



Testimonio y literatura.

Algunas reflexiones y tres realizaciones en la narrativa argentina: Walsh, Urondo, Cortázar (1957-1974)

Testimony and Literature. Some Reflections and Practices in argentinian narrative: Walsh, Urondo, Cortázar (1957-1974)

VICTORIA GARCÍA

CONICET / Universidad de Buenos Aires · victoriaggarcia@gmail.com

Investigadora de CONICET y de la Universidad de Buenos Aires, ha hecho del discurso testimonial y las relaciones entre política y cultura su campo fundamental de investigación. Entre sus publicaciones recientes encontramos: “Diez problemas para el testimonialista latinoamericano: los años ’60-’70 y los géneros de una literatura propia del continente” (Castilla. Estudios de literatura, Universidad de Valladolid, 2013), “Testimonio literario latinoamericano: una reconsideración histórica del género” (Exlibris, UBA, 2012).

RECIBIDO: 14 DE AGOSTO DE 2015

ACEPTADO: 30 DE NOVIEMBRE DE 2015

DOI: 10.7203/KAM.6.6837

ISSN: 2340-1869

Resumen: El estudio de la relación entre testimonio y literatura reviste la complejidad que conlleva la siempre discutida definición de lo literario. En efecto, la discusión sobre qué había de ser la literatura, en una América Latina cuyo proceso revolucionario se veía en marcha, posibilitó la institucionalización del testimonio como género literario en el comienzo de la década de 1970. El presente artículo se inserta dentro de dicha discusión. Examina el fenómeno de la literatura testimonial desde el punto de vista de sus implicaciones teóricas y muestra los criterios conceptuales que sustentan, en nuestro enfoque, la construcción de un *corpus* de literatura testimonial. De acuerdo a dichos criterios, analizamos un *corpus* de literatura testimonial argentina, conformado por obras de Rodolfo Walsh, Francisco Urondo y Julio Cortázar, producidas entre 1957 y 1974.

Palabras clave: Testimonio, Literatura, literatura testimonial, literatura argentina, años 60-70.

Abstract: The relation between testimony and literature is as complex as the always debated definition of literature itself. In fact, the discussion about what was and had to be literature, in the context of a revolutionary Latin America, gave room to the institutionalization of testimonio as a literary genre in the early 1970s. This paper raises that discussion. We introduce certain theoretical implications of the testimonial literature phenomenon. and postulate the conceptual basis which supports the conformation of a testimonial literature *corpus* of analysis. From that point of view, we analyze a testimonial literature *corpus*, which integrates works of three Argentine authors, Rodolfo Walsh, Francisco Urondo and Julio Cortázar, written between 1957 and 1974.

Key words: Testimony, Literature, Testimonial Literature, Argentine Literature, 60-70s.

Introducción: algunas precisiones sobre los términos en debate.

Testimonio y literatura fue el título bajo el cual René Jara y Hernán Vidal reunieron, en 1986, un conjunto de reflexiones -ya clásicas- sobre el género testimonial latinoamericano. Se trató de un debate inaugural, porque dio inicio a la extensa serie de trabajos críticos producidos sobre el testimonio en los círculos académicos estadounidenses y europeos en los últimos años 80 y en los primeros 90, pero también porque implicó repensar a la literatura testimonial, que había sido “creada” como género por los escritores y críticos de la politizada Latinoamérica de 1970, en el marco de una sustantiva transformación de aquel contexto sociopolítico y cultural. En efecto, para la segunda mitad de los años 80 se palpaban los signos de un fin de época que se consolidaría poco después, y que llamaría a interrogarse sobre cómo volver a empezar, después de las dictaduras latinoamericanas y de la crisis del socialismo de Estado, cuya puesta en práctica en Cuba había dado lugar a la institucionalización literaria del género testimonial.

Hoy, a casi tres décadas de aquel debate, se hace necesario replantear la discusión sobre la relación entre testimonio y literatura, de una manera que avance en problematizar el alcance de los términos en juego y, en la misma línea, las condiciones teóricas y críticas del debate. En efecto, los significados de “testimonio” y “literatura” están lejos de existir *a priori*: el estatuto de los objetos que designan no puede definirse sino como tributario de los presupuestos conceptuales que orientan el análisis. No obstante, no siempre dichos presupuestos aparecen explicitados en los diversos abordajes críticos de los que, desde la década de 1980 hasta la actualidad, ha sido objeto el género testimonial.

En ese sentido, comenzaremos por afirmar que el binomio “testimonio y literatura” introduce un conjunto amplio de problemas a los cuales subyace -como en la formulación misma del tema de este artículo- una diferencia entre dos términos y, a la vez, su puesta en relación: se trata, en las implicaciones profundas de la cuestión, de la distinción entre lo que es literario y lo que no lo es, así como de la interrelación entre sendos ámbitos. En efecto, a un campo de lo “no literario” reenvía el primer término del binomio. En esa línea, es sabido que el testimonio, como discurso del *haber estado ahí* (Dulong, 1998: 11-12), pertenece, antes que a la literatura, a la oralidad cotidiana, a las prácticas jurídicas, al periodismo, a las ciencias sociales. Por eso, cuando el género testimonial se institucionalizó como literario en el campo latinoamericano del comienzo de los años 70, ocurrió lo que señalaba Mijail Bajtin (2002) a propósito de los géneros discursivos secundarios: el testimonio literario vino a reabsorber y recrear, con los códigos propios de la literatura, discursos testimoniales tal como circulaban por fuera del campo literario. Por sobre todo, eran reconocidos aquellos testimonios a los que se otorgaba importancia en la difusión del ideario revolucionario que, bajo el modelo de la experiencia cubana, intentaba

expandirse en el ámbito latinoamericano¹.

Si resulta necesario remitirse a la institucionalización literaria del testimonio en Cuba, como sede del campo literario latinoamericano de los años 60-70, es porque ese proceso generó las condiciones para que el testimonio sea considerado una problemática literaria, incluso hasta la contemporaneidad. En efecto, las resignificaciones de las que fue objeto el género al ser releído por la crítica literaria de los años 90 y 2000, primero como centro de lo que Mabel Moraña (1998) llamó el “boom del subalterno”, y luego como eje de un amplio debate crítico sobre los problemas históricos, políticos y culturales que plantea la violencia totalitaria del siglo XX -con la Shoá como núcleo ineludible de la discusión-, no habrían sido posibles sin esa “literaturización” inicial del género, impulsada desde el campo cultural cubano².

Así pues, concebida inicialmente en la Latinoamérica de los primeros años 70, la literatura testimonial llegó a aparecer, en una de sus acepciones, como un género que había de expresar las “virtudes extraliterarias” de la literatura (Gilman, 2012: 341). A esta concepción del género testimonial -vigente más allá del contexto politizado de los años 60-70 se asocia una noción de la literatura que parece definirla por lo que ella *no es*. Se apuesta, desde esta perspectiva, por una revalorización de prácticas verbales tradicionalmente segregadas del ámbito literario, como el periodismo o la escritura etnográfica -Rodolfo Walsh y Miguel Barnet serían, así, escritores testimoniales pioneros y paradigmáticos-. Al mismo tiempo, esta idea del testimonio apunta a combatir el elitismo de quienes se arrojan la potestad de definir qué queda incluido en la esfera literaria y qué se excluye de su campo. Sin duda, esta concepción del género testimonial tiene la ventaja de su potencial contestatario. No obstante, está atravesada por una paradoja crucial: a la vez que parece postular la ampliación de lo literario por su indefinición y, por lo tanto, tender a la disolución de la especificidad de la literatura, no deja de mostrar la supervivencia de dicha especificidad, pues lo “extraliterario” no tiene entidad sino presuponiendo la

¹ Así, en la “Conversación en torno al testimonio” que mantuvieron los organizadores del certamen literario de Casa de las Américas en 1969, Ángel Rama afirmó la necesidad de una reivindicación literaria del testimonio, asociada al papel que cumplía en “mostrar la línea de la tarea y la lucha en América Latina” (Rama y otros, 1995: 122). La valorización literaria de textos que se consideraban importantes en la difusión del imaginario revolucionario queda demostrada, además, en la lectura literaria de la cual, a lo largo de los años 60, fueron objeto ciertos textos políticos de la época, como los *Pasajes de la guerra revolucionaria* de Ernesto Guevara. A propósito de este tema, véase el trabajo de Morejón Arnaiz (2006) y nuestro propio enfoque (García, 2014).

² Como se sabe, la inclusión del testimonio como categoría del certamen literario de Casa de las Américas, en su edición de 1970, fue central en el proceso de institucionalización del género. Hemos considerado en otro lugar los criterios de legitimación literaria que rigieron dicha premiación inaugural (*cf.*: García, 2012).

existencia (aun problemática) de lo literario³.

Frente a ello, una acepción diferente de la literatura testimonial se sostiene en el reconocimiento de ciertas características específicas de los textos del género, que permitirían designarlos como testimonios *literarios*. Desde esta perspectiva, y retomando la fundación del género en Cuba, la convocatoria del certamen de Casa de las Américas de 1970, que por primera vez incluyó al testimonio entre las categorías premiadas, no dejaba de estipular una “calidad literaria [...] indispensable” como parámetro de evaluación de los textos que aspiraban a ser considerados (legítimamente) testimoniales⁴. Ahora bien: ¿cómo se define la “calidad literaria” de un texto (testimonial o de otra índole)? La respuesta a este interrogante no está dada de antemano, incluso si se concibe a la calidad no como categoría axiológica de atribución de legitimidad, sino como conceptualización del valor de un texto en el sentido saussureano de la palabra, esto es, como singularidad de un ejemplar textual dentro de un sistema más amplio de prácticas verbales. Así, la apuesta por considerar las cualidades literarias de ciertos discursos en tanto serie de rasgos formales específicos y diferenciales, se asociaría necesariamente a una teorización sobre la literaridad como carácter constitutivo de ciertos textos, y no de otros. Pero esa teorización no deja de resultar falible: ninguna afirmación sobre lo que *es* la literatura, frente a otros textos que el deslinde definiría como “no literarios”, puede eludir del todo su sesgo segregacionista, si se la confronta a la evidencia histórica de que, efectivamente, ciertos textos “extraliterarios” desde el punto de vista de sus características textuales son entendidos como literatura en ciertos contextos sociales⁵.

³ La paradoja de la “literatura extraliteraria” guarda relación con la postura antiintelectualista de los intelectuales, en la medida en que también esa postura apunta a la disolución de la esfera que le da lugar. Gilman describe el antiintelectualismo como “una de las predisposiciones de los intelectuales en momentos particularmente agitados de la historia, cuando la apuesta por la acción adquiere más valor que la confianza en la palabra y cualquier otro tipo de práctica simbólica” (2012: 164). Jaume Peris Blanes (2013), por su parte, ha considerado la relación entre el auge del imaginario antiintelectualista en Cuba y el surgimiento del género testimonial.

⁴ En esta línea, Anna Forné, al considerar la trayectoria histórica del género testimonial en Casa de las Américas, señala que “en ningún momento se suspenden plenamente las condiciones de la creación estética a favor de una reproducción estéril y desambiguada de la realidad” (2014: 229).

⁵ Genette (1993: 1 y *ss.*) ha intentado resolver este problema teórico a partir de la distinción que propone entre dos regímenes de literaridad: uno constitutivo y otro condicional. La literaridad constitutiva se define, desde su perspectiva, como la presencia en un texto de propiedades formales de la poesía o de la ficción. La literaridad condicional, en tanto, se asocia a cierta prosa factual que, sin poseer rasgos formales poéticos ni ficcionales, admite una caracterización como literaria “en virtud de un juicio de gusto individual o colectivo que hace pasar a primer plano sus cualidades estéticas” (Genette, 1993: 18, nuestra traducción). La teorización de Genette tiene la ventaja proponer conceptualizaciones sobre la forma específica del texto literario (*vid. infra*, § 4). No obstante, si se considera la cuestión desde un punto de vista socio-discursivo, resulta evidente que los juicios de valor estético a los que alude el autor no dejan de concernir a los textos constitutivamente literarios desde el punto de vista textual. En términos de Bourdieu (1995): ninguna literatura está exenta de la disputa por la legitimidad literaria. Para una reformulación reciente de la conceptualización de Genette, en términos de discurso literario, véase Maingueneau (2006: 138 y *ss.*).

Este es, en efecto, el caso de los orígenes de la literatura testimonial en Cuba: en 1966, Miguel Barnet escribió un relato etnológico *-Biografía de un cimarrón-* que solo más tarde resignificaría como literatura. Su defensa de la necesidad de un género literario que abordase “un desentrañamiento de la realidad, tomando los hechos principales [...] y describiéndolos por boca de uno de sus protagonistas más idóneos” (Barnet 1969: 108), figuraba en un programa de escritura que se aplicaba retroactivamente a lo que, en su origen, no había sido programado como testimonio ni como escritura literaria.

Ahora bien: llegado este punto, podría pensarse que deberíamos renunciar a definir la literatura testimonial, pues no parece posible establecer definiciones sobre el primer término del concepto, la literatura, sin caer en la laxitud conceptual, por un lado, o en el sesgo elitista, por otro. En efecto, es claro que ninguna conceptualización de la literatura testimonial que sustente la lectura crítica puede ser entendida como absoluta. Pero ello no debería ser considerado como un obstáculo epistemológico sino, por el contrario, tiene que ser aprehendido como una condición ineludible del análisis. En este sentido, es la literatura la que, como objeto, no *es* sino que se debate: en términos de Bourdieu (1995), la definición de la literatura es la lucha central y constitutiva del campo literario. Más aun, según lo ha planteado Jean-Marie Schaeffer (2006: 5-6), los géneros representan un aspecto crucial de dicha disputa. En efecto, si la cuestión de los géneros ha sido históricamente importante en literatura, es porque la especificidad literaria se encuentra siempre “amenazada” por la indefinición que conlleva pertenecer al conjunto heteróclito de las prácticas verbales, y constituirse a partir del mismo material significativo que las prácticas verbales no literarias. Por este motivo, la cuestión de cuáles son los géneros literarios aparece como idéntica al problema de la separación entre lo literario y lo no literario.

A los fines del análisis que nos proponemos, lo que importa destacar es que la crítica no es externa al problema de la definición de la literatura y de los géneros literarios, sino que sus intervenciones - incluso el presente artículo- constituyen posicionamientos en dicho debate (Schaeffer, 2006: 48). Esta cuestión se presenta inevitablemente cuando se trata de literatura testimonial, en la medida en que el testimonio, como género “no literario” que se “convirtió” en literario, pone de relieve la contingencia de la literatura: el hecho de que su misma condición se encuentra en debate. Así, cualquier definición - manifiesta o presupuesta- de un texto testimonial como literario se vincula a un posicionamiento teórico-crítico que es, a la vez, una posición dentro de la disputa por la definición de lo literario. Solo reconociendo dicho posicionamiento como tal, y explicitando las condiciones de su construcción, es posible abordar la relación entre testimonio y literatura aprehendiendo la complejidad que reviste la problemática, tal como hasta aquí hemos procurado mostrar.

El corpus como problema: del testimonio y la literatura a la literatura testimonial

Las consideraciones del apartado anterior llevan a postular que, en el estudio de la literatura testimonial, la construcción del *corpus* es un problema central. En efecto, es en esta instancia del análisis que se ponen en práctica los presupuestos teóricos sobre lo literario que guían el análisis textual. Desde esta perspectiva, presentamos a continuación los criterios conceptuales que sustentan la conformación de nuestro *corpus*. Como se verá, este introduce un recorte específico en el abordaje de la relación entre testimonio y literatura, centrado en lo que, de acuerdo a los criterios que explicitaremos, denominamos *literatura testimonial*. Notemos, en esa línea, que los fundamentos conceptuales de la conformación de nuestro *corpus* no conciernen solo a las obras abordadas en este artículo sino, más generalmente, esbozan condiciones para un estudio crítico del testimonio como cuestión literaria. Así pues, los textos que integran la serie analizada en nuestro trabajo reúnen los siguientes rasgos:

1. *Son obras narrativas extensas*. A este rasgo se asocia la proximidad entre la literatura testimonial y el género novelesco, proximidad que es visible desde el contexto de fundación del testimonio como género literario. En efecto, Miguel Barnet, en su célebre ensayo de 1969 -ya citado-, subrayó la confrontación del “nuevo” género testimonial con la ficción novelesca pero, paradójicamente, propuso la denominación “novela testimonio” para delimitar su alcance.

Desde el punto de vista teórico, la asociación entre literatura testimonial y narrativa implica que no consideraremos para el análisis los usos del testimonio en la poesía -ni las conexiones histórico-culturales que podrían establecerse entre dichos usos y la narrativa testimonial-. Sostenemos, así, que es en el ámbito de la prosa y, en particular, en el del relato, donde se plantean las interrelaciones relevantes entre testimonio y literatura que introdujimos en el primer apartado. El testimonio disputa su pertenencia a la literatura como parte de lo que Genette denominaba la “prosa no ficcional” (1993: 16) y, más precisamente, como un tipo particular de relato factual (Dulong, 1998: 56). De ese modo, el debate por su literaridad pone en jaque el privilegio de la ficción como dominio canónico del discurso literario (Maingueneau, 2006: 138-140). Pero si ese debate es posible, ello se debe en buena medida al hecho de que las fronteras entre la narrativa factual y ficcional son inestables. En efecto, no se trata de categorías absolutas sino relativas, definidas como tales en campos discursivos dados -situados cultural e históricamente- y sujetas a desplazamientos genéricos surgidos del desfase que existe entre la instancia de producción de los textos y la de recepción -desplazamientos por los cuales un relato factual puede ser leído como ficcional, y a la inversa- (Schaeffer, 2002: 115 y ss.; Lavocat 2011: 13). Asimismo, la narrativa factual y ficcional se asemejan en el hecho crucial de que ambas despliegan usos del lenguaje destinados a propiciar la inmersión de los lectores en el relato (Ryan, 2004: 115 y ss.; Schaeffer, 2013). El recurso a la sintaxis narrativa característica de la ficción en relatos testimoniales (*vid. infra*, § 4) puede

explicarse, así, como estrategia que favorece el potencial inmersivo de la narrativa factual.

Las distancias y aproximaciones entre relato ficticio y factual se encuentran en la base de la relación compleja entre literatura y testimonio. Es como parte del terreno común a sendos espacios, el relato, que la literatura testimonial expresa en forma cabal el problema de la inestabilidad de lo literario y de las disputas por su significado y alcance⁶.

2. *Son relatos con un componente testimonial o documental expuesto como tal en la materialidad textual.* Como la cercanía entre novela y testimonio, la afinidad entre testimonio y documento se constata ya en el contexto de la institucionalización inicial del género: la convocatoria al premio Casa de 1970 pautaba que “Los libros de *testimonio documentarán*, de forma directa, un aspecto de la realidad latinoamericana y caribeña” (*cit.* en Ochando Aymerich, 1998: 32, nuestro subrayado). La semejanza entre testimonio y documento deriva del valor de prueba que, como efecto pretendido del discurso, se les adjudica en un relato respecto de ciertos hechos narrados. Conviene considerar, sin embargo, una diferencia significativa entre el modo de representación testimonial y el documental: en el primero la marca probatoria está dada por el relato de protagonistas o testigos de la historia narrada –aquellos que *han estado ahí*–, relato originado a menudo en la oralidad; en el segundo, en cambio, el efecto verificador surge de la intercalación textual de piezas de discurso escrito –periodístico, jurídico o de otra índole– que reaseguran el estatuto real atribuido a los hechos representados.

Subrayemos, por otra parte, que el componente testimonial o documental que caracteriza a nuestro *corpus* es manifiesto en los textos considerados. Ello implica que no incluiremos en el análisis textos cuya categorización como testimoniales deriva de operaciones de lectura sustentadas en factores externos a la materia textual. La figura de escritor, como factor extratextual de las interpretaciones habilitadas para una obra, resulta central en este punto: el hecho de que el autor haya transitado una experiencia social que, a la vez, aparece representada en su literatura, no contará como criterio suficiente para adjudicar a aquella un carácter testimonial⁷.

3. *Relatan experiencias sociales ligadas a la violencia de Estado.* La violencia y, en particular, la violencia ejercida desde el poder político, constituye un núcleo temático central del género testimonial, presente en su

⁶ Subrayemos que la relación entre literatura y testimonio tiene implicaciones diferentes en la poesía testimonial y en la narrativa, pues nadie pondría en cuestión la literaridad constitutiva de un poema (Genette, 1993) sino, en todo caso, su legitimidad como literatura *buena o mala* (Bourdieu, 1995). A propósito de la relación histórico-cultural entre narrativa y poesía testimoniales, Gilman (2012: 344-345) ha considerado las semejanzas entre el género testimonial institucionalizado a comienzos de los años 70, y cierta poesía latinoamericana de la época, centrada en la comunicabilidad, el poder explicativo y la denuncia como categorías de un arte revolucionario. Por su parte, Guillard (2013) ha estudiado la dimensión testimonial de la poesía carcelaria producida en la Argentina durante la dictadura militar de 1976-1983.

⁷ Al respecto, un ejemplo significativo es *Las tumbas* de Enrique Medina (1972). Walsh caracterizó al texto como un “Vigoroso testimonio sobre el origen de los reformatorios” (*cit.* en Lafforgue, 2000: 298). Pero, aunque la novela remite a una experiencia atravesada por Medina, no hay marcas textuales que permitan identificar al narrador con el autor: el nombre del protagonista y, con ello, la posibilidad de vincularlo a aquel, está deliberadamente omitido en el relato.

desarrollo en la Argentina, desde la segunda mitad de los años 50 hasta la contemporaneidad. Notemos, no obstante, que la postulación de este criterio no implica reducir la literatura testimonial a la mera transmisión de un contenido histórico o político. Se trata, en cambio, de integrar el plano temático a un estudio textual de la literatura testimonial que, al concebirla como género, debe dar cuenta de los rasgos compositivos, enunciativos y temáticos de las obras analizadas (*cf.*: Bajtin, 2002; Steimberg, 2013).

4. *Poseen un componente literario en su materialidad textual.* Si, como hemos señalado, la literaridad de un texto no puede esencializarse, resulta necesario explicitar el alcance que otorgamos a dicho componente literario a los fines de nuestro análisis: nos referimos, en particular, a la incorporación en los relatos testimoniales de modalidades de representación propias del discurso poético y/o del discurso ficcional (Genette, 1993: 22).

En cuanto a la poesía, es posible observar reapropiaciones de sus rasgos característicos en ciertas expresiones contemporáneas de la narrativa testimonial argentina. No se trata solo de una poeticidad del lenguaje -que permitiría establecer relaciones entre ciertos textos testimoniales y la prosa poética-, sino además de la apelación al verso como forma que adopta la escritura en ciertas zonas de un relato testimonial⁸.

Mucho más frecuente en narrativa testimonial producida en la Argentina ha sido el recurso a la ficción, fenómeno que comprende dos distintas dimensiones del análisis del relato verbal. Así, por un lado, existen relatos testimoniales factuales desde el punto de vista de su estatuto pragmático global que, no obstante, incorporan procedimientos narrativos característicos del discurso ficcional. En su mayoría, estos se asocian al fenómeno de la focalización interna, desplegada en estrategias como el uso de discurso indirecto libre y del monólogo interior (Schaeffer, 2002: 247 y *ss.*). Por otro lado, ciertos textos testimoniales se inscriben en el ámbito de la ficción -más allá del componente testimonial o documental que introduzcan como elemento verosimilizador del discurso-, pues su estatuto pragmático global se asocia al fingimiento lúdico como acuerdo intersubjetivo entre autor y lectores, que sustenta el acto comunicacional (Schaeffer, 2002: 128-129).

Las consideraciones anteriores implican que no integrarán nuestro *corpus* aquellos textos testimoniales cuya definición como literarios no se derive de los rasgos formales que hemos puntualizado. Si bien esta opción crítica no deja de resultar restrictiva, pues implica dejar de lado textos considerados como literatura en ciertos momentos históricos del campo literario -como señalamos al comienzo-, posee la ventaja de postular categorías formales concretas para el análisis textual, frente al

⁸ El discurso poético está presente en testimonios de mujeres aparecidos en los últimos años, referidos a la dictadura y a las experiencias militantes de los años 70. Así ocurre, por ejemplo, en *La Escuelita* de Alicia Partnoy (1986), en los *Sueños sobrevivientes de una montonera*, de Susana Ramus (2000), en *Hay que saberse alguna poesía de memoria*, de Patricia Borensztein (2011) y en el *Diario de una princesa montonera*, de Mariana Eva Pérez (2012). Sobre el lenguaje poético como forma que toma en la narrativa testimonial de mujeres argentinas la experiencia traumática del terrorismo de Estado, véase Davidovich (2014: 115).

énfasis en el contenido que ha primado en la crítica sobre la literatura testimonial (*cf.* Forné, 2014: 217 y *vid. supra*, § 3)⁹.

5. *Forman parte de un proyecto de escritor*. El hecho de que los testimonios considerados pertenezcan a un proyecto literario más amplio permite integrarlos al conjunto de opciones estéticas que toma un escritor, retomando o renovando las opciones vigentes en cierto estado del campo literario –y construyendo, en dichas tomas de posición, una cierta idea de lo que es y ha de ser un escritor-. Así pues, no consideraremos para nuestro abordaje aquellos textos que resulten de incursiones aisladas en la escritura testimonial, incluso si se trata de testimonios que, desde el punto de vista textual, incluyen un componente literario¹⁰.

6. *Son libros o llegaron a serlo*. Algunos textos testimoniales circularon originalmente en medios distintos del libro: la prensa periódica, considerada valiosa en los años 60-70 por ciertos escritores que buscaban llevar su literatura a un público más amplio, o blogs literarios en el contexto argentino contemporáneo¹¹. No obstante, y siguiendo a Roger Chartier (1999: 26), es en la llegada al libro que los textos se instituyen como obras, y sus productores como autores literarios. En esa línea, la consideración del libro como forma material que toman los relatos testimoniales estudiados, permite inscribir las modalidades de circulación de los textos como dimensión pertinente del análisis literario.

Las opciones analíticas que hemos enunciado, y que fundamentan la conformación de nuestro *corpus*, no buscan opacar la complejidad del vínculo entre testimonio y literatura sino, por el contrario, intentan desplegarla. Se trata, en efecto, de explicitar las condiciones de producción de la crítica, así como el posicionamiento que orienta el análisis. En lo que sigue, pues, analizaremos ciertos ejemplares de la literatura testimonial argentina producidos en el período comprendido entre 1957 y 1974.

⁹ Dentro del período que comprende nuestro artículo, *La patria fusilada* de Francisco Urondo (1973) es un ejemplo de texto testimonial-documental cuya caracterización como literatura no se deriva de sus rasgos formales, sino de condiciones de legitimación literaria vigentes en el campo (*vid. infra*, nota 19). Más recientemente, han sido numerosos los relatos testimoniales sobre la dictadura de 1976-1983 y sobre las experiencias militantes de los años 60-70, que no exponen una elaboración literaria en sus características textuales. Dichos testimonios han sido objeto de reflexiones sobre la producción social de la memoria en la Argentina. Para una introducción a esta concepción del testimonio, ampliamente desarrollada en la crítica académica local, véase el trabajo de Oberti (2014).

¹⁰ Este criterio cobra relevancia en la Argentina postdictatorial, contexto en que han sido numerosas las incursiones en la literatura testimonial realizadas por fuera de proyectos literarios sostenidos. Así, ciertos textos testimoniales han denunciado las atrocidades del terrorismo de Estado ya en la voz de sus sobrevivientes o de familiares de detenidos-desaparecidos, incorporando elementos literarios en su materialidad textual. Algunos ejemplos de ello son *José* de Matilde Herrera (1987) (*cf.* Goicochea, 2008, para un enfoque del texto como literatura testimonial), *Sueños sobrevivientes de una montonera* de Susana Ramus (2000) y *Pase libre* de Claudio Tamburrini (2002).

¹¹ Como es sabido, los textos testimoniales de Walsh, cuya realización libresca analizamos más abajo, fueron publicados originalmente en la prensa. En cuanto al uso de medios virtuales en la literatura testimonial contemporánea, el *Diario de una princesa montonera* de Mariana Eva Pérez y *¿Quién te creés que sos?*, de Ángela Urondo Raboy (ambos de 2012), comenzaron siendo blogs.

Podremos considerar, de esta manera, las diversas relaciones entre testimonio y literatura, y las singulares acepciones de la literatura testimonial, que se construyen en los distintos escritores y obras estudiados.

Literatura testimonial argentina, 1957-1974

Como hemos sugerido en el primer apartado, el testimonio surgió al mismo tiempo como género literario y latinoamericano, en la institucionalización promovida desde Cuba al comenzar la década de 1970. Dicha institucionalización era un corolario, a la vez, del proceso político y cultural iniciado con el triunfo de la Revolución Cubana, en 1959. En el ámbito argentino, las precondiciones de la consolidación del testimonio como género literario deben remitirse al momento de inflexión que significó 1955: fue entonces, con el derrocamiento del gobierno peronista, que se inició una profunda revisión del rol social y político de los intelectuales y escritores, y, en particular, de su papel frente a los sectores populares, así como frente al peronismo con el que aquellos se identificaban (Cella, 1999: 9). En este sentido, la célebre obra de Walsh, *Operación masacre* (1957), representa, como veremos, el origen del testimonio literario argentino. A partir de entonces, el ascenso de la literatura testimonial local en el período 1957-1974, y su auge hacia el final de la etapa, están atravesados por los intensos debates en torno al compromiso político que habían de asumir los escritores, en un contexto en que la transformación radical del mundo social se instalaba progresivamente como dirección posible y hasta necesaria de la historia argentina y latinoamericana. En el campo argentino, no solo Rodolfo Walsh sino también Francisco Urondo y Julio Cortázar participaron de aquella apuesta testimonial. Veremos a continuación las distintas formas que el testimonio tomó en los escritores considerados, en tanto alternativa viable para abonar, desde la literatura, al proceso revolucionario que se veía en marcha.

Rodolfo Walsh: de la “novela” de los fusilados de Suárez al testimonio del escritor militante

En el caso de Rodolfo Walsh, su *Operación masacre*, publicada primero en 1957, da inicio a la historia argentina del testimonio literario. Se trata, paradójicamente, de un origen anacrónico: Walsh escribió el libro antes de que el testimonio existiese como género literario y antes, también, de ser el escritor militante que promovería la literatura testimonial, desde el final de los años 60. En efecto, para 1957, la carrera de escritor de Walsh -iniciada en los comienzos de esa década- se había desarrollado básicamente en el ámbito de la literatura policial.

Como es sabido, *Operación masacre* se centra en el levantamiento militar-cívico encabezado por Juan José Valle el 9 de junio de 1956 y, sobre todo, narra la represión de la insurrección, ordenada por la

“Revolución Libertadora”. Pese a la politicidad evidente de los hechos que son materia del relato, se trata de un libro declaradamente apolítico en su origen. Walsh intenta matizar sus implicaciones en el contexto, signado por la antinomia entre peronismo y antiperonismo: “Suspicias que preveo me obligan a declarar que no soy peronista [...]. Tampoco soy ya un partidario de la revolución que -como tantos- creí libertadora” (Walsh 1957: 15), afirma en la Introducción del libro.

Desde el punto de vista de sus rasgos formales, *Operación masacre* es un relato factual sobre los sucesos de junio de 1956, que introduce procedimientos del discurso ficcional en ciertas zonas del relato. El carácter factual de la narración se establece, como pacto de lectura global, en los paratextos, y se despliega a través del texto en dos modos de representación básicos: el documento y el testimonio. Así, por un lado, Walsh recurre a la intercalación y al análisis de documentos judiciales y periodísticos para probar la verdad de su versión de los hechos, frente a la que busca imponer el discurso oficial. Esa faceta documental del libro se expone mayormente en su tercera parte, “La evidencia”. Por otro lado, el aspecto testimonial de *Operación masacre* corresponde al *racconto* de la investigación desarrollado en los prefacios, donde el *yo* autorial se presenta como quien *ha estado ahí*, en contacto con los protagonistas del relato¹².

En cuanto a los procedimientos característicos del discurso ficcional, estos se observan en “Las personas” y “Los hechos”, es decir, en las dos partes propiamente narrativas del libro. Allí, la figura del periodista y escritor denunciante exhibida en los paratextos queda invisibilizada tras un narrador heterodiegético, propio de la narrativa de ficción. Asimismo, el discurso de las víctimas se representa en el relato con las estrategias de la narrativa ficcional -monólogos interiores, discurso indirecto libre y un profuso despliegue de diálogos-, y no como palabra testimonial, pese a que las entrevistas de Walsh con los sobrevivientes constituyeron un material fundamental para la confección del libro. Cabe notar, en esa línea, que si bien a partir de la institucionalización latinoamericana del género *Operación masacre* apareció como expresión ejemplar de la literatura testimonial (*cf.* Rama, 1976: 292-293), el texto es, considerado en su conjunto, más novelesco que testimonial.

De hecho, la opción de narrar los sucesos de junio de 1956 tratando a los protagonistas como personajes de una novela tiene importantes implicaciones desde el punto de vista del significado político del texto de Walsh. La perspectiva narrativa tiende a desdibujar la responsabilidad del gobierno militar que ordenó el procedimiento represivo, y se enfoca en un episodio puntual de fusilamientos clandestinos de civiles en el conurbano bonaerense, señalando al jefe de policía de la provincia de Buenos Aires como culpable. Para el Walsh de 1957, la historia de los fusilados de Suárez mostraba una violencia

¹² Afirma Walsh en la Introducción de 1957: “En los cuatro meses que dura ya esta búsqueda, he hablado con los tres sobrevivientes del drama que aún están en libertad en el país. [...] He hablado con testigos presenciales de cada una de las etapas del procedimiento que culminó en la masacre. [...] He hablado con familiares de las víctimas” (Walsh, 1957: 14).

particularmente extraordinaria –“cinematográfica”, dice en la Introducción (1957: 11)-, debido a las “víctimas inocentes” que, desde esa misma perspectiva, representaban sus protagonistas: “Porque esos hombres eran civiles desarmados e indefensos. Porque esos hombres no se habían sublevado [...]. Porque algunos de esos hombres ni siquiera eran peronistas”, declara en la primera versión del libro (Walsh, 1957: 142). De esa manera, *Operación masacre* expresa, en su materialidad textual, no la relación directa entre la literatura testimonial y el objetivo de denuncia política sino, por el contrario, las tensiones que surgen entre la forma literaria y el contenido político al ser integrados en el libro. Su paradoja fundante es la de ser un texto literariamente potente no solo a pesar de sino, más aun, *debido al* punto de vista político que lo orienta, que Walsh eventualmente planteará como fallido. De hecho, volvería a publicar el texto en 1964, 1969, 1972 y 1973, con modificaciones que, en buena parte, procuraban rectificar la perspectiva política que había dado lugar al libro¹³.

Con *Operación masacre*, Walsh creó –sin proponérselo– un modo de hacer literatura que, progresivamente, asumiría como pieza central de su proyecto literario. *¿Quién mató a Rosendo?*, de 1969, es el resultado de esta opción. El texto apareció primero como serie de notas en el semanario por él mismo dirigido de la CGT de los Argentinos, central sindical combativa, confrontada a la CGT que lideraba Augusto Vandor. *Rosendo* narra un episodio de violencia ocurrido en 1966 en el que Vandor tiene un papel central, y demuestra la criminalidad del dirigente, apoyada por la negligencia cómplice de la justicia. Para narrar los hechos, Walsh toma el modelo de *Operación masacre*, pues introduce procedimientos propios de la ficción en un relato factual desde el punto de vista pragmático global. Sin embargo, aquel modelo inicial aparece renovado. Walsh incorpora, en esa línea, un procedimiento que por entonces se instituiría como característico del género testimonial: la intercalación en el relato de testimonios de los protagonistas de los hechos, que figuran en el texto como si constituyesen la transcripción fiel de la voz de las personas representadas como personajes¹⁴. Los testimonios se distinguen tipográficamente del discurso del narrador. No obstante, la identificación político-ideológica de la instancia narrativa con los testimoniantes, vinculados al peronismo combativo, es notoria en el relato. Sus ideas clasistas se contraponen deliberadamente al papel del vandorismo, que se denuncia

¹³ Los cambios en el posicionamiento político de Walsh frente a los hechos de 1956 se manifiestan en los paratextos del libro. El desplazamiento más notorio es el de la edición de 1969, donde el autor pasa a defender por igual a las víctimas civiles y militares de la represión del levantamiento: “Las ejecuciones de militares en los cuarteles fueron, por supuesto, tan bárbaras, ilegales y arbitrarias como las de civiles en el basural (Walsh, 1969a: 193). Para un enfoque integral sobre la transformación de *Operación masacre* en el período 1957-1973, remitimos a nuestra tesis doctoral (García, 2014).

¹⁴ Es probable que la transcripción de un testimonio oral que da forma a la *Biografía de un cimarrón*, de Barnet, haya constituido un modelo para el Walsh de *¿Quién mató a Rosendo?* Así, en la entrevista que Piglia mantiene con el escritor en 1970, Walsh identificaba en el libro de Barnet un ejemplo a seguir: “en el montaje, en la compaginación, en la selección, en el trabajo de investigación, se abren inmensas posibilidades artísticas. Digo eso porque pienso en trabajos como el de Barnet, por ejemplo, no tanto en el segundo como en el primero *Biografía de un cimarrón*” (Piglia, 1973: 20).

como partícipe de la injusticia y la violencia dominantes, no solo en la narración del crimen que señala como responsable a Vandor, sino también en el ensayo político que conforma la tercera parte del libro -titulada, precisamente, “El vandorismo”-. De esa forma, *¿Quién mató a Rosendo?* sitúa el episodio de violencia que narra en la disputa entre el peronismo combativo y el peronismo “burócrata”, una disputa en la que Walsh -que, en la segunda mitad de los años 50, se declaraba “ni peronista ni antiperonista”- ahora toma expresamente partido¹⁵.

Finalmente, en 1973 Walsh publica el último de sus libros testimoniales: *Caso Satanowsky*, transposición libresca de una serie de notas periodísticas de investigación que el escritor había publicado en 1958. El texto se centra en el asesinato del abogado Marcos Satanowsky, ocurrido en 1957, e imputa al gobierno de la “Revolución Libertadora” como cómplice y hasta culpable del crimen. Se trata, en rigor, de un libro no testimonial sino documental: el relato incluye numerosas piezas de discurso escrito asociadas al poder mediático, jurídico y político, respecto de las cuales la narración toma distancia crítica. Al mismo tiempo, *Caso Satanowsky* prescinde casi por completo de las estrategias narrativas de la ficción, a las que Walsh recurría en sus libros testimoniales anteriores. En efecto, la distancia político-ideológica que el escritor toma respecto de los protagonistas del libro -incluida la víctima, a quien Walsh en 1973 caracteriza como “un miembro admitido de la oligarquía argentina” (Walsh, 1973a: 17)-, no parece resultar compatible con el testimonio ni con la focalización interna característica de la ficción: dentro de la literatura testimonial walshiana, dichos modos de representación se asocian a una identificación de quien cuenta la historia respecto de sus protagonistas. Así caracterizado en términos generales, la excepción notable dentro de *Caso Satanowsky* es el capítulo “Muerte al mediodía”, centrado en el asesinato del abogado en su estudio: allí, el relato adopta rasgos de la narrativa de ficción y, más precisamente, del policial, género en el que Walsh dos décadas atrás había iniciado su proyecto literario.

En 1973, *Caso Satanowsky* y la versión autorial definitiva de *Operación masacre* cierran el ciclo de la literatura testimonial de Walsh. En efecto, la denuncia de la naturaleza violenta del poder político antiperonista, que atravesaba en distintas formas los testimonios del escritor, parecen perder actualidad en el contexto del retorno del peronismo al gobierno -que se concreta en mayo de aquel año-. Así, es la percepción de un cierre de ciclo lo que se exhibe en la edición de 1973 de *Operación masacre*, donde el

¹⁵ El desplazamiento en el posicionamiento político de Walsh frente al peronismo es notorio. Sin embargo, este estuvo atravesado por tensiones -centralmente, por reparos acerca de la figura de Perón-, incluso en momentos en que el escritor participaba de organizaciones políticas ligadas al peronismo. Así, en “Nota” prefacial añadida en la segunda edición de *¿Quién mató a Rosendo?*, niega su autoidentificación como escritor peronista, sin dejar de ratificar su empatía con los personajes del libro: “Tanto Blajaquis y Zalazar, como los hermanos Villaflor, Granato y Alonso eran, son peronistas, que yo no lo sea, de ningún modo oscurece el cariño y la admiración que me inspiran; mucho menos, la comprensión del papel histórico del peronismo, y en particular de la Resistencia peronista, precedente concreto y admirable de las luchas que desarrollan los trabajadores” (Walsh, 1969c: 5-6).

autor, a la luz de las circunstancias presentes, reinterpreta el significado del texto como un relato de “la experiencia colectiva del peronismo en los años duros de la resistencia, la proscripción y la lucha armada” (Walsh, 1973b: 199-200)¹⁶. Para ese momento, Walsh se había integrado a la organización peronista Montoneros. Luego de 1973, no volvería a publicar libros, y su tarea de escritor se desarrollaría centralmente en el marco de su actividad política.

Francisco Urondo: ficción y documento en *Los pasos previos*. Un caso de esquizofrenia genérica

En los primeros años de la década de 1970, también Francisco Urondo, quien había desarrollado un proyecto literario basado en la poesía y en la narrativa breve desde la segunda mitad de los años 50, y trabajado en periodismo desde el comienzo de la década siguiente, incursiona en la literatura testimonial. En 1973, la que sería su primera y única novela resultó premiada en un concurso literario organizado por el diario *La Opinión* y por la editorial Sudamericana. Para su presentación en el certamen se llamó *Los penúltimos días* pero, al publicarse en 1974, Urondo la tituló *Los pasos previos*¹⁷.

La novela de Urondo relata la vida cotidiana de periodistas, artistas y escritores argentinos que integran el campo cultural de izquierda de la década de 1960. Más precisamente, la historia se sitúa en el contexto represivo de la llamada “Revolución argentina”, iniciada en 1966, y representa el ascenso de la resistencia y de la movilización popular hasta el Cordobazo, en 1969. Dentro del profuso despliegue de personajes que constituyen la trama, algunos resultan centrales para comprender los presupuestos literarios que orientan su confección: sobre todo Mateo y Marcos, pero también Juan y Lucas, todos ellos periodistas, que llevan el nombre de los cuatro evangelistas cristianos. La intertextualidad bíblica es particularmente significativa desde la perspectiva de la dimensión testimonial del libro de Urondo, pues se trata, como es sabido, de los cuatro testigos canónicos de las enseñanzas de Jesús. En la novela, ellos tienen a cargo la tarea de transmitir “la verdad de las cosas”, tal como expone la escena sucesivamente reproducida en torno de Mateo, Marcos, Juan y Lucas -de fuerte carga simbólica-, en que los personajes

¹⁶ El pasaje citado corresponde al apéndice “‘Operación’ en cine”, agregado por Walsh en 1973. Se relatan allí las circunstancias de la realización del film *Operación masacre*, que fue dirigido por Jorge Cedrón y contó con la participación de Walsh en la elaboración del guión. El apéndice reproduce, además, un fragmento de dicho guión. Como sostuvimos en otro lugar (García, 2014: 369 y ss.), la transposición cinematográfica hace de *Operación masacre* la obra testimonial que no había sido originalmente, dada la centralidad de Julio Troxler en la película, en el papel de relator-sobreviviente y personaje.

¹⁷ En 1971, Urondo había publicado en *La Opinión* la nota “Escritura y acción”, que comentaba una encuesta a ocho escritores argentinos sobre la situación de la narrativa ficcional y, particularmente, de la novela, en el contexto político del momento. Allí, el diagnóstico de que la realidad política ponía en jaque a la novela tradicional, parecía llevar a una opción por la literatura testimonial: “la narrativa no alcanza a ponerse a la altura de las circunstancias”; “La presión de los hechos [...] parecen conducir hacia una literatura de testimonio” (Urondo, 2013: 398-399). Ese diagnóstico podría entenderse, pues, como fundamento de la opción documental plasmada en *Los pasos previos*.

conforman un círculo alrededor de quien da testimonio. En efecto, el mismo Urondo señaló que los personajes “representan el papel de apóstoles, de difusores. Un poco el papel de ellos es el de la novela” (Pichón Riviére, 1971:38). La concepción de la literatura como ejercicio del testimonio y de la denuncia social, que sustenta *Los pasos previos*, se condensa asimismo en el diálogo que el ingeniero Palenque y el escritor Simón mantienen hacia el final del libro: “Contá: hacé lo que hacían Marcos y Juan, lo que hacen Lucas y Mateo: contá. [...] Lo que pasa, lo que te pasa. Por qué te has ido de tu país, eso vas a saber hacerlo, y será necesario” (Urondo, 1974: 385).

El propósito de contar “la verdad de las cosas” aparece con claridad en *Los pasos previos*. Ahora bien: ¿de qué manera el texto persigue ese propósito? O mejor: ¿cómo buscó Urondo contar la verdad del contexto político-cultural de los años 60-70, procurando que, a la vez, su texto *contase como* verdad y literatura en dicho contexto? La respuesta que ensaya el autor frente a tales interrogantes es diferente de la que observábamos con Walsh: si la literatura testimonial walshiana parte del relato de hechos reales e introduce la ficción como procedimiento que permite representarlos, *Los pasos previos* se sitúa en la ficción -en la historia imaginaria protagonizada por Marcos, Mateo, Lucas, Juan, Palenque, Simón y los otros personajes-, e incorpora relatos de hechos realmente ocurridos en el contexto político-cultural de la década de 1960, como elementos documentales que refuerzan el verosímil realista de la novela. En particular, se trata de intercalaciones de fragmentos de *Solo el pueblo salvará al pueblo*, texto del líder sindical combativo Raimundo Ongaro -comentado por Walsh-, y de notas periodísticas de Pedro Leopoldo Barraza, sobre el secuestro y la desaparición de Felipe Vallese, ocurridos en 1962. En los documentos intercalados prevalece un tono inequívoco de denuncia política, mientras que en la ficción tiene lugar, bajo la forma predominante del diálogo, la discusión que es constitutiva de cualquier proceso histórico, y también del campo artístico y literario. En esa línea, es posible afirmar que *Los pasos previos* contiene un importante componente metaliterario, pues los debates que subyacen a la producción del arte y de la literatura se tematizan dentro mismo de la escena ficcional de la novela. Se plantean, en efecto, discusiones sobre el papel de los artistas en contextos de represión cultural -en el episodio “Los cómicos y el dinero”, sobre el rol político de los intelectuales latinoamericanos -en “Funerales”, sobre las tensiones entre literatura política y autonomía literaria -“El espejo”, sobre la oposición entre arte comprometido y arte para el mercado -en “Severo se confiesa”-.

Acerca de la faceta documental de *Los pasos previos*, se ha señalado que la intercalación de documentos no es aleatoria en la novela, pues responde a fines narrativos vinculados con la creación del mundo ficcional (*cf.* Graselli, 2011: 260). En efecto, el papel del periodismo de investigación en la denuncia del caso Vallese, condensado en la figura de Barraza, tiene su correlato ficticio en el personaje de Marcos, que ha escrito un libro sobre Vallese y termina, como él, siendo detenido, torturado y asesinado. Análogamente, el “Estado de asamblea” relatado en el capítulo inicial reenvía a las

discusiones sindicales que, como lo exponen los extractos documentales del capítulo quinto, culminaron en la formación de la CGT de los Argentinos liderada por Ongaro.

Ahora bien: si ficción y documento se conectan desde la perspectiva de los hechos narrados, se encuentran escindidos desde el punto de vista de la forma textual, en que aparecen como dos partes claramente diferenciadas del libro. La diferenciación se plantea en el nivel enunciativo: mientras que el dispositivo ficcional se construye mediante el relato ficticio de un narrador heterodiegético, los segmentos documentales se ligan, por medio de notas aclaratorias que consignan las fuentes de las que han sido extraídos los documentos, a una instancia enunciativa no narrativa sino autorial. De ese modo, las partes documentales, más que integrarse a la ficción o dialogar con ella, se ubican por fuera del dispositivo ficcional, funcionando como irrupciones de “realidad” o de discurso factual que interrumpen la inmersión ficcional. La exterioridad formal que los documentos mantienen respecto de la ficción se expresa, a la vez, en la numeración correlativa de los episodios de la novela, que excluye las intercalaciones documentales: de esa forma, el texto tiende a mostrar que la ficción produce sentido por sí sola, independientemente del relato factual desplegado en los pasajes documentales.

En esa línea, y considerada integralmente, *Los pasos previos* parece representar, en los términos que utiliza reiteradamente el personaje de Mateo, una apuesta por la “escisión”, la “ambigüedad genérica”, el “dualismo” o incluso la “esquizofrenia” (Urondo, 1974: 9). En efecto, el dualismo entre ficción y documento, como modos de representación que dan forma al libro, no deja de remitir a los dilemas del campo cultural de los años 60-70, que atraviesan a Urondo y a los personajes de *Los pasos previos*. La novela narra un proceso de politización del campo artístico que confluiría en una “lucha conjunta de los distintos sectores del pueblo” (Urondo, 1974: 215). Sin embargo, la alianza entre el sector literario y el político, que formaría parte de aquella lucha conjunta, aparece como inconclusa en la misma forma del texto. Desde esta perspectiva, resulta significativo que la obra de teatro compuesta por Simón, de cuyo guión se “transcribe” un fragmento hacia el final del libro, se explicita como incompleta: “La gente abandona la sala discutiendo el sentido de la pieza, todos convienen en que ha faltado remate y lo afirman airadamente” (Urondo, 1974: 396). El mismo carácter inacabado se sugiere en el título que prevaleció para la novela: se trata de una historia de *pasos* o de transiciones, más que de una historia completa. De ese modo, si la ficción documentada de *Los pasos previos* cuenta “la verdad de las cosas”, se trata de una verdad no definitiva sino compleja: conformada a partir de debates, y del carácter constitutivamente irresuelto de los dilemas estéticos y políticos de su época.

Significativamente, fue otro escritor testimonial, el pionero Rodolfo Walsh, quien proveyó el voto positivo para que *Los pasos previos* fuese premiada en el concurso de *La Opinión* y Sudamericana. Significativamente, también, Walsh premió la novela valorándola no estrictamente como ficción, sino como “crónica” de la realidad de su tiempo: “Mi voto fue para *Los penúltimos días*, de Francisco

Urondo: una crónica [...] de las perplejidades de nuestra *intelligentsia* ante el surgimiento de nuestras primeras grandes luchas populares” (“Por su calidad...”, p. 15). La lectura surgía en un momento en que la opción dilemática entre literatura y política, entre ficción y testimonio-documento, se presentaba frente a Walsh y Urondo como apremiante. En efecto, luego de la apuesta por la ambigüedad genérica que representó *Los pasos previos*, Urondo reorientaría su escritura decididamente hacia el documentalismo, apartándose de la narrativa ficcional. Así, en 1973 apareció *La patria fusilada*, texto sobre la masacre de Trelew que reproduce la entrevista que el escritor realizó a los sobrevivientes de dicho episodio, mientras se encontraban en la cárcel¹⁸. A partir de entonces, la escritura política del documentalismo cedería el paso a la política entendida como acción: luego de 1974, año de aparición de *Los pasos previos*, Urondo no realizaría intervenciones públicas como escritor y, ya incorporado a Montoneros, se dedicaría sobre todo a su actividad política en Montoneros.

Julio Cortázar: el documento como materia de experimentación literaria en *Libro de Manuel*

En cuanto a Julio Cortázar, el compromiso político como factor de la creación literaria y, al mismo tiempo, la apropiación de ciertos procedimientos discursivos y presupuestos estéticos de la literatura testimonial, son observables en su obra a partir de la primera mitad de la década de 1970 y, en particular, en el *Libro de Manuel*. Publicada en 1973, esta novela constituye un punto de inflexión en la trayectoria del escritor. En efecto, frente a la experimentación formal como vía literaria de indagación de esencias humanas, que primaba en sus novelas anteriores -una “ambición metafísica” que generaba una literatura “ajena al tiempo”, en términos del propio Cortázar (Sosnowski, 1976: 60)-, el *Libro* plantea un reenvío manifiesto al agitado contexto político del momento, ya que narra las circunstancias de “la Joda”: una serie de acciones de agitación política que los personajes de la novela llevan adelante desde París, y que culminan en el secuestro de un diplomático -el “Vip”-, ejecutado con el fin de ejercer presión para la

¹⁸ *La patria fusilada* reúne rasgos de la entrevista, testimonio y el documento político, y responde a la apuesta de Urondo por hacer literatura más allá de su definición tradicional, tal como queda explicitado en los epígrafes literarios -dos poemas de Juan Gelman- con que el autor introduce y cierra el libro. Más allá de esa marca paratextual, la caracterización del texto como literatura (testimonial) no puede derivarse de sus rasgos formales. De allí que, de acuerdo a los criterios más arriba explicitados, no lo incluyamos dentro de nuestro *corpus* de análisis. Para una consideración de *La patria fusilada* en relación con el proyecto literario de Urondo, puede verse el trabajo de Graselli (2011: 265 y *ss.*).

liberación de presos políticos latinoamericanos¹⁹.

En este sentido, el *Libro de Manuel* parece representar la realización literaria de una doble orientación del escritor que Cortázar había postulado años antes, en su carta-ensayo sobre la situación del intelectual latinoamericano: por un lado, el “regocijo personal” como fin autárquico de la escritura; por otro lado, el escribir *para*, o la función social y política de la labor literaria: “sin embargo hoy sé que escribo para, que hay una intencionalidad que apunta a esa esperanza de un lector en el que reside ya la semilla del hombre futuro” (Cortázar, 1967: 12). Significativamente, era un imperativo de “dar testimonio” lo que, para el Cortázar de 1967, resumía el compromiso político que había de asumir el escritor latinoamericano: “a ningún escritor le exijo que se haga tribuno de la lucha que en tantos frentes se está librando contra el imperialismo [...], pero sí que sea testigo de su tiempo [...], y que su obra o su vida [...] den ese testimonio en la forma que les sea propia” (Cortázar, 1967: 13). La novela es la forma “propiamente” literaria que adoptará en el *Libro de Manuel* la inscripción en la obra del escritor de su compromiso con la realidad política latinoamericana²⁰.

La figura de “la Joda”, en torno de la cual se teje el hilo narrativo básico de la compleja trama del texto, remite a la conocida concepción cortazariana del juego como dimensión ineludible de la experiencia literaria, concepción que, en el *Libro*, se proyecta sobre la acción política, en un contexto de agudización del conflicto social en América Latina: “Más que nunca creo que la lucha en pro del socialismo latinoamericano debe enfrentar el horror cotidiano [...] cuidando preciosamente, celosamente, la capacidad de vivir tal como la queremos para ese futuro, con todo lo que supone de amor,

¹⁹ La inflexión que representó en la obra de Cortázar el pasaje a una preocupación política expuesta en su literatura de ficción, es narrada por el escritor con las siguientes palabras: “La culpa la tiene Pinochet [...] o Banzer, o Lanusse. Es decir, es la historia la que me fuerza, la que invade mi casa, la que toma mi casa” (Sosnowski, 1976: 57). Además de la evidente referencia al relato “Casa tomada”, la metáfora de la casa invadida por la historia política violenta recuerda, significativamente, al Walsh de *Operación masacre*: “La violencia me ha salpicado las paredes, en las ventanas hay agujeros de balas, he visto un coche agujereado y adentro un hombre con los sesos al aire, pero es solamente el azar lo que me ha puesto eso ante los ojos” (Walsh, 1969a: 11).

²⁰ Notemos que, más allá de esta identificación con una figura inspiradora de escritor testigo de su época, Cortázar no asoció su apuesta estética al nombre de género “testimonio”-a diferencia de Walsh y Urondo, que fueron defensores del testimonio como legítima categoría de producción literaria-. De hecho, en *Nicaragua tan violentamente dulce* (1984), relato de viajes que, por su faceta autobiográfica y por su vocación de informar sobre la realidad política latinoamericana, mantiene cierta afinidad con la literatura de testimonio, toma distancia crítica respecto del género: al comentar *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde*, de Omar Cabezas, señala que el texto posee “una eficacia poco frecuente en el género” (Cortázar, 1984: 79). En tanto, la crítica contemporánea a la publicación del libro sí observó su faceta testimonial-documental, aunque señalándola como opción literaria fallida (*vid. infra*, nota 23). Así, Rama sostuvo que “el *Libro de Manuel* es un testimonio, por momentos impresionante, de nuestro presente [...]. Pero no es todavía la gran obra de compromiso y riesgo que el planteo amerita: ella reclamaría la asunción de la conciencia de la complejidad de un tiempo para interpretar sus grandes pulsiones históricas, creando a la vez un universo simbólico poderosamente estructurado que no necesita del documentalismo para alcanzar su vasta significación” (1973: 37).

de juego y de alegría” (Cortázar, 1973: 8), sostiene Cortázar en el prólogo al *Libro de Manuel*. Se trata, entonces, de una apuesta por la “convergencia de actividades hasta entonces disímiles”: la creación literaria y el compromiso político (Cortázar, 1973: 7). Esa apuesta se concreta, en el texto del *Libro*, mediante un procedimiento narrativo básico: la incorporación a un relato de características antirrealistas, orientado a la experimentación formal, de noticias periodísticas que “transmiten” la actualidad de Latinoamérica y que se refieren, en su mayoría, a episodios de represión estatal -prisión política, torturas, violencia policial en episodios de protesta social-. Según cuenta la historia del *Libro*, las piezas de discurso periodístico son integradas por los personajes al libro de lectura de Manuel, que confeccionan mientras preparan “la Joda”, y que se destina al hijo de dos de ellos, Patricio y Susana.

Así, la novela de Cortázar está lejos de proponerse como reflejo directo de la realidad política que, sin embargo, incorpora en su relato. El *Libro de Manuel* introduce una reflexión metaliteraria que pone de manifiesto distintas maneras en que una historia puede ser contada y que subraya, con ello, la opacidad del lenguaje, como artificio que construye realidades -en las palabras del narrador, “la realidad te llega por las palabras, entonces mi realidad es más falsa que la de un cura asturiano” (Cortázar, 1973: 34)-. Así, el texto no solo hace de las discusiones del campo literario y artístico de su época uno de los contenidos de la novela -como ocurre en *Los pasos previos*-, sino además representa sus interrogantes en su misma configuración textual, esto es, en los procedimientos literarios que dan forma al texto. En esa línea, los personajes de “el que te dije” y Andrés, ambos partícipes de “la Joda” y de la elaboración del relato, resultan centrales. El primero, guiado por una pretensión de “neutralidad” o por una intención de “no inmiscuirse demasiado” en la historia, y agobiado por “la heterogeneidad de las perspectivas” (Cortázar, 1973: 11), muere en el enfrentamiento con los agentes de seguridad que protegen al “Vip”. Este episodio marca la culminación y el fracaso del emprendimiento político de “la Joda”. Pero, frente a dicho fracaso, y luego del deceso de “el que te dije”, que no remite sino a la muerte literaria del narrador novelesco clásico (Peris Blanes, 2005: 159), es Andrés quien toma la tarea de contar la historia a partir de la “considerable cantidad de fichas y papelitos” (Cortázar, 1973: 11) que “el que te dije” había dejado.

Es en este punto que resulta observable la relación entre el *Libro de Manuel* y la literatura testimonial, pues los materiales legados por “el que te dije” remiten precisamente a los documentos sobre episodios de represión que aparecen intercalados en el texto. El documentalismo del *Libro*, no obstante, es singular. No se trata de piezas probatorias respecto de hechos narrados por un relato factual, como ocurre en Walsh, ni de una declarada “esquizofrenia” formal entre discurso documental y ficcional, como sucede en la novela de Urondo. En el *Libro de Manuel*, los documentos buscan integrarse al universo ficcional, a la vez que mantienen con él cierta distancia.

Así, por un lado, el intento por insertar los documentos dentro del relato ficticio se vincula al

hecho de que las noticias que conforman los extractos documentales son leídas, traducidas y comentadas por los personajes, de manera que se incorporan a la trama como parte del mundo ficcional. En ese sentido, la exposición transparente de la realidad que el documento se adjudica como efecto de sentido, queda problematizada en el *Libro de Manuel*, nuevamente debido a la instancia mediadora y significativa que constituye el lenguaje: es así que la traducción -encarnada en el personaje de Susana- aparece como expresión del desfase comunicativo entre Europa y Latinoamérica, pero también como constitutiva de la actividad de lectura que llevan adelante los personajes²¹.

Por otro lado, y al mismo tiempo, no deja de plantearse una distancia entre el discurso ficcional y los fragmentos documentales. Esta se liga a los efectos de la reproducción facsimilar como procedimiento de montaje: el facsímil expone la inalterabilidad del documento que garantiza su autenticidad y parece constituir, por eso, la demostración de la irrefutable realidad de los hechos documentados; sin embargo, esa misma inalterabilidad es el fundamento del desfase entre el documento y el relato y, con ello, de la desconexión entre la realidad política documentada y su reapropiación ficcional. En efecto, los documentos aparecen en el *Libro de Manuel* no estrictamente como textos que apuntan a ser leídos sino, más bien, como imágenes a ser vistas o -por utilizar un término afín a la esfera estética- contempladas. La dimensión visual de los facsímiles es enfatizada en ciertos casos en los que el documento intercalado se vuelve, debido al recorte, una serie de letras impresas que no conforman un enunciado. En todos los casos, además, el montaje evita la reproducción de datos paratextuales de las notas periodísticas, que posibilitarían ubicar los hechos en específicas coordenadas espacio-temporales, de modo tal que queda desdibujado el reenvío de los fragmentos documentales intercalados a hechos reales. Así, también, tiende a borrarse el sentido del documento como forma de discurso, ligado a su valor probatorio respecto de hechos reales: en el *Libro de Manuel*, los documentos parecerían estar allí sin probar nada, pues si la novela de Cortázar los incorpora, lo hace centralmente como materia de un

²¹ En efecto, la traducción aparece como un problema en la novela de Cortázar, vinculado a la situación de los latinoamericanos que residen en Europa: “Traducí [...], no ves que Fernando acaba de desembarcar y los chilenos no manyan mayormente el galo, che” (Cortázar, 1973: 19)”, pide Patricio a Susana a propósito de una de las noticias intercaladas. El desfase entre la lengua latinoamericana y la europea se plantea como un problema a la vez lingüístico y político, vinculado a la información y a la producción social del sentido: según el diagnóstico del narrador “el último discurso de Onganía que sintetizado y traducido por *Le Monde* no significaba absolutamente nada” (Cortázar, 1973: 114). El mismo problema aparece enunciado por Cortázar en su entrevista con Francisco Urondo de 1970, momento en que ya había iniciado la escritura del *Libro de Manuel*: “la información francesa [...] es todo lo objetiva posible, pero filtrada siempre por el espíritu cartesiano; uno recibe informes muy brillantes, a veces muy completos, pero a mí me producen la sensación de mirar los pescados que están dentro del acuario” (Urondo, 2013: 348).

procedimiento literario²².

En este sentido, y al considerar la relación entre documento y ficción en el *Libro de Manuel*, Ángel Rama señaló tempranamente la divergencia que la novela representa entre las dos series que se propone unir, la literaria y la política: “El orden estilístico de la noticia periodística es contradictorio con el pertinente orden de la narrativa y lo invalida sin cesar, haciendo de las acciones; juegos, de los militantes, juguetes” (1973: 37). Dicho de otra manera, y retomando el plano de la historia, la traducción de noticias periodísticas sobre América Latina que emprenden los personajes termina revelándose como tarea imposible o, cuanto menos, infructuosa: si el *Libro de Manuel* procura -y logra- evitar la reducción de la literatura a los códigos propios de la realidad política, en su forma novelesca tiende a mostrar, a la inversa, que tampoco el lenguaje político es reductible a su simple intercalación como objeto de los procedimientos que componen el lenguaje literario. Por eso es que la historia de “la Joda”, como tentativa de acción política que no deja de lado el potencial imaginativo y liberador del juego, fracasa -y es ese fracaso lo que hace posible el relato-. Con todo, el *Libro de Manuel* representó un primer intento de Cortázar por inscribir el compromiso político en su obra literaria. En el mismo año de 1973, el golpe de Estado en Chile constituiría la materia de otra intervención política de Cortázar desde la escritura: el *Dossier negro* (1974) que, por tratarse de una obra colectiva y por su preocupación por la situación política latinoamericana, podría pensarse como la versión *real* y decididamente documental del libro de Manuel -fue, según Cortázar, “un documento que permitía frente a una situación política tan confusa como la de Chile [...] dar todos los elementos capitales y permitir luego que cada uno sacara sus conclusiones” (Sosnowski, 1976: 56)-²³. Se trataba así, en tiempos difíciles, de *enseñar* la realidad latinoamericana, en el doble sentido etimológico asociado al término “documentar”, mostrar y educar. No azarosamente el de Manuel había sido un “libro de lectura destinado a una alfabetización todavía

²² La pérdida del sentido documental y político de los textos intercalados en el *Libro de Manuel* fue señalada por distintos críticos y escritores en el marco de las polémicas que suscitó la novela en su aparición, y al recibir el Premio Médicis en Francia. Así, para Piglia “*Libro de Manuel* permite apreciar la pérdida que sufre un texto político al ser desgajado de su contexto y trasladado a otro espacio. [...] [Con] la lectura cerrada [...] en el laboratorio narrativo, la política se disuelve, o mejor, se estetiza” (1974: 2). Ford, por su parte, observa que “un documento, por más que sea un doloroso testimonio sobre la tortura, no le da al texto categoría de realidad (ni tampoco de denuncia: son recortes de periódicos, textos con los cuales se enfrentó el lector sin la ayuda de Cortázar)” (1974: 3).

²³ El libro fue editado por Gallimard, bajo el título *Chili, le dossier noir*. Circuló en francés y luego en polaco, como parte de la denuncia internacional del terrorismo de Estado en América Latina. Por otro lado, también en 1973 Cortázar se incorporó al Tribunal Russell, tarea de la cual surgió el relato-cómic *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (Cortázar, 1989 [1975]). Debido a nuestra opción por estudiar la literatura testimonial dentro del ámbito del relato verbal (*vid. supra*, § 1), y dado que la novela gráfica conlleva particulares problemas de análisis, no consideramos *Fantomas* en profundidad. No obstante, cabe señalar que este relato-cómic contiene una dimensión testimonial asociada a la autoficcionalización de Cortázar como narrador, procedimiento que expone su fundamento testimonial al narrar las circunstancias de su trabajo del Tribunal Russell.

remota” (Cortázar, 1973: 121). La literatura testimonial no deja de constituir, en efecto, una respuesta de la Latinoamérica politizada de los años 60-70 a un viejo dilema del arte, instruir y/o deleitar.

Conclusiones

A lo largo del artículo, hemos procurado mostrar la complejidad que reviste el estudio de la relación entre testimonio y literatura, hemos delimitado ciertas condiciones para el abordaje de la literatura testimonial como aspecto específico de dicha problemática y, considerando tales condiciones, hemos estudiado distintas expresiones de la literatura testimonial argentina, en obras de Rodolfo Walsh, Francisco Urondo y Julio Cortázar, producidas entre 1957 y 1974. Acerca del vínculo entre testimonio y literatura, sostuvimos que subyace al problema la cuestión asimismo problemática de la definición de lo literario y, con mayor precisión, de su indefinición: es la disputa por el sentido de la literatura lo que queda exhibido en el fenómeno de la literatura testimonial, pues comprende textos “no literarios” que aparecen como literarios en ciertas condiciones del campo. Asimismo, señalamos la participación de la crítica en las luchas por establecer el sentido de la literatura, como condición ineludible del debate sobre el género testimonial, y observamos, pues, la importancia de explicitar los criterios que sustentan la construcción de una serie textual caracterizada como literatura testimonial. En esa línea, expusimos los fundamentos conceptuales de la conformación de nuestro *corpus*, compuesto por obras que integran ciertos proyectos de escritor y que presentan rasgos formales literarios, por un lado, y testimoniales o documentales, por otro. De esa manera, representan el vínculo entre testimonio y literatura en su misma materialidad textual.

El análisis de la literatura testimonial tal como la pusieron en práctica Walsh, Urondo y Cortázar en el período analizado, da cuenta de las diversas formas en que los escritores en cuestión buscaron intervenir desde su obra literaria en el proceso político latinoamericano, signado por el espíritu de transformación social radical que inspiraba la Revolución Cubana. Walsh fue, con *Operación masacre*, un precursor -argentino y latinoamericano- de opciones narrativas que, sin embargo, solo se instalarían como alternativas legítimas de producción literaria desde el final de los años 60 y, sobre todo, en el comienzo de la década de 1970 -momento en que se produce el grueso de la literatura testimonial analizada-. Ahora bien: si el uso literario del testimonio y del documento responde en Walsh, Urondo y Cortázar a la ya conocida politización de los parámetros de legitimación literaria en los años 60-70, los diferentes procedimientos narrativos puestos en juego en las obras consideradas impiden postular un concepto unívoco de la literatura testimonial vigente en la literatura argentina de la etapa estudiada. Walsh recurre a la ficción como serie de procedimientos que dan forma narrativa a hechos reales -esto es, al discurso narrativo factual-. Apela al documento como prueba de los engaños y las manipulaciones del discurso del poder, a los que se contrapone su versión de los hechos -en *Operación masacre* y en *Caso*

Satanowsky-, y al testimonio como voz de quienes *han estado ahí*, estableciendo una relación de validación recíproca -narrativa y político-ideológica- con el propio relato -en *¿Quién mató a Rosendo?*-. En esa línea, el testimonio de las víctimas resulta central en la investigación que da lugar a la escritura en *Operación masacre*, pero solo en *Rosendo* aparece como modo manifiesto de representación textual. Por su parte, Urondo en *Los pasos previos* y Cortázar en *Libro de Manuel* escriben ficción, y recurren al documento como elemento verosimilizador, esto es, como prueba del anclaje del relato en la realidad política latinoamericana de la época. En ambos casos, y de distintas maneras, se observan conexiones entre ficción y documento en el nivel de la historia contada -es decir, lazos temáticos entre discurso ficcional y discurso factual-, y cierta desconexión formal entre sendas zonas textuales. En *Los pasos previos*, la ficción que desde la perspectiva de los hechos narrados puede leerse en espejo con los segmentos documentales, admite ser leída por sí sola si se considera la forma de la novela, en que discurso ficcional y documental figuran como dos dominios diferenciados del texto. En *Libro de Manuel*, las noticias periodísticas sobre prisión política y torturas en Latinoamérica buscan dar sentido, desde el punto de vista de los hechos que conforman la historia, a la acción de los personajes de la novela; no obstante, desde la perspectiva formal, la integración se ve limitada por la distancia material entre facsímil y texto, entre mostración documental de una realidad política y antirrealismo narrativo; en fin, entre el lenguaje político y su reapropiación en y por el lenguaje literario.

Considerando el conjunto de las obras analizadas, se observa que ellas representan la relación entre testimonio y literatura en su forma textual, y de distintas maneras buscan abordar la tensión que es constitutiva del vínculo. Si, desde el punto de vista conceptual, esta tensión remite a la compleja distinción entre lo literario y lo extraliterario, desde el punto de vista de las concepciones sobre la literatura vigentes en la Argentina de los años 60-70, reenvía a la relación entre literatura y política, entre el compromiso político y el proyecto estético de los escritores de la etapa. Con su opción por el relato de hechos reales, Walsh parece inclinarse por el polo testimonial del debate, mientras que Urondo y Cortázar procuran, en las obras analizadas, dar testimonio sin dejar de situarse en la ficción, terreno privilegiado de la institución literaria. Sin embargo, aunque la tensión entre testimonio y literatura se aborde y ponga en práctica en la obra de estos autores, en ningún caso se resuelve: mientras que el relato factual puede constituir una atadura que vuelve dependiente a la literatura de sus circunstancias políticas, la “pura ficción” tiende a aparecer, en el polo opuesto, como descontextualizada -demasiado independiente- de su situación histórico-política y cultural. Walsh, Urondo y Cortázar plantean en su narrativa las respuestas iniciales dentro de la historia argentina de la literatura testimonial, y dentro del debate que ella plantea sobre el lugar social de lo literario. Pero el desarrollo de la literatura testimonial argentina no termina con los politizados años 60-70: más allá de dicho período, quedan por verse otras variantes argentinas de la literatura de testimonio, y con ello, nuevos posicionamientos en aquel

profundo debate.

Bibliografía

- Bajtin, Mijail (2002). *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barnet, Miguel. “La novela testimonio: socio-literatura”. *Unión* 1 (1969): 99-122.
- Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Cella, Susana (dira.) (1999). *La irrupción de la crítica*. Buenos Aires: Emecé.
- Chartier, Roger. “Trabajar con Foucault: esbozo de una genealogía de la ‘función-autor’”. *Signos históricos* 1(1999): 11-27.
- Chili, le dossier noir (obra colectiva). *Centro documental Blest* (2003 [1974])
- Cortázar, Julio (1967). “Carta”. *Casa de las Américas* 45 (1967): 5-13.
- Cortázar, Julio (1973). *Libro de Manuel*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Cortázar, Julio (1989 [1975]). *Fantomas contra los vampiros transnacionales*. Buenos Aires: Gente Sur.
- Cortázar, Julio (1984). *Nicaragua tan violentamente dulce*. Buenos Aires: Muchnik.
- Davidovich, Karin (2014). *Memorias en femenino: testimonios de mujeres sobrevivientes de la dictadura argentina* (tesis doctoral). Nashville: Vanderbilt University.
- Dulong, Renaud (1998). *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*. Paris: Ed. de l'École des hautes études en sciences sociales.
- Ford, Aníbal. “Humanismo para europeos”. *La Opinión cultural*, 8/12/1974: 3.
- Forné, Anna. “El género testimonial revisitado. El premio testimonio de Casa de las Américas (1970-2007)”. *El taco en la brea* 1(2014): 216-232.
- Genette, Gérard (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Genette, Gérard (1993). *Fiction and diction*. Londres: Cornell University Press.
- Gilman, Claudia (2012). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Goicochea, Adriana (2008). *El relato testimonial en la literatura argentina de fin de siglo*. La Plata:

UNLP.

- Graselli, Fabiana (2011). *Rodolfo Walsh y Francisco Urondo, el oficio de escribir. Tensiones y respuestas de una literatura peligrosa: prácticas estético- políticas y escritura testimonial* (tesis doctoral). Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales.
- Guillard, Amandine. “Resistencia y poesía en las cárceles argentinas (1976-1983)”. *Amerika* 8 (2013).
- Jara, René y Vidal, Hernán (eds.) (1986). *Testimonio y literatura*. Minneapolis: Institute of ideologies and literature.
- Lafforgue, Jorge (ed.) (2001). *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Madrid / Buenos Aires: Alianza.
- Lavocat, Françoise. “Frontières troublées de la fiction à la fin de la Renaissance”. *Cahiers du dix septième: An Interdisciplinary Journal* 2 (2011): 92–109.
- Maingueneau, Dominique (2006). *Discurso literario*. San Pablo: Contexto.
- Moraña, Mabel (1998). “El boom del subalterno”. Castro-Gómez, Santiago y Mendieta, Eduardo. *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)* (eds.): México: Miguel Ángel Porrúa: 233-243.
- Morejón Arnaiz, Idalia. “Testimonio de una casa”. *Encuentro de la Cultura Cubana* 40 (2006): 93-104.
- Oberti, Alejandra (2014). “Una relación compleja con el pasado. El testimonio y la memoria en la Argentina”. Da Silva Mota, Débora y Tavares dos Santos, Márcio (orgs.). *Memoria, direitos humanos e reparação: políticas de memória, arquivos e museus*. Porto Alegre: Museu dos Direitos Humanos do Mercosul: 30-46.
- Ochando Aymerich, Carmen (1998). *La memoria en el espejo: aproximación a la escritura testimonial*. Barcelona: Anthropos.
- Peris Blanes, Jaume. “‘La palabra es de ustedes, me callo por pudor’: antiintelectualismo y emergencia del testimonio en Cuba”. *Atenea* 508 (2013): 57-72.
- Peris Blanes, Jaume. “Libro de Manuel, de Julio Cortázar, entre la revolución política y la vanguardia estética”. *Cuadernos de investigación filológica* 31-32 (2005-2006): 143-161.
- Pichón Rivière, Marcelo. “Francisco Urondo: La poesía, una especie de fatalidad”. *Panorama* 218 (1971): 38.
- Piglia, Ricardo (1973). “Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la

- política” (reportaje a Rodolfo Walsh, marzo de 1970). Walsh, Rodolfo. *Un oscuro día de justicia*. México: Siglo XXI: 9-28.
- Piglia, Ricardo. “El socialismo de los consumidores”. *La Opinión cultural*, 8/12/1974: 2.
- “Por su calidad, las novelas de Urondo y Dorfman merecieron nuevas recompensas”. *La Opinión*, 13/5/1973: 15.
- Rama, Ángel. “Cortázar: el libro de las divergencias”. *Plural* 22 (1973): 36-37.
- Rama, Ángel. “Rodolfo Walsh: el conflicto de culturas en Argentina”. *Escritura* 2 (1976): 279-304.
- Rama, Ángel, Galich, Manuel, Jitrik, Noé y otros. “Conversación en torno al testimonio”. *Casa de las Américas* 200 (1995[1969]): 122-124.
- Ryan, Marie-Laure (2004). *La narración como realidad virtual. La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos*. Barcelona: Paidós.
- Schaeffer, Jean-Marie (2002). *¿Por qué la ficción?* Madrid: Lengua de trapo.
- Schaeffer, Jean-Marie (2006). *¿Qué es un género literario?* Madrid: Akal.
- Schaeffer, Jean-Marie (2006). “Fictional vs. factual Narration”. Hühn, Peter *et al.* (eds.). *The living handbook of narratology*. Hamburgo: Universidad de Hamburgo.
- Sosnowski, Saúl. “Entrevista” (entrevista a Julio Cortázar). *Hispanamérica* 13 (1976): 51-68
- Steimberg, Oscar (2013). *Semióticas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Urondo, Francisco (1973). *La patria fusilada*. Buenos Aires: Crisis.
- Urondo, Francisco (1974). *Los pasos previos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Urondo, Francisco (2011). *Obra periodística completa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Walsh, Rodolfo (1957). *Operación masacre. Un proceso que no ha sido clausurado*. Buenos Aires: Sigla.
- Walsh, Rodolfo (1969a). *Operación masacre*. Buenos Aires: Jorge Álvarez.
- Walsh, Rodolfo (1969b). *¿Quién mató a Rosendo?* Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Walsh, Rodolfo (1969c). *¿Quién mató a Rosendo?* 2da. Edición. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Walsh, Rodolfo (1973a). *Caso Satanowsky*. Buenos Aires: De la Flor.

Walsh, Rodolfo (1973b). *Operación masacre*. Buenos Aires: De la Flor.