

Vuelta a lo que resultó un comienzo: de géneros literarios y política en "Simbiosis", de Rodolfo Walsh.

Victoria García.

Cita:

Victoria García (2013). *Vuelta a lo que resultó un comienzo: de géneros literarios y política en "Simbiosis", de Rodolfo Walsh*. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 44, 465-481.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/victoria.garcia/15>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pyy6/wek>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Vuelta a lo que resultó un comienzo: de géneros literarios y política en “Simbiosis”, de Rodolfo Walsh

Victoria GARCÍA

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires/CONICET
victoriaggarcia@gmail.com

RESUMEN

“Simbiosis”, aparecido originalmente en 1956, constituye la instancia inicial de la serie de cuentos policiales de Rodolfo Walsh que, extendida hasta 1962, protagonizan Daniel Hernández y el comisario Laurenzi. Pero “Simbiosis” representa, además, un momento de rupturas en la trayectoria de Walsh, rupturas observables a la luz de su obra previa, y que contribuyen a definir la singular posición que el escritor procura adoptar en el campo literario de la época. En la nacionalización del género policial que propone, el cuento a la vez recupera y cuestiona el canon clásico del género, al adoptar motivos de la literatura fantástica cuya operatividad como explicaciones de un delito se asocia a su origen en el saber popular, saber al cual Laurenzi accede como comisario de pueblo. Correlativamente, la equívoca resolución del crimen, debatida entre dos matrices de género, una racional y otra sobrenatural, así como el interrogante sobre la culpabilidad que deja abierto el relato, son resonancias significativas de su contexto histórico, desatendidas aún por la crítica: se trata, en particular, de los debates sobre culpables e inocentes políticos que inició en 1955 el derrocamiento militar del gobierno peronista.

Palabras clave: géneros literarios, policial, fantástico, peronismo.

Return to what became beginning: literary genres and politics in
“Simbiosis”, by Rodolfo Walsh

ABSTRACT

“Symbiosis”, originally appeared in 1956, is the initial step of the Rodolfo Walsh’s detective stories series which, extended until 1962, shows Daniel Hernández and police inspector Laurenzi as its main characters. But “Symbiosis” also represents a moment of ruptures in Walsh’s career, ruptures which can be observed if his previous work is considered, and contribute to define the singular position the writer seeks to adopt in his contemporary literary field. The story constitutes a particular attempt of nationalized detective short fiction, which simultaneously assumes and questions the classic canon of the genre, as the adoption of fantastic literature features allows explanations of the crime linked to popular knowledge, discovered by Laurenzi as a small village police inspector. Correlatively, the equivocal resolution of the case, debated between two generic parameters,

one rational, the other supernatural, as well as the question on culpability that the story leaves open, make meaningful resonances of the text's historical context, still disregarded by the critics, and particularly referred to the debates on political guilts and innocences which, since 1955, caused the militar overthrow of the peronist government.

Key words: literary genres, detective story, fantastic literature, Peronism.

SUMARIO: 1. Introducción: “Simbiosis” en la trayectoria literaria de Rodolfo Walsh. 2. La nacionalización del policial: un proyecto literario y sus fallas históricas. 3. Fantasmagorías populares: lo sobrenatural y lo irracional, de la literatura a la política. 4. Géneros literarios, peronismo y la anomalía de “Simbiosis”. 5. Notas finales: rupturas políticas y un nuevo comienzo literario para “Simbiosis”.

Introducción: “Simbiosis” en la trayectoria literaria de Rodolfo Walsh

Un comienzo es tal no precisamente por el surgimiento aislado del hecho que postula en el decurso de un tiempo externo, sino, más bien, desde el momento en que, como inicio de algo –otra cosa, de la que, a la vez, se presenta como parte-, instaura la relativa existencia de un tiempo: solo en cuanto otro componente de su serie se le ha colocado después, para definir, en ese mismo movimiento, la serie, los elementos que la integran y su correlación en un ordenamiento interno. El comienzo, de esa forma, y como en cualquier historia de la literatura y la vida, podrá desarrollarse hasta un final.

Es en ese sentido que “Simbiosis”, de Rodolfo Walsh, aparecido en 1956, puede leerse como el primero de los relatos que conformarían una zona particular de la literatura del escritor, y, puntualmente, de su narrativa cuentística: la serie policial protagonizada por el comisario Laurenzi, desplegada en la prensa periódica hasta 1962. En efecto, es posible que, al momento de escribir el cuento, Walsh haya programado otros similares que le siguieran, alentado, acaso, por un lugar de escritor que podría proveerle la página literaria de *Vea y Lea* –donde ya había publicado otros tres relatos: “Las tres noches de Isaías Bloom”, “Los ojos del traidor” y “El viaje circular”-. No obstante, la narración no presenta indicios claros de la serialidad que, retrospectivamente, le quedaría atribuida, e incluso el desarrollo ulterior de los cuentos de Laurenzi habría de problematizar su linealidad, es decir, la idea de que su trayectoria se dibujó sin rupturas entre un principio y un fin. Baste observar, a modo de ejemplo de tal discontinuidad, el cierto desfase que separa al Laurenzi de “Simbiosis”: “hombre de Buenos Aires” (Walsh 1956: 85), según él mismo se caracteriza, del de “Transposición de jugadas”, de 1961, que “había nacido más al sur” de Río Negro (Walsh 2005a [1961]: 87), y comenzado su carrera policial en Lamarque, pueblo de aquella provincia donde había nacido el propio Walsh.

En rigor, entonces, “Simbiosis” inaugura la serie de Laurenzi si interpretado a la luz de su finalización –sobre todo, después de 1992, cuando los relatos de la serie se

compilan en un único libro, *La máquina del bien y el mal* (cf. Luppi 2012: 68)¹. Considerado en su aparición singular, en tanto, el relato da cuenta de un posicionamiento de escritor que recupera y reformula las líneas esbozadas en su trayectoria literaria y periodística previa. Se trataba, por un lado, del intento de Walsh por situarse entre las opciones del canon literario vigente: los autores ya consagrados, pero también la disponibilidad de los géneros². La labor periodística, por otra parte, mostraba hacia 1956 el acercamiento del escritor a la política que consolidaría más tarde *Operación masacre* -cuyas primeras notas datan de diciembre de ese año-. Hay que puntualizar, en esa dirección, otro “inicio” relevante en la carrera walshiana de esa misma época: en 1955, el Walsh periodista, que hasta entonces colaboraba a la construcción de su renombre de escritor, con artículos enfocados en literatura, pasa a incursionar en hechos de interés general que lo vinculan con los avatares del contexto político (Link 1999: 16, Jozami 2006: 46). Sobresalen, en particular, dos notas publicadas en *Leoplán*: “2-0-12 no vuelve” (21/12/1955) y “Aquí cerraron sus ojos” (1/10/1956), donde el escritor exaltaba la

¹ Más aún, hasta muy recientemente continúa la reconstrucción retrospectiva de la serie: la publicación de “Cosa juzgada” en la compilación de la obra cuentística completa de Walsh, bajo la edición de Ricardo Piglia (cf. Walsh 2013), reúne dentro del mismo volumen los siete relatos de Laurenzi, mientras que *La máquina del bien y el mal* solo incluía seis. Siete son, en efecto, los cuentos del comisario según Lafforgue (1996: 143), aunque cabe notar que, de acuerdo a la bibliografía preparada en la compilación a cargo del mismo crítico, solo seis de ellos aparecieron en *Vea y Lea*, pues la primera publicación registrada para “En defensa propia” corresponde a la antología *Tiempo de puñales*, de 1964 (Lafforgue 2000: 292). Es en ese año, entonces, que finalizaría, ya fuera de la prensa periódica, la serie. No obstante, si se ha sostenido frecuentemente que los relatos se despliegan hasta 1962, es probablemente porque el mismo Walsh, en carta a Donald Yates fechada en mayo de 1964, presenta su cuento de ese mismo año como una reescritura de uno de los anteriores: “Firpo me pidió dos cuentos, y le dije que él eligiera entre los que se habían publicado en ‘Vea y Lea’ [...]. Eligió esos dos [...]. Tuve que reescribirlos íntegramente, en muy poco tiempo, y aun así no me satisfacen” (Walsh 1994 [1964]: 24). De allí que se haya podido ver a “En defensa propia” como una reescritura de “Cosa juzgada” (Luppi 2012: 90), aunque la comparación entre ambos, accesible públicamente desde la reciente edición de los *Cuentos completos*, expone más bien dos diferentes relatos. Finalmente, los hechos anteriores deberían dejar claro que la manipulación retrospectiva de la serie no constituye solo una operación crítica, sino que participan allí también intervenciones del propio escritor. Así, en la misma carta citada, Walsh señala, notoriamente, que “pienso reescribir íntegramente los diez cuentos policiales firmados por Daniel Hernández, y con el comisario Laurenzi como protagonista, que aparecieron en la última década en ‘Vea y Lea’” (Walsh 1994 [1964]: 26, nuestro subrayado): Walsh extiende la serie, porque para entonces los cuentos de Laurenzi solo podían sumar seis o siete.

² Sobre los géneros como espacio jerarquizado de opciones en que se construye una posición del escritor dentro del campo literario, remitimos a Bourdieu (1995: 175 y ss.).

“gesta heroica” de aviadores militares que habían participado en el derrocamiento de Perón, en septiembre de 1955³.

De hecho, se encuentran en “Simbiosis” huellas de su situación histórico-política específica: el lugar literario que Walsh construye en el relato, con reenvíos al canon y desplazamientos operados sobre sus modelos, tiene como correlato una posición particular tejida en torno de las implicaciones políticas de la escritura literaria; posición donde, de modo más o menos deliberado, resuena el impacto del recientemente inaugurado período postperonista.

La nacionalización del policial: un proyecto literario y sus fallas históricas

Desde el punto de vista de su inscripción en el campo literario contemporáneo, “Simbiosis” establece una red de filiaciones que a la vez incluye y excede la traducción nacionalizadora del policial clásico, abordada como programa por la literatura local desde la década de 1940 (Lafforgue y Rivera 1996: 85). Se reafirma en el cuento, en efecto, una opción de género ya anunciada por el primer volumen propio de Walsh, *Variaciones en rojo* (1953), y por las contribuciones del escritor a la construcción crítica del canon genérico: su labor de antólogo en *Diez cuentos policiales argentinos* (1953), pero también de periodista especializado en literatura, en “Dos mil quinientos años de literatura policial” (*La nación*, 14/2/1954).

El caso policial que narra “Simbiosis” transcurre en Santiago del Estero. El comisario Laurenzi se enfrenta a Varela, vagabundo, linyera y curandero que convoca a los habitantes del pueblo con promesas de sanación. Luego del fracaso del comisario al intentar capturarlo, el “Manosanta” muere, a manos de dos hombres unidos en “simbiosis”: un tullido y un ciego, que llevaba al primero a horcajadas. La historia policial se presenta como un relato retrospectivo que Laurenzi dirige al narrador del cuento, Daniel Hernández, uno de los seudónimos que utilizaría Walsh en *Vea y Lea*, y el investigador amateur que acompañaba al comisario Jiménez en *Variaciones en rojo*.

La dupla de Hernández y el comisario, que atraviesa los relatos de Laurenzi⁴, remite al par Holmes-Watson homenajeado por Walsh en su ya publicado volumen

³ Cabe subrayar aquí el significativo desplazamiento político operado a lo largo de la trayectoria de Walsh: si en la segunda mitad de la década de 1950 tomó partido por la Revolución Libertadora, que derrocó a Perón, desde el final del decenio siguiente se integraría a la militancia en organizaciones afines al llamado peronismo de izquierda. Para un estudio de la vida y obra del autor en su contexto político, véase Jozami (2006).

⁴ Se observan, sin embargo, particularidades atendibles en los distintos relatos que conformarían la serie. En “La trampa”, “Zugzwang” y “Los dos montones de tierra”, Hernández pone su firma a los cuentos, pero solo en los dos primeros se presenta, además, tematizado en el relato como uno de sus personajes. En “Transposición de jugadas” y “Cosa juzgada”, representa su personaje, pero los relatos aparecen firmados bajo el seudónimo “N. Klimm”.

de cuentos, y, más cercanamente, al modelo que, con Lönrot y Treviranus, Borges había introducido en “La muerte y la brújula”, valorado por Walsh como el ejemplar ideal del género (Walsh 1953a: 7, Romano 2000: 82). Ahora bien, al mismo tiempo, es visible la singularidad de la figura detectivesca que Walsh recrea en Laurenzi, ligada, en particular, a la relación equívoca que, como se ha señalado para su serie de relatos, aquel mantiene con la institución policial (Braceras, Leytour & Pitella 2000: 102). La equivocidad se instaura, de hecho, en el parlamento del personaje que da inicio a “Simbiosis”:

[...] soy un policía. Nadie está en mejor posición para ver los extremos de la miseria y la locura. Lo que pasa es que uno es también un ser humano. Pasado un tiempo nos cansamos, dejamos que las cosas resbalen sobre nosotros. [...] Con tres palabras explicamos todo: un crimen, una violación o un suicidio. Vea, queremos que nos dejen tranquilos. ¡Pobre de usted si me trae un problema que no se puede resolver en términos sencillos: dinero, odio, miedo! Yo no puedo tolerar, por ejemplo, que usted me salga matando a alguien sin un motivo razonable y concreto (Walsh 1956: 84).

El equivoco del personaje reside en llamarse policía –así como el narrador lo llama “comisario” Laurenzi– desde el exterior de una institución que, siendo jubilado, ya no representa, y que, sin embargo, como si se tratase de un anacronismo, aún le provee su tono: una manera compartida de hablar –un *nosotros*–, o una serie de formas de lenguaje –crimen, violación, suicidio; dinero, odio o miedo–. La posición tensa de Laurenzi se reparte, así, entre la “tranquilidad” de los términos que fija la institución –con el estatus jerárquico elevado que brinda a Laurenzi, un comisario–, y su insuficiencia, asociada a las limitaciones que la ley impone en la búsqueda de la verdad, en cuanto alude a complejas cuestiones humanas.

Asimismo, hay que notar que el interlocutor de Laurenzi no resulta ajeno al equívoco: en el pasaje citado, el comisario le habla, primero, como si aún fuese posible su actuación conjunta en la resolución de casos –una como la que Hernández y el comisario en actividad Jiménez protagonizaban en *Variaciones en rojo*–. Tal invitación a la dupla detectivesca, sin embargo, se clausura inmediatamente, y el compañero de Laurenzi en los cuentos se volverá, entonces, no tanto el asesino que debe matar con “un motivo razonable y concreto”, sino, más bien, el escritor dedicado a inventar el asesinato-problema: Daniel Hernández, quien, desplegado entre la ficción detectivesca –personaje de cuentos anteriores de Walsh– y la realidad de su escritura, pone su firma al relato. El narrador, de hecho, se burla del discurso anacrónico del retirado Laurenzi –“Hace ocho años que está jubilado”, le hace notar inmediatamente al lector–, pero asume con gratitud sus lineamientos: “-Gracias- dije, sin embargo-. Lo tendré muy en cuenta” (Walsh 1956: 84). Será él quien dará forma a la historia, sometiendo a consideración, para

ello, los parámetros normativos que esboza Laurenzi, y que contribuirán a definir - como veremos- la singular inserción del relato en su género.

En efecto, “Simbiosis” hace surgir no solo a Laurenzi como personaje detectivesco que podrá protagonizar su saga, sino también a Daniel Hernández, como cuentista que sustituye a Walsh en la certificación autoral del relato. La peculiar seudonimia no se explica por un desprestigio del policial que había regido la organización genérica del campo local (*cf.* Lafforgue y Rivera 1996: 21), pues no se propone el ocultamiento de una figura de escritor. Por el contrario, procura su construcción, ya que reenvía al lector hacia una obra previa: *Variaciones en rojo*, que, protagonizada por Hernández, tiene en su centro al género⁵.

En cuanto al personaje de Laurenzi, su caso policial se presenta como un posible fragmento de sus “memorias”, y también allí “Simbiosis” expone su particular inscripción en el canon clásico del género: la escena de escritura construida por el narrador enmarca su encuentro con el comisario, encuentro que, a la vez, remonta al personaje a la historia del caso policial concreto. Pero si este rasgo alude al Watson cuya escritura recordaba frente al lector sus aventuras pasadas con Holmes, la rememoración es en el cuento de Walsh, en cambio, aquello a lo que el lector asiste cuando Laurenzi comparte, e incluso discute, sus recuerdos con su interlocutor, que devendrá finalmente el narrador del cuento.

“Simbiosis”, así, retrata no solo un pasado sino, además, una discusión que lo tiene como objeto, y reactiva sus núcleos irresueltos –con las implicaciones políticas que más adelante señalaremos-. Para ello, monta la escena dialógica entre Laurenzi y el interlocutor-narrador-escritor Hernández sobre la cual se desarrollará eventualmente la serie de cuentos. Los roles narrativos de los personajes reenvían a caracteres sociales, pero ello no sin que se advierta la arbitrariedad que suponen sus modos instalados de división (lingüística) del trabajo:

[Laurenzi] Tiene el don natural de la pausa dramática. Tal vez por eso le he dicho que debería dedicarse a escribir cuentos para las revistas. Él se ríe y contesta que lo deja para gente como yo. Conociendo su mal natural presumo que es una forma de insultarme (Walsh 1956: 85).

La “pausa dramática” atribuida aquí a Laurenzi devendrá oralidad, entendida como escueta frente al discurso escrito que la “explota”, en el tercer cuento de la serie, “Zugzwang”: “¿Cuánto tiempo hace que vengo explotando sus recuerdos? El sólo habla, yo escribo” (Walsh 1957: 108). Será Hernández, en efecto, quien

⁵ Como seudónimo, en efecto, Daniel Hernández surge en 1956. Dos meses antes de la publicación de “Simbiosis”, Walsh lo usaba por primera vez como firma de una nota periodística, en “Los peores desastres de este siglo”, aparecida en la revista *Leoplán*. Una bibliografía exhaustiva de Walsh, que incluye su obra literaria y periodística, puede consultarse en Lafforgue (2000: 285 y ss.).

escriba, pero haciendo ver, ya en “Simbiosis”, y con la sugerida imagen doble de la palabra teatral -escrita para ser dicha-, lo insuficiente y consiguientemente arbitrario de la escisión oralidad / escritura, así como de los papeles sociales que tradicionalmente han llevado adjudicados.

En una línea análoga pueden interpretarse los avatares de la situación geográfica del comisario, aspecto especialmente problemático en los intentos locales de nacionalización del género policial (Lafforgue y Rivera 1996: 91, Capdevila 1997), y particularmente atendible en “Simbiosis”. Así, la estada del comisario retirado en un pueblo de Santiago del Estero, donde transcurre la historia, replantea su relación tensa con la institución, y el sinsentido del rol de policía, pues Laurenzi cuenta a su interlocutor que “a mí me han tenido como bola sin manija por todas las comisarías del país” (Walsh 1956: 84)⁶.

Más significativa aún, no obstante, es la inestabilidad en que se configura la ubicación geográfica del relato: la narración de Laurenzi es una rememoración compartida desde Buenos Aires – “estábamos en el café de costumbre, en la mesa de siempre” (Walsh 1956: 84), “los diarios de Buenos Aires, más tarde, lo llamaron así. Usted recordará cómo les divertió el asunto (Walsh 1956: 85)”, pero evoca, paradójicamente, el momento final de su ciudad como lugar de enunciación: “yo era un hombre de Buenos Aires” (*id.*), dice a Hernández, al relatar su experiencia cotidiana en el pueblo de Santiago del Estero que constituye el escenario del caso. “Yo era feliz” (*id.*), añade enseguida, y deja sentado, así, el límite que para él ha representado, aun cuando rememorada, la vivencia de su historia.

En efecto, “Simbiosis” pone en escena un margen de lo literario y social –como bien lo ha detectado Gache (2002)- o, dicho de otro modo, da cuenta de un límite. Así, la geografía inestable de Laurenzi remite a una puesta en crisis de sus categorías, en tanto dispositivo de espacialización que no solo estipula una serie de topónimos -Buenos Aires, Santiago del Estero-, sino también jerarquiza sujetos, pues el interior del país en que se sitúa la historia se opone a la ciudad civilizada de donde proviene el comisario: “Yo, el hombre de la ciudad, de la civilización” (Walsh 1956: 86), dice de sí Laurenzi. “Simbiosis” revisa, así, las relaciones entre lenguaje y saber-poder planteadas por *Variaciones en rojo*. Allí el comisario, identificable por un “remoto acento provinciano” que aún se veía obligado a “disimular” (Walsh 1953b: 16), exponía su ineficacia frente al ingenio erudito de Hernández, apegado a la cultura escrita, que permitía dar solución a los enigmáticos casos (Braceras *et al* 2000: 102). En el surgimiento de Laurenzi, ese saber de la

⁶ Nuevamente, la caracterización cuenta más para el “Simbiosis” que para la serie que inauguraría: los dos relatos siguientes, de 1957, situarán sus casos policiales en la ciudad de Buenos Aires, y el último de los cuentos de la serie, ya en 1962, acotará la ronda de Laurenzi a “todos los destacamentos y comisarías de la provincia” (Walsh 2005b [1962]: 147)

“civilización” se devalúa inútil cuando confrontado a la otra historia, que se enuncia en la “barbarie”.

Se trata, entonces, de cómo el cuento cuestiona la clasificación geográfica y social cristalizada en la dupla que institucionalizó Sarmiento, y, junto a ella, las categorías literarias que históricamente le han venido asociadas⁷.

Fantasmagorías populares: lo sobrenatural y lo irracional, de la literatura a la política

Como sugerimos más arriba, el problema de “Simbiosis” no puede explicarse “desde el punto de vista policial, que era el de la realidad escueta” (Walsh 1956: 86), o en la sencillez de los términos que Laurenzi adjudica a los códigos de la institución, códigos que podrían vincularse, además, a la taxonomía normativa del género policial clásico. Desde esta perspectiva, la economía de los elementos en que habría de hallar razón el crimen, su construcción despojada de engorros improbables y exagerados artificios, encuentran limitaciones cuando el problema es “brutal” e “inconcebible” como el de “Simbiosis”, puesto que Laurenzi, en efecto, “no encuentra palabras para designarlo” (Walsh 1956: 85)⁸.

Es aquí que la matriz policial del relato se entreteteje con otra filiación de género, asimismo ligada a la trayectoria literaria que hasta el momento había desarrollado Walsh: la narrativa fantástica. No hay que olvidar que en el mismo año de 1956 se publicaría su *Antología del cuento extraño*, ni la clave fantástica de dos de sus cuentos anteriores aparecidos en *Vea y Lea*: “El viaje circular”, y sobre todo “Los ojos del traidor”. Se ha observado la impronta borgeana de estos relatos (*cf.*

⁷ Maristella Svampa (2010) ha mostrado la profusa operatividad del par civilización / barbarie en la constitución histórica de la Argentina como nación moderna. La autora observa cómo esa metáfora, recurrente en el lenguaje político moderno, cristalizó en la Argentina a partir del título original del libro de Domingo Faustino Sarmiento (*Civilización y barbarie*, de 1845), y atraviesa la historia nacional, haciendo visibles sus núcleos problemáticos (Svampa 2010: 10).

⁸ Según el clásico estudio de Todorov (1978: 12), la simplicidad de la narración es uno de los rasgos básicos del policial de enigma, donde la historia de la investigación debe plantearse en términos sencillos y directos, que encubran el artificio operado en la construcción de la historia del crimen. Una formulación local de esta regla, que remite a las “fair play rules” del Detection Club de Londres, se encuentra en “Los laberintos policiales y Chesterton”, de Borges, donde el escritor señala, como regla básica del policial-problema, la estricta limitación en los medios de la narración, regla que requiere evitar la proliferación de personajes y toda “cargazón” en los procedimientos narrativos, incluidos los elementos sobrenaturales –“el hipnotismo, las alucinaciones telepáticas, los presagios, los elixires de operación desconocida, los ingeniosos trucos seudocientíficos y los talismanes” (Borges 1999a [1935]: 128)-.

Romano 2000: 81); en el caso de “Simbiosis”, un reenvío indirecto a Borges surge por la evocación al policial chestestorniano que sugiere la configuración del relato.

Chesterton se cuenta, de hecho, entre los autores que conformaban la tradición policial de Walsh -*Las nueve muertes del padre Metri*, de Castellani, inspirada en las ficciones del padre Brown, era uno de sus favoritos del género (Walsh 1953a: 7)⁹-. “Simbiosis” evoca la literatura chestestorniana en una básica organización narrativa que Borges había descrito para el escritor inglés, pues despliega dos modos de explicación de los hechos: uno sobrenatural, expresado el testimonio de una mujer del pueblo, donde el diablo depararía la muerte del curandero; otro racional, en que el curandero es asesinado por la reunión “simbiótica” de dos hombres¹⁰. Son las creencias populares que avalan la versión sobrenatural del caso, frente a la cual prevalece, en la resolución de la enigmática muerte del curandero, la caracterización racional, resumida en el concepto científico que da título al relato.

Ahora bien, no se trata, como en la cuentística de Chesterton leída por Borges y Walsh, de una simple destitución de la explicación sobrenatural por la racional, y ello va asociado a la complejidad de las figuras de víctimas y culpables que plantea Walsh en “Simbiosis”. “El culpable”, afirma Laurenzi en ese sentido, “era ese monstruo de dos cabezas” (Walsh 1956: 88). Pero si el monstruo pertenece al orden de lo irreal-sobrenatural que la resolución del caso finalmente invalidaría, al mismo tiempo introduce una posible interpretación del orden de lo real, dando cuenta, más que de su racionalidad infalible, del carácter complejo de lo humano¹¹, que Laurenzi advertía al iniciar su relato:

⁹ Chesterton también integraba -junto a Poe, O’Brien, Leroux, Zangwill y Wallace- la lista de “ilustres” de la “literatura del género”, con que Jiménez intentaba cuestionar el saber ingenioso de Hernández en “Variaciones en rojo” (Walsh 1953b: 98).

¹⁰ En “Sobre Chesterton”, Borges contrastaba el uso de los géneros en Chesterton y Poe, señalando que, a diferencia de este último, que desplegaba el fantástico y el policial como series diferenciadas de su literatura, el escritor inglés había combinado ambas matrices genéricas. Se trataba de un esquema narrativo básico de los relatos chestestornianos, donde el escritor “presenta un misterio, propone explicaciones de tipo demoníaco o mágico y las reemplaza, al fin, con otras que son de este mundo” (Borges 2004 [1952]: 72). Sobre la apropiación borgeana de Chesterton, véase Adur (2011), a cuyas apreciaciones debo la vinculación chestestorniana mantenida en este artículo, y Ortiz (2011).

¹¹ La incompatibilidad entre un uso estricto de las reglas del policial clásico y el tratamiento narrativo de cuestiones humanas se detectaba ya en la noticia preliminar de *Variaciones en rojo*: “Parece condición ineludible de la narración policial que, cuanto más ‘ortodoxa’ es su planteo y solución, tanto más queda en la sombra eso que por no buscar términos más complicados llamaremos ‘interés humano’” (Walsh 1953b: 6). En esa oportunidad, no obstante, la opción vigente por la ortodoxia del género explicaba la selección de relatos, y, en particular, la inclusión de “La aventura de las pruebas de imprenta” en el volumen de cuentos.

[...] tarde o temprano, un hombre que se mueve por el mundo husmeando en cosas turbias asiste al nacimiento de algo que es un monstruo. Fíjese: no digo una cosa, un ser material. Puede ser una idea, un sentimiento, un determinado acto que es de por sí aberrante. Puede ser todo eso al mismo tiempo.
[...] Ciertas atmósferas [...] generan monstruos (Walsh 1956: 84).

Queda así cuestionada toda lógica simple de causa-efecto que funde una idea de culpabilidad. Si el monstruo de dos cabezas fue culpable del crimen, esa hipótesis no resuelve el problema, porque el concepto de lo monstruoso abarca más que “una cosa” o “un ser material”; reviste una complejidad que interrelaciona ideas, sentimientos y actos, y comprende, incluso, la “atmósfera” que lo ha generado. De allí que Laurenzi vacile cuando se trate de atribuir culpa al Manosanta, ya sea por farsante, o porque la muchedumbre que lidera conducirá terminará por apestar al pueblo:

Yo seguía creyendo que aquel sujeto era un simple farsante, que mi deber era ponerlo en un calabozo, o por lo menos alejarlo. Pero, por un momento, un increíble momento, sentí esa vergüenza, ese sentimiento de culpa que debe asaltar al que persigue a un inocente (Walsh 1956: 86).

El policía experimenta aquí la culpa que, según predispone su rol, debería adjudicarse infaliblemente a otros: primero el Manosanta, y luego el tullido y el ciego. Así, la definición de víctimas y victimarios sobrepasa los criterios de la institución, criterios que no son otros que los detentados por el Estado, cuyas fuerzas represivas representa el personaje, y en la forma nacional singular de la cual lo ha dotado la oposición fundadora entre civilización y barbarie, que atraviesa la construcción del personaje. Resultan más visibles, entonces, las marcas del contexto político de producción del relato, a las que aludíamos al comienzo: las importantes implicaciones históricas del golpe de estado que en 1955 había derrocado a Perón, y, más puntualmente, su impacto en los círculos intelectuales locales.

La crisis que plantea “Simbiosis”, en efecto, no es solo literaria sino también política. Se trata, por un lado, de las limitaciones del canon literario vigente, con sus autores consagrados y géneros favorecidos, para dar cuenta de la historia inconcebible que irrumpe ante el comisario, y que tampoco, en la escena de narración retrospectiva, podrá comprender Hernández:

Comisario, usted me toma el pelo. Vea, primero se hace el Lucio V. Mansilla, o si prefiere el Esteban Echeverría, y me pinta un desierto, incommensurable, abierto, etcétera, donde nunca termina de posarse el polvo. Luego pretende reencarnar a Mary Shelley. Y ahora me sale hablando de huellas en el barro... (Walsh 1956: 86).

El narrador expone aquí lo increíble del caso que, más arriba, manifestaba Laurenzi: la historia de “Simbiosis” tiene, para ambos, algo de inverosímil. Es inverosímil de acuerdo a los parámetros del policial que encarnan Laurenzi y Hernández, porque, según hemos visto, no se explica en los términos delimitados por el género clásico y la institución. Es inverosímil, además, según la matriz fantástica representada aquí por Mary Shelley, porque su rasgo “sobrenatural” se asocia, en rigor, a una irracionalidad que se revela profundamente humana. Finalmente, es inverosímil de acuerdo al canon nacional, tan político como literario, que encabezan Sarmiento, Echeverría y Mansilla, y retomará Borges: sus nociones “civilizadas” sobre el desierto y el interior carentes, incluido ese pueblo santiagueño donde todo “estaba muerto” (Walsh 1956: 84), aparecerán en sí mismas vacuas, cuando irrumpa la anomalía que protagonizan el monstruo y el Manosanta.

Géneros literarios, peronismo y la anomalía de “Simbiosis”

Precisamente, es la anomalía del peronismo que puede pensarse como momento de quiebre de los modelos literarios y políticos que interrelaciona “Simbiosis”¹². En ese sentido, vale detener el análisis en la figura del Manosanta, ya que su descripción presenta varios puntos de contacto con caracterizaciones de Perón vigentes en la época, y puestas en circulación especialmente desde su campo político opositor. Así, el curandero Varela era un hombre que “hipnotizaba a la multitud” con su voz “áspera y al mismo tiempo irresistible”, que “prometía un milagro” a la “Gente enferma” y “pobre, harapienta” del pueblo, y que, en fin, basaba su poder de convocatoria en el eficaz “*mecanismo* de comunicación” que establecía con sus seguidores (Walsh 1956: 85, subrayado en el original). La afinidad entre esta descripción y las perspectivas históricas sobre el Perón demagogo, emisor de falsas promesas sobre la prosperidad de la patria, encontrará, poco más tarde, una explicitación por el propio Walsh. Nos referimos a la carta que en 1957 dirigió a Donald Yates, hoy conocida por la interpretación del peronismo que propone, y por sus observaciones sobre la relación entre dicho proceso político y el desarrollo nacional de la literatura policial. Allí, Perón aparecerá de hecho como el caudillo y demagogo más hábil de “toda la historia sudamericana”, capaz más que ninguno de “hipnotizar a las multitudes”. Igual que el curandero, Perón había edificado su “extraordinario poder [...] básicamente sobre la palabra”, apoyándose en una cultura política cuyo atraso adjudicaba Walsh a la preferencia de

¹² La ruptura que representa el peronismo en la historia argentina remite al vínculo entre su fenómeno y la irrupción de las clases populares en el espacio social nacional, anómala según los parámetros del modelo liberal tradicional. En las palabras de Altamirano (2007: 17), tal anomalía se presentó persistentemente luego del ascenso de Perón en 1943, en respuestas políticas diversas a la pregunta por qué hacer con las masas.

los artilugios retóricos por sobre las auténticas “buenas obras” (Walsh 2007 [1957]: 34).

Más aún, son notorios, en la construcción del personaje del Manosanta, los ecos del régimen eufemístico que en torno de Perón impuso la Revolución Libertadora, régimen instaurado por el decreto 4161 –que Walsh critica en la carta ya citada-, y adoptado en el discurso de los medios de comunicación pública: el nombre del curandero es Varela, pero Laurenzi lo llama el “Iluminado”, tal como lo había bautizado, en gesto de burla, la prensa de Buenos Aires¹³.

Así, si el Manosanta evoca el engaño manipulador de las masas que para muchos intelectuales de la etapa había significado Perón, engaño que reiteraba la referencia walshiana a Borges -en ese descargo antiperonista que representó, en el número 237 de *Sur*, “L’illusion comique”-; “Simbiosis” abre más interrogantes sobre los corolarios políticos del problema. Nuevamente, la figura del monstruo de dos cabezas resulta atendible, ahora en el final de la narración, y en sus sugerencias sobre los posibles finales políticos de la historia:

Las dos cabezas elaboraron ideas muy diferentes con respecto al presunto Iluminado. La del ciego, que era esencialmente la cabeza de un incrédulo, llegó a la conclusión de que Varela, siendo un farsante hacía dinero con sus sermones y falsos milagros. Por lo tanto, valía la pena matarlo para quitarle el dinero. [...] Pero la otra cabeza del monstruo bicéfalo era la de un creyente absolutamente elemental.

[...] ‘en mi sangre está la curación de todos los males’. Esa fue la última sentencia que yo le oí y resultó fatídica.

Porque el paralítico, el creyente elemental, el simple idiota de la dulce sonrisa, la tomó al pie de la letra.

La interpretación política del caso opera, si considerada a la luz del recientemente iniciado postperonismo, y del final que la Revolución Libertadora quería para el líder derrocado, un desplazamiento significativo respecto de la que la que había propuesto, con una imagen literaria análoga –y ya célebre-, “La fiesta del monstruo”¹⁴. En efecto, podía afirmarse, retomando la línea de Borges y Bioy, que

¹³ El decreto 4161 prohibía la difusión pública, portación y posesión de cualquier elemento representativo del peronismo. Participó de la “desperonización” de la sociedad argentina que intentó la autodenominada Revolución Libertadora, y su correlato en el campo político fue la proscripción del peronismo para la actividad partidaria. A propósito, véase Altamirano (2007: 68).

¹⁴ Publicado en Montevideo en 1955, bajo el seudónimo de Bustos Domecq, “La fiesta del monstruo” narraba una celebración política liderada por “el Monstruo”, en la voz “grasa” de uno de sus seguidores. El cuento recibió críticas desde los intelectuales de izquierda nucleados en la revista *Contorno*, en el contexto de las polémicas sobre el peronismo recientemente derrocado (cf. Altamirano 2011: 230 y ss.).

el Manosanta había producido creyentes elementales, “paralíticos” políticos que reducían su actuación a un seguimiento “al pie de la letra” de la palabra del líder. Podía sostenerse, incluso, que tal elemental credulidad no era sino el anverso necesario de una actitud cínica que, acaso, la supuesta creencia contribuía a encubrir: en el cuento de Walsh, el cinismo del ciego que, aparente seguidor del Manosanta, lo termina asesinando en su propio provecho¹⁵.

Pero las observaciones anteriores no alcanzan para dar cuenta de la historia de “Simbiosis”, y esto es así porque las promesas de milagro del Manosanta en efecto se cumplen: la lluvia finalmente llega al pueblo, en contra de la lógica racional pura que el narrador insiste en reclamar para el cuento -“Hechos, comisario, hechos” (Walsh 1956: 86)-. Surgiría, pues, otro modo de analizar el significado del peronismo, incluso desde la perspectiva de quienes, como el Walsh de la época, habían querido ver “muerto” su fenómeno. Lo señalaban Enrique Martínez Estrada y Ernesto Sábato en polémica con Borges¹⁶, y lo reafirmaría el mismo Walsh en su carta a Yates: como la promesa del curandero, el gobierno de Perón había representado, al menos en parte, un reconocimiento indiscutible de demandas históricamente activadas por las masas populares. Así pues, el papel de los fieles peronistas no podía reducirse a la parálisis o el cinismo, y tampoco el “monstruo” político proveía una caracterización adecuada de la controversial figura del líder.

Cabía la posibilidad, entonces, de que el canon encarnado privilegiadamente por Borges hallase, luego del derrocamiento del gobierno peronista, un punto cúlmine de su capacidad para pautar los parámetros de lo políticamente creíble y lo literariamente verosímil –cuestión que no puede pensarse, según hemos sugerido más arriba, por fuera de un régimen de los géneros-. En efecto, son conocidas las reconfiguraciones a las que el campo intelectual asistió luego de 1955, ligadas a una consideración retrospectiva del peronismo, y que impugnarían la dominancia del modelo intelectual liberal, rechazando, sobre todo, lo que comenzaba a percibirse como su inexcusable carácter impopular.

No azarosamente el debate sobre el significado histórico del gobierno de Perón se presentó como una revisión de las categorías de “culpables” e “inocentes” políticos¹⁷. La problemática culpabilidad que surgía de la reflexión sobre el pasado

¹⁵ “Las ficciones del abolido régimen”, afirmaba Borges en “L’illusion comique”, “no podían ser creídas y eran creídas”, y ello se debía, según él, no solo a la “rudeza del auditorio” sino también a una “voluntaria suspensión de la incredulidad” cuya funcionalidad radicaba en “encubrir o justificar sórdidas o atroces realidades” (Borges 1999b [1955]: 56-57).

¹⁶ Un análisis de las diferentes posiciones sobre el peronismo que circularon polémicamente en el campo intelectual luego de 1955 puede encontrarse en Altamirano (2011: 217 y ss.).

¹⁷ “Todos hemos sido culpables”, sentenciaba Sábato en su retrospectiva del peronismo, respondiendo a Borges (*cit.* en Altamirano, 2011: 229); mientras que desde la izquierda

compartida por Laurenzi y Hernández, anunciaba una crítica del rol del intelectual que, para Walsh, no tardaría en traducirse como autocrítica: el fenómeno peronista no podía analizarse desde la ceguera incrédula del sector intelectual que encabezaba Borges, ese grupo “muy inteligente” como el asesino ciego del Manosanta (Walsh 1956: 88), y como los detectives del policial clásico, cuya vigencia como canon cuestionaba el cuento. Habría que discutir, de hecho, en qué medida tal escepticismo, inteligente aunque potencialmente violento, contaba con capacidad para resolver las demandas urgentes de los “pobres diablos” del pueblo (Walsh 1956: 86).

Notas finales: rupturas políticas y un nuevo comienzo literario para “Simbiosis”

Llegado este punto, es posible volver a un comienzo que plantea “Simbiosis”, no ya como anticipación de la serie que protagonizaría su comisario, sino, en todo caso, como postulación de algo que termina —una etapa política, ciertos cánones de nombres y formas literarias—, y frente a cuyo fin se origina, a tientas, alguna otra cosa. Así, en las novedades que introduce respecto de la producción previa de Walsh —en cuyo centro se ubica el nuevo personaje detectivesco, Laurenzi—, el cuento, escrito en el momento de balances y repreguntas que despusió el golpe de estado de septiembre de 1955, presenta un inicio de debate sobre el peronismo, tentativa que surge al percibirlo terminado. Más que fijar definitivamente ciertas hipótesis sobre el pasado y proyectos hacia el futuro, “Simbiosis” permite explorar un espectro posible de respuestas, y de allí la complejidad de la lectura política del pasado nacional que, en la rememoración compartida por sus personajes, deja ver el cuento.

Sin dudas, se trataba, para esta instancia de la trayectoria de Walsh, de respuestas elaboradas desde el propio campo literario: la muerte del Manosanta había dado lugar a un relato —y a sus continuidades y rupturas con la instalada tradición—, al tiempo que eximía a Laurenzi de determinar si el curandero había sido o no el culpable de un crimen. De ese modo, la representación de la justicia, cuyo fundamento estatal-nacional parecía demostrar su crisis, se desplazaba hacia una acaso más legítima representación literaria, y si ese desplazamiento no dejaba de plantear profundos problemas políticos, permitía, no obstante, dejar en suspenso el fallo histórico definitivo.

Solo más tarde la literatura de Walsh adoptaría una posición deliberada sobre Perón y el peronismo, pues estos, en el plano “no ficcional” de la historia posterior

reunida en *Contorno* la culpa se proyectaba como “examen de conciencia” sobre la posición privilegiada que ostentaban los propios intelectuales (Terán 1991: 63). Sobre el declive del liberalismo desde la segunda mitad de la década de 1950, no solo entre la izquierda sino en el conjunto de la opinión pública, véase Altamirano (*op. cit.*: 250-251).

a 1955, y aun muerto el curandero Iluminado, todavía se encontraban vivos. Así, será una “no-ficción”, *Operación masacre*, escrita desde el final 1956, que contribuirá decisivamente a los reajustes de la hipótesis walshiana sobre la historia nacional simbolizada en el peronismo. Pero quizás la larga y difícil formulación de tal hipótesis no haya sido posible sin la previa ficción que construye “Simbiosis”. El cuento pone en juego el rol de la literatura en la construcción social de la memoria histórica y, en tal sentido, se ha observado que la ficción, como pacto de lectura específico, habilita el planteo de interrogantes históricos que quedan vedados en el discurso no ficcional, por el “desnudo” enunciativo que revela allí, patentemente, la culpa por lo dicho que ostenta el autor¹⁸. Desde esa perspectiva, los interrogantes de “Simbiosis”, que no son otros que los planteados por su compleja época, salen al cruce de tradiciones genérico-literarias y modelos políticos; cierran un ciclo y abren todo un juego: en esas “degeneraciones” que la literatura experimenta al toparse con la política, la obra de Walsh puede leerse desde el comienzo.

BIBLIOGRAFÍA

ADUR, Lucas.

- 2011 “Las muertes del padre Chesterton. Borges y Castellani, lectores de Father Brown”, en *La revista del psicoanálisis. Subjetividad de la época*, pp. 1-8.

ALTAMIRANO, Carlos.

- 2007 *Bajo el signo de las masas (1943-1973)*. Buenos Aires: Emecé.
2011 *Peronismo y cultura de izquierda*. Buenos Aires: Siglo XXI.

BOURDIEU, Pierre.

- 1995 *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

BORGES, Jorge Luis.

- 1999a “Los laberintos policiales y Chesterton”, en *Borges en Sur*. Buenos Aires: Emecé, pp. 126-129.
1999b “L’illusion comique”, en *Borges en Sur*. Buenos Aires: Emecé, pp. 55-57.

¹⁸ Astrid Erll señala que, en los textos ficcionales, el objetivo de verdad del que se autoexime el pacto de comunicación va ligado a una posibilidad privilegiada de inscribir en la construcción simbólica del pasado restos problemáticos, hipótesis históricas no probadas, e incluso relatos contra-fácticos (Erll 2005: 148). Sobre el autor como figura del sujeto punible por la transgresión que puede representar un texto, seguimos a Foucault (1990 [1969]: 95).

- 2004 “Sobre Chesterton”, en *Otras inquisiciones. Obras completas II*. Buenos Aires: Emecé, pp. 72-74.
- BRACERAS, E., C. LEYTOUR & S. PITELLA.
2000 “Walsh y el género policial”, en J. Lafforgue (ed.), *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Buenos Aires: Alianza, pp. 99-104.
- CAPDEVILLA, Analía.
1997 “Walsh y el policial argentino: los casos del comisario Laurenzi”, *Revista de Letras*, nº 5.
- ERLL, Astrid.
2005 *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler.
- GACHE, Belén.
2002 “Un asesino de dos cabezas: el estigma del margen en “Simbiosis”, de Rodolfo Walsh”, en *Actas de las II Jornadas de Reflexión sobre Monstruos y monstruosidades*. Buenos Aires: Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, FFyL, UBA. Recuperado de: <http://findelmundo.com.ar/belengache/walsh.htm>
- JOZAMI, Eduardo.
2006 *Rodolfo Walsh. La palabra y la acción*. Buenos Aires: Norma.
- FOUCAULT, Michel.
1990 ¿Qué es un autor? Conferencia en el College de France, 22 de febrero de 1969. Universidad Autónoma de Tlaxcala/La Letra Editores.
- LAFFORGUE, Jorge.
1996 “Walsh en y desde el género policial”, en J. Lafforgue y J. Rivera (eds.), *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue, pp. 141-146.
2000(ed.) *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Madrid/Buenos Aires: Alianza.
- LAFFORGUE, Jorge y Jorge RIVERA.
1996 *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue.
- LINK, Daniel.
1999 “Rodolfo Walsh: vida y obra”, en *Tramas, para leer la literatura argentina*, vol. I, nº. 1, pp. 15-42.
- LUPPI, Juan Pablo.
2012 “Seis cuentos en busca de un autor. El declive del comisario Laurenzi en el proyecto de Rodolfo Walsh”, *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* nº 2, marzo de 2012. Recuperado de:

http://www.badebec.org/badebec_2/sitio/pdf/Luppi.pdf

ORTIZ, Mario.

- 2011 “La ‘Operación Chesterton’ en Borges: una apropiación polémica”, en M. C. Vázquez (coord.), *Intervenciones intelectuales en el contexto del peronismo clásico*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, pp. 265-280.

ROMANO, Eduardo.

- 2000 “Modelos, géneros y medios en la iniciación de Walsh”, en J. Lafforgue (ed.), *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Buenos Aires: Alianza, pp. 73-97.

SVAMP, Maristella.

- 2010 *El dilema argentino: civilización o barbarie*. Buenos Aires: Taurus.

TERÁN, Oscar.

Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966. Buenos Aires: Puntosur.

TODOROV, Tzvetan.

- 1978 “Typologie du roman policier”, en *Poétique de la prose*. París: Seuil, pp. 9-19.

WALSH, Rodolfo.

- 1953a *Diez cuentos policiales argentinos*. Buenos Aires: Hachette.
 1953b *Variaciones en rojo*. Buenos Aires: Hachette.
 1956 “Simbiosis”, *Vea y Lea*, n° 249, 15 de noviembre de 1956, pp. 84-87.
 1957 “Zugzwang”, *Vea y Lea* n° 274, 12 de diciembre de 1957, pp. 108-112.
 1996 “Carta de Rodolfo J. Walsh a Donald Yates”, *El gato negro*, n° 5, pp. 23-26.
 2005a “Transposición de jugadas”, en *Cuento para tahúres y otros relatos policiales*. Buenos Aires: De la Flor, pp. 85-102.
 2005b “En defensa propia”, en *Cuento para tahúres y otros relatos policiales*. Buenos Aires: De la Flor, pp. 147-158.
 2007 *Ese hombre y otros papeles personales*. Buenos Aires: De la Flor.
 2013 *Cuentos completos*. Edición literaria a cargo de Ricardo Piglia. Buenos Aires: De la Flor.