

Caso Satanowsky, de Rodolfo Walsh: repensando la cuestión del género.

Victoria García.

Cita:

Victoria García (2012). *Caso Satanowsky, de Rodolfo Walsh: repensando la cuestión del género*. RECIAL, 3 (3), 1-19.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/victoria.garcia/21>

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



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>.

CASO SATANOWSKY, DE RODOLFO WALSH: REPENSANDO LA CUESTIÓN DEL GÉNERO

Victoria García*

Resumen

El artículo aborda la problemática genérica planteada por *Caso Satanowsky*, de Rodolfo Walsh, texto que integra la serie de los denominados “relatos testimoniales” del autor. Objeto de escasa atención académica, frente a la centralidad de *Operación masacre* en la crítica literaria sobre la producción walshiana, la obra constituye una expresión singular del posicionamiento que, como promotor del testimonio, el escritor representó en su campo contemporáneo. Partiendo, pues, de una conceptualización de los géneros que ubica en el aspecto nominal del fenómeno literario un factor básico del análisis, el trabajo considera las categorizaciones metadiscursivas de Walsh sobre el género de la obra, para describir los modos en que el texto realiza tales categorizaciones en los procedimientos básicos de su construcción de discurso. Muestra, además, cómo dichos procedimientos reenvían, más ampliamente, al conjunto de la obra testimonial walshiana, y a los problemas implicados en la articulación de literatura y política que, como manifestación cabal de su contexto de época, orientó la propuesta estética del género.

Abstract

The paper deals with the question of genre posed by *Caso Satanowsky*, text included within Rodolfo Walsh's “testimonial narrative” series. Infrequently an object of academic attention, if compared to the central place of *Operación masacre* in the literary criticism on Walsh's production, *Caso Satanowsky* constitutes a singular expression of the positioning the writer represented in his contemporary field, as a promoter of testimonial literature. Starting from a theoretical account of genres which conceives the nominal aspect of the literary phenomenon as a basic element of the analysis, the article examines Walsh's metadiscursive categorizations regarding the work's genre, to describe the ways in which the text actualizes such categorizations through its basic discourse construction procedures. Furthermore, it explains those procedures as a part of Walsh's whole testimonial narrative and, consequently, of the problems entailed in the joint between literature and politics that, as a clear manifestation of its historical time, defined the genre's aesthetical program.

Palabras clave

Walsh – género – testimonio – documento – campo literario

Key words

Walsh –genre – testimonial narrative – document – literary field

Introducción: nombres y géneros en la obra literaria de Rodolfo Walsh

La vida y la obra de Rodolfo Walsh constituyen una ejemplificación cabal de cómo la pretendida esencia de la literatura, concebida en cuanto campo social, remite más bien a

* Licenciada y profesora de enseñanza media y superior en Letras, docente de la carrera de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Becaria de Postgrado Tipo I en Conicet.

un *nomos* o, dicho con Bourdieu (1995: 330-331), a la anti-esencia histórica representada en una serie de nombres. En efecto, el campo literario reviste la forma social de una incesante lucha por la definición de sí mismo como campo, lucha donde se hallan centralmente en cuestión las condiciones bajo las cuales las palabras y sus detentores merecen, o no, ser llamados literarios¹.

Así, se trata, por un lado, de nombres de autores, indisociablemente unidos -según lo vio Foucault (1969)- a los títulos integradores de una obra. “*Me llaman Rodolfo Walsh*”, afirma el escritor al comenzar su nota autobiográfica de 1965, y señala, de ese modo, que el nombre con que él se autodefine es, también, un lugar que para él han preanunciado los otros, aunque eventualmente podrá reformularse, incorporado con tono propio: “*Cuando chico, ese nombre no terminaba de convencerme: pensaba que no me serviría, por ejemplo, para ser presidente de la República. Mucho después descubrí que podía pronunciarse como dos yambos aliterados, y eso me gustó*” (2007: 13). Para ese momento de su trayectoria, tendía a prevalecer el Rodolfo Walsh sin segundo nombre y ligado sobre todo a una práctica literaria que, más que como función social –en el fragmento citado, una acción capaz de “servir”-, se figuraba entonces en su aspecto formal, el peculiar gusto de Walsh por hacer sonar bien las palabras. Todavía, la bio-bibliografía walshiana tenía pendiente el pasaje rotundo hacia la política que, con el tiempo, daría al escritor su nombre de guerra -“Esteban”, lo llamaban en Montoneros-, y, hacia el pasado, el rastro sugería figuras antecedentes del Walsh hombre y escritor: “Daniel Hernández”, su seudónimo en *Leoplán*, y protagonista de sus primeros cuentos policiales, y también “R. J. Walsh”, la firma periodística de las crónicas que luego devendrían relatos testimoniales, en *Operación masacre* y *Caso Satanowsky*.

Así, resemantizado con la historia, el nombre de Rodolfo Walsh encarna contemporáneamente la integración de literatura y política que lo volvió un paradigma nacional de los años '60-'70, y ello se debe, al menos en parte, a otra cuestión de índole nominal: la de los géneros y, en particular, la de su papel decisivo en el establecimiento de los límites históricos del campo literario. En efecto, es bajo el rótulo polisémico de la literatura “testimonial”, y con el ejemplo antonomástico de *Operación masacre*, que se instala hoy la originalidad de su figura en el canon argentino. Como promotor del testimonio, Walsh irrumpió en las categorizaciones vigentes en el campo literario local y latinoamericano de fines de los años '60, un complejo jerárquico de géneros donde la narrativa ficcional, y privilegiadamente la novela, ocupaban el puesto dominante².

La singular posición de Walsh en su campo genérico coetáneo conlleva, crucialmente para lo que nos concierne, un cuestionamiento respecto del alcance de lo literario en su conjunto. En efecto, si la dicotomía literario/ no-literario constituye no una esencia dada *a priori*, sino una construcción histórica, los géneros cumplen un rol clave en la fijación de sus fronteras: como lo observó Jean-Marie Schaeffer (2006: 6), la definición de los géneros literarios vigentes en un momento histórico dado es lo que permite, para dicho contexto, distinguir el campo de la literatura de la serie vasta y heterogénea de los géneros verbales “no literarios”. Es precisamente el carácter contingente e histórico de lo literario que revela el testimonio promovido por Walsh, pues el género se propone como una clase de discurso límite, cuya paradójica legitimidad literaria resulta de su raigambre social extra-literaria –vinculada, en el autor, sobre todo al periodismo y las prácticas de militancia³.

Ahora bien, la integración de la narrativa no ficcional walshiana a la literatura de testimonio, género cuya matriz histórica se ubica, más que en el ámbito argentino, en el conjunto de Latinoamérica (Casaus, 1990; Sklodowska, 1992; Beverley, 2009), presenta

aún aspectos problemáticos para el análisis. En efecto, si bien la crítica ha sostenido tal caracterización genérica para la serie de *Operación masacre*, *¿Quién mató a Rosendo?* y *Caso Satanowsky* (cf. Ferro, 1999; Amar Sánchez, 2009; Nofal, 2002), quedan por elucidar las precondiciones teórico-analíticas que permitirían afirmar el carácter integral y diferenciado del *corpus*. Así pues, el estudio que nos ocupa requiere de ciertas consideraciones preliminares, vinculadas al estatuto de los géneros literarios que asumimos como marco conceptual del trabajo.

En esa dirección, habría que delimitar primero el carácter histórico del *corpus* textual que denominamos “literatura testimonial” o “relatos testimoniales” de Rodolfo Walsh. Este rasgo no debe entenderse solo en el sentido clásico de la noción bajtiniana de los géneros discursivos, que señala su surgimiento contextualizado, como “correos de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua” (Bajtin, 2002: 251). Más específicamente, el estatuto histórico de los géneros remite aquí al constitutivo aspecto metadiscursivo –nominal- del fenómeno genérico (Steimberg, 1998: 63; Schaeffer, 2006: 46; Maingueneau, 2006: 242-243; Todorov, 2012: 64), en tanto manifestación privilegiada de la naturaleza histórica del *nomos* literario. En esa línea, Schaeffer ha observado cómo las denominaciones genéricas –“novela”, “novela histórica”, “ciencia ficción”, “testimonio”, etc.- redefinen su alcance con el devenir histórico, de modo tal que también varían situacionalmente las inscripciones genéricas de las que participan los textos. Para el caso de Walsh, este fenómeno es notorio en *Operación masacre*, que se publicó por primera vez como “crónicas”, “reportaje” o “documento”, a fines de los años ’50, y solo devendría “testimonio” desde el comienzo de la década de 1970, contemporáneamente a la institucionalización del género en Latinoamérica. En efecto, el proceso fundacional del testimonio, con centro en Cuba, contó con la intervención, en papel institucional de crítico, del propio Walsh⁴.

Así, en lo que nos concierne, el estudio genérico de un texto ha de circunscribirse como la descripción de las matrices genéricas de las que aquel participa en cierta situación histórica del campo literario de que se trate. Para la narrativa de Walsh en cuestión, su conceptualización como “testimonial” solo es pertinente desde el momento en que esa categorización genérica adquiere estabilidad relativa en el campo literario latinoamericano, con la fijación de su nombre y la constitución correlativa de un metadiscurso genérico –definiciones del género, usualmente valorativas, y hallables, según veremos, en distintas zonas del discurso metaliterario del autor-. Es solo a partir de esa instancia que, en rigor, puede sostenerse la incidencia del género en la producción literaria de Walsh⁵. Por lo tanto, su serie testimonial no se origina al final de la década de 1950, cuando se edita primero *Operación masacre* y se publican las notas del “Caso Satanowsky” en la revista *Mayoría*, sino entre el final de los años ’60 y el inicio de los ’70. Básicamente, está formada, pues, por *¿Quién mató a Rosendo?*, publicado en 1969, las reediciones de *Operación masacre* de 1969, 1972 y 1974, y la edición en libro de *Caso Satanowsky*, de 1973.

En segundo lugar, es necesario recalcar que la constitución de un *corpus* walshiano de literatura testimonial encuentra uno de sus fundamentos analíticos en signos autorales concretos de su construcción programática. Entre ellos hay que incluir, por una parte, las declaraciones metaliterarias de Walsh sobre el testimonio, ubicables tanto en los paratextos presentativos de sus libros como en posiciones críticas y teóricas que el escritor desplegó en entrevistas y anotaciones personales. Por otra parte, el carácter de *corpus* integral se exhibe dentro mismo de las obras, especialmente en las notorias coincidencias entre sus modos de organización retórica –los tres libros incluyen una

argumentación prefacial a la que siguen segmentos narrativos, similarmente intitulados-, por también en reenvíos intertextuales recíprocos dispersos a través de los relatos– por mencionar ejemplos, *Operación masacre* aparece aludido tanto en *¿Quién mató a Rosendo?* como en *Caso Satanowsky*, y este último se cita en los paratextos de la edición de 1969 de *Operación masacre*-.

Finalmente, el innegable aspecto serial de la narrativa testimonial de Walsh no impide la singularidad de las obras que la integran, que emerge al concebirlas en forma aislada. En efecto, el género representa solo un aspecto de la significación siempre multidimensional y compleja de los textos (Schaeffer, 2006: 52). Pero, fundamentalmente en lo que nos atañe, hay que considerar además el hecho de que, al instituirse en cuanto obra, cada texto literario define un sentido específico para el o los géneros de los que participa –e incluso para la transgresión de ciertas reglas de género-. En ese sentido, las denominaciones metaliterarias resultan un factor clave: como lo ha señalado Maingueneau (2006: 242), la construcción del posicionamiento de un texto literario dado depende en buena medida de las categorizaciones que la obra propone para su producción verbal, categorizaciones que, al cobrar sentido particular en la puesta en discurso, circunscriben el lugar singular del texto en el conjunto de nombres representado históricamente por el campo literario.

Es, pues, desde esta perspectiva que abordamos, a continuación, el análisis de *Caso Satanowsky*. En efecto, reconocida ya su inscripción en la serie testimonial walshiana (Ferro, 1999; Amar Sánchez, 2009), se precisa aún una caracterización específica de dicha inscripción genérica, esto es, de los puntos de contacto y las disimilitudes que definirían su singularidad entre los relatos testimoniales del autor. Asimismo, resta por fundamentar la categorización como “testimonial” de una obra que, según asimismo lo ha visto la crítica (Croce, 1998; Ferro, 2006: 213), despliega en rigor no un único género, sino una multiplicidad de matrices genéricas.

Así orientado, el análisis que presentamos toma como punto de partida el metadiscurso autoral sobre la obra, desplegado en los paratextos anticipatorios: título y prefacio, para mostrar cómo las claves interpretativas del texto que allí se proponen reenvían no solo a los procedimientos de la puesta en discurso en su conjunto, sino también al sentido que el género testimonial adquiere en la más amplia obra de Walsh. Con ello, se pone de relieve además cómo las maneras en que la obra define su sentido genérico, como parte la narrativa testimonial del autor, son indicativas de problemas vigentes en el campo local y latinoamericano de los años '60-'70, implicados en la conjunción de literatura y política que históricamente signó la obra y el nombre de Rodolfo Walsh.

Satanowsky y su “caso”, o el título de una anomalía

Caso Satanowsky narra, como es sabido, el asesinato del abogado Marcos Satanowsky, ocurrido en 1957 en el contexto político de la autodenominada “Revolución Libertadora” y del litigio jurídico por la propiedad del diario *La Razón*. Se trata de un “crimen oficial” (99)⁶, según concluye Walsh en el texto, y efectivamente demuestra allí la responsabilidad que en el crimen cupo a miembros de las fuerzas armadas y de la Secretaría de Inteligencia de Estado, que encabezaba entonces el general Juan Constantino Cuarenta.

Desde el punto de vista de la caracterización genérica de la obra, *Satanowsky* es, primero, un “caso”, según lo pauta el título, tanto en las notas que Walsh publica en

Mayoría en 1958, como en el libro que edita en 1973⁷. Esta denominación, resaltada como clave de lectura del texto, plantea el cuestionamiento a los límites de lo literario señalado al comienzo respecto del testimonio, ya que, en el carácter de “forma simple” que le atribuyó Jolles (1972), el caso aparece elaborado en espacios discursivos diversos: la justicia y la jurisprudencia, las ciencias, los ámbitos policiales (Ford, 1999: 247). Así, al publicarse primero periodísticamente y luego como libro, desde fuera de dichos espacios, la obra de Walsh devela la irresolución del crimen en el seno de las instituciones sociales que aquellos describen, instituciones que, contra el esclarecimiento del asesinato, y ya por “pasividad” o directo “encubrimiento” (99), han sistemáticamente contribuido a su “entierro definitivo” (157).

Como forma primaria de construcción de discurso, el caso despliega a la vez una regla y su anomalía: la causalidad y una casualidad. En efecto, se asocia, por un lado, a la unidad de razonamiento que explica una serie, y que *Caso Satanowsky* ubica en la violencia de Estado, serie histórico-política del testimonio en Walsh (cf. Croce, 1998: 31; Aguilar, 2001), pero también, más ampliamente, del género testimonial latinoamericano⁸. La historicidad de la serie genérica de que participa el *Caso* de Walsh se encarna en la acción concreta de las regularidades sociales o los “tipos” que definen los personajes, y lo muestra, cabalmente, José Américo Pérez Griz, miembro de la SIDE implicado en el crimen, descrito como el “prototipo del lumpen fascista sin ideales ni lealtades que durante casi veinte años llenará los cuadros de la represión gorila” (137). Él es uno ejemplar de los asesinos a sueldo que “debían volver -y volvieron- a la faena de la picana en el calabozo y la patada en la calle” (164), esto es, que han caracterizado, con la previsibilidad propia de una constante, el funcionamiento histórico de los aparatos represivos del Estado.

La tipicidad configura básicamente la narración de *Caso Satanowsky*, pues se integra, además, a la organización retórica de la obra expuesta en la titulación de los capítulos, ya en la forma del “uno entre otros” -“Retrato de un abogado”, “de un general” y “de un aventurero”, “Perfil de un asesino”, etc.-, o del conjunto de todos iguales -“Los chantajistas”, “Los delirantes”, “Los conspiradores”, etc.-. Se trata de un procedimiento constructivo visible en el conjunto de la literatura testimonial walshiana: ya la edición de *Operación masacre* de 1969 incorporaba en su epílogo unas “generalizaciones” que asociaban los fusilamientos del libro a otros retratos históricos de la “oligarquía dominante” y “la lucha de clases en la Argentina” (Walsh, 1969a: 194-195). En el mismo año, *¿Quién mató a Rosendo?* situaba a Vandor como el “arquetipo” de una dirigencia gremial históricamente ajena a los “centenares de militantes obreros” (Walsh, 1969b: 7) cuya lucha reivindicaba el testimonio de Walsh.

Así, desde su particular configuración literaria, el caso procura echar luz sobre los caracteres fundantes de un orden histórico-social dado, y es allí que la narrativa testimonial walshiana tiende lazos hacia el realismo, entendido como uno de los términos del *nomos* literario que, junto al sentido de la literatura toda, entraron en debate durante los años '60-70, y especialmente en su vínculo con la política (Gramuglio, 2002: 36; Gilman, 2003: 307; Candiano, 2012). Walsh, quien tomó parte en dichas discusiones, sostenía, a propósito de la literatura realista y su vanguardismo en cuestión, que: “En América latina, el escritor realista está a la vanguardia cuando hace patente lo que esté invisible: el imperio, la lucha de clases, el sentido de las relaciones humanas y de los sentimientos de los hombres” (cit. en Bignami 1973: 59). Resuena en su declaración una apertura del realismo que caracterizó el debate de la época, y que tendió a objetar su asociación directa con una corriente artística historiográficamente

situada, así como su función de pintura fiel de la forma visible de la realidad, para definirlo privilegiadamente como un método de producción literaria que habilitaba el conocimiento crítico de la realidad social. En efecto, es en la teoría estética materialista, desde Marx y Engels hasta Lukács y Della Volpe -referentes en el campo en la etapa-, que se encuentra una fuente teórica del *tipo*, concebido como el momento sintético de caracteres y situaciones que une orgánicamente lo genérico y lo individual y provee, así, la comprensión integral de una “esencia” histórica. Desde esta perspectiva, y volviendo al pasaje citado, el testimonio walshiano cuenta como realista en la medida en que busca proveer una forma totalizadora al caos aparente, o a “*lo que esté invisible*” en la realidad. Es de ese modo, además, que para el Walsh del final de los '60 la producción estética podía ocupar la posición de la vanguardia, ya que la generalización operada se percibía capaz de guiar la acción política presente, al prefigurar tendencias que tendrían continuidad en el futuro⁹.

De allí que, como veremos, *Caso Satanowsky* advierta en 1973 sobre las implicaciones presentes y futuras del crimen del abogado. Se trata de una vocación política e históricamente integradora que define a la vez la distancia entre el testimonio walshiano y el *corpus* literario tradicionalmente considerado como realista, distancia ligada al pacto de lectura no ficcional que aquella propone, y a su aspecto documental -que examinaremos en los próximos apartados-¹⁰. La enfatización del significado político de la escritura unifica la reconfiguración por Walsh de tradiciones genéricas diversas, y ello resulta manifiesto en *Satanowsky*, en cuanto los caracteres “tipos” del caso se superponen a una economía política de las “clases”: lo ejemplifica la víctima del crimen, Satanowsky, encarnación de “*lo más rancio de la oligarquía criolla*” (17), hombre que “*tenía que ser antiperonista y lo fue con decisión*” (18).

En la significación política del crimen de Satanowsky emerge, además, la segunda faceta del libro en su forma de caso: su anomalía o extravagancia, ya que la violencia del crimen en cuestión no va dirigida a los sectores populares -como ocurría en *Operación masacre* o en el tiroteo de La Real de *¿Quién mató a Rosendo?*-, sino, inusitadamente, se destina a los miembros de la misma clase oligárquica que ha ostentado el poder político desde el Estado. *Caso Satanowsky*, así, narra el instante fuera de serie en que la clase dominante comete asesinato en contra de sí misma, pues, a partir de entonces, y en las palabras retrospectivas de Walsh: “*La violencia brutal del Caso Satanowsky quedó reservada [...] a los que cuestionaban el orden social y no a los que litigaban por sus beneficios. Se aplicó globalmente a una clase y específicamente a los militantes destacados de esa clase*” (166).

Es esa rareza del asesinato de Satanowsky -“*una cosa rara que pasó hace años*”, afirma Walsh (159)- lo que permite, en la década de 1970, renovarlo como caso, y es esa misma excentricidad que define, además, la posibilidad de interpretarlo a la vez como histórico y literario. En efecto, atendiendo a su etimología, el caso es una historia, una forma básicamente narrativa: lo que acaece o se sucede, pero también aquello que ha caído en suerte, el evento azaroso cuyo advenimiento no se puede comprenderse *in toto* (Ford, 1999: 251). Si *Caso Satanowsky*, entonces, cuenta una serie histórica y su ruptura inexplicable, es este rasgo que lo vuelve un objeto literario, y en un sentido particular: el libro adquiere su literariedad de la medida en que la realidad, por extravagante, se ha vuelto risible ficción. Así, el contexto de la Revolución Libertadora que protagonizó el crimen, y la historia política posterior que no interrumpió su encubrimiento, se exhiben en el libro una puesta en escena que despierta la risa irónica, y lo hace ver la terminología con que profusamente el libro describe el caso, en la narración de sus

situaciones –son “comedia” (28), “farsa” (111) o “show” (113)- y la caracterización de sus personajes –recuerdan al “Tartufo” de Molière (84) y a los “cinco personajes en busca de autor” de Pirandello (27), cumplen un “libreto” (129), hacen un “papel” (157), integran un “elenco” (171)-.

El *Caso Satanowsky*, de esa forma, exhibe su injusticia con espectacularidad, dentro de una trama del poder que, para su funcionamiento, debe cegarse ante lo ilegítimo de su propio espectáculo. Frente a ello, la mirada del escritor descubrirá eventualmente la ficción del caso como la “patraña” política (153) que en verdad representa¹¹. De allí deriva la distanciamiento enunciativa que supone tratar la historia como ficción, como si sus sucesos pertenecieran a un mundo otro que el que recorta la realidad, y con la risa irónica que, tal como lo ha observado Marcela Croce (1998: 29), rige la construcción de la obra: la tragedia angustiante de la realidad histórica pareciera opacarse, recubierta de un velo cómico¹².

La ironía de *Caso Satanowsky* mantiene una relación estrecha con la literariedad del texto y, junto a ello, con su caracterización genérica, ya que, como también lo viera Croce (*op. cit.*: 46), reenvía a la singular inscripción de Walsh en la tradición de la literatura policial, con desplazamientos a través de su obra. Así, ya en la versión del caso en *Mayoría* el gobierno de Aramburu y Rojas resultaba “risible” frente el cronista (Walsh, 1958: 19), cuyo tono chistoso e ingenioso, liberador de un posible placer del relato, lo sobreponía -y a los lectores- de un clima político mortuorio que aún se presentaba cercano¹³. En sus resonancias literarias, dicho tono convocaba no solo la inteligencia aguda que -como antes en sus cuentos de *Variaciones en rojo* y de la serie del comisario Laurenzi- Walsh había recuperado del detective clásico; sino además la pose irónica que, en el campo contemporáneo del género, portaba la marca del policial borgoano¹⁴.

Ahora bien: en el libro publicado en 1973, la risa cobra nuevos sentidos, y esto porque no se trata ya de reclamar la resolución del crimen a un Estado que históricamente se ha mostrado asesino y encubridor de sí mismo: es cuestión, ahora, de desarticular su dispositivo de poder. Así, en complicidad política con el lector, la edición libresca despliega más profusamente la ironía, como habiendo superado del todo la ingenuidad que implicaba situar al Estado en juez de una causa que, más bien, lo requería como acusado. “A 15 años de distancia esas palabras han develado su candor” (163), señala Walsh sobre la confianza en las “instituciones republicanas” expresada por el diputado Agustín Rodríguez Araya (*id.*), quien había presidido la Comisión Investigadora formada en el Congreso Nacional para la resolución del caso. La sentencia, sin embargo, resume además su propia trayectoria de análisis político: “Era una ingenuidad en la que hoy no incurriré” (Walsh, 1969b: 181), afirmaba ya en 1969, en sus reflexiones sobre el crimen de Rosendo García, puesto que era su injusticia el *modus operandi* básico de todo un “sistema”: “Sinceramente no espero que el asesino de Zalazar vaya a la cárcel; que al asesino de Blajaquis declare ante el juez; que el matador de Rosendo García sea siquiera molestado por la divulgación de estos hechos. El sistema no castiga a sus hombres: los premia” (*id.*).

Así, en la resignificación histórica del caso, el juego de ingenio de la narrativa de enigma, “candoroso” y evasivo del mundo real, perderá terreno frente a una realidad que, en las relaciones de poder que la mantienen vigente, y en lo inescrupuloso de su dominante violencia, se evalúa negra, más cerca ahora de la segunda vertiente del género policial, en su recreación norteamericana. En efecto, la narrativa testimonial de Walsh rehace, a su turno, elementos de la serie negra del género, aunque colocando al

orden real que cuestiona como materia de transformación política. De allí el contraste, observado por Lafforgue y Rivera (1996: 145), entre la apuesta testimonial walshiana y la representación contemporánea del policial negro local; pero también entre las zonas serias del relato en sendas versiones del caso: en 1958, incluían todavía una consideración moral de las implicaciones del crimen¹⁵; en 1973, en cambio, llamarán sobre todo a la consolidación de una posición política –como ocurre en la “Ubicación”, que analizamos en lo que sigue del trabajo–.

Hasta aquí, pues, el Walsh de *Caso Satanowsky* caracterizaría a quien, en el contexto de publicación del libro, luego del triunfo de Héctor Cámpora en las elecciones de marzo de 1973, se ubica a lo lejos de los hechos del período posperonista –signado por la proscripción y la resistencia–, para burlarse de ellos, y develarlos como la etapa ficcional y engañosa de una Argentina en cuya actualidad se asoma lo posible de otra realidad política¹⁶. A la actualidad del caso de Walsh –y a sus tensiones– se refiere el próximo apartado.

Paradojas de la “actualización” de la historia

La intervención del *Caso Satanowsky* en la contemporaneidad de su publicación como libro lleva, a la par que el despliegue de su paratexto autoral, a una nueva categorización que Walsh propone para su texto, la “actualización”, a saber: “*Caso Satanowsky es una actualización de las 28 notas que con ese título salieron en 1958 en la desaparecida revista Mayoría. Salvo un rejunte pirata impreso en aquella época por desconocidos, no se había publicado hasta ahora en forma de libro* (7, bastardillas en el original). Así, en el inicio de la “Ubicación”, que hace las veces de instancia prefacial del libro, la definición del texto como “actualización” de notas previamente escritas por Walsh alude no a un género sino, más bien, a la dificultad de circunscribir a *Caso Satanowsky* en los límites de una categoría genérica dada, dificultad exhibida en el discurso del propio escritor. Unos años antes, *¿Quién mató a Rosendo?* había planteado una cuestión similar; de allí que en su prefacio la insuficiencia de la “novela policial” para caracterizar el género del texto tendiera a resolverse, al final de cuentas, como un problema del lector –“*Si alguien quiere leer este libro como una simple novela policial, es cosa suya*” (Walsh, 1969b: 9)–.

Ahora bien, si la “actualización” de *Satanowsky* no resulta para Walsh remisible del todo a un género literario establecido, positivamente responde, en cambio, a un posicionamiento del autor sobre la literatura que, en efecto, desestabiliza su estatuto y el sistema genérico que lo rige. “*Los hechos de estos días son los que importan*”, sostenía Walsh en esa línea, en 1969, y agregaba: “*Pero más que escribirlos, hay que producirlos*” (2007: 139). La afirmación resume, en distintos sentidos, la noción “actual” de la literatura privilegiada por el escritor: la escritura literaria, para él, debe intervenir en el presente, y allí los hechos de la actualidad representan un valor supremo, como ocurría en las publicaciones periodísticas que precedieron a los libros testimoniales walshianos. Pero se trata, además, de una puesta en acto, una de tal rango que, paulatinamente, sobrepondría en Walsh la actuación de la historia, dentro mismo del campo político, a su puesta en texto, en el seno de la práctica literaria.

Escrito en esta perspectiva, *Caso Satanowsky* insiste en la significación actual de los acontecimientos del pasado político nacional que narra, en el contexto del retorno al peronismo al poder y de los conflictos entre las alas derecha e izquierda del movimiento: “*Triunfante el pueblo en las elecciones del 11 de marzo, sería ingenuo*

suponer que estas estructuras creadas para oprimirlo, perseguirlo, engañarlo, desaparecen. En realidad están intactas [...] esperando su momento. Ya se ha visto su mano enlazada a la mano del coronel Osinde -un viejo colega- en la masacre de Ezeiza y en las patrañas con que han pretendido luego engañar al pueblo” (166-167). De ese modo, la “patraña” que, en su farsa, había representado la Libertadora, se repite ante la mirada presente de Walsh, en la escena de una masacre reciente, la de Ezeiza, otra que la que en 1956 habían protagonizado los fusilados de José León Suárez.

La actualización de *Caso Satanowsky* remite a una noción de la temporalidad histórica que recorre el conjunto de la narrativa testimonial walshiana, y sostiene que, si la escritura actualmente se repite, es porque también vuelve a presentarse la historia. Así lo señala el escritor sobre el ejercicio estatal de la violencia que para él representaban tanto los asesinatos de 1956, narrados en *Operación masacre*, como los de Trelew, acaecidos en el nuevo contexto dictatorial de 1972:

La película [*Operación masacre*...] se terminó de filmar justamente un mes antes de la masacre de Trelew, que de alguna manera repetía el episodio que yo relataba [...]. A mí me dio la posibilidad de proyectar los contenidos originales del libro [...] hasta la actualidad; de desarrollar ese hecho [...] en un episodio simbólico en el que se concentraron todas las agresiones contra el pueblo, que se desarrollaron después (Walsh, 1987: 201).

Se explican de este modo las sucesivas publicaciones de *Operación masacre* -incluso la cinematográfica-, pues la narración se carga de nuevos sentidos a la luz de la reiteración de los hechos históricos, y lo mismo puede afirmarse, para lo que nos concierne, de la edición libresca de *Caso Satanowsky*. Allí, sin embargo, resulta paradójica la construcción iterativa del tiempo histórico. En esa línea, hay que resaltar que, según indica la “Ubicación”, el libro repite lo que no ha existido antes, lo que “no se había publicado hasta ahora”, y la reiteración resulta, de esa manera, conceptualmente imposible. En efecto, la historia narrada por Walsh se reitera con matices del orden de lo singular -azarosos o casuales, en las palabras que empleábamos al inicio-, y nunca, por lo tanto, equiparables del todo a la serie de los acontecimientos del pasado. Por eso para quien escribe se trata cada vez, empleando los términos con que las notas personales de Walsh definen la construcción de un concepto nuevo de novela, de “*aprender de nuevo una multitud de cosas*” (2007: 177): si el presente resignifica la “multitud de cosas” del pasado, su comprensión requiere de un nuevo aprendizaje, pero dicho aprendizaje no parte sino de la materia que el escritor ya es, es decir, de las mismas cosas ya aprendidas, un lenguaje ya existente, que indefectiblemente antecede a la “nueva” escritura.

Así, resulta significativo que el vínculo complejo entre lo vigente y lo nuevo aparezca en cuestión en la conceptualización por Walsh de un género literario: se trata de una relación efectivamente implicada en la historia de los géneros, cuya dinámica realiza novedad y tradición, reproducción y transformación de lo que existe en el campo -inversión, desplazamiento o combinación, apunta Todorov (2012: 61)-, en la constitución material del discurso literario. Es por esta razón que las formulaciones de Walsh sobre el “*nuevo tipo de arte*” que para él representa el testimonio (Walsh, 2006: 62) ubiquen, como mostraremos más adelante, un ineludible punto de partida en el sistema genérico vigente, donde se imponía la narrativa de ficción y, por sobre todo, la

novela: no era sino en relación con esa tradición ya establecida que la literatura testimonial de Walsh circunscribía su espacio histórico de disputa¹⁷.

Ahora bien, en el contexto puntual de su publicación en 1973, la inscripción de *Caso Satanowsky* en el tiempo histórico tiene, además, otra implicación paradójica, ligada a las condiciones de producción de la literatura, con el libro como su dispositivo de comunicación privilegiado. Así, la escritura, entendida como intervención política por la palabra, corre con desventaja respecto de la participación, más estrictamente política, que sitúa el propio cuerpo e incluso las armas en el campo de lucha. De ese modo lo observaba el mismo Walsh al comenzar la década: “*el estudiante reacciona cuando cambia una idea, pero vos, cuando cambia la idea, tenés que escribir un libro, que es más difícil que tirar una piedra*”, reflexionaba entonces el escritor, en respuesta a las “maneras de actuar” de los intelectuales sobre las que lo interrogaba Piglia (Walsh, 2006: 67). Lo “difícil” que Walsh percibe en su tarea de escritura va ligado a un “cuando”: tiempo desfasado en su “reacción” ante el presente, inminente siempre y en algo novedoso, y urgente desde la perspectiva de la acción política. Aún más: el desfase se amplía por el proceso de edición, de modo que, eventualmente, la actualidad programática del texto puede resultar perjudicada. En efecto, escrito bajo el aliento que implicó la presidencia de Héctor Cámpora para la izquierda peronista en que se identificaba Walsh, *Caso Satanowsky* solo se imprimirá en septiembre, mes en que el ritmo vertiginoso de los acontecimientos políticos, y las nuevas elecciones, restituirán a Perón su puesto máximo en el gobierno. Luego de entonces, resultará paulatinamente más visible el otro aspecto, políticamente conservador, del proceso peronista¹⁸: también esta cuestión se integra a la escritura walshiana de la actualidad política, en lo concerniente al “tema” del libro, que consideramos en el próximo apartado.

El “tema” del testimonio: sobre la opacidad (política) del discurso

Una posición en la coyuntura política contemporánea a la edición se explicita, como guía para la lectura, en lo que inmediatamente sigue al fragmento antes citado de la “Ubicación”:

Si rescato el tema en 1973, no es para contribuir al congelamiento histórico de la Revolución Libertadora. Hay en juego un interés público actual. Los mecanismos que la Libertadora estableció en los campos afines del periodismo y los Servicios de Informaciones -temas del libro- siguen vigentes después del triunfo popular del 11 de marzo, y no es una política conservadora la que ha de desmontarlos (7, bastardillas en el original).

Precisamente, el tema del libro es su actualización, el “interés público actual” que cobra ante quienes, como gran parte de la izquierda peronista en que se inscribía Walsh, se han apropiado del “triunfo popular” de Cámpora en las elecciones presidenciales de marzo de 1973 (Jozami, 2006: 259-260; Gillespie, 2008: 203-204). De allí que lo que temáticamente resalte del libro sea, para el autor, no el asesinato en sí –que, significativamente, no aparece mencionado en el prefacio–, y ni siquiera su impunidad jurídica, sino, en cambio, el papel político de los servicios de información y de la prensa, desarrollados respectivamente en los dos capítulos finales del libro, pues son visibles, según concluye el autor, hasta en los sucesos recientes de las masacres de

Trelew y Ezeiza (171-172).

De acuerdo a la línea argumentativa construida por el prefacio, en *Caso Satanowsky* “tema” y “actualización” resultan equiparables, y esto es así en la medida en que el primero se recorta como posible esquema de representabilidad solo en el marco histórico presente donde se ubica Walsh -marco que, a la vez, él elabora desde su posición de discurso-¹⁹. Se identifican, pues, el objeto del libro –su tema, los elementos de la realidad social a los que alude- y su enunciación – primero las notas, y luego su puesta en actualidad-, y es allí que surge el pacto no ficcional como matriz rectora de la lectura. En efecto, el libro cuenta hechos reales, tanto que resultan palpables en la actualidad política de su edición, e incluso tras la transparencia que, en este enfoque, recubriría la noción del texto. Es de ese modo que concibe Walsh el testimonio, según manifiesta en formulaciones programáticas sobre el género: “*De alguna manera, una novela sería algo así como una representación de los hechos, y yo prefiero su simple presentación*” (Walsh, 2007: 142), sostenía el escritor en 1969, entrevistado por *Siete días*²⁰. Para él, además, la escritura “representativa” se desplegaba dentro del ámbito genérico de la novela tanto como, más generalmente, en el campo vasto de la literatura ficcional, ya que “*el testimonio presenta los hechos, la ficción los representa. La ficción resulta encumbrada porque no tiene filo verdadero, no hiera a nadie, no acusa ni desenmascara*”, y enseguida: “*la novela, el cuento, son la expresión característica de la burguesía y sobre todo de la pequeña burguesía, que se cuida de no ofender porque teme que la aplasten*” (op. cit.: 215).

Dentro de una literatura que asume modalidades políticas de autolegitimación, se explica que Walsh entienda las posiciones genéricas en disputa en términos de clase -igual que concibe el *affaire* Satanowsky-. En efecto, la filiación burguesa de la novela constituye uno de los ejes del cuestionamiento con que hacia el final de la década de 1960 un sector del campo latinoamericano desestabilizaría el potencial renovador privilegiado que hasta el momento tendía a adjudicarse al género. Precisamente, esa desestabilización redundaría, para Walsh, algunos de sus pares escritores y un conjunto de críticos, en la creación del testimonio, como género que más cabalmente podía representar lo “nuevo” de una literatura “propriadamente” latinoamericana y revolucionaria (Gilman, 2003: 343).

Ahora bien, desde la perspectiva de una teoría del discurso, la asociación biunívoca entre *novela-ficción-representación* y *testimonio-no ficción-presentación* resulta problemática, ya que todo fenómeno de lenguaje comporta una dimensión de representación. Así, íntimamente, en su diario personal, lo veía Walsh, cuando en 1971 reflexionaba sobre la escritura de *¿Quién mató a Rosendo?*: “*el testimonio también está limitado: si yo persigo ciertos fines políticos inmediatos [...], tengo que dar una verdad recortada, no puedo ofender a mis amigos que son mis personajes: recuerdo la reacción de Rolando y su familia cuando conté su pasado de asaltante*” (Walsh, 2007: 215-216)²¹. El “recorte” de la realidad que conlleva el testimonio -así como el posterior montaje que, en otras declaraciones del escritor que más adelante veremos, caracteriza al género-, incluye un tipo de representación, aun definida en una zona de validación del arte donde interesan no tanto los criterios “puramente” estéticos, sino sobre todo las cuestiones políticas –en los términos de la cita, la defensa de los “amigos” y la denuncia ofensiva de los enemigos-. Así pues, el testimonio walshiano efectivamente ofrece una representación del mundo real, no solo al otorgarle sentido en su siempre sesgado modo de configuración, sino además erigiéndose como representante o portavoz de una posición político-ideológica dada, de una cierta “Ubicación” histórica²².

Más adelante en la trayectoria del escritor, los problemas de una división tajante entre testimonio y ficción derivarán en una reformulación del sentido de la escritura ficcional como cuestión aún abierta: “Yo todavía creo, o por lo menos es una cosa que tengo como pregunta, que la ficción puede ser rescatada” (Walsh, 2007: 243), afirmaba en esa línea en 1972. Sin embargo, el lugar de Walsh como voz literaria del pueblo en lucha tenderá a reforzarse, y es a ese lugar que arriba el análisis en el párrafo que sigue.

La “denuncia”, entre el testimonio y el documento

La “actualización” y el “tema”, como términos clave para describir el pacto de lectura establecido en la “Ubicación”, muestran la dificultad de inscribir a *Caso Satanowsky* dentro de una categoría genérico-literaria específica, dificultad ligada al rasgo no ficcional al que, asimismo, ambos aluden²³. A continuación, la “Ubicación” proporciona más pautas sobre el sentido del texto, al describir como “denuncia” el acto de discurso que incluso en 1973 acarrea su publicación:

Denunciar esos mecanismos, preparar su destrucción, es tarea que corresponde a los trabajadores de la prensa en el marco más amplio de las luchas del pueblo. Esta edición del Caso Satanowsky va dirigida, pues, en primer término, a los compañeros que desde las comisiones internas, las Agrupaciones de Base y en particular el Bloque Peronista de Prensa, combaten diariamente a la raza de los envenenadores de conciencias: nuestros patrones (7, bastardillas en el original).

Una extensa trayectoria de la escritura de Walsh como acción de denuncia hace resurgir en *Caso Satanowsky* al “fusilado que vive”, Livraga, cuya querrela daría lugar, a modo de origen, a *Operación masacre*, que se estatuyó luego como paradigma del testimonio walshiano. Práctica primeramente judicial, la denuncia como marca señaladora del libro remite, según hemos dicho, a un tipo de escritura nutrido de *quaestiones* sin cabida en los aparatos institucionales dominantes –de la justicia, pero también de los medios de comunicación–: desde la perspectiva walshiana, la probación de su negligencia construye, por la palabra, la antesala de lo que en el terreno político podría significar “su destrucción”.

En efecto, la transformación política radical en cuya consecución se involucraba el escritor en 1973 implicaba, primero, desmontar todo un aparato de poder dominante, y, en esa dirección, la denuncia aparecía como inflexión básica de lo que para él definía al arte revolucionario, a saber: “*Tiene que ser posible recuperar la revolución desde el arte. La película de Octavio [...] es un camino. Recuperar [...] la alegría creadora, sentirse y ser un escritor; pero saltar desde esa perspectiva el cerco, denunciar, sacudir, inquietar, molestar*” (Walsh, 2007: 117). La anotación, referida al film *La hora de los hornos*, de Fernando Solanas y Octavio Getino, expresa una alianza entre literatura y cine que, políticamente tejida, prevé el posicionamiento testimonial de Walsh, y que se realizará años más tarde, en la versión cinematográfica de *Operación masacre*. Allí, la imagen habilitada por el cine aparecerá como el dispositivo privilegiado para la “evidencia” que, entonces más literalmente, dará a ver lo que se denuncia, tal como señalan el encabezamiento de uno de los capítulos de *Caso Satanowsky*, y las partes idénticamente intituladas de *Operación masacre* y *¿Quién mató a Rosendo?*

En efecto, la denuncia de Walsh en *Caso Satanowsky* apela insistentemente, desde la

palabra y sus resonancias icónicas, a la mirada del lector, en el estilo cinematográfico que la narración adquiere por momentos -como en el relato de la escena del crimen, en “*Muerte a mediodía*”-, pero también en las categorizaciones genéricas que despliegan los títulos de los capítulos: el “*retrato*”, el “*perfil*”, la “*instantánea*”, la “*silueta*”²⁴. Pero si, de esa forma, la denuncia sacaría a la luz lo oculto, descubriendo lo que esconde la omisión del poder -jurídico-político y periodístico-, su acto en *Caso Satanowsky* apuntará más a la elucidación interpretativa de las razones políticas del crimen que a una consideración “en sí”, inmanente de los hechos, y así, en el relato del escritor “*Los motivos se podrían conjeturar pero los hechos estaban a la vista*” (83). De ese modo, si el crimen de Satanowsky es singular por la flagrancia que lo hace visible ante la historia, su envergadura en 1973 reside en “Las enseñanzas” del asesinato, como lo pauta el título que da Walsh a la parte final del libro.

Es que el escritor, de hecho, denuncia en cuanto preserva un saber sobre el caso, saber que deriva de su participación concreta, periodística y judicial, en el proceso investigativo, cuando publicó las notas en *Mayoría* y actuó como testigo y miembro de la Comisión Investigadora formada en el Congreso Nacional para la resolución del crimen. Así, si el *yo* irrumpe enunciativamente solo en momentos puntuales del relato, son los que reafirman a Walsh como quien *ha estado ahí*, atestiguando la escena posterior al crimen: “En agosto *conocí* a la gallega” (98), “*vi* a Pérez Griz en la cárcel de Asunción” (118). Él es, además, el detentor de los documentos que, archivados entre sus papeles, acreditan dicho saber, tal como lo dejan sentado las notas al final del libro: “Papeles del Dr. Massé y su cliente Carpinacci. Fotocopias en mi poder”, “Expediente interno de la Comisión investigadora, fotocopias en mi poder” (175) “Declaración firmada por Elsa de Pin, original en mi poder” (176).

Se trata, pues, de enfrentarse al poder que todavía en 1973, y aun con el retorno del peronismo al gobierno, define decisivamente el terreno político en que se despliega la lucha, con un contrapoder-saber certificado, desde el libro que esgrime, por el propio Walsh. En ese sentido, y en la línea inaugurada por *Operación masacre*, *Caso Satanowsky* reúne testimonio y documento en la denuncia política que efectúa al comenzar la década de 1970. Como quien testimonia, Walsh da a leer el caso instituyendo su experiencia pasada como garantía de verdad del relato. Como quien documenta, *enseña* su saber a los lectores, y ello en dos matices distintos e interrelacionados del término, de exhibición e instrucción: la mostración del archivo documental en la escena narrativa fundamenta la “enseñanza” que propone el texto respecto de las implicaciones políticas del caso –como en el sentido latino del *documentum*, derivado de *doceo*, “enseñar”-. Así, las piezas documentales (declaraciones, informes, panfletos, confesiones, cartas, dictámenes) se intercalan en el texto como colocados ante la mirada conjunta, enunciativamente presente, del autor y los lectores: “*el carnet de conductor que le otorga la municipalidad tiene fecha 8 de agosto*”, (113) “Clarín publicó este diálogo transatlántico (133), “*un sobre blanco, forrado, de 15 cm por 9, que contenía otros recortes papeles y panfletos que sumados a las anteriores hacen un total de diez. Los recortes son cinco (...)*” (57).

La asociación de testimonio y documento adquiere en la obra de Walsh un rasgo programático que se expone en las afirmaciones metaliterarias del escritor sobre lo que concebía como un arte verbal nuevo, posible como literatura legítima en la sociedad revolucionada del futuro. En esa línea, en la entrevista realizada por Piglia en 1970, ya citada, sostenía que:

[...] en sociedades no capitalistas o en sociedades que están en proceso de revolución, gente más joven va a aceptar con más facilidad la idea de que el testimonio y la denuncia son categorías artísticas por lo menos equivalentes y merecedoras de los mismos trabajos y esfuerzos que se le dedicaron a la ficción y [es posible] que en un futuro, inclusive, se inviertan los términos: que lo que realmente sea apreciado en cuanto a arte sea la elaboración del testimonio o del documento, que como todo el mundo sabe admite cualquier grado de perfección. Es decir, evidentemente en el montaje, en la compaginación, en la selección, en el trabajo de investigación se abren inmensas posibilidades artísticas (Walsh, 2006: 63).

Denuncia, testimonio y documento conforman, en este pasaje, un *continuum*: tienden a identificarse en tanto formas preferidas de una literatura políticamente proyectada y contra-hegemónica al campo genérico del presente, donde domina la ficción. Las nociones de Walsh sobre los géneros planteaban, así, una disputa concreta sobre lo “*merecedor*” de llamarse literario y, en ese sentido, sugerían que, dentro de un criterio político evaluador de la literatura, era la palabra de *quien estaba allí*, donde “*se inviertan los términos*” de la historia, que podía instituir la verdad necesaria, e incluso “*evidente*”, que representaba entonces la acción revolucionaria. Más aún: si el proceso político requería de su configuración literaria, la forma documental constituía para ello una manifestación discursiva privilegiada, dado el rasgo de verdad incontestable al que primeramente dicha forma aparece ligada.

Ahora bien, pese a su aparente irrefutabilidad, tampoco el documento describe la presentación ingenua de una empiria “en crudo” de los hechos: muestra, más bien, y como lo ha sugerido Ricoeur (2000: 232), la voluntad del sujeto que lo vuelve materia válida de la historia puesta en relato. En el caso de Walsh, es una voluntad política que define el sentido de su narrativa testimonial, y, en esa dirección, interesa detenerse en cierta ambivalencia que aquella cobra en el posicionamiento del autor. Así, de acuerdo a la cita, el testimonio toma el lugar de un arte de transición que el escritor lleva adelante en el “*proceso de revolución*” del que participa orgánicamente para 1970, pero también de un arte nuevo, perteneciente a las “*sociedades no capitalistas*” que advendrán en el futuro²⁵. Instituido, no obstante, desde la Cuba revolucionaria del final de la década de 1960, y hacia el conjunto de Latinoamérica, el testimonio se muestra característicamente como manifestación genérica de una transición histórica, período en que resulta necesaria aún la denuncia de un antagonista político que no ha sido por completo derrotado. Así pues, la literatura ya revolucionada no sería una donde se “*inviertan los términos*” de las relaciones genéricas vigentes, como afirma Walsh en la entrevista, sino una todavía desconocida, donde los términos de la definición del campo, que hacen a su *nomos* histórico, resulten radicalmente otros.

Interpretada, entonces, a la luz de los problemas de la militancia de izquierda de los '60-'70, que emergen hoy ampliamente, en diversas consideraciones históricas –una mirada retrospectiva–, la ambigüedad de Walsh podría reenviar a dificultades de sus actores para la construcción radical de un futuro distinto del presente, o incluso a un espíritu triunfalista, del que derivaría la confusión entre el proceso revolucionario en marcha y su posible victoria. Ahora bien, fuera de tales conjeturas, y dentro de su mismo contexto epocal, la vacilación surge en una instancia de la trayectoria de Walsh en que los dilemas del momento, que tensaban los modos de pensar y practicar la relación entre literatura y política, resultaban manifiestos, condensados en las

dicotomías testimonio-documento / novela, realidad social / ficción. En efecto, pues se trataba de dilemas, siempre en algo irresolubles: “*he pensado cosas muy contradictorias según mis estados de ánimo*”, “*no he terminado de convencerme ni desconvencerme*” (Walsh, 2006: 61), afirmaba el escritor, al preguntarle Piglia por su vínculo con el cuento y la novela. En lo que siguiera, su vida y obra tenderían a suspender la práctica literaria para decidirse a la realización “específicamente” política del ideal revolucionario (Jozami, 2006: 259). No obstante, solucionado por un momento el dilema, quedaba por verse aún la fisonomía genérico-literaria del mundo nuevo, cuya proyección dejó trazada la narrativa testimonial de Walsh.

Notas finales: el testimonio como nombre y su sentido práctico

El sentido de una obra literaria se define por lo que ella misma, en su discurso y metadiscurso, y en la relación que mantiene con su figura de autor, sostiene que es; pero también por los interrogantes que tal definición deja abiertos, y que solo resultan comprensibles, si no contestables, a la luz de un más amplio campo histórico. En efecto, es un lugar en la historia, en cuya circunscripción interviene decisivamente la cuestión de los géneros, que hemos intentado describir para *Caso Satanowsky*. Las consideraciones hasta aquí formuladas sobre la obra, entendida como parte de una más amplia serie genérica testimonial, permiten concebir al “testimonio” como término clave de la configuración del Walsh escritor, el *nomos* por él elegido, dentro de una disputa histórica, para pautar su particular posicionamiento literario. Se trata, de hecho, del nombre que, en su polisemia, hace confluir las diversas matrices genéricas recogidas por la obra walshiana –algunas de las cuales hemos caracterizado en *Caso Satanowsky*–, pero que, además, posibilitó a Walsh situarse en una delimitación política de lo literario, que se disputaba entonces no solo en el terreno local sino, más ampliamente, en el ámbito latinoamericano.

Quedan por verse más implicaciones del Walsh autor de testimonios, pues, según hemos señalado al comienzo, la trayectoria textual inaugurada en 1957 por *Operación masacre*, que retomarán *¿Quién mató a Rosendo?* y *Caso Satanowsky*, no describe un *corpus* genérico homogéneo. Así, las diferenciadas instancias dentro de dicha trayectoria ponen en juego las ya conocidas redefiniciones políticas de Walsh a lo largo de la década de 1960 - frecuentemente estudiadas en *Operación masacre*–, pero también reconfiguraciones de su posicionamiento literario, en las que las variaciones y las continuidades en las inscripciones genéricas de los textos constituyen un aspecto crucial.

Finalmente, y según hemos sugerido en el análisis de *Caso Satanowsky*, el testimonio que Walsh busca instituir en su campo provee, como dispositivo signifiante de una manera de hacer literatura, el punto de anclaje y legitimación de una tarea de escritor que es, a la vez, una peculiar construcción de vida. Así, como manifestación cabal de su situación de época, la narrativa testimonial pone en valor una acción de escribir que solo resulta tal de la práctica vital que presupone, y que requiere de un “estar allí”, o de la participación concreta de quien escribe en el tiempo-espacio de los hechos políticos. Se trata, pues, de cómo un nombre de género llama (denomina y convoca) a la consecución político-literaria de una vida y obra.

Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo (2000) "Rodolfo Walsh: escritura y Estado". En J. Lafforgue (Ed.), *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*, Alianza, Buenos Aires, pp. 61-72.
- Amar Sánchez, Ana María (2009) *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*. De la Flor, Buenos Aires.
- Aymerich, Carmen (1998) *La escritura en el espejo, Aproximación a la escritura testimonial*. Anthropos, Barcelona.
- Bajtín, Mijaíl (2002 [1982]). *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI, Buenos Aires.
- Beverly, John (1993) El testimonio en la encrucijada". En *Revista Iberoamericana*, n° 164-165, University of Pittsburgh, Pittsburgh, pp. 485-495.
- Beverly, John (2009) "El evento del latinoamericanismo: un mapa político-conceptual". En *Revista Iberoamericana*, v. 20, n° 2, University of Pittsburgh, Pittsburgh, pp. 191-220.
- Bignami, Ariel. (1973) *Arte, ideología y sociedad*. Sílabas, Buenos Aires.
- Bourdieu, Pierre (1995 [1992]) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama, Barcelona.
- Calveiro, Pilar (2008) *Poder y desaparición*. Colihue, Buenos Aires.
- Candiano, Leonardo (2012). "El realismo en los '60. Un análisis de las propuestas de los gramscianos argentinos.". En S. Cella (Dir.) *Escenario Móvil, cuestiones de la representación*, FFyL, UBA, Buenos Aires, pp. 147-162.
- Casaus, Víctor (1990) *Defensa del testimonio*. Letras Cubanas, La Habana.
- Croce, Marcela (1998) "Lógica y retórica del crimen en *Caso Satanowsky*". En *El Matadero*, n° 1, FFyL, UBA, Buenos Aires, pp. 27-76.
- Ferro, Roberto (1999) "La literatura en el banquillo. Walsh y la fuerza del testimonio". En S. Cella (Dir.), *La irrupción de la crítica. Historia crítica de la literatura*, v. 10, Emecé, Buenos Aires, pp. 125-146.
- Ferro, Roberto (2004) "Escritura periodística y poderes públicos: *Caso Satanowsky* de Rodolfo Walsh en la revista *Mayoría*". En R. Ferro (Ed.), *Caso Satanowsky*, De la Flor Buenos Aires, pp. 207-219.
- Ford, Aníbal (1972) "Walsh: la reconstrucción de los hechos". En J. Lafforgue () *Nueva novela latinoamericana 2*, Paidós, Buenos Aires, pp. 272-322.
- Ford, Aníbal (1999) "La exasperación del caso. Algunos problemas que plantea el creciente proceso de narrativización de la información de interés público". En *La marca de la bestia. Identificación, desigualdades e infoentretenimiento en la sociedad contemporánea*, Norma, Buenos Aires, pp. 245-287.
- Foucault, Michel (1969) "¿Qu'est-ce qu'un auteur?". En *Bulletin de la Societé française de Philosophie*, n° 3. Societé française de Philosophie, París, pp. 73-95.
- Genette, Gérard (1991) *Ficción y dicción*. Lumen, Barcelona.
- Gramuglio, María Teresa. "El realismo y sus destiempos". En su *El imperio realista. Historia crítica de la literatura argentina*, v. ,6 Emecé, Buenos Aires, pp. 15-37.
- Gillespie, Richard (2008) *Soldados de Perón: historia crítica sobre los Montoneros*. Sudamericana, Buenos Aires.
- Gilman, Claudia (2003) *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Siglo XXI, Buenos Aires.
- Jara, René y Vidal, Hernán (1986) (Eds.) *Testimonio y literatura*. Institute for the study of ideologies and literature, Minneapolis.
- Jolles, André (1972) *Formes simples*. Seuil, París.
- Jozami, Eduardo (2006) *Rodolfo Walsh. La palabra y la acción*. Norma, Buenos Aires.
- Jung, Werner (2004, abril), "Georg Lukács y el realismo. Revisión de un paradigma".

Herramienta. [On Line], nº 25. Disponible en: <http://www.herramienta.com.ar/revista-herramienta-n-25/georg-lukacs-y-el-realismo-revision-de-un-paradigma> (consultado el 26-11-12).

Kohan, Martín (2000) "Saer, Walsh: una discusión política en literatura". En J. Lafforgue, (Ed.), *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*, Alianza, Buenos Aires, pp. 61-72.

Lafforgue, Jorge y Rivera, Jorge (1996) *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Colihue, Buenos Aires.

Maingueneau, Dominique (2006 [2005]) *Discurso literario*. Contexto, San Pablo.

Morejón Arnaiz, Idalia (2006) "Testimonio de una casa". En *Encuentro de la Cultura Cubana*, nº 40. Asociación Encuentro de la Cultura Cubana, Madrid, pp. 93-104.

Nofal, Rossana (2002) *La escritura testimonial en América Latina*. FFyL, UNT, San Miguel de Tucumán.

Rama, Ángel (1964) "10 problemas para el novelista latinoamericano". En *Casa de las Américas*, nº 26. Casa de las Américas, La Habana, pp. 3-43.

Ricoeur, Paul (2000) *La memoria, la historia, el olvido*. FCE, Buenos Aires.

Searle, John (1975) "The logical status of fictional discourse". En *New Literary History*, v. 6, nº 2. John Hopkins University Press, Baltimore, pp. 319-332.

Schaeffer, Jean-Marie (2006 [1989]) *¿Qué es un género literario?* Akal, Madrid.

Skłodowska, Elzbieta (1992) *Testimonio hispanoamericano: historia, teoría, poética*. Peter Lang, Nueva York.

Steimberg, Oscar (1998) *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Atuel, Buenos Aires.

Steimberg, Oscar (2001) "Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico". En *Signo & Señal*, nº 12, Facultad de Filosofía y Letras, 99-117.

Todorov, Tzvetan (2012) *Los géneros del discurso*. Waldhuter, Buenos Aires.

Trotsky, León (1973) *Literatura y revolución*. Heresiarca, Buenos Aires.

Walsh, Rodolfo (1958) "Caso Satanowsky. Primera nota". En *Mayoría*, nº 61, Buenos Aires, pp. 18-21.

Walsh, Rodolfo (1969a) *Operación masacre*. Jorge Álvarez, Buenos Aires.

Walsh, Rodolfo (1969b) *¿Quién mató a Rosendo?* Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.

Walsh, Rodolfo (1973) *Caso Satanowsky*. De la Flor, Buenos Aires.

Walsh, Rodolfo (1987 [1973]) "Rodolfo Walsh", entrevista realizada por R. Campra y F. Tarquini. En R. Campra (Ed.), *América Latina. La identidad y la máscara*, Siglo XXI, México, pp. 200-204.

Vedda, Miguel (2006) *La sugestión de lo concreto. Estudios sobre teoría literaria marxista*, Gorla, Buenos Aires.

Walsh, Rodolfo (2006 [1970]) "Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política", reportaje de Ricardo Piglia a Rodolfo Walsh. En R. Walsh, *Un oscuro día de justicia. Zugzwang*, De la Flor, Buenos Aires, pp. 53-69.

Walsh, Rodolfo (2007) *Ese hombre y otros papeles personales*. De la Flor, Buenos Aires.

¹ “Las luchas internas [al campo]”, señala Bourdieu, “revisten inevitablemente la forma de conflictos de *definición* [...]: cada cual trata de imponer los *límites* del campo más propicios a sus intereses o [...] la definición de las condiciones de la auténtica pertenencia al campo (o unos títulos que den derecho al estatuto de escritor, de artista o de científico) más adecuada para justificar que sea como es” (Bourdieu, 1995: 330-331, bastardillas del autor).

² Es conocido el complejo vínculo de Walsh con la novela, por él descrito como “Neurosis” de escritor (Walsh, 2007: 125). Para una introducción biográfica a esta cuestión, ligada a la propuesta testimonial walshiana, véase Jozami (2006: 143 y ss.).

³ Sobre el testimonio latinoamericano, Beverley (2009: 203) ha afirmado que “tuvo la potencia de dinamizar el campo de la literatura desde lo que quedaba en la zona de lo no-literario o para-literario”. Gilman, por su parte, ha señalado las tensiones constitutivas del al ubicarlo dentro del “raro caso de una literatura que poseyera virtudes *extraliterarias*” (2003: 341, destacado de la autora).

⁴ En 1970, Walsh fue jurado en la categoría Testimonio del certamen literario de Casa de las Américas, que por primera vez incluía ese género en sus premiaciones. Para una historia de la institucionalización del testimonio, cf. Aymerich (1998: 31 y ss.).

⁵ Steimberg (1998: 67) recalca el rol constitutivo del metadiscurso genérico en el fenómeno social descrito por los géneros: para el autor, la vigencia de dicho discurso, contemporánea a la circulación de los textos, define la existencia socio-cultural de las clasificaciones genéricas en que aquellos cobran sentido histórico.

⁶ De aquí en adelante, indicamos únicamente números de página en las citas correspondientes al *Caso Satanowsky*, que constituye nuestro *corpus* básico.

⁷ Acerca de la publicación periodística del *Caso Satanowsky* en *Mayoría* y su contexto histórico, reenviamos al trabajo de Ferro (2006).

⁸ La relación entre el testimonio latinoamericano y la violencia fue señalada ya en el estudio de Jara y Vidal (1986), donde el género se caracteriza por dar voz a quienes “han sufrido el dolor, el terror, la brutalidad de la *tecnología del cuerpo*; seres humanos que han sido víctimas de la barbarie, la injusticia, la violación del derecho a la vida, a la libertad y a la integridad física” (Jara y Vidal, 1986: 2, destacado de los autores). Beverley (2009: 203-204), en tanto, se ha referido al testimonio como una forma de representación discursiva antagónica a los dispositivos del Estado.

⁹ Lo típico como dispositivo de significación de la realidad histórica en el arte y la literatura realistas, aparece desarrollado desde Engels, en su célebre lema del realismo como “la representación exacta de caracteres típicos en circunstancias típicas” (Gramuglio, 2002: 35); hasta Lukács, donde el realismo constituye la aproximación estética a la realidad que capta su esencia objetiva, superando el caos inicial de su apariencia y anticipando su evolución histórica futura (cf. Jung, 2004). Sobre los debates en el seno europeo de la teoría materialista del arte, véase Vedda (2006); sobre las reescrituras del realismo en el campo local y latinoamericano de los años '60, cf. Gilman (2003: 307 y ss.) y Candiano (2012).

¹⁰ En torno de esta cuestión, Ana María Amar Sánchez ha señalado la filiación del testimonial walshiano a la parte brechtiana de la discusión sobre el realismo, asimismo en circulación en los '60-'70. La autora fundamenta dicho vínculo en la apuesta de Brecht a la documentación, como estrategia para la renovación formal y técnica del arte, y en la voluntad tanto estética como políticamente transformadora que orientaba su apuesta (Amar Sánchez, 2009: 27-28).

¹¹ Pues, como lo ha observado Aguilar (2000: 69), el Estado que representa Walsh constituye una fábrica de ficciones inverosímiles, “una máquina de producir increíbles”

¹² Tal similitud entre la ficción y la ironía, consideradas como construcciones de discurso, aparece sugerida ya en el trabajo clásico de Searle (1975), donde el autor señala la ruptura distanciadora que el discurso ficcional opera sobre las convenciones del discurso serio (Searle, 1975: 331), del mismo modo que ocurre en la enunciación irónica.

¹³ La descripción del chiste como mecanismo lingüístico liberador de placer, resultante de una toma de distancia intelectual –ingeniosa–, corresponde a la conceptualización freudiana. Sobre esta noción del chiste y sus puntos de contacto con la ironía, como dominios de lo cómico, seguimos a Steimberg (2001).

¹⁴ Ya Ford (1972: 274) señalaba la marca borgeana del ejercicio de la inteligencia en el Walsh de la década de 1950. A propósito de la inscripción de Walsh en el canon policial, con Borges como figura clave del campo contemporáneo del género, cf. Lafforgue y Rivera (1996: 142) y Croce (1998: 30).

¹⁵ “El doctor Marcos Satanowsky era un hombre poderoso. Un hombre rico. Un abogado hábil. Estas condiciones, que nada dicen a favor ni en contra, no me moverían por sí solas a investigar su muerte con preferencia a la de cualquier desconocido. Pero el doctor Satanowsky era algo más: un profesor respetado, un creador en su campo de conocimiento y –al menos para muchos que lo conocieron– una persona bondadosa y recta” (Walsh, 1958: 19). En esta descripción de Marcos Satanowsky, ofrecida por la versión de *Mayoría*, se exhiben tanto los términos morales de la interpretación del caso, como el contraste con la distancia política que establece el libro respecto de la figura del abogado.

¹⁶ Según Jozami (2006: 263), la posición política de Walsh después de las elecciones de marzo de 1973 coincidía en buena medida con la interpretación coyuntural de Montoneros, organización que el escritor integraba desde el final de 1972, y que tendía a minimizar la representatividad del peronismo conservador frente a la fuerza propia, cuya sobrestimación alentaba la importante movilización popular.

¹⁷ En la misma línea se ubicaban unos años antes las consideraciones de Ángel Rama sobre la novela latinoamericana, que retomaban, a la vez la tesis de la continuidad formulada por Lenin. En efecto, para el crítico, la idea del “comenzar todo de nuevo” en cuanto al género incurría en una “ingenuidad”, pues la transformación socio-cultural que implicaba cualquier ruptura genérica solo podía emerger de la continuidad histórica (Rama, 1964: 38).

¹⁸ Se ha señalado el mes de octubre de 1973 como inicio del accionar público de la Triple A (Calveiro, 2008: 18). Sobre la relación entre Perón y la izquierda peronista, cf. Gillespie (2003: 203 y ss.).

¹⁹ Lo que se denomina “tema” es, en efecto -en la línea de Steimberg (1998: 44)-, un objeto históricamente construido, previo y exterior al discurso, que este reelabora de manera singular.

²⁰ También en este punto se exhibe la correspondencia entre el posicionamiento de Walsh y las discusiones que en Cuba orientaron la institucionalización del testimonio, donde la “transparencia” del discurso literario aparecía, según lo ha mostrado Morejón Arnaiz (2006), como un valor fundamental.

²¹ Amar Sánchez (25 y ss.) ha examinado este problema en relación con la obra testimonial de Walsh, señalando el carácter social y discursivamente construido de la “realidad” que evoca el objeto del testimonio.

²² El doble sentido de la representación, discursivo-literario y a la vez político, fue señalado por Beverley (1993: 485) como problema nodal del testimonio latinoamericano. En cuanto al testimonio en Walsh, Kohan (2000) ha abordado, con *¿Quién mató a Rosendo?* como punto de partida, el cuestionamiento que el escritor propone a las formas instaladas de representación literaria, y a la representatividad política de los dispositivos de poder dominantes.

²³ A este respecto, Genette atribuía una literariedad de tipo condicional al grupo de la “literatura no ficcional en prosa: historia, elocuencia, ensayo, autobiografía” (Genette, 1991: 9), caracterizado, según el autor, por no poseer rasgos “constitutivamente” literarios como la prosa ficcional y la poesía y, consiguientemente, por asumir su literariedad de criterios formales provenientes del juicio estético.

²⁴ Marcela Croce (1998) ha asociado la dimensión icónica del *Caso Satanowsky* al género policial, que apela al ojo en primer término, y lo vuelve “portador de una facultad 'develadora'” (Croce, 1998: 36).

²⁵ En los términos clásicos de Trotsky (1973: 144 y ss.), se trata de la distinción entre el arte revolucionario y el arte socialista, problema que, para el contexto de los años '60, y en relación con el proceso cubano como vanguardia de Latinoamérica, Ernesto Guevara desarrolló en su ensayo “El socialismo y el hombre en Cuba”, ampliamente difundido en el campo regional de la etapa. Sobre este ensayo y su influencia en el pensamiento sobre el arte de la transición política, véase Gilman (2003: 150 y ss.).