

## **Una literatura peligrosa: relatos testimoniales y sectores subalternos en el programa estético-político de Rodolfo Walsh**

Fabiana Grasselli (INCIHUSA-CONICET)

### **Resumen**

El presente trabajo se ocupa de desarrollar una reflexión sobre los textos testimoniales escritos por Rodolfo Walsh durante los años setentas abordando las cuestiones estéticas, ideológicas y políticas que suscita una operación de lectura que pone en juego las inflexiones en la trayectoria del autor y ciertos debates de la intelectualidad de izquierda argentina y latinoamericana.

En tal sentido, se intentará dar cuenta tanto de las continuidades como de las modulaciones que presenta la escritura testimonial de Rodolfo Walsh luego de una inflexión identificada en torno a los años 1968-1969, atendiendo a las marcas de la configuración de su *habitus*, a su posicionamiento en el campo intelectual y a sus intervenciones en el terreno de la militancia política. De este modo se buscará indagar sobre las implicancias y propuestas estético-políticas que esos textos generan en torno a los vínculos entre escritura, literatura, testimonio y sectores subalternos.

Mi lectura, entonces, se centra en las prácticas de escritura testimonial walshianas que, en tanto articulan una narrativa de la experiencia histórica de los sectores populares, cuestionan los modos de concebir y producir el ejercicio de lo literario en tiempos de revuelta.

*Palabras Clave:* Rodolfo Walsh; escritura testimonial; programa estético-político; sectores subalternos

### **Abstract**

This work aim to develop a reflection upon the testimonial texts written by Rodolfo Walsh during the 70s dealing with the aesthetic, ideological and political matter raised by a reading operation that brings into play the inflections in the path of the author and some discussion about the intellectuality of the Argentinean and Latin-American left-wing

In this sense, it will attempt to explain the continuities as well as the modulations that the testimonial writing of Rodolfo Walsh presents after an inflection identified around the years 1968-1969, taking into account the marks of the configuration of his *habitus*, his placing in the intellectual field and his interventions in the field of the political activism. By this way it will be tried to investigate about the implications and the aesthetic-political proposals that these texts generate around the links among writing, literature, testimony and subaltern sectors.

My reading, than, focuses in the practices of the walshianian testimonial writing that, as articulate a narrative of the historical experience of the popular sectors, discuss the ways of conceiving and producing the exercise of literature in times of uprising.

*Keywords:* Rodolfo Walsh; testimonial writing; aesthetic-political program; subaltern sectors

*Pero lo que más aflige es la ofensa que el hombre lleva dentro (...)  
He hablado con sobrevivientes, viudas, huérfanos, conspiradores,*

*asilados, prófugos, delatores presuntos, héroes anónimos.*  
Rodolfo Walsh, *Operación Masacre* (1972)

## **El proyecto escritural walshiano en los setentas y el significado de lo testimonial**

La reflexión que propongo en este trabajo se nutre de una mirada sobre los textos testimoniales escritos por Rodolfo Walsh durante la década del setenta en la que se entretujan cuestiones estéticas, ideológicas, políticas y se pone en juego la trayectoria del intelectual-militante, las relaciones entre las formaciones culturales (Williams, 1981: 14-23) de la época y el movimiento de la sociedad argentina. Para ello, he considerado necesario revisar aspectos relativos al itinerario de Walsh y a la coyuntura histórica atravesada por el campo cultural argentino de esos años, en la cual se despliega su proyecto escritural.

En este sentido, al observar la dinámica del campo cultural hacia fines de los sesentas y principios de los setentas surgen una serie de constataciones con las que acuerdan buena parte de las investigaciones sobre el período: las correspondencias por demás significativas entre la radicalización de las prácticas estéticas, la mutua reterritorialización de lo político y lo cultural, el ascenso de la protesta social y la crisis de hegemonía del régimen.

En ese marco, el momento histórico que comprenden los años 1968 y 1969 aparece, desde diversas miradas y aproximaciones, como un clivaje, como un hito y momento clave en el ámbito de la cultura. Así, la distinción entre una primera etapa coincidente con los sesentas y una segunda que se ubicaría cronológicamente entre 1968/1969 y mediados de los setentas es observada por varios investigadores del período (Longoni y Mestman, 2000; Mestman, 1997; Gilman, 2003; Mangone, 1997; de Diego, 2003; Tortti, 1999; Terán, 1993; Terán, 2004). Estos autores consideran (con diversos matices) que la constelación de problemas, ideas, posiciones, prácticas y acontecimientos que condensan lo propio del campo intelectual de estas décadas adquieren una significación amplia durante los sesentas, que se restringe y acota de modo considerable en la etapa inmediatamente posterior. Se puede decir, entonces, que 1968 y 1969 son dos años de acontecimientos decisivos para la intelectualidad de izquierda nacional y continental<sup>1</sup> y constituyen el momento en el que se visualiza el enfrentamiento entre las dos tendencias clave del campo intelectual argentino y latinoamericano: el “horizonte modernizador” y el “horizonte

revolucionario” (Longoni y Mestman, 2000: 15). Por tanto, es posible conceptualizar estos años como un punto de inflexión y máxima tensión entre un proceso de modernización y las contradicciones/ ambigüedades del sistema político-social. Dicha tensión insidió en la politización de importantes sectores de la sociedad argentina y produjo una creciente radicalización en un clima de violencia, en el cual la inestabilidad institucional provocada por los reiterados golpes de Estado y la represión hacia los sectores populares fueron los rasgos principales.

De ese modo, el ciclo de auge de masas conocido como “los azos”, cuyo inicio puede situarse en los años 1968/1969 influyó en la configuración y prácticas que se produjeron en el campo intelectual de la época, lo cual se evidencia en la reorientación de la mirada de una importante fracción del campo intelectual hacia una articulación con el movimiento obrero y el movimiento ascendente de la protesta social. Muestra de ello son las experiencias y acontecimientos ocurridos en una situación de confluencia entre núcleos de intelectuales y sectores de trabajadores que se ligaron a la CGT de los Argentinos; como *Tucumán Arde*, el grupo *Cine Liberación*, el encuentro *Cultura 68*, la producción gráfica y muralística de Ricardo Carpani, el propio *Semanario CGT*.

Asimismo, en el marco de este proceso de radicalización, muchos intelectuales estuvieron dispuestos a la participación militante en la vida revolucionaria. En la Argentina post-Cordobazo, con el fortalecimiento de las luchas populares y el ejercicio de la lucha armada, artistas e intelectuales fueron mirados, y se miraron a sí mismos como militantes que podían intervenir en esa brecha abierta entre el resquebrajamiento de la hegemonía cultural burguesa y la construcción de una nueva cultura revolucionaria. En ese contexto es que la tarea de “hacer la revolución” y producir un arte revolucionario se convirtió en la práctica dadora de sentido de la producción y de los proyectos de vida de estos intelectuales, quienes aportaron su saber específico y su fuerza combatiente a un proyecto político colectivo.

Este horizonte histórico configura el escenario en el que la trayectoria intelectual de Rodolfo Walsh transcurre en un tránsito singular, a la vez situado, e improntado por los procesos colectivos. La concentración, interrelación y mutua imbricación de las experiencias y acontecimientos que configuran los procesos atravesados por las formaciones culturales de izquierda, en las que el escritor se inscribía hacia fines de la década del sesenta, es lo que permite conceptualizar esta coyuntura histórica como un tiempo de condensación, en el que los

diversos planos del proceso social total se implican en un juego de límites y presiones. Es precisamente en ese tiempo denso, constituido por la inflexión de los años 1968-1969, que es posible evidenciar una rearticulación de la relación entre política y escritura en la producción de Walsh. Las modulaciones que presentan sus decisiones estético-políticas y su reivindicación de los géneros testimoniales como la categoría artística más adecuada para dar cuenta de la realidad histórica y de los procesos de lucha popular muestran una redefinición de su proyecto escritural operado como una tentativa de respuesta en los planos literario y político para conciliar la escritura con una integración activa a la militancia.

En este sentido, resulta interesante observar que previamente a la inflexión señalada, Walsh había sido autor de importantes relatos testimoniales, *Operación Masacre* y *¿Quién mató a Rosendo?*, pero no los consideraba textos literarios, sino escritos periodísticos. Será hacia principios de la década del setenta cuando conceptualice lo testimonial como producción literaria, es decir, como una categoría artística. Así aparece tematizado en sus papeles personales el transcurso dilemático en que la escritura testimonial deviene programática.

Mi relación con la literatura se da en dos etapas: de sobrevaloración y mitificación hasta 1967, cuando ya tengo publicados dos libros de cuentos y empezada una novela; de desvalorización y paulatino rechazo a partir de 1968, cuando la tarea política se vuelve una alternativa. La línea de *Operación Masacre* era una excepción: no estaba concebida como literatura, ni fue recibida como tal, sino como periodismo, testimonio. Volví a eso con *Rosendo*, porque encajaba con la nueva militancia política (...)

Quedaba en pie sin embargo una nostalgia, la posibilidad entrevista de redimir lo literario y ponerlo también al servicio de la revolución. (Walsh, 2007a (1972): 234-235).

Luego de ese momento crucial que constituyen los años 1968/1969, en que la política lo impregnó todo, aparece en el escritor un interés estético, ideológico y político por lo testimonial que responde a una búsqueda de formatos desde los cuales se pueda recuperar lo literario y ponerlo al servicio de un proyecto revolucionario. A partir de ese hito sus

textos se proponen explícitamente como la escritura propia de una coyuntura en la que las nociones de trabajo literario y acción revolucionaria se sobreimprimen en una búsqueda de disolución de sus fronteras. En este punto de su trayectoria, el escritor ha acumulado experiencias como militante en su paso por el MALENA y el Peronismo de Base; también como intelectual partidario de la Revolución Cubana que pronto se involucraría en la lucha armada, y como trabajador intelectual, orgánico a una central sindical combativa, la CGT de los Argentinos. Desde el punto de vista de la ideología y desde sus prácticas, Walsh ha adquirido mayores definiciones en lo relativo a las tensiones entre actividad simbólica y acción política. Su *habitus* (Bourdieu, 1983) se va rearticulando a partir de la adhesión a las resoluciones emanadas del Congreso Cultural de La Habana de 1968 y de la asunción de una perspectiva muy cercana al guevarismo que lo compromete en la transformación y resignificación de su práctica intelectual como trabajo militante. Son necesarias nuevas formas de producir, comunicar y hacer circular las producciones artísticas e intelectuales para superar los cánones de la ideología burguesa. Así queda formulado por Walsh en la entrevista que le realizara Piglia en 1970:

...yo quisiera invertir la cosa y decir que no concibo hoy el arte si no está relacionado directamente con la política, con la situación del momento que se vive en un país dado; si no está eso, para mí le falta algo para poder ser arte. No es una cosa caprichosa, no es una cosa que yo simplemente la siento, sino que corresponde al desarrollo general de la conciencia en este momento, que incluye por cierto la conciencia de algunos escritores e intelectuales y que realmente se va a ver muy clara a medida que avancen los procesos sociales y políticos, porque es imposible hoy en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política o hacer arte desvinculado de la política. Es decir, si está desvinculado de la política, por esa sola definición ya no va a ser arte ni va a ser política (Walsh, 1994 (1973): 70).

En ese marco, se replican en diferentes textos, entrevistas y papeles personales otras afirmaciones programáticas que abordan el vínculo entre literatura y política haciendo referencia a la legitimidad

estética, política y social de los géneros testimoniales. En la entrevista antes citada, nuestro autor realiza la operación de conceptualizar a la escritura testimonial como producción literaria, otorgándole así el estatuto de categoría artística: “el testimonio y la denuncia son categorías artísticas por lo menos equivalentes y merecedoras de los mismos trabajos y esfuerzos que se le dedican a la ficción” (Walsh, 1994 (1973): 67-68). El género testimonio se presenta como una respuesta a la pregunta por la relación entre arte y política, no sólo para un escritor aislado sino que adquiere un lugar en los rituales institucionales tal como es posible de observar con motivo de la intervención de Walsh como jurado del “Primer Premio Anual” al género testimonio de *Casa de las Américas*. Ante la convocatoria el escritor responde que considera “un gran acierto de *Casa de las Américas* haber incorporado el género testimonio al concurso anual” porque constituye “la primera legitimación de un medio de gran eficacia para la comunicación popular” (*Casa de las Américas*, N° 200, 1995: 121).

El género daba muestras de indudable vitalidad. El 4 de febrero de 1969 en una reunión de jurados y organizadores del premio se discutió acerca de su legitimación, y en su intervención Hans Magnus Enzensberger dijo lo siguiente: “... creo que conviene plantear la cosa como premio de literatura. A mí me parece posible, que cabe dentro de la literatura, y evitar también el menosprecio tradicional con que se conciben el reportaje y todas esas cosas” (*Casa de las Américas*, N° 200, 1995: 123). Un año antes, en 1969, Miguel Barnet había publicado “La novela-testimonio: socioliteratura”, texto en el cual, frente a lo que conceptualiza como una crisis profunda de la novela latinoamericana, propone un tipo de escritura, la novela-testimonio, a la vez documental y literaria, que puede contribuir a la reconstrucción de una memoria para el pueblo latinoamericano, al conocimiento de la realidad y de un lenguaje latinoamericanos, así como también a la revitalización de la literatura (Barnet, 1991 (1969)).

En mi entender, resulta evidente que la concurrencia de una serie de procesos históricos, culturales y específicos de la trayectoria de Walsh, decantan a fines de los sesentas, en una asunción de la escritura testimonial que impugna el carácter ficcional de los relatos para proponer una literatura en la que la narración de lo acontecido desde la perspectiva de los sectores subalternos adquiere valor estético por el tratamiento poético que se realiza de los materiales con los que se construyen las narraciones. Por esto, si el trabajo de Walsh con los géneros testimoniales tiene lugar en distintos momentos de su recorrido, es a la luz de los acontecimientos que precipitan en los tempranos setentas que la opción

por lo testimonial se resignifica, adquiere densidad, se vuelve programática y es visibilizada como respuesta provisoria a la pregunta por las relaciones entre arte y política, por el lugar de los intelectuales en la revolución, por la búsqueda de géneros capaces de proporcionar a los sectores populares una memoria propia de lo acontecido. Es que en lo testimonial se ponen en contacto dos formaciones discursivas, literatura y política, en un equilibrio precario bajo esas condiciones en las cuales Walsh avizora la posibilidad de transformación de la sociedad, una transformación que traza nuevos nexos y habilita otras experiencias, no sólo para el narrador/escritor sino para los sectores populares.

Es en este momento de la trayectoria de Walsh, el año 1969, en que es escrito el epílogo de la tercera edición de *Operación Masacre*. Una vez más el relato testimonial es reeditado, esta vez en un presente, un tiempo denso, desde el cual se reactualiza el pasado y el escritor, que fue asumiendo nuevos compromisos de militancia y abriendo otros horizontes políticos, señala:

Los militares de junio de 1956, a diferencia de otros que se sublevaron antes y después, fueron fusilados porque pretendieron hablar en nombre del pueblo: más específicamente, del peronismo y la clase trabajadora. (...) Era inútil en 1957 pedir justicia para las víctimas de la "Operación Masacre", como resultó inútil en 1958 pedir que se castigara al general Cuarenta por el asesinato de Satanowsky, como es inútil en 1968 reclamar que se sancione a los asesinos de Blajaquis y Zalazar, amparados por el gobierno. Dentro del sistema, no hay justicia (Walsh, 2004 (1969): 223-224).

Si en la edición de 1964, Walsh cuestiona la legitimidad de un sistema que tolera los crímenes políticos, en 1969 demostrará que ese mismo sistema político está hegemonizado por una oligarquía que se vale del crimen contra los sectores populares para sostener los mecanismos que reaseguran su dominación. El crimen político será expuesto en este epílogo como un instrumento de las clases dominantes contra los sectores subalternos y sus luchas, y como un modo de exhibir, tanto la desigualdad de las relaciones sociales capitalistas, como el desarrollo histórico del

conflicto de clases. Así pues, su impugnación del orden social es, en esta coyuntura, absoluta.

Por otra parte, si en 1964 se advierten tensiones en sus textos alrededor de la legitimidad de su producción testimonial, a partir de 1969 su propia escritura da cuenta de un compromiso militante que parece justificarla en tanto procura convertirse en un instrumento de la lucha política de las clases populares. Hay una explicitación, ya no de la duda sobre el valor y la eficacia de una escritura de denuncia, sino de la convicción acerca de las posibilidades de una escritura testimonial que puede empuñarse como un arma en varios sentidos: como discurso develador del carácter histórico del conflicto entre los sectores subalternos y las clases dominantes; como una reconstrucción del pasado reciente, desde la perspectiva de los dominados, que confronta con las historias oficiales; como un modo discursivo que activa en sus lectores la comprensión política y la intervención sobre la realidad histórica, como escritura estético-política capaz de cuestionar los conceptos institucionalizados acerca de lo que es lo literario, subvirtiendo esa ideología inmovilizante acerca de la literatura como un compartimento estanco. En este sentido, el autor abre la noticia preliminar de *¿Quién mató a Rosendo?* (1969) y realiza una declaración programática crucial en la entrevista que le realizó Piglia (1970):

Este libro (...) desempeñó cierto papel, que no exagero, en la batalla entablada por la CGT rebelde contra el vandomismo. Su tema superficial es la muerte del simpático matón y capitalista de juego que se llamó Rosendo García, su tema profundo es el drama del sindicalismo peronista a partir de 1955, sus destinatarios naturales son los trabajadores de mi país (Walsh, 2003 (1969): 7).

En un futuro, tal vez, inclusive se inviertan los términos: que lo que realmente se aprecie en cuanto a arte sea la elaboración del testimonio o del documento, que, como todo el mundo sabe, admite cualquier grado de perfección (Walsh, 1994 (1973): 70).

En virtud de lo anterior, se observa ostensiblemente que en el tiempo cercano a la inflexión señalada en los años 1968/1969, Walsh



reabre su diálogo crítico con ese pasado reciente que narran sus textos testimoniales y, desde ese asedio constante de su presente, elabora una respuesta positiva, aunque no definitiva, en relación al sentido social, estético y político de su oficio de escritor y de su escritura testimonial. Esta observación no va en la línea de negar la existencia de las tensiones que acompañaron a Walsh hasta sus últimos días en lo que concierne a la función social de su escritura y a sus preocupaciones estético-políticas. Sus escritos personales de 1968 y de los años inmediatos posteriores, dan cuenta del carácter provisorio de esas propuestas programáticas que van siendo elaboradas al ritmo vertiginoso de un tiempo histórico en el que parece abrirse una crisis revolucionaria:

Es fácil trazar el proyecto de un arte agitativo, virulento, sin concesiones. Pero es duro llevarlo a cabo. Exige una capacidad de trabajo que todavía no poseo (Walsh, 2007a (1968): 118).

Lo que no soporto en realidad son las contradicciones internas. Las normas de arte que he aceptado –un arte minoritario, refinado, etc.– son burguesas; tengo capacidad para pasar a un arte revolucionario, aunque no sea reconocido como tal por las revistas de moda. Debo hacerlo. La película de Getino-Solanas señala una ruta, que yo empecé a transitar hace diez años. (Walsh, 2007a (1968): 120).

Supongamos que los motivos por los que yo no terminé mi novela son los que yo mismo digo: que esa novela envejeció conmigo, que hoy sería vieja como de algún modo son viejos mis textos literarios, no los políticos. Es decir que en *Rosendo* y en *Operación* yo habría encontrado una vía de salida. Sin embargo es una vía que no me satisface: si así fuera, yo dejaría de buscar otra.

Repaso mis propios argumentos: el testimonio presenta los hechos, la ficción los representa. La ficción resulta encumbrada porque no tiene filo verdadero, no hiere a nadie, no acusa ni desenmascara. Que la novela, el cuento, son la expresión literaria característica de la burguesía y sobre todo de la pequeña burguesía, que se cuida de

no ofender porque teme que la aplasten (Walsh, 2007a (1971): 215).

En ese sentido, tampoco se pretende aquí presentar este momento de su biografía intelectual como una instancia de resolución de esas tensiones entre literatura y política, ni como corolario de un recorrido lineal. La relación conflictiva entre literatura y política es fundante en el itinerario walshiano. Más bien de lo que se trata es de mostrar cómo esas tensiones, nunca resueltas del todo, fueron adquiriendo modulaciones durante la trayectoria de Walsh, apareciendo agudizadas en fuertes contradicciones en los tempranos sesentas, y suavizadas por la elaboración de provisionales propuestas programáticas hacia principios de los setentas. De hecho la relectura-reescritura que Walsh hace de *Operación Masacre* en 1969 da cuenta de una resignificación de su propia escritura testimonial a partir de la cual ha logrado descifrar el sentido de aquel encuentro con el “fusilado que vive”, y en la que se juegan las transformaciones ideológicas, la posición en el campo intelectual y la perspectiva estético-política que configuran ese momento del recorrido del autor. Desde esta mirada cobran relevancia, declaraciones que el escritor realiza en una entrevista publicada en junio de ese mismo año. Allí se puede advertir el trazo de un hilo conductor entre su trabajo con *Operación Masacre*, la experiencia en Cuba y ese momento de provisionales propuestas programáticas, que coincide con la producción de *¿Quién mató a Rosendo?*:

El primer suceso que me hace pronunciar políticamente es lo que sucede a partir de *Operación Masacre* [...] Es cierto que empieza como una curiosidad periodística, pero el comienzo mismo fue tan transformador que desde un principio me sentí haciendo otra cosa: cumpliendo una función política más o menos consciente. Por otra parte, en 1959 viajé a Cuba, donde estuve un año y pico. Allí vi por primera vez una revolución en acción, me interesé por la teoría revolucionaria, empecé a leer algo -no mucho- descubrí una línea que perdura hasta hoy (Walsh, 2007a (1969): 142).

En *Operación Masacre* yo libraba una batalla periodística “como si” existiera la justicia, el castigo, la inviolabilidad de la persona humana. Renuncié al

encuadre histórico al menos parcialmente. Eso no era únicamente una viveza; respondía en parte a mis ambigüedades políticas. *¿Quién mató a Rosendo?*, en cambio, es una impugnación absoluta del sistema y corresponde a otra etapa de formación política (Walsh, 2007a (1969): 144).

Ahora bien, las continuidades en las búsquedas de Walsh, que pueden ser identificadas con diversas modulaciones en los itinerarios de sus textos testimoniales, están constituidas por la voluntad de componer una escritura que actúe sobre el terreno de la historia, es decir, que produzca efectos políticos; a la vez que por la tendencia a dar lugar a una forma artística capaz de “romper el corset” de lo institucionalizado como literatura. No obstante, es en el momento del pasaje al formato libro de las series de notas periodísticas que configuraron *¿Quién mató a Rosendo?* (1969) y *Caso Satanowsky* (1973), así como de la tercera edición de *Operación Masacre* (1969) que estas búsquedas parecen articularse, ya de manera conciente o programática, a través de procedimientos de escritura que configuran una *praxis* en la que ocurre la *politización*<sup>2</sup> del discurso literario.

Dicha *praxis* se orienta, con mayor claridad, en dos sentidos. Por un lado, en la emergencia del gesto de construcción de una memoria social que re-articula los jirones de la experiencia histórica de los sectores oprimidos y sus narrativas. Esto significa que junto a la recuperación de las historias subalternas que han sido silenciadas y arrojadas al olvido, y a la denuncia de los mecanismos represivos del régimen, ha surgido la necesidad de reunir los relatos fragmentarios de las luchas populares para que la experiencia colectiva no se pierda, las lecciones no se olviden y la historia, su conocimiento y (re)escritura, no sea propiedad “de los dueños de todas las cosas”. Esto da cuenta de la asunción, por parte del escritor, de un compromiso histórico y político, que emerge frente a la agudización del conflicto social y el recrudecimiento de la violencia represiva en Argentina y América Latina. Su “clara dignidad” en palabras de Gelman, lo impulsa a recuperar la experiencia histórica de lucha revolucionaria desde la perspectiva de los sectores populares y a batallar por la puesta en circulación de una valoración contestataria del pasado. Por otro lado, esta *praxis* escritural supone una toma de posición frente a la literatura como institución, una suerte de declaración política y estética acerca de la literatura y sus límites. Walsh desafía la idea de que la literatura posea

alguna propiedad esencial que la distinga, en favor de una concepción de lo artístico como una práctica sujeta a condiciones históricas, a los límites y presiones de las instituciones y del conflicto social.

**Un programa estético-político para la escritura testimonial:  
desacralización del arte y narración de memorias subalternas**

A partir de 1968/1969, Walsh ha hecho de su elección de la escritura testimonial una *praxis* escritural desde la cual apuesta a la denuncia de la violencia hacia los oprimidos y la articulación de una versión contrahegemónica de los hechos como práctica contestataria de disputa por el sentido del pasado. El corpus de textos que produce entonces está constituido por los tres grandes relatos testimoniales de escritor: *Operación Masacre*, *¿Quién mató a Rosendo?* *Caso Satanowsky*. Más específicamente por la tercera y cuarta edición de *Operación Masacre* (1969 y 1972), las ediciones en formato libro de *¿Quién mató a Rosendo?* (1969) y *Caso Satanowsky* (1973). También se incluyen otros testimonios en los cuales había transitado de la representación a la presentación de la denuncia, pues además de recuperar las historias de *los otros* silenciados, vehiculiza su propio testimonio desde el lugar del escritor-testigo de su tiempo histórico: el texto-homenaje por la muerte de Ernesto Guevara titulado “Guevara” (1968), el “Prólogo” a *Los que luchan y los que lloran* de Jorge Ricardo Masetti (1969), un grupo de textos constituido por las “cartas polémicas”, y una crónica sobre el *Cordobazo*.

Un elemento común a estos textos está dado por el hecho de que comparten un procedimiento de construcción del relato -también utilizado por el autor en sus notas periodísticas y en muchos de sus cuentos- en virtud del cual los hechos se narran estableciendo vínculos entre las historias singulares y la historia de una sociedad. Lo que se relata aparece inscripto en dos registros: el personal, es decir, el recorrido por la historia vivida de los protagonistas; y el social, espacio tensionado por lógicas de poder que determinan el terreno donde se configura el acontecer de las experiencias individuales. En esta línea se pronuncia Walsh, en una entrevista publicada en *Primera Plana*, en octubre de 1968, donde sostiene que le interesa que “mis historias particulares no contradigan la historia general de los argentinos” (Walsh, 2007a (1968): 112). En orden a este procedimiento narrativo es posible para el escritor construir, desde los paratextos o en los textos mismos, series de acontecimientos encadenados, o bien, historias individuales (casos) marcadas por las

mismas condiciones históricas, que puestas en relación mediante un encuadre histórico, permiten visibilizar el devenir del conflicto de clases. En este sentido los textos se configuran como un dispositivo de réplica ante la violencia del sistema doblemente orientado, hacia la palabra oficial para desmentirla y hacia los sectores populares hilvanando las huellas de la memoria de sus luchas. En el epílogo de la edición de 1969 de *Operación Masacre*, y en el capítulo 30 de *Caso Satanowsky* dicho procedimiento aparece explicitado:

Las torturas y los asesinatos que precedieron y sucedieron a la masacre de 1956 son episodios característicos, inevitables y no anecdóticos de la lucha de clases en Argentina. El caso Manchego, el caso Vallese, el asesinato de Méndez, Mussi y Retamar, la muerte de Pampillón, el asesinato de Hilda Guerrero, las diarias sesiones de picana en comisarías de todo el país, la represión brutal de manifestaciones obreras y estudiantiles, las inicuas razzias en villas miseria, son eslabones de una misma cadena (Walsh, 2004 (1969): 223).

La violencia brutal del Caso Satanowsky quedó reservada desde entonces 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. El secuestro y asesinato de Felipe Vallese en agosto de 1962 se repetiría diez años después con el secuestro y asesinato de Monti y de Lanchowsky; la ejecución callejera de Méndez, Mussi y Retamar tendrían su eco puntual en la masacre de trabajadores tucumanos, cordobeses y mendocinos entre 1969 y 1972.

Esa violencia apuntó también a los desclasados que asumían la causa de los trabajadores, como revolucionarios y aun como reformadores humanistas. En ese terreno los servicios desarrollaron una práctica específica diferenciada de la simple brutalidad callejera. El rapto, tortura y muerte del abogado Martins en diciembre de 1970 es la

corrección del error cometido con el abogado Satanowsky, aquí ya no se trata de un adversario conversable sino de un auténtico enemigo, un abogado que defiende a los villeros y a los pobres (Walsh, 2007b (1973): 196-197).

Walsh, como producto de una *praxis* de enfrentamiento a la violencia del régimen, lanza estos textos testimoniales donde se realiza una recuperación de la memoria colectiva. En ellos es posible urdir puntos de contacto en el lugar que dejan los extravíos generadores de discontinuidad en el conflicto social, en la resistencia popular, en la lucha revolucionaria. Se establece así, una dialéctica entre pasado y presente a partir de la cual la articulación de la experiencia histórica permite que el recuerdo nutra y movilice el proceso de constitución de sujetos políticos colectivos, legitimando posiciones y acciones contrahegemónicas. Cuando Walsh dice hacia el final de la “Carta abierta de un escritor a la junta militar” que: “aún si mataran al último guerrillero, no haría más que empezar bajo nuevas formas, porque las causas que hace más de veinte años mueven la resistencia del pueblo argentino no estarán desaparecidas sino agravadas por el recuerdo del estrago causado y la revelación de las atrocidades cometidas” (Walsh, 1994 (1977): 253), otorga al recuerdo que se recupera y que se hilvana en la urdimbre de la memoria colectiva la función de proporcionar cohesión e identidad para un grupo social. Una cadena de recuerdos, en tanto muestra las huellas del pasado truncado y articula una narración en el lugar de la ausencia y del extravío, concede al relato de la memoria un sentido dinámico: la memoria se manifiesta en el presente, porque estructura las nuevas experiencias apoyándose en el pasado.

De la misma manera que Walter Benjamin supo comprender los vínculos entre memoria y política, entre pasado y presente, Walsh insiste en “la cita del pasado” (Benjamin, 1982:104), es decir, en el contacto vivo del presente con el pasado, a través de una práctica revolucionaria o transformadora del presente. Resulta elocuente en este sentido el siguiente fragmento de la “Ubicación” que enmarca el relato de *Caso Satanowsky*:

Si rescato el tema en 1973, no es para contribuir al congelamiento histórico de la Revolución Libertadora. Hay en juego un interés. 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 conciliadora la que ha de desmontarlos. Denunciar esos mecanismos, preparar su destrucción, es tarea que corresponde a los trabajadores de prensa en el marco más amplio de las luchas del pueblo (Walsh, 2007b (1973): 17).

De mismo modo en que los textos se proponen como una reconstrucción de fragmentos de narraciones tergiversadas u obliteradas, Walsh consolida como mecanismo de construcción de sus relatos en el que convoca las habilidades de narrador de cuentos policiales, entrevistador, investigador, historiador, periodista político, que han ido constituyendo su “violento oficio de escribir”. Apela así a poner al descubierto en los textos mismos la mixtura de registros, modos de presentar el relato, fragmentos de discursos, elementos de diversos ámbitos culturales que se ponen en juego en el proceso de producción de las narraciones. En efecto, sus textos testimoniales transparentan los materiales a partir de los cuales se construye el relato, así como también ponen en evidencia la técnica de organización del relato mismo: el *montaje*. En la lectura los textos “dejan ver” que esas narraciones han sido construidas a partir de la compaginación, de la organización, del *montaje* de materiales diversos y provenientes de distintos registros: se entrelazan en un juego de narrativización las descripciones sobre los protagonistas, la reconstrucción de diálogos, las declaraciones de testigos, las crónicas de acontecimientos, los fragmentos de análisis histórico-social, los datos económicos, las cifras de la represión, los comunicados en la prensa, las citas de documentos jurídicos e históricos, los recuerdos del propio narrador. En los tres grandes relatos testimoniales el plan argumentativo desarrollado por los textos recurre incansablemente a transcripciones de documentos, testimonios, datos probatorios, que se ensamblan en la narración- reconstrucción de los acontecimientos. En el caso concreto de *Operación Masacre*, además, en los epílogos “el libro da a leer el tejido narrativo de varias historias: la de la investigación que reconstruye un saber para hacerlo público, la de los sucesos que relata minuciosamente y la de la propia puesta en escritura” (Ferro, 1999: 131). Como ejemplos de este modo de organizar el relato -a partir de registros diferentes montados en función de la reconstrucción de una versión de los hechos- podemos observar los siguientes fragmentos de

los textos “Carta a Vicky”, “Carta a mis amigos”, “Guevara”, “Carta abierta de un escritor a la Junta Militar”:

“Carta a Vicky”

La noticia de tu muerte me llegó hoy a las tres de la tarde. Estábamos en reunión... cuando empezaron a transmitir el comunicado. Escuché tu nombre, mal pronunciado, y tardé un segundo en asimilarlo (...)

Me quisiste, te quise. El día que te mataron cumpliste 26 años. Los últimos fueron muy duros para vos. Me gustaría verte sonreír una vez más. No podré despedirme, vos sabés por qué. (Walsh, 2007a (1976): 265).

“Carta a mis amigos”

Hoy se cumplen tres meses de la muerte de mi hija, María Victoria, después de un combate con las fuerzas del Ejército. (...)

El comunicado del Ejército que publicaron los diarios no difiere demasiado, en esta oportunidad, de los hechos. Efectivamente, Vicki era Oficial 2º de la Organización Montoneros, responsable de la Prensa Sindical, y su nombre de guerra era Hilda. Efectivamente estaba reunida ese día con cuatro miembros de la Secretaría Política que combatieron y murieron con ella (...)

A las siete del 29 la despertaron los altavoces del Ejército, los primeros tiros. Siguiendo el plan de defensa acordado, subió a la terraza con el secretario político Molina, mientras Coronel, Salame y Beltrán respondían al fuego desde la planta baja. He visto la escena con sus ojos: la terraza sobre las casas bajas, el cielo amaneciendo, y el cerco. El cerco de 150 hombres, los FAP emplazados, el tanque. Me ha llegado el testimonio de uno de esos hombres, un concripto: "El combate duró más de una hora y media. Un hombre y una muchacha tiraban desde



arriba, nos llamó la atención porque cada vez que tiraban una ráfaga y nosotros nos zambullíamos, ella se reía"(Walsh, 2007a (1976): 267).

### “Guevara”

¿Por quién doblan las campanas? Doblan por nosotros. Me resulta imposible pensar en Guevara, desde esta lúgubre primavera de Buenos Aires, sin pensar en Hemingway, en Camilo, en Masetti, en Fabricio Ojeda, en toda esa maravillosa gente que era La Habana o pasaba por La Habana en el 59 y el 60(...). Muchos tuvieron más suerte que yo, conversaron largamente con Guevara. Aunque no era imposible ni siquiera difícil yo me limité a escucharlo, dos o tres veces, cuando hablaba con Masetti. Había preguntas por hacer pero no daban ganas de interrumpir o quizá las preguntas quedaban contestadas antes de que uno las hiciera (...).

Que yo recuerde, ningún jefe de ejército, ningún general, ningún héroe se ha descrito a sí mismo huyendo en dos oportunidades. Del combate de Bueycito, donde se le trabó la ametralladora frente a un soldado enemigo que lo tiroteaba desde cerca, dice: "mi participación en aquel combate fue escasa y nada heroica, pues los pocos tiros los enfrenté con la parte posterior del cuerpo" (Walsh, 2007c (1968): 283).

### “Carta abierta...”

Quince mil desaparecidos, diez mil presos, cuatro mil muertos, decenas de miles de desterrados son la cifra desnuda de ese terror. (...)

Más de siete mil recursos de hábeas corpus han sido contestados negativamente este último año. En otros miles de casos de desaparición el recurso ni siquiera se ha presentado porque se conoce de antemano su inutilidad o porque no se encuentra abogado que ose

presentarlo después que los cincuenta o sesenta que lo hacían fueron a su turno secuestrados.

Veinticinco cuerpos mutilados afloraron entre marzo y octubre de 1976 en las costas uruguayas, pequeña parte quizás del cargamento de torturados hasta la muerte en la Escuela de Mecánica de la Armada, fondeados en el Río de la Plata por buques de esa fuerza, incluyendo el chico de 15 años, Floreal Avellaneda, atado de pies y manos, "con lastimaduras en la región anal y fracturas visibles" según su autopsia.

Un verdadero cementerio lacustre descubrió en agosto de 1976 un vecino que buceaba en el Lago San Roque de Córdoba, acudió a la comisaría donde no le recibieron la denuncia y escribió a los diarios que no la publicaron. (...)

Tampoco en las metas abstractas de la economía, a las que suelen llamar "el país", han sido ustedes más afortunados. Un descenso del producto bruto que orilla el 3%, una deuda exterior que alcanza a 600 dólares por habitante, una inflación anual del 400%, un aumento del circulante que en solo una semana de diciembre llegó al 9%, una baja del 13% en la inversión externa constituyen también marcas mundiales, raro fruto de la fría deliberación y la cruda ineptia (Walsh, 1994 (1977): 251-252).

Los textos develan su textura, o mejor dicho, descubren su factura y por ende su carácter de contruidos a partir de fragmentos discursivos cuya circulación en la sociedad es subterránea, marginal o silenciada. En la configuración del relato los fragmentos son rescatados por el narrador e inscriptos en un ensamble de voces, en un tejido que da cuerpo a una narración que resulta contestataria de las versiones dominantes de la historia y que soporta en este cuerpo discursivo, construido a través del *montaje* de fragmentos, una experiencia histórica de resistencia y lucha revolucionaria.

En tal sentido, el *montaje* genera varias implicancias estético-políticas en relación a lo testimonial. En primer lugar, una escritura que revela su construcción misma, expone su hechura a partir de materiales

que han sido rescatados como consecuencia de búsquedas y hurgamientos, y que luego han sido enlazados para producir el relato. Los textos no son presentados como objetos acabados y puestos en circulación, sino que se manifiestan como el resultado de un proceso previo, es decir, de un trabajo de producción que queda en evidencia y que está dado fundamentalmente por la manipulación y organización crítica de materiales discursivos dispersos a causa del desarrollo de la lucha política. Así, esta estrategia permite reconocer que la realidad histórico-social constituye un “campo de batalla”, que los fragmentos recuperados son huellas que dan cuenta de las fracturas, desgarramientos y discontinuidades que caracterizan a la historia de los vencidos, una historia “intermitente”, “subterránea” y “espasmódica” (Grüner, 2006: 135) marcada por el conflicto entre clases y sus parciales y transitorias resoluciones.

La estrategia escritural del *montaje* vehiculiza en los textos de Walsh una crítica a los modos capitalistas de construir los relatos históricos hegemónicos y hacia los propios fundamentos del arte burgués. Los relatos testimoniales walshianos constituyen un cuestionamiento y, simultáneamente, una práctica crítica orientada hacia el punto de vista de “la cultura burguesa” que se coloca frente al mundo “en una posición estática y contemplativa”. Lukács en *Historia y conciencia de clase* define la *cosificación* de la conciencia, como la contemplación pasiva de un mundo estático, cosificado, en el cual aparece el sujeto separado del objeto, ambos en estado de inmovilidad, lo cual constituye un punto de vista que se sostiene en condiciones históricas determinadas: la organización capitalista de la producción y reproducción de la vida social (Lukács, 1969). En otros términos, esta posición contemplativa propia de la burguesía ignora, oculta, deja “fuera de escena” aquella dimensión que está dada por la esfera de la producción, al ignorar las mediaciones que permiten religar el proceso de producción con el objeto producido. El pensamiento cosificado se configura como una reproducción pasiva de índole simbólica de una realidad mutilada en la que lo que se desconoce es que el mundo de lo real (vale decir también la historia y el arte) es el resultado de un proceso de producción, y por lo tanto es histórico, no eterno, es movimiento y transitoriedad, y por ello puede ser transformado.

Como indica Grüner, la cultura burguesa, que será denominada por Marcuse como “cultura afirmativa” de lo real, supone una posición consumidora y no productora de lo real (Grüner, 2006: 119). Marcuse en su trabajo *Cultura y Sociedad* lo define de la siguiente forma:

Bajo cultura afirmativa se entiende aquella cultura que pertenece a la época burguesa y que a lo largo de su propio desarrollo ha conducido a la separación del mundo anímico-espiritual, en tanto reino independiente de los valores, de la civilización, colocando a aquél por encima de ésta. Su característica fundamental es la afirmación de un mundo valioso, obligatorio para todos, que ha de ser afirmado incondicionalmente y que es eternamente superior, esencialmente diferente del mundo real de la lucha cotidiana por la existencia, pero que todo individuo “desde su interioridad”, sin modificar aquella situación fáctica, puede realizar por sí mismo (Marcuse, 1968: s/n).

A este modo de cultura le corresponde el arte aurático. El ‘aura’ de la obra de arte es para Benjamin una forma de la experiencia estética que se da en el contacto o en la visión de la obra original (Benjamin, 1987). A dicha experiencia estética la califica como la aparición irreplicable de una lejanía que le confiere a la obra un carácter inaccesible. La reproducción técnica de alguna manera neutraliza esa distancia infinita y acerca la obra al espectador. Con las “técnicas de reproducción” ese aura se arruina, declina, y en esta declinación se recupera la potencialidad para pensar y percibir la obra de arte como un objeto manipulable, con el cual el espectador puede tener una relación más activa, en el sentido de que la experiencia no queda limitada a la pura contemplación. La experiencia aurática sólo es posible frente a un objeto estético acabado en el que se ha elidido la existencia del proceso de producción. Frente a este tipo de experiencia estética, el *montaje* constituye una técnica que tiende al arruinamiento del arte aurático, ya que pone el acento en el mecanismo de construcción, no en el objeto construido para ser contemplado. Las técnicas utilizadas para la producción de las obras de arte, y las formas artísticas mismas son vistas por Benjamin como un cierto tipo de instrumento que se inscribe en determinadas relaciones histórico-sociales. Por ello en el texto “El autor como productor” sostiene que:

...hay que repensar las ideas sobre formas o géneros de la obra literaria al hilo de los datos técnicos de nuestra situación actual, llegando así a esas formas expresivas que representen el punto de arranque para las energías literarias del presente. No siempre hubo novelas en el pasado, y no siempre tendrá que haberlas; no siempre tragedias, no siempre el gran epos; las formas del comentario, de la traducción, incluso de lo que llamamos falsificación, no siempre han sido formas que revolotean al margen de la literatura, y no sólo han tenido su sitio en los textos filosóficos de Arabia o de china, sino además en los literarios (Benjamin, 1990: 120-121).

El *montaje*, entonces, es una técnica contestataria inscrita en un proyecto que apunta a la superación del arte burgués y a subvertir los modos en que se produce la experiencia estética en el marco de una cultura afirmativa. En la experiencia singular de Rodolfo Walsh aparece como uno de los principios constitutivos de la organización de su narrativa testimonial asumida como una respuesta, con potencialidad anti-aurática, o en términos del propio escritor, “desacralizadora”.

En el reportaje que le realizara Ricardo Piglia en marzo de 1970, Walsh rechaza la condición inofensiva y sacralizada del arte y la literatura, y le confiere a los géneros testimoniales y a las técnicas de trabajo escritural sobre lo testimonial “inmensas posibilidades artísticas” para superar los formatos de la literatura burguesa y para establecer un vínculo vital entre arte y política:

Yo creo que esa concepción es típicamente burguesa, ¿y por qué? Porque evidentemente la denuncia traducida al arte de la novela se vuelve inofensiva, no molesta para nada, es decir, se sacraliza como arte. (...) Creo que es poderosa [la novela], lógicamente muy poderosa, pero al mismo tiempo creo que gente más joven, que se forma en sociedades distintas, sociedades no capitalistas o bien que están en proceso de revolución, 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 dedican a la ficción. En un futuro, tal vez, inclusive se inviertan los términos: que lo que realmente se aprecie en cuanto a arte sea la elaboración del testimonio o del documento, que, como todo el mundo sabe, admite cualquier grado de perfección. Evidentemente en el montaje, la compaginación, la selección, en el trabajo de investigación, se abren inmensas posibilidades artísticas. (...) No se trata de firmar el certificado de defunción de la novela o de la ficción, pero es muy probable que se pueda caracterizar a la ficción en general como el arte literario característico de la burguesía de los siglos XIX y XX principalmente, por lo tanto no como una forma eterna e indeleble, sino como una forma que puede ser transitoria. (...) Pensar que aquí hasta hace poco tiempo hubo quien sostenía que el arte y la política no tenían nada que ver, que no podía existir un arte en función de la política, algo que formaba una vez más parte de ese juego inconsciente en la medida en que las estructuras sociales funcionan también como inconscientes; es parte de ese juego destinado a quitarle toda peligrosidad al arte, toda acción sobre la vida, toda influencia real y directa sobre la vida del momento... (Walsh, 1994 (1973): 70-72).

Walsh adjudica un valor decisivo a la forma artística desde la que se trabajan determinados referentes. Aún los relatos de denuncia, cuando son articulados mediante formatos y estrategias discursivas que responden a la lógica contemplativa de la “cultura afirmativa” y a los principios cosificantes del arte burgués, pierden su peligrosidad, se sacralizan y se vuelven inofensivos. En este sentido Walsh atribuye al arte testimonial una capacidad de interpelación y producción de efectos políticos que lo hace portador de peligrosidad. Los formatos y técnicas ligados a lo testimonial promueven un modo de experiencia estética que evidencia las mediaciones existentes entre los objetos culturales y su proceso de producción, lo hacen a través de la utilización del *montaje* y la compaginación de materiales discursivos como fundamento constructivo

del relato. Así, la literatura testimonial no responde a un modo aurático de recepción, ya que propicia una práctica de interpretación activa (Grüner, 2006: 124) en la que, por una parte, hay conciencia del carácter construido de los relatos a partir de enunciados recuperados, y por otra parte, se propone como la articulación de una narrativa de la experiencia histórica de los sujetos subalternos, vinculando dialécticamente el presente y el pasado de las versiones contrahegemónicas de la historia, para construir una ligazón en términos de práctica revolucionaria o transformadora. Esta práctica implica un acto de conocer el mundo real y las construcciones simbólicas “mediante el mismo movimiento que pugna por transformarlo” (Grüner, 2006: 124). En nuestro caso, los textos testimoniales de Walsh no sólo develan críticamente los modos de funcionamiento de la cultura y el sistema social burgueses, sino que evidencian que son productos históricos surgidos del conflicto social y por tanto están sujetos a esta dinámica de la historia que no se detiene y que contiene la eventualidad de la desaparición de su hegemonía.

La recuperación que opera Walsh de una memoria subterránea, la denuncia que hace de la violencia política y el conocimiento histórico que ponen en juego sus textos testimoniales, se vinculan con la experiencia de la lucha de clases que realiza el escritor en la coyuntura comprendida entre la *Revolución Cubana* y los tempranos setentas. Por ello, esa escritura testimonial, imbricada con la práctica política de Walsh y con su compromiso de transformar radicalmente la sociedad, adquiere un lugar programático en su proyecto intelectual hacia fines de los sesentas, cuando es conceptualizada como *praxis* transformadora en los terrenos de la política y de la literatura. Sus testimonios contribuyen a una reconstrucción de la memoria colectiva de los sectores subalternos y oprimidos, una lectura *a contrapelo* de la historia que abre la posibilidad de constituir posiciones y prácticas contrahegemónicas. Esa peligrosidad procede del hecho de que los textos de Walsh hacen presente lo que está “fuera de escena”, revelan la *historicidad* propia tanto del arte como de la lucha de los sectores populares. Por tanto, dos son las dimensiones que reintroducen estos textos, por una parte, la perspectiva sobre la que se reconstruye la experiencia pasada (la recuperación de los pasados truncados y la violencia que los abortó) al “dejar ver” el desarrollo histórico del conflicto social; y por la otra, el proceso de producción literaria de esos relatos, es decir, los procedimientos de escritura que posibilitan la narración-reconstrucción del pasado (Grasselli y Salomone, 2011: 160-161).

En esa reposición de lo que no es inmediatamente percibido, los textos testimoniales aparecen como una práctica crítica que revela la incompletud, el “inacabamiento”. La mostración de los procesos de construcción de los relatos, la revelación de aspectos desapercibidos o expresamente ocultados por “los dueños de todas las cosas”, le permiten a Walsh poner en juego la presencia del conflicto a la vez que hacer manifiesto el carácter inacabado de la historia. Walsh piensa la historia como un proceso abierto y apuesta a producir, a través de sus intervenciones político-literarias una jugada a favor de los desposeídos, recuperando para ellos fragmentos significativos de su pasado.

Ahora bien, la reorganización de los marcos de *visibilidad* que ponen en juego estos textos de Walsh (testimoniar la violencia política) no refiere a un problema de “contemplación”. No se trata para el autor de proporcionar una mejor descripción del mundo y de los sucesos históricos, sino de una cuestión política, de transformarlo. De allí la amalgama entre experiencia estética y experiencia histórica que hace a la peligrosidad de su literatura. De la articulación entre arte y política y del hacer de la literatura una forma de *praxis* deriva la capacidad walshiana para cuestionar el arte burgués, la visión de la historia desde los sectores dominantes y el orden social capitalista, mostrando su transitoriedad y las condiciones de posibilidad para su transformación. En este sentido, los relatos testimoniales de Walsh constituyen un modo de conocimiento crítico, una transformación de la literatura en un arma cargada de futuro.

Es por ello que el dispositivo discursivo que funciona en estos textos da lugar a una movilización de la experiencia histórica de los sectores populares y las fuerzas contrahegemónicas que, a la vez que imposibilita la fosilización o monumentalización del pasado (al recuperar los pasados truncados), visibiliza la violencia inscripta en el presente. De ese modo, favorece una experiencia estética que se aparta de la contemplación inmóvil para ir en la búsqueda de una conciencia activa y crítica de la condición histórica de las obras de arte. En esta articulación entre experiencia histórica y estética, el dispositivo desplegado en los textos de Walsh configura un vínculo entre práctica política y práctica literaria capaz de generar una respuesta para la crisis de la cultura burguesa: la *politización del arte*.



## Consideraciones finales

Testigo de su tiempo, escritor que recupera las voces y las historias silenciadas, Walsh opera como narrador de la violencia política descargada por los poderosos sobre las clases oprimidas. Sus textos testimoniales, en tanto portadores de peligrosidad, contribuyen a una reconstrucción de la memoria colectiva de los sectores subalternos pues barriendo *a contrapelo* la historia hacen presente lo que está “fuera de escena”, revelan la historicidad propia tanto del arte como de las luchas populares. Sus relatos testimoniales constituyen una instancia de ruptura de la normalidad al descubrir las relaciones de dominación recuperando la memoria de la experiencia pasada, de los pasados truncados y la violencia que los malogró, pero también inducen una ruptura en la institución literaria al poner al desnudo los procedimientos de escritura mediante el uso de la técnica del *montaje*. En esa reposición de lo que no es inmediatamente percibido, los textos testimoniales aparecen como una práctica crítica que revela aspectos expresamente ocultados por “los dueños de todas las cosas”, al decir de Walsh. La mostración de los procesos de construcción de los relatos y la convocatoria de las voces que tienen espacios de enunciación limitados en la sociedad, desnaturaliza las versiones oficiales, su voluntad de ocultamiento, produciendo efectos a la vez políticos y estéticos, transformando las relaciones entre arte y política. De este modo, las apuestas estético-políticas de Walsh operaron en dirección al rebasamiento de los límites del arte burgués contemplativo, sacralizado. De allí que su escritura se proponga, no como objeto acabado, sino como resultado de un trabajo de producción que se nutre de lo colectivo. De allí que destruya las fronteras entre los géneros, entre el discurso literario y los discursos de la cultura popular volviendo ambiguas sus diferencias, violentando sus convenciones y desafiando la fragmentación impuesta por la cultura burguesa a los ámbitos de la praxis humana.

Para concluir, se puede afirmar que el proyecto escritural desarrollado por Walsh en los setentas apela a la construcción de un “arte nuevo” que explora formas de narrar la experiencia histórica de los sectores subalternos y que irrumpe sobre el terreno de la literatura radicalizando, violentando y revolucionando sus nociones dominantes. Si la literatura es lo que dan por hecho ciertos grupos sociales hegemónicos (Eagleton, 1988: 28), Walsh escribe para construir una alternativa revulsiva para el arte, ensayando así una producción literaria peligrosa

indisociablemente vinculada al movimiento de luchas populares con el que se ha comprometido.

### Referencias bibliográficas

- Barnet, Miguel (1991 (1969)) "La novela-testimonio: socioliteratura", en Klahn, Norma y Corral, Wilfredo (comp.) *Los novelistas como críticos*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, Walter (1982) *Para una crítica de la violencia*, México, La nave de los locos- Premiá editora.
- Benjamin, Walter (1990) "El autor como productor", en *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Madrid, Taurus.
- Diego, José Luis de (2003) *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)* La Plata, Al Margen.
- Eagleton, Terry (1988) *Una introducción a la teoría literaria*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Galich, Manuel (1995) "Para una definición del género testimonio", en *Casa de las Américas*, Año 36, N° 200, julio-septiembre, La Habana, pp. 124-125.
- Gilman, Claudia (2003) *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Grasselli, Fabiana y Salomone, Mariano (2011) "La escritura testimonial en Rodolfo Walsh: politización del arte y experiencia histórica", en *Aisthesis. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, N° 49, julio de 2011, Centro de Investigaciones Estéticas, Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, pp. 146-162.
- Grüner, Eduardo (1998) "Introducción. El retorno de la teoría crítica de la cultura: una introducción alegórica a Jamenson y Zizek", en Jamenson, Fredric y Zizek, Slavoj *Estudios culturales. Reflexiones sobre el muticulturalismo*, Buenos Aires, Paidós.
- Grüner, Eduardo (2007) "El espíritu de lo real", en *Conjetural. Revista Psicoanalítica*, N° 47, septiembre, Buenos Aires.
- Longoni, Ana y Mariano Mestman (2000) *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, El cielo por asalto.
- Lukács, Georg (1969) *Historia y conciencia de clases*, México, Grijalbo.
- Mangone, Carlos (1997) "Revolución Cubana y compromiso político en las revistas culturales", en Oteiza, Enrique (coord.) *Cultura y política en los años '60*, Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC, Universidad de Buenos Aires, pp. 187-205.
- Marcuse, Herbert (1968) *Cultura y Sociedad*, Buenos Aires, Editorial Sur.
- Mestman, Mariano (1997) "Consideraciones sobre la confluencia de núcleos intelectuales y sectores del movimiento obrero, 1968-1969", en Oteiza, Enrique (coord.) *Cultura y política en los años '60*, Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC, Universidad de Buenos Aires, pp. 207-230.
- Terán, Oscar (1993) *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina 1956-1966*, Buenos Aires, El cielo por asalto.
- Terán, Oscar (2004) *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX*

*latinoamericano*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Tortti, María Cristina (1999) "Protesta social y Nueva Izquierda durante el Gran Acuerdo Nacional", en Pucciarelli, Alfredo (ed.) *La primacía de la política*. Lanusse, Perón y la Nueva Izquierda en tiempos del GAN, Buenos Aires, Eudeba.

Walsh, Rodolfo (1994 (1973)) "Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política". Reportaje de Ricardo Piglia a Rodolfo Walsh. Marzo de 1970, en Baschetti, Roberto (1994) *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

Walsh, Rodolfo (1994 (1977)) "Carta abierta de un escritor a la Junta Militar", en Baschetti, Roberto (1994) *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

Walsh, Rodolfo (2003 (1969)) *¿Quién mató a Rosendo?*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

Walsh, Rodolfo (2004 (1969)) *Operación Masacre*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

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

Walsh, Rodolfo (2007a (1972)) "Narrativa argentina y país real. Testimonios de Rodolfo Walsh y Miguel Briante" (entrevista de Tarsitano, Carlos para La Opinión cultural), en Walsh, Rodolfo (2007a) *Ese hombre y otros papeles personales*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

Walsh, Rodolfo (2007a (1976)) "Carta a Vicky", en *Ese hombre y otros papeles personales*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

Walsh, Rodolfo (2007a (1976)) "Carta a mis amigos", en *Ese hombre y otros papeles personales*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

Walsh, Rodolfo (2007a (1976)) "Diciembre 29", en *Ese hombre y otros papeles personales*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

Walsh, Rodolfo (2007b (1973)) *Caso Satanowsky*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

Walsh, Rodolfo (2007c) *El violento oficio de escribir. Obra periodística (1953-1977)* (Edición corregida y aumentada a cargo de Daniel Link) Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

Walsh, Rodolfo (2007c (1968)) "Guevara", en *El violento oficio de escribir. Obra periodística (1953-1977)* (Edición corregida y aumentada a cargo de Daniel Link) Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

Williams, Raymond (1981) *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Barcelona, Editorial Paidós.

## Notas

---

<sup>1</sup> Desde una perspectiva continental, el año 1968 se evidencia como un hito para las *formaciones intelectuales* de izquierda latinoamericanas. Eventos y episodios de la historia intelectual de la época como el *Congreso Cultural de La Habana* de 1968, la agenda de encuentros propiciada por el aparato cultural de la Revolución Cubana y el *Caso Padilla* son claros ejemplos.

<sup>2</sup> Utilizo el término *politización* del discurso literario en el sentido benjaminiano. Walter Benjamin cierra su ensayo *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* con una conocida afirmación: la autoalienación de la humanidad “ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden. Este es el esteticismo de la política que el fascismo propugna. El comunismo le contesta con la politización del arte” (Benjamin, 1987: 57). Siguiendo la explicación de Eduardo Grüner sobre estas ideas benjaminianas, consideramos que la “politización del arte” no se vincula necesariamente con los temas explícitos de la obra (su contenido), sino que supone, como se ha mencionado, la “movilización de la experiencia histórica de los sujetos”, expresada en la estructura formal de dicha obra, en oposición a la *monumentalización estática* de esa experiencia histórica, operada por el fascismo y su “estetización de la política” (Grüner, 2007).