs y testimonios de víctimas y familiares, Uribe cuestiona las nociones tradicionales de autoría y género. Asimismo, reinterpreta la figura clásica de Antígona a la luz de las desapariciones ocurridas durante la guerra contra el narcotráfico, especialmente tras el hallazgo de las fosas de San Fernando en 2011. La obra se configura así como un espacio polifónico de resistencia que preserva memorias silenciadas, cuestiona las narrativas oficiales y exige justicia.

Palabras clave

Poesía latinoamericana, poesía contemporánea, apropiación, necroescritura, desaparición forzada.

Abstract

This article examines Sara Uribe's *Antígona González* as a literary archive that denounces forced disappearance in Mexico. It argues that the work constitutes a collective assemblage of voices, testimonies, and fragments that articulate a shared memory of pain and violence. Drawing on Josefina Ludmer's concept of post-autonomous writing and Cristina Rivera Garza's notion of necrowriting, the article explores appropriation as an aesthetic and political strategy. Through the reinterpretation of literary references, journalistic materials, blogs, and testimonies from victims and the relatives of the disappeared, Uribe challenges traditional notions of authorship and genre. The work also reinterprets the classical figure of Antigone in light of disappearances during Mexico's war on drugs, particularly following the discovery of the San Fernando mass graves in 2011. *Antígona González* thus emerges as a polyphonic space of resistance that preserves silenced memories, challenges official narratives, and demands justice.

Keywords

Latin American poetry, contemporary poetry, appropriation, necrowriting, forced disappearance.

Este análisis aborda *Antígona González* de Sara Uribe como un archivo literario que denuncia la desaparición forzada en México. La obra no se presenta como un objeto cerrado ni como una creación exclusivamente autoral, sino como un montaje de voces, fragmentos y testimonios que construyen una memoria colectiva del dolor. A través de la escritura postautónoma y la necroescritura, se muestra cómo la apropiación crítica de materiales diversos convierte el libro en un espacio de resistencia ética y política frente a la violencia sistemática.

Ante todo, *Antígona González* asume un compromiso social no solo a través de su temática, sino también mediante su construcción material y la manera en que se posiciona como libro frente al contexto de violencia en el que se inscribe.

En su sentido convencional, la literatura se entiende como un conjunto de obras escritas por un autor identificable, adscritas a géneros reconocidos —como la narrativa, el ensayo o la poesía— y legitimadas por espacios institucionales como la academia o la industria editorial. Un ejemplo representativo de este modelo son las obras del Boom latinoamericano, como las de Mario Vargas Llosa o Gabriel García Márquez. Sin embargo, Josefina Ludmer cuestiona esta concepción y propone, en su lugar, el término “escrituras”, entendidas como formas de producción textual que no necesariamente responden a los criterios tradicionales de lo literario. Estas escrituras desbordan el paradigma convencional al considerar como tales distintas formas de expresión surgidas del acto de escribir, incluso cuando continúan circulando en formatos y espacios tradicionales —como libros clasificados por género y autor en librerías (Ludmer 41–42).

Este es el caso de *Antígona González*, obra que circula en las secciones de poesía de las librerías como parte de la producción de Sara Uribe, aunque su carácter postautónomo se hace evidente al examinar sus condiciones de producción. Si bien se comercializa como un libro de poemas, *Antígona González* fue concebido por encargo de Sandra Muñoz y Marcial Salinas para su representación inicial como obra teatral (Uribe 103). Escrito en prosa poética, el texto también ha sido leído como ensayo lírico (Civil), lo que dificulta su adscripción a un único género y lo convierte en una obra híbrida entre poesía, teatro y ensayo. Asimismo, su publicación sin derechos de autor —como ocurre con otros textos de Uribe— evidencia una voluntad de romper con los circuitos tradicionales de circulación, al permitir su acceso gratuito en internet y ampliar así su alcance a otros públicos. En este sentido, *Antígona González*, concebido como un texto postautónomo en términos de Ludmer, manifiesta, desde sus propias condiciones materiales de circulación, una conciencia activa del contexto en el que se inscribe. Desde esa posición, la obra se sitúa —más allá de los límites de los géneros y del mercado editorial— como una forma de compromiso social orientada a denunciar las desapariciones forzadas en México.

Antígona González se inscribe en el contexto de la guerra contra el crimen organizado impulsada por Felipe Calderón durante la década de 2010. El texto surge específicamente a partir del hallazgo de las fosas de San Fernando en abril de 2011, donde fueron encontrados 196 cuerpos ejecutados por grupos del narcotráfico (Buuck). En este contexto, la premisa de la obra es clara: Antígona González, una joven de Tamaulipas, busca desesperadamente a su hermano Tadeo, desaparecido en el marco de la guerra contra las drogas. No obstante, la narración no se restringe a una experiencia individual, sino que construye una figura colectiva. Antígona encarna a todas las personas afectadas por la desaparición forzada y adopta el término “Antígonas” para nombrarse a sí misma y, al mismo tiempo, a quienes enfrentan esa misma tragedia en México.

La denuncia en *Antígona González* se erige como el rasgo más definitorio de la obra. Lejos de recurrir a la lógica representativa tradicional que transforma la realidad política en ficción —como ocurre con Macondo de *Cien años de soledad*—, el texto construye un discurso polifónico ensamblado a partir de otras Antígonas de la tradición latinoamericana y, sobre todo, de testimonios reales de víctimas de desaparición forzada en México. El resultado es un collage textual que desborda cualquier clasificación genérica y convierte la escritura en una forma de denuncia colectiva frente a la violencia sistemática.

Esta combinación de fragmentos literarios y testimonios reales cuestiona la concepción clásica de la autoría entendida como producción individual y original, tal como la problematiza Ludmer. Aunque Uribe figura como única autora de *Antígona González*, la multiplicidad de registros y voces disuelve cualquier idea de una creación unitaria, transformando el libro en un montaje crítico de materiales heterogéneos que, al entrelazarse, configuran un “nosotros” colectivo. Esta idea aparece desde el epígrafe de Cristina Rivera Garza que abre la obra: “¿De qué se apropia el que se apropia?” (Uribe 9). La pregunta sugiere que *Antígona González* no se sostiene sobre la invención individual, sino sobre una apropiación de textualidades diversas que articulan una voz compartida y colectiva.

Cristina Rivera Garza, citada en Juez Correa, reflexiona en *Los muertos indóciles* sobre los desafíos éticos y estéticos de escribir en contextos atravesados por la violencia y el capitalismo extremo. En este marco, la necroescritura se configura como una práctica creativa que surge en escenarios marcados por las desapariciones forzadas, los asesinatos sistemáticos y el abandono estatal, y que se sostiene en la noción de apropiación como uno de sus principios centrales. Más que un simple recurso estilístico o un acto de reutilización de narrativas ajenas, la apropiación implica un proceso que despoja a la escritura de su dimensión individualista y propietaria para convertirla en una práctica colectiva y comunal. Desde esta perspectiva, las historias, las voces y las experiencias no pertenecen exclusivamente a un solo autor, sino que

forman parte de una memoria compartida que trasciende lo individual. La escritura se transforma así en un acto de resistencia al cuestionar las estructuras de poder que buscan monopolizar y controlar las narrativas (Juez Correa).

La apropiación se materializa mediante la reescritura de fragmentos ajenos —que abarcan desde textos reconocidos de la literatura latinoamericana hasta entradas de blogs—, los cuales Uribe incorpora con plena conciencia crítica. Al entrelazar discursos literarios, testimoniales, periodísticos y legales, *Antígona González* construye una estructura plural que visibiliza y denuncia las violencias estructurales en México. Esta estrategia fragmentaria desarticula la idea de una voz autoral única y convierte la obra en un espacio de resonancia para las voces y experiencias silenciadas. De este modo, *Antígona González*, a través de la apropiación, trasciende su condición de texto literario y se configura como un “coro” colectivo que exige justicia (Arzabal 320–25). A continuación, conviene detenerse en los dos pilares que sostienen esta polifonía: las distintas reescrituras de Antígona y los testimonios reales que articulan el texto.

En *Antígona González*, el mito clásico de Antígona es resignificado dentro de un contexto contemporáneo marcado por las desapariciones forzadas y la violencia en México. Aunque el texto conserva la estructura fundamental de la tragedia de Sófocles —en la que Antígona desafía la orden del rey Creonte para dar sepultura a su hermano en nombre de una justicia familiar y moral—, Uribe actualiza esta figura para representar a quienes buscan a sus familiares desaparecidos. Para ello, la obra establece vínculos con diversas reescrituras contemporáneas del mito que también abordan la desaparición forzada y la violencia estatal, como *Antígona Furiosa* de Griselda Gambaro y *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal, entre otras versiones que son apropiadas y recontextualizadas a lo largo del texto¹: “[*Siempre querré enterrar a Tadeo. Aunque nazca mil / veces y él muera mil veces.*]” (Uribe 99).

En el fragmento anterior, Uribe retoma la frase original de Griselda Gambaro, señalada en cursivas dentro del texto. Sin embargo, la apropiación se concreta cuando sustituye a Polinices —personaje de la tragedia clásica y de la versión de Gambaro— por Tadeo, el hermano desaparecido de Antígona en *Antígona González*. Mediante este desplazamiento, la obra evidencia que, pese a las diferencias históricas y contextuales —la dictadura argentina frente a

¹ La figura de Antígona ha sido ampliamente estudiada por autores como George Steiner en *Antígonas*, obra en la que presenta a Antígona como paradigma de la tensión entre la ley divina y la ley estatal. Steiner rastrea las reinterpretaciones del mito desde Georg Wilhelm Friedrich Hegel y Friedrich Hölderlin hasta Bertolt Brecht y Jean Anouilh, y analiza cómo, en contextos de terrorismo de Estado —como las dictaduras latinoamericanas de los años setenta—, el acto de dar sepultura a los muertos adquiere una dimensión política de denuncia. En este marco, movimientos como las Madres de Plaza de Mayo encarnan el espíritu de Antígona al exigir justicia y reclamar el derecho a la memoria y a la sepultura de los desaparecidos. Desde esta perspectiva, lo que realiza Sara Uribe en *Antígona González* puede entenderse como la continuidad de una tradición crítica que reinterpreta la figura de Antígona en escenarios marcados por la desaparición forzada y la violencia sistemática.

la violencia del narcotráfico y las desapariciones en México—, persiste una misma tragedia: el dolor provocado por la desaparición forzada y la imposibilidad del duelo. Ejemplos como este muestran cómo *Antígona González*, a través de la apropiación de otras reescrituras de Antígona, transforma una referencia inicialmente intertextual en una herramienta política de denuncia y memoria (Bolte 71–73).

Por otro lado, los testimonios que estructuran *Antígona González* constituyen el núcleo central de la obra. En las “Notas finales y referencias”, Uribe señala que estos materiales provienen de diversas fuentes, entre ellas el blog de Diana Gómez, la bitácora *Antígona Gómez*, el sitio web *Narcoviolencia* y la investigación *Ruta de la Muerte* de Sanjuana Martínez, entre otras. Uribe recopila testimonios narrados por personas afectadas por la violencia y las desapariciones forzadas en Tamaulipas, en el contexto de la llamada “guerra contra el narcotráfico”, y los organiza como un archivo atravesado por una clara voluntad ética y política. Las voces reunidas no aparecen dispuestas de manera neutral; por el contrario, son seleccionadas y articuladas cuidadosamente con el propósito de denunciar las violencias sistémicas en México. De este modo, la obra construye un archivo que no busca la exhaustividad documental, sino que se define precisamente por su carácter fragmentario, desafiando las narrativas oficiales e incorporando testimonios y restos culturales que un archivo institucional probablemente excluiría. Así, *Antígona González* redefine aquello que merece ser recordado y reivindica la memoria —y la dignidad— de las víctimas y de sus familiares (Arzabal 325–30).

Una mujer presenta una denuncia ante el ministerio público por la desaparición de su hermano. En su declaración consta que los hechos no fueron reportados de inmediato por temor a represalias. En su declaración consta que las líneas de autobuses se negaron una y otra vez a dar razón del paradero de su hermano. Una mujer que sale del ministerio público es abordada por un hombre que la jala del brazo y le dice quedito: *Vale más que dejen de chingar. Ustedes síganle y se los va a llevar la chingada.* (Uribe 26)

El fragmento anterior pertenece a la sección “Instrucciones para contar muertos”. En ella, Uribe reconstruye distintas escenas a partir de relatos auténticos —marcados en cursivas dentro del texto— con el fin de otorgar centralidad a las voces de las víctimas y sus familiares. En las “Notas finales y referencias”, la autora especifica que los testimonios de esta sección provienen de un reportaje de Sanjuana Martínez publicado en *La Jornada* el 17 de abril de 2011, en el que se recogen las voces de habitantes de San Fernando, Tamaulipas, entre ellas María Mercedes, Marisela, Marina Ortega Huerta, María Teresa y Matilde Escalante. A partir de ese material periodístico, Uribe se apropia de testimonios como “Vale más que dejen de

chingar...” y articula, a lo largo de la sección, otras frases y relatos como “Rezo por los buenos y por ellos...”, “Entre los pasos a seguir para buscar a un desaparecido...” y “¿Dónde están los cientos de levantados?”, entre otros (Uribe 108–09). Mediante esta estrategia, la obra transforma el testimonio documental en una herramienta poética y política de memoria y denuncia.

Por último, Sara Uribe combina estos fragmentos testimoniales apropiados con citas provenientes de otras reescrituras de Antígona, ensamblándolos dentro de un mismo pasaje textual. Así, la obra articula materiales de distinta procedencia —literarios, testimoniales y teóricos— para producir nuevos sentidos a partir de su yuxtaposición. Por ejemplo, en el siguiente fragmento se incorpora, como ya se mencionó, una entrada del blog *Antígona Gómez*, la cual se entrelaza con citas de *El grito de Antígona* de Judith Butler, como puede observarse a continuación:

[

: *¿Quién es Antígona dentro de esta escena y qué vamos a hacer con sus palabras?*

: *¿Quién es Antígona González y qué vamos a hacer con todas las demás Antígonas?*

: *No quería ser una Antígona*

pero me tocó.

].

(Uribe 15)

En el fragmento citado se entrelazan la declaración autobiográfica de Antígona Gómez —“No quería ser una Antígona, / pero me tocó”—, las preguntas formuladas por Judith Butler —“¿Quién es Antígona dentro de esta escena y qué vamos a hacer con sus palabras?”— y la

propia voz de Sara Uribe: “¿Quién es Antígona González y qué vamos a hacer con todas las demás Antígonas?”. Este ensamblaje permite que la lógica archivística de *Antígona González* confronte y resignifique sentidos diversos, articulándolos en función del propósito central de la obra: otorgar voz y dignidad a las víctimas de las desapariciones forzadas en México. Al reunir estas citas dentro de un mismo fragmento, cada una adquiere nuevos significados a partir de su relación con las otras. En particular, el texto de Butler —originalmente enfocado en las formas en que se construyen y excluyen ciertos modelos de parentesco, género y vida social— se resignifica al ser recontextualizado desde la experiencia de Antígona Gómez y el entramado ficcional de *Antígona González*, así como desde el horizonte ético y político que atraviesa toda la obra. De esta manera, la estrategia de apropiación, basada en la manipulación del archivo y la recombinación de voces de distintas “Antígonas”, permite a Uribe orientar el discurso hacia una agenda explícitamente política, resignificando el material original para subrayar su compromiso con la denuncia, la memoria y la dignificación de las víctimas.

En conclusión, *Antígona González* de Sara Uribe se configura como una obra híbrida y de resistencia que desafía las convenciones tradicionales de la literatura mediante una estructura fragmentaria y una apropiación crítica de voces y testimonios diversos. A través de su carácter postautónomo y de su inscripción en la necroescritura, el texto desborda las fronteras de la autoría y del género literario al fusionar testimonios reales, materiales documentales y referencias intertextuales para construir un archivo literario que denuncia las desapariciones forzadas en México. Este montaje polifónico, que resignifica el mito clásico de Antígona y lo vincula con las luchas contemporáneas contra la violencia y el olvido, pone en evidencia la dimensión estructural de la violencia estatal y criminal, al tiempo que abre un espacio para las voces silenciadas por el poder. Así, con un marcado compromiso ético y político, *Antígona González* no solo funciona como un testimonio colectivo, sino también como una práctica de memoria y reivindicación en la que la apropiación y la reescritura transforman la literatura en un acto de resistencia y justicia.

Obras citadas

- Arzabal, R. C. "Escritura después de los crímenes: dispositivo, desapropiación y archivo en *Antígona González* de Sara Uribe." *Crimen y ficción: narrativa literaria y audiovisual sobre la violencia en América Latina*, editado por M. Quijano y H. F. Vizcarra, Bonilla Artigas Editores, 2015, pp. 320-330.
- Bolte, R. "Voces en off: sobre el desplazamiento del decir poético frente a la violencia. *Manca* de Juana Adcock y *Antígona González* de Sara Uribe." *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, no. 7, 2017, pp. 59–79.
- Buuck, David. "'The Silence ... Is Our Most Unyielding Creon': Five Questions for Sara Uribe & John Pluecker about *Antígona González*." *Queen Mob's Teahouse*, 13 de junio de 2016, [Queen Mob's Teahouse] (https://queenmobs.com/2016/06/the-silence-is-our-most-unyielding-creon-five-questions-for-sara-uribe-john-pluecker-about-antigona-gonzalez/?utm_source=chatgpt.com). Consultado el 16 de junio de 2025.
- Civil, G. "*Antígona González*." *Rain Taxi*, 2017, [Rain Taxi Review] (<http://raintaxi.com/antigona-gonzalez/>) .
- Juez Correa, D. A. *Necroescritura: estéticas (des)apropiativas en la escritura comunal de Antígona González de Sara Uribe*. Universidad de Cartagena, 2023. Tesis de maestría.
- Ludmer, Josefina. "Literaturas postautónomas 2.0." *Propuesta Educativa*, no. 32, 2009, pp. 41–45.
- Uribe, Sara. *Antígona González*. Sur+ Ediciones, 2012.

Mirando con los ojos de un niño: el lenguaje visual de *Espacios en blanco*
Seeing Through the Eyes of a Child: the Visual Language of *Espacios en blanco*

Resumen

Este trabajo examina el lenguaje visual de *Espacios en blanco*, una novela gráfica de Miguel Francisco en la que Francisco examina su curiosidad e inquietud sobre las historias perdidas de sus antepasados. El lenguaje visual de la obra (los planos detalles, los primeros planos, etc.) argumenta que para llenar los espacios en blanco, no siempre hace falta más información: solo hay que mirar mejor y usar la imaginación. En la novela, esa forma de mirar y el uso de la imaginación son estrechamente vinculados a la perspectiva del joven Francisco, quien presta más atención a los detalles y entiende mejor el propósito de contar. Aunque podemos esperar que la Historia esté bien documentada y corroborada, a nivel personal, no contamos historias para compartir verdades sino para relacionarnos y entendernos, y podemos disfrutar de la libertad y creatividad que conlleva ese propósito.

Palabras clave

Memoria histórica, la Guerra Civil española, lenguaje visual, imaginación, narración

Abstract

This work examines the visual language of *Espacios en blanco*, a graphic novel by Miguel Francisco in which Francisco examines his curiosity and unease about the untold stories of his relatives. The visual language of the work (the close-ups and extreme close-ups) demonstrates that more information is not always necessary in order to fill in the blank spaces: sometimes we only have to look better and use our imagination. In the novel, that way of looking and using imagination is closely linked to the perspective of young Francisco, who pays more attention to details and better understands the purpose of storytelling. Although we can expect that history is well documented and corroborated, on a personal level, we don't tell stories to share truths, but instead to connect with and understand one another and we can enjoy the freedom and creativity that purpose entails.

Key words

Historical memory, Spanish Civil War, visual language, imagination, storytelling

Espacios en blanco es una historia autobiográfica en la que Miguel Francisco explora su curiosidad e inquietud sobre las historias perdidas de sus antepasados. Nos cuenta de las preguntas que le ha hecho a su padre, sus respuestas y sus silencios sobre su juventud en la posguerra. Presenta los pocos detalles que tiene sobre la vida de su abuelo e intenta imaginarse lo que no sabe y nunca podrá saber. Lucha para aceptar la información que tiene y las dudas que no va a poder resolver. Mientras tanto, también aprende a contestar las preguntas de su propio hijo y a construir las historias que querrá contar él de su propia vida y de las vidas de su padre y su abuelo.

La memoria y nuestra forma de contar nuestras historias son temas claves de la obra. Una de las principales funciones de contar historias, a nivel psicológico, es la interpretación adaptativa. Usamos las historias para crear sentido en contextos novedosos (Bietti et al. 711). Incluso han observado que tendemos a preferir historias sorprendentes o las que contienen componentes inesperados: la sorpresa nos indica que la historia nos aportará más beneficios porque nos puede enseñar algo que no sabemos (Bietti et al. 714). En la obra, vemos a Francisco intentando entender las vidas de su padre y su abuelo. Quiere dar sentido a sus historias que son, para él, anormales. Está siempre buscando nueva información, esperando que algún detalle nuevo y sorprendente será la pieza que dé sentido a todo. Nunca encuentra esa pieza, pero aprende otra estrategia para crear sentido. El lenguaje visual de *Espacios en blanco* argumenta que, para llenar esos espacios en blanco, no siempre hace falta más información: solo hay que mirar mejor y usar la imaginación. En concreto, Francisco usa los planos detalles y los primeros planos como referencias a la perspectiva que tenía de niño para desarrollar la idea que, para cerrar nuestras historias, podemos simplemente fijarnos mejor en los detalles que ya tenemos.

Los planos detalles y los primeros planos son los que definen la juventud de Francisco y le dan las herramientas que necesita para facilitar su imaginación. Cuando el personaje de joven Francisco aparece por primera vez, Francisco narrador nota: “Es curioso cómo casi todos los recuerdos que tengo de mi niñez son primeros planos. Grandes manos, pies enormes” (Francisco 20). Él mismo afirma que los primeros planos son parte integral de su niñez, razón por la cual todos los primeros planos siguientes a lo largo de la obra nos recordarán a su niñez. Sigue: “Los niños viven en otra realidad, una realidad que está a nivel del suelo, donde todo es más grande, todo es nuevo” (Francisco 20). Aquí no sólo argumenta que los niños ven otros detalles por su perspectiva, sino que esa visión es de otra realidad por la novedad y el tamaño de las cosas que

ven. Estas reflexiones están acompañadas por primeros planos de cigarros, una hormiga, una cabeza de gamba junta a una chapa de cerveza, y unos dominós en la mesa. Regresamos a un plano general en el que vemos al niño sentado en el bar. Dice: “Hubo un silencio largo, espeso y frío... que me hizo volver de nuevo a mi mundo... a ese mundo donde... todo es fascinante y nuevo. Donde los mayores no existen y no hay silencios que dan miedo” (Francisco 21). Las últimas frases aparecen en una viñeta de plano general que muestra varios de los mismos objetos de los anteriores planos detalles. En esta viñeta, sin el nivel de detalle anterior, quedan como objetos feos y pocos importantes. Las viñetas y las palabras afirman que la realidad es una cuestión de perspectiva. El joven Francisco identifica dos mundos: uno en el que hay silencio y otro en el que todo es “fascinante y nuevo.” Para moverse de uno a otro, solo tiene que cambiar de perspectiva. Además, estas viñetas nos sugieren que como todo es nuevo con su perspectiva de niño, para encontrar esa pieza sorprendente que siempre está buscando para dar sentido a las historias de su familia, solo tiene que ver las piezas ya vistas de nuevo con sus ojos de niño. Parece que, desde niño, Francisco ha buscado escapar del silencio llenándolo con su imaginación y su mundo. Esta estrategia, tan bien demostrada en estas viñetas, es una que irá intentando asimilar a lo largo de la obra.

Francisco ya ha entendido perfectamente la guerra cuando se imaginaba cómo era de niño. En una sección en la que se mezcla imágenes del presente de Francisco teniendo sexo con una mujer también vemos imágenes de la vida del abuelo de Francisco, narradas por su padre. En una viñeta de plano detalle, vemos un par de manos jugando con soldados de juguete (Francisco 45). Por la perspectiva y el contexto, ya sabemos que es el joven Francisco. Pregunta: “¿Qué pasó?” (Francisco 45). Y la voz del padre contesta: “Luego empezó la guerra” (Francisco 45). La respuesta va acompañada por otra viñeta de las manos del niño en la que se imagina a uno de los soldados disparando al otro. En la siguiente viñeta, vemos una imagen de la guerra en la que un soldado cae por un disparo idéntico al que se ha imaginado el joven Francisco con sus juguetes. El niño está usando sus juguetes para asimilar la historia que le está contando su padre, y su juego revela que la ha entendido perfectamente. Su juego replica la guerra; en su imaginación, ya tiene las imágenes que necesita de ella. La viñeta que representa la guerra real es un plano general en la que podemos ver a varios soldados. El que cae, de hecho, está en el fondo. Representa el mundo de los mayores y la información que Francisco piensa que necesita. En cambio, la viñeta del niño jugando solo representa al soldado que dispara y al que cae. En la

viñeta real, no se puede ver el que dispara. De esta forma, la imaginación del niño capta mejor lo esencial de la guerra: el matar y el morir se ve en una misma viñeta por un enfoque infantil y magistral en los detalles.

Ese enfoque en los detalles lo vemos otra vez con el tema del hambre, durante la misma sección en la que Francisco se acuesta con una mujer mientras la voz de su padre narra su experiencia durante la posguerra. El enfoque en los detalles hace posible que Francisco entienda lo que nunca ha experimentado. El padre habla del hambre que sufría: es el primer recuerdo que tiene de su niñez. Vemos un par de viñetas de plano detalle: un par de higos, y en la siguiente, un par de manos cortándolos con un cuchillo (Francisco 47). Aunque se entiende que las manos son del abuelo de Francisco, los planos son una referencia a su perspectiva de niño. El padre explica: “Muchas veces tu abuelo sólo podía traer a casa unos cuantos higos secos. Y tocábamos a medio higo por cabeza” (Francisco 47). Según Liber Cuñarro y José Enrique Finol, en su artículo “Semiótica del cómic: códigos y convenciones”: “Para crear una metáfora visual el dibujante debe asignarle un sentido profundo y concreto a un signo icónico, otorgándole a éste una significación y connotación específica, convirtiéndolo automáticamente en un símbolo” (Cuñarro and Finol 274). Aunque aquí no se trata de convertir un signo icónico en una metáfora recurrente, sí podemos considerar la imagen de la mitad de un higo una metáfora visual para la miseria y el hambre. De nuevo, el enfoque en los detalles es la herramienta que a Francisco le permite entender lo ajeno. No ha sufrido hambre como su padre y el hambre, en su ausencia, es un concepto intangible y difícil de imaginar. Al contrario, un higo cortado por la mitad es una imagen accesible de un objeto tangible, pero entenderla es entender profundamente el contexto, porque es entender que era un logro cuando el abuelo consiguió traer a casa unos higos; entender que, por muy pocos que fueron, había que cortarlos y compartirlos; entender la miseria que había que haber para que su padre elija chupar una mitad de un higo durante horas.

Francisco no está solo en su búsqueda de detalles. Su padre y él incorporan en sus historias los detalles que saben de formas diferentes, lo cual nos recuerda que el recordar y contar historias es un proceso personal que parte de la imaginación específica de cada uno. Su padre le menciona que un día encontró un carnet de la C.N.T. en una de las chaquetas del abuelo. Vemos el descubrimiento en un par de viñetas de plano detalle del carnet (Francisco 56). No son de tan cerca como los planos que muestran la perspectiva del joven Francisco, pero sí nos recuerda a esa mirada. Aquí vemos que el padre de Francisco también ha sufrido silencios por

parte de su padre y ha ido encontrando detalles que tenía que incorporar a su versión de la historia. Por parte del padre, parece que encontrar este carnet no ha cambiado su opinión de que “[el] abuelo no se metía en política” (Francisco 56). Para Francisco, este detalle sí cambia el cuento: dice “Mi abuelo, anarquista... ¡Joder!” (Francisco 57). Es un ejemplo estupendo de las varias formas en las que podemos usar los mismos detalles o la misma información para construir historias. El abuelo ya no está para definirse a sí mismo: si su hijo piensa que “no se metía en política”, será por no haberlo visto meterse en política. También tiene su sentido que su nieto piense que haber llevado un carnet de la C.N.T. quiere decir que era anarquista. Son dos formas acertadas de construir una historia que tiene sentido a base de la poca información que tienen y aunque se contradicen, no tienen por qué ser versiones mutuamente exclusivas.

Al final, Francisco no solo comunica la importancia de la perspectiva para llenar los espacios en blanco, sino también usa la metáfora visual de manos entrelazadas para comunicar que el objetivo de contar historias y llenar esos espacios es relacionarnos. En una escena con el joven Francisco y su padre, vemos al niño preguntando: “¿Y qué pasó después de la guerra, Papá?” (Francisco 86) El padre contesta: “Después sólo había hambre, miedo y piojos... Eso es lo que recuerdo” (Francisco 86). Esta frase aparece dentro de un plano detalle en el que solo vemos la mano del niño cogiendo la mano del padre. Es una imagen que aparece varias veces a lo largo de la obra. En el funeral del padre, vemos una viñeta muy parecida de un recuerdo en la que el padre pregunta al joven Francisco: “¿Por qué me preguntas tanto?” y el niño contesta: “Porque te gusta contestar” (Francisco 107). La imagen recurrente de las manos en plano detalle nos indica que lo que Francisco mejor recuerda de todas las preguntas que le hacía a su padre de pequeño es estar cerca de él y coger su mano. Lo más importante de las historias siempre ha sido la oportunidad de conectar con su padre. En esta escena del funeral, vemos una inversión importante: el padre hace la pregunta y el niño contesta. Su respuesta propone que sus preguntas han sido para servir al padre, porque al padre le gusta contestar. Sabemos que contar historias conlleva beneficios tanto para el hablante como para el oyente (Bietti et al. 713). Narrar historias juntos nos deja participar en un esfuerzo colectivo para darles sentido y también forma una parte fundamental de nuestra capacidad de relacionarnos (Bietti et al. 718). El niño afirma esta relación recíproca en la que el contar también le ayuda a su padre. La inclusión de este recuerdo precisamente en el funeral del padre también sirve otro objetivo importante: la inversión

mostrada es la que ya le toca a Francisco, porque ya no puede hacer preguntas a su padre. Ya solo le toca contestar las preguntas de su propio hijo.

El lenguaje visual de *Espacios en blanco* nos ayuda a entender el propósito de contar. En la primera sección de la obra, vemos varias viñetas de primer plano de la comida que Francisco está preparando para su hijo. Mientras tanto, reflexiona sobre las preguntas y la memoria, diciendo: “Todo dará igual porque en el fondo nada es demasiado importante, tan sólo son los trocitos de vidas vividas en un mundo en el que cada día desaparecen millones de historias... te voy a contar todas las historias que me contaba mi padre...” (Francisco 8). Son reflexiones curiosas para empezar: si todo dará igual, ¿qué función sirve el contar? Como hemos visto, el contar nos ayuda a dar sentido a historias que no entendemos y a relacionarnos. Francisco argumenta que el propósito de contar no es llenar los espacios blancos y crear archivos, sino relacionarnos y entendernos. Sabe que las historias de su padre desaparecerán, como ya ha visto con las historias de su abuelo, pero por ahora, contarlas será una forma de conectar con su hijo como era también una forma de conectar con su padre. Para lograr eso, no siempre necesita nueva información: puede mirar la información que ya tiene con nuevos ojos para construir el relato que quiere. Esta obra me ha parecido una perspectiva importante dentro de la conversación sobre la memoria histórica porque se enfoca en las funciones más fundamentales de nuestras historias. Por la represión y el silencio impuesto por la dictadura de Franco y el Pacto del olvido, hoy en día las historias de personas como el padre de Francisco forman parte de un archivo al punto de perderse sobre la guerra y la posguerra. Pero, como ve Francisco, igual no nos sirve esperar que los recuerdos de nuestros familiares cumplan una función histórica dentro de nuestras relaciones interpersonales. Los espacios en blanco de la historia de España no siempre se tienen que llenar de la misma forma que los espacios en blanco de la historia de las familias. Aunque sea una misma historia, para cumplir cada función podemos acercarnos de formas diferentes. Me parece un acierto que la obra nos muestre la estrecha relación entre la memoria y la imaginación. Aunque podemos esperar que la Historia esté bien documentada y corroborada, a nivel personal, no contamos historias para compartir verdades sino para relacionarnos y entendernos, y podemos disfrutar de la libertad y creatividad que conlleva ese propósito.

Obras citadas

Bietti, Lucas M et al. "Storytelling as Adaptive Collective Sensemaking." *Topics in cognitive science*, vol. 11,4 (2019): 710-732. doi:10.1111/tops.12358.

Cuñarro, Liber, y José Enrique Finol. "Semiótica Del Cómic: Códigos Y Convenciones." *Signa: Revista de La Asociación Española de Semiótica*, vol. 22, no. 0, 1 Jan. 2013. Accessed 25 Mar. 2021. revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/6353/6086, <https://doi.org/10.5944/signa.vol22.2013.6353>.

Francisco, Miguel. *Espacios En Blanco*. Bilbao: Astiberri Ediciones, 2017.

Capturando la colectividad: recursos literarios en *Operación Masacre* y *La noche de Tlatelolco*

Capturing the collective: literary devices in *Operación Masacre* and *La noche de Tlatelolco*

Resumen

Este trabajo examina la narración atípica en las obras testimoniales *Operación Masacre* (Rodolfo Walsh) y *La noche de Tlatelolco* (Elena Poniatowska). Las dos obras involucran a varios informantes: Poniatowska recopila citas de decenas de informantes presentes en la masacre de Tlatelolco y su obra tiene la forma de un collage mientras Walsh, por su parte, construye su obra a través de su investigación y los testimonios de varios de los sobrevivientes del fusilamiento de civiles por parte del estado argentino la noche del fracasado levantamiento de 9 de junio de 1956. En concreto, analizo como la narración facilita el retrato colectivo que las obras pretenden hacer y como les permite a los autores usar recursos literarios como la ironía, el suspenso y la contradicción. Las huellas de Poniatowska y de Walsh en sus obras son pruebas de su compromiso y también son los puntos de apoyo que nos dejan acercarnos a estas historias de una manera única del género.

Palabras clave

Testimonios, Levantamiento de Valle, masacre de Tlatelolco, ironía, suspenso, contradicción

Abstract

This work examines the atypical narration in the testimonial works *Operación Masacre* (Rodolfo Walsh) and *La noche de Tlatelolco* (Elena Poniatowska). Both texts involve several informants: Poniatowska compiles quotes from tens of informants present at the Tlatelolco Massacre and her work takes the form of a collage, while Walsh, for his part, constructs his work through his investigation and the testimonies of several survivors of the execution of civilians by the Argentina government the night of the failed June 9, 1956, uprising. In particular, I analyze how the narration facilitates the collective portrait that both texts intend to paint and how it allows the authors to use literary devices such as irony, suspense, and contradiction. The traces left by Poniatowska and Walsh in their work are proof of their commitment and also serve as the footholds that let us approach these stories in a unique way to the genre.

Key words

Testimonies, Valle uprising, Tlatelolco massacre, irony, suspense, contradiction

Operación Masacre de Rodolfo Walsh y *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska, son dos obras que pretenden documentar y denunciar crímenes cometidos por el estado contra su propia población. En *La noche de Tlatelolco*, Poniatowska documenta el contexto del movimiento estudiantil en México y los acontecimientos de la masacre del 2 de octubre de 1968 en la Plaza de las Tres Culturas, mientras en *Operación Masacre*, Walsh presenta su investigación sobre el fusilamiento de civiles por parte del estado argentino la noche del fracasado levantamiento del 9 de junio de 1956. Poniatowska recopila citas de decenas de informantes y su obra tiene la forma de un collage constituido por voces de estudiantes, madres, coros de manifestaciones, canciones populares, profesores, periódicos, carteles y más. Walsh, por su parte, construye su obra a través de su investigación y los testimonios de varios de los sobrevivientes. En su artículo “Operación Masacre: periodismo, sociedad de masas y literatura”, Alberto Julián Pérez argumenta que “El pueblo necesita entender su propia historia. La crónica muestra el papel heroico de la clase obrera en el camino hacia su liberación... El cronista hace un retrato de la colectividad. La visión individualista de la literatura burguesa resulta insuficiente para caracterizar las luchas de las sociedades latinoamericanas” (131). Estas dos obras, entonces, rechazan “la visión individualista” y optan por construir “un retrato de la colectividad”, lo cual es una forma más democrática de plantear una obra testimonial. En concreto, tanto *Operación Masacre* como *La noche de Tlatelolco* se diferencian de otras obras del género de testimonio por su voz narrativa o falta de ella. Mientras obras aportadas por el testimonio de un solo individuo suelen buscar capturar la voz del informante, ni Walsh ni Poniatowska están limitados por este reto y las relaciones que construyen entre informantes, autor y lector son bastante atípicas. Son precisamente esas relaciones atípicas y las estructuras que eligen para incorporar los testimonios de varios informantes las que les permiten usar ironía, suspenso, contradicción y otros recursos literarios en sus obras.

En *Operación Masacre*, Walsh establece una relación igualitaria entre su voz narrativa y el lector en la que no nos oculta información e incluso puede ser nuestro suplente en la obra. Walsh se presenta a través de los fusilamientos, empezando su obra con los datos relevantes sobre su involucración en el caso. Hablando de su reacción después de los eventos, confiesa “Valle no me interesa. Perón no me interesa, la revolución no me interesa. ¿Puedo volver al ajedrez?” (Walsh 8). Y afirma “Puedo” (Walsh 8). Es una introducción atípica porque parte del desinterés del autor en el contenido de su propia obra. Ese desinterés establece una relación

curiosa entre lector y autor: podemos ser compañeros, incluso si no nos importa este caso ni la política en general. Walsh no empieza con denuncias, lo cual lo libra de tener que ponerse en la posición de un autor que está intentando persuadirnos. No hay esa jerarquía y entonces podemos entrar en el mundo del libro sin los escrúpulos que implicaría otra relación. Walsh va más allá cuando nos cuenta de su primer encuentro con Livraga: “Miro esa cara, el agujero en la mejilla, el agujero más grande en la garganta, la boca quebrada y los ojos opacos donde se ha quedado flotando una sombra de muerte. Me siento insultado...” (9). En este momento clave en el que conocemos al primer informante, Walsh todavía no decide hacer denuncias, ni entrar en imaginarse el estado emocional de Livraga. Se enfoca en su propia reacción de sentirse insultado. Este enfoque sigue estableciendo una relación igualitaria entre lector y autor, porque Walsh todavía no intenta probar nada: nos comenta su estado emocional, del cual no tenemos razón de dudar. Nos deja estar empujados como fue empujado él a involucrarse en esta investigación: más por sus emociones que por los datos. Así Walsh se establece a sí mismo como el centro emocional de la obra. Por muy fácil que hubiera sido, no intenta provocar piedad por las heridas de Livraga. El mismo cuerpo de Livraga es un testimonio, pero no son los detalles de su vida ni las implicaciones de sus heridas las que importan, sino su estatus como un fusilado que vive. Walsh se niega a privilegiar la voz de ningún informante en concreto y en su ausencia, privilegia su propia voz. Esta decisión da forma a una obra en la que la única voz narrativa es la de Walsh, lo cual le deja jugar con recursos literarios y también le ayuda a establecer la colectividad de los informantes en relieve de la única voz individual destacada, la suya.

Poniatowska, en cambio, no se presenta, y así opta por no establecer ninguna relación explícita entre la autora y el lector, dejando sus intervenciones como una pieza más del collage que va construyendo, en la que las palabras importan más que la identidad de su emisora. La obra empieza con una intervención suya en la que se imagina a los jóvenes víctimas alegres en una visión construida de manifestaciones pasadas. La intervención está atribuida a “E.P.”, como las demás intervenciones de la autora en la obra, mientras suele citar a los otros informantes usando sus nombres y apellidos, sus ocupaciones y sus afiliaciones políticas (Poniatowska 14). Esta diferencia es la única que puede hacer que las palabras de la autora queden distintas de las otras citas en la obra. Desde el principio, entonces, Poniatowska se sitúa en el mismo lugar como los informantes y deja al lector que interprete todo el collage que va construyendo sin guía ninguna. Su decisión de no reconocer su propia voz como autora tiene sentido dentro de una obra

en la que no hay una sola voz, sino decenas de voces. Mientras Walsh elige su propia voz como herramienta para manejar los testimonios de varios informantes, Poniatowska decide manejarlos dando espacio a cada voz, pero poco espacio a las identidades de las personas. La identificación de los informantes por su nombre y su ocupación o su afiliación hace que cada uno sea un representante del grupo que ha elegido Poniatowska para representarlo y también permite a Poniatowska destacar el contraste entre los informantes o grupos. Su recopilación crea una colectividad, pero dentro de esa recopilación, su forma de atribuir citas le permite destacar varios subgrupos y poner el contenido en conversación de forma artificial. Además, usa una estructura en la que presenta las citas antes de presentar sus fuentes, por lo cuál siempre leemos las palabras antes de conocer al hablante. Nos obliga Poniatowska a prestar más atención al contenido de la cita que al informante y da el mismo peso a las voces de los informantes como a las voces que nos llegan de carteles y canciones. Este formato le deja manipular las citas, repitiéndolas o cortándolas sin preocuparse por mantener la continuidad de una voz narrativa.

Como narrador omnisciente y único, Walsh usa la ironía dramática y el suspenso de forma que hubiera sido mucho menos factible si la voz narrativa perteneciera a uno de sus informantes. Hay una ironía dramática implícita dado el hecho que, como lectores, sabemos los destinos de los hombres que presenta Walsh. Walsh nos ha contado en el prólogo de sus encuentros o búsquedas de Juan Carlos Livraga, Miguel Ángel Giunta, Horacio di Chiano, Juan Carlos Torres, Julio Troxler, Reinaldo Benavídez, Rogelio Díaz y Norberto Gavino. Nos presenta a las víctimas una por una, y sabemos que cada nombre que no ha aparecido en el prólogo tiene que pertenecer a un muerto. Al usar su propia voz, Walsh puede hablar por y crear espacio para las víctimas difuntas, cuyos testimonios nunca pueden estar pero quienes tienen aún así una presencia en la obra tan importante como la de los sobrevivientes. A la hora de presentar cada víctima, aporta la información biográfica necesaria pero siempre tendiendo a enfatizar la colectividad y a crear suspenso para el lector sin entrar mucho en la vida personal de cada hombre. La obra empieza con Nicolás Carranza y Walsh dice “Nicolás Carranza no era un hombre feliz, esa noche de 9 de junio 1956” (19). Como hará después con otras víctimas, Walsh empieza su presentación de Carranza la noche de la masacre. Esta estrategia nos recuerda que, aunque nos presenta las víctimas una por una, pertenecen a un colectivo trágico formado por los eventos de la noche del 9 de junio, y todo lo que ha pasado en sus vidas antes de esa noche no puede ni minimizar ni maximizar su estatus como víctimas. Por otro lado, Walsh aumenta el

suspense empezando siempre con esa noche, haciendo a los lectores sufrir la anticipación prolongada de lo inevitable. De Giunta, nos dice “Giunta... vuelve de Villa Martelli, donde ha pasado la tarde con los padres” (Walsh 35). Para comunicar la edad de Brión, opta por incluir un enfoque más en la fecha, notando “Brión tiene treinta y tres años esa tarde del 9 de junio” (Walsh 51). Por si no estábamos seguros, nos confirma que Carranza ya está muerto: “Nunca lo sabremos de todo. Muchos pensamientos duros el hombre se lleva a la tumba, y en la tumba de Nicolás Carranza ya está reseca la tierra” (Walsh 19). Así también nos avisa que algunas cosas—las que no podremos saber de todo—tendrá que imaginarse. Presentar cada víctima así pudiera haber sido un reto que cortaba la fluidez de la narración, pero sabiamente Walsh manipula la estructura de la obra en la medida posible para mantener el hilo de suspense. En la primera parte, en la que Walsh presenta a todas las personas, lleva a cada hombre al sitio donde estará detenido. El capítulo “Carranza” termina “Llamó a la puerta”, con la llegada de Carranza al piso de Garibotti (Walsh 22). El siguiente capítulo termina con la llegada de los dos al piso donde estarán detenidos: “Se internan por un largo pasillo. Llamen a una puerta” (Walsh 27). De Mario Brión, nos cuenta “No se pone sobretodo a pesar del frío... Camina hasta Yrigoyen y se adentra por el largo pasillo” (Walsh 53). Sabemos ya que muchos de estos hombres han sufrido esta masacre por estar en el lugar equivocado en el momento equivocado. Walsh nos lleva a ese lugar, en los momentos justo antes de la llegada de la policía, trece veces y así logra fomentar un suspense insoportable aunque el lector sabe el resultado de los eventos.

La voz narrativa de Walsh también le permite incluir hechos tal vez no recordados o observados por los informantes, pero demostrables por la investigación hecha por él. Usa la radio, en concreto, como otra herramienta para aumentar el suspense y destacar la ironía y también para fortalecer nuestra confianza. Sus menciones de lo que está emitiendo la radio sirven para enfatizar la ironía del contexto y también porque una parte clave de la denuncia que termina haciendo es que detuvieron a las víctimas antes de la declaración de la ley marcial, razón por lo cual no fue legal el fusilamiento. En el capítulo en el que presenta a Don Horacio, Walsh comenta “Son las 21.30. En ese momento... un grupo de oficiales y suboficiales... inician el trágico levantamiento de junio. Don Horacio y Giunta lo ignoran... Radio del Estado, la voz oficial de la Nación, transmite música de Haydn” (33). Aquí, Walsh afirma la ignorancia tanto de Don Horacio y Giunta como del país en general, lo cual contrasta el conocimiento del lector y aumenta el suspense. Cuando detienen a todos, Walsh nota “La primera etapa de la «Operación

Masacre» ha sido rápida. Son apenas las 22.30. En ese preciso momento, Radio del Estado, la voz oficial de la Nación, cesa de transmitir música de Ravel y comienza a pasar el disco 6489/94 de Igor Stravinsky” (74). La radio sirve como una cronología secundaria, la cronología oficial, y Walsh lo usa para destacar la diferencia entre la versión oficial y los acontecimientos que nos narra. Estos detalles también quedan como huellas de la investigación que ha hecho Walsh. Su narración es más que la suma de los testimonios dados por los informantes. Con respecto a las emisiones de radio, nos menciona que “Todo ello consta en el Libro de Locutores de Radio del Estado, en uso entonces, en la página 51, rubricada por el locutor Gutenberg Pérez” (Walsh 79). *Operación Masacre* no es solo una obra testimonial: también es el resultado de una investigación de periodismo, y como narrador y periodista, Walsh puede aportar detalles que corroboran su legitimidad y luego servirán como clave de su denuncia.

Poniatowska denuncia forma más sutil: utiliza citas que se contradicen para capturar la polémica del momento y para representar las perspectivas varias de distintos grupos, pero consigue presentarlas de forma que apoya la perspectiva del movimiento estudiantil y socava la perspectiva del gobierno. Una de las grandes ventajas de citar directamente es que como lectores, sólo esperamos que la atribución sea fiel: el contenido de la cita no tiene por qué ser verdadero porque entendemos que estamos leyendo a una gran variedad de informantes con perspectivas y creencias diferentes. Esta expectativa atípica, creada por la propia estructura de la obra, le permite a Poniatowska plantear contradicciones y dejar parte de la interpretación al lector. Una pregunta fundamental para entender la masacre es la de quién disparó primero. Poniatowska nos facilita varias opciones. Recopila los encabezados de los principales diarios el día después de la masacre: Novedades reporta de un “Balacera entre Francotiradores y el Ejército en Ciudad Tlatelolco”, El Universal informa que “Durante Varias Horas Terroristas y Soldados sostuvieron Rudo Combate” y El Heraldo sostiene que “Francotiradores dispararon contra el Ejército” (Poniatowska 167). Comparte también la perspectiva de testigos como la antropóloga Mercedes Olivera de Vázquez, quién dice “Las luces de bengala fueron la orden de tirar y los supuestos francotiradores -y te lo digo, porque los que estuvimos allí y lo vimos podemos decirlo con toda conciencia sin temor a equivocarnos- los francotiradores eran parte de la organización gubernamental.” En su artículo “Remembering 1968 in Mexico: Elena Poniatowska’s *La noche de Tlatelolco* as Documentary Narrative”, Christopher Harris argumenta que Poniatowska presenta estas contradicciones y socava la perspectiva del gobierno a través de, entre otras cosas,

la replicación del argumento de Mercedes Olivera de Vázquez por parte de otros informantes (489). Según Harris, el desequilibrio de pruebas que nos da Poniatowska nos sugiere un encubrimiento por parte del gobierno. Poniatowska logra esta influencia en el lector a través de la estructura y su forma de recopilar citas. Los encabezados que afirman que había francotiradores estudiantiles aparecen agrupados como una sola cita, lo cual aumenta la idea que vienen de una misma fuente y así Poniatowska quita la legitimidad que pudiera dar la repetición presente del reclamo de que había francotiradores estudiantiles. Al contrario, aquí la repetición nos puede sugerir que los medios estaban todos aportando la versión oficial del gobierno. Sin embargo, cuando los testigos repiten la idea que los francotiradores eran gubernamentales o que los estudiantes no llevaban armas, la repetición sí aporta legitimidad, porque las citas aparecen dispersas, aportadas por voces distintas que no tienen relación inherente entre sí. Uno afirma “Nosotros siempre estamos armados con nuestros ideales. El 2 de octubre no teníamos otras armas” (Poniatowska 217). Otro enumera las armas que sí tenían las columnas de seguridad de los estudiantes y reflexiona que “Cualquier persona en sus cinco sentidos se da cuenta que sería absurdo pretender enfrentarse al ejército o a la policía con un arsenal tan ridículo” (Poniatowska 217). En un evento con tantas personas, la contradicción es más esperada que el acuerdo y es totalmente razonable que unos informantes supieran de las columnas armadas y otras no. La contradicción incluso aporta más legitimidad a la cita—no se han puesto de acuerdo los informantes, cada uno está diciendo lo que piensa—y hace que el punto en el que sí hay acuerdo, que los estudiantes no se han enfrentado de forma armada con el ejército, sea aún más creíble.

Poniatowska no solo usa la repetición para establecer hechos afirmados por varios informantes sino también la usa para provocar emociones y para conseguir comunicar al lector su propósito a través de palabras no suyas. Son varios los coros que Poniatowska repite a lo largo de la obra, como el de “MÉXICO-LIBERTAD”, lo cual nos recuerda que la demanda principal de las manifestaciones era irreprochable (32, 43). Como nota Harris, una de las únicas dos coros que cita en la segunda parte de la obra es el de “ÚNETE-PUEBLO” y argumenta que esta se convierte en un coro irónico por el contexto de la masacre, ya que la solidaridad no es eficaz contra la represión militar armada (Harris 486). La repetición de los coros a lo largo de la obra tiene un sentido intrínseco porque el propósito de los coros es que se repiten: no pertenecen a un momento en concreto sino a varias manifestaciones y a varias voces. Pero Poniatowska también convierte algunas citas claves en su propio tipo de coro. Una de las repeticiones más

conmovedoras de la obra es “Son cuerpos, señor”, la respuesta de un soldado a un periodista (Poniatowska 175, 200). Aparece varias veces, incluso para cerrar la obra: “Son cuerpos, señor...” (Poniatowska 275). Esta repetición no tiene valor documental—ya hemos leído la cita varias veces—pero tiene un tremendo valor emocional. En una obra que sigue un hilo cronológico o una única narración, no hay tanta libertad para la repetición artificial, pero aquí Poniatowska puede obligarnos a volver a leer “Son cuerpos, señor” para terminar recordándonos de la prueba más incriminatoria que había: los cuerpos en la Plaza de las Tres Culturas. Es un acierto, además, elegir una cita en la que la persona que confirma la existencia de esos cuerpos sea un soldado. Poniatowska también replica fragmentos de la cita “¿Quién ordenó esto? ¿Quién pudo ordenar esto? Esto es un crimen” (195, 240). Si los coros sirven en las manifestaciones para destacar los propósitos fundamentales del movimiento, estas frases sirven en la obra para subrayar los propósitos claves de Poniatowska. “Son cuerpos, señor” es una respuesta a una pregunta que desconocemos. En su obra, Poniatowska ha documentado una amalgama de cuerpos—de personas afectadas por la masacre de esa noche—y su mera existencia sirve como respuesta a las preguntas no hechas en los siguientes meses de relativo silencio por miedo y por represión (¿Qué pasó esa noche? ¿Cómo?). Por otro lado, la pregunta “¿Quién ordenó esto?” nos pide que contestemos, formulando nuestra propia denuncia por la información que hemos aprendido a lo largo de la obra. Estos nuevos coros son solo unas pocas de las varias herramientas que le aporta el estilo collage de esta obra.

Mientras en otras obras testimoniales, la voz del autor pasa desapercibido después de una introducción o prólogo, en estas obras se nota todo el tiempo el toque del autor (por su voz, en el caso de Walsh, y por su trabajo curatorial, en el caso de Poniatowska). Es curioso que en dos obras que logran capturar y retratar a colectivos también se noten más la influencia de los autores. Una pregunta clave del género de testimonio es cómo usar la historia de una persona para representar a toda una comunidad. Otra es la mejor forma de plantear la relación compleja entre informante y autor. Estas dos obras sirven como ejemplos que indican que incluso cuando no se limita a la historia de una sola persona, la influencia de los autores aparecerá, y tal vez aún más que en obras de informantes únicos. Pero esa influencia no tiene por qué ser un problema. *Operación Masacre* y *La noche de Tlatelolco* precisamente pueden servir para mostrarnos lo que puede lograr una obra cuando el autor no tenga miedo de ser autor. No es y nunca ha sido el caso que los autores de obras testimoniales sean meros amplificadores de un testimonio fielmente

capturado y transmitido. Las obras testimoniales deben ser obras, además de testimonios. Es un proyecto mucho más honesto dar forma a la materia prima y dejar que el lector vea las huellas del trabajo hecho. Crea espacio, además, para el uso de los recursos literarios que constituyen partes fundamentales de nuestra forma de contar historias y entendernos. Las huellas de Poniatowska y de Walsh son pruebas de su compromiso y también son los puntos de apoyo que nos dejan acercarnos a estas historias de una manera única del género.

Obras citadas

- Harris, Christopher. "Remembering 1968 in Mexico: Elena Poniatowska's 'La Noche de Tlatelolco' as Documentary Narrative." *Bulletin of Latin American Research*, vol. 24, no. 4, 2005, pp. 481–95. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/27733802>. Accessed 16 Dec. 2025.
- Pérez, Alberto Julián. "Operación Masacre: Periodismo, Sociedad de Masas y Literatura." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 32, no. 63/64, 2006, pp. 131–47. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/25070328>. Accessed 16 Dec. 2025.
- Poniatowska, Elena. *La Noche de Tlatelolco*. Madrid, Escolar y Mayo Editores S.L., 2015.
- Walsh, Rodolfo, and Leila Guerriero. *Operación Masacre*. Barcelona, Libros Del Asteroide, DL, 2018.