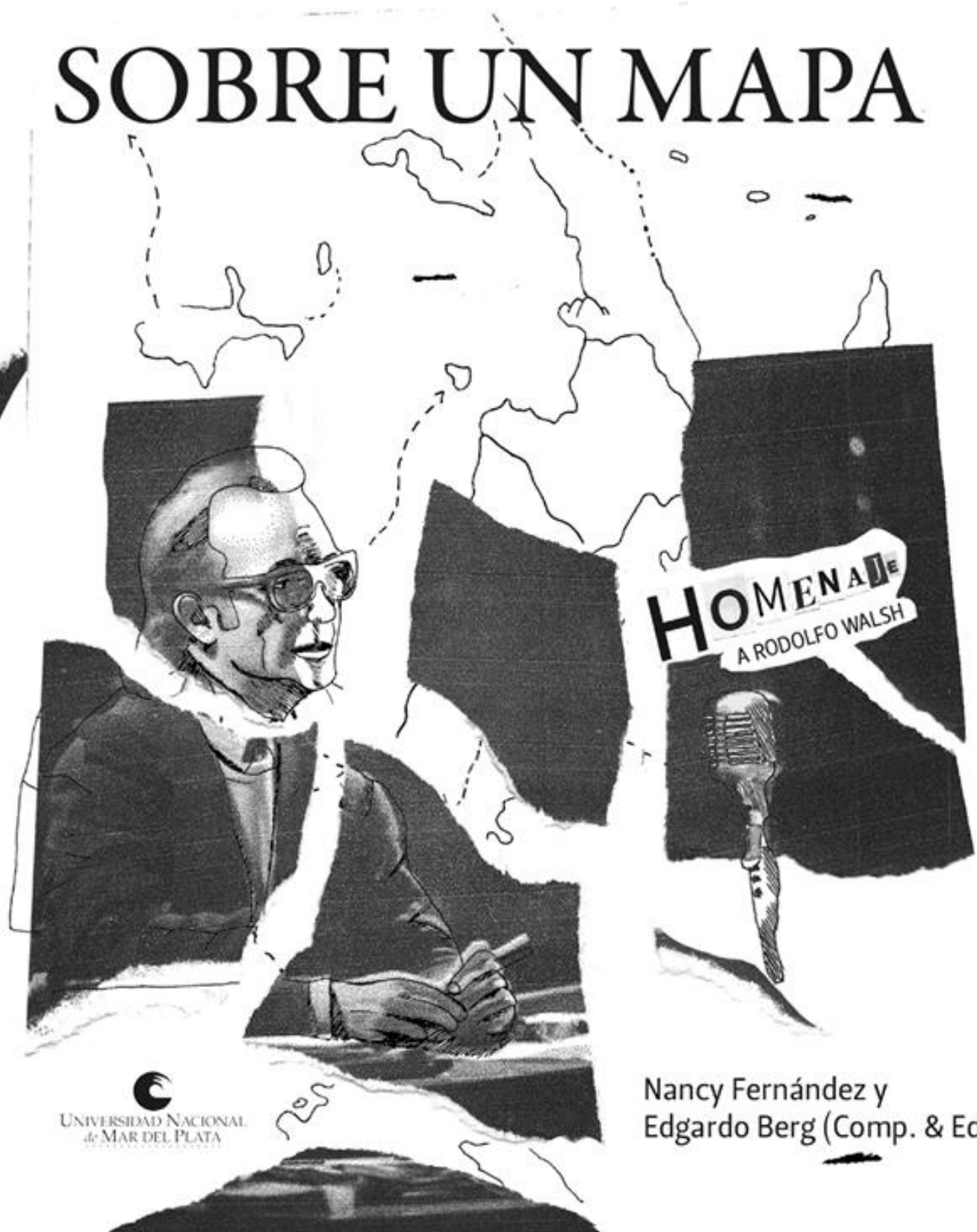


# CICATRICES SOBRE UN MAPA



  
UNIVERSIDAD NACIONAL  
de MAR DEL PLATA

Nancy Fernández y  
Edgardo Berg (Comp. & Ed.)

*CICATRICES SOBRE UN MAPA*

HOMENAJE A RODOLFO WALSH

Coordinadores & editores

Edgardo Berg y Nancy Fernández

Berg, Edgardo Horacio

Cicatrices sobre un mapa : homenaje a Rodolfo Walsh 1977-2017 / Edgardo Horacio Berg ; Nancy Fernández ; compilado por Edgardo Horacio Berg ; Nancy Fernández ; coordinación general de Edgardo Horacio Berg ; Nancy Fernández ; editor literario Edgardo Horacio Berg ; Nancy Fernández ; prólogo de Edgardo Horacio Berg. - 1a ed . - Mar del Plata : Universidad Nacional de Mar del Plata, 2018.

181 p. ; 20 x 14 cm.

ISBN 978-987-544-835-3

1. Estudios Literarios. 2. Literatura Argentina. I. Berg, Edgardo Horacio, comp. II. Fernández, Nancy, comp. III. Berg, Edgardo Horacio, coord. IV. Fernández, Nancy, coord. V. Berg, Edgardo Horacio, ed. Lit. VI. Fernández, Nancy, ed. Lit. VII. Berg, Edgardo Horacio, prolog. VIII. Título.

CDD 807

Colección Estudios Literarios

Primera edición: 2018

Coordinadores & editores

*Edgardo Berg y Nancy Fernández*

Impresión de interiores y encuadernación

*Graf. Tucumán*

Diseño de tapa

*Mayra Marzano*

ISBN **978-987-544-835-3**

ISBN: **978-987-544-902-2 (Internet)**

Hecho el depósito que indica la Ley 11.723

Impreso en Mar del Plata, Argentina / Printed in Mar del Plata, Argentina.

## INDICE

### I. HOMENAJES

#### **Palabras liminares**

Edgardo Berg..... p. 6

#### **Una propuesta para el próximo milenio**

*Ricardo Piglia*..... p. 9

### II. LOS LUGARES DE WALSH

#### **“Esa mujer”. Consagración y bisagra**

*Elisa Calabrese*..... p. 18

#### **Los íntimos olvidos de la historia. Sobre “Cartas” y “Fotos” de Rodolfo Walsh**

*Nancy Fernández*..... p. 27

#### **Cuando mirar es ver**

*Edgardo Berg*..... p. 39

### III.LITERATURA, ARGENTINA Y POLÍTICA

#### ***Sin esperanza de ser escuchado. Las voces de la “Carta abierta de un escritor a la Junta Militar”***

*Agustina Catalano*..... p. 50

#### **Los ojos hacen algo más que ver: una mirada sobre la escritura de Rodolfo Walsh**

*Fernanda Mugica*..... p. 59

#### **90, 60, 40. Rodolfo Walsh no vuelve**

*Martín Pérez Calarco*..... p. 67

#### **Rodolfo Walsh, de dramaturgo a personaje teatral**

*Milena Bracciale*..... p. 74

#### **Leer el envés. Acciones ofensivas de un lector inquieto**

*Juan Pablo Luppi*..... p. 86

### IV.INTERSECCIONES

#### **Los Rodolfos, un diálogo imposible. Walsh, 1977 - Fogwill, 1984**

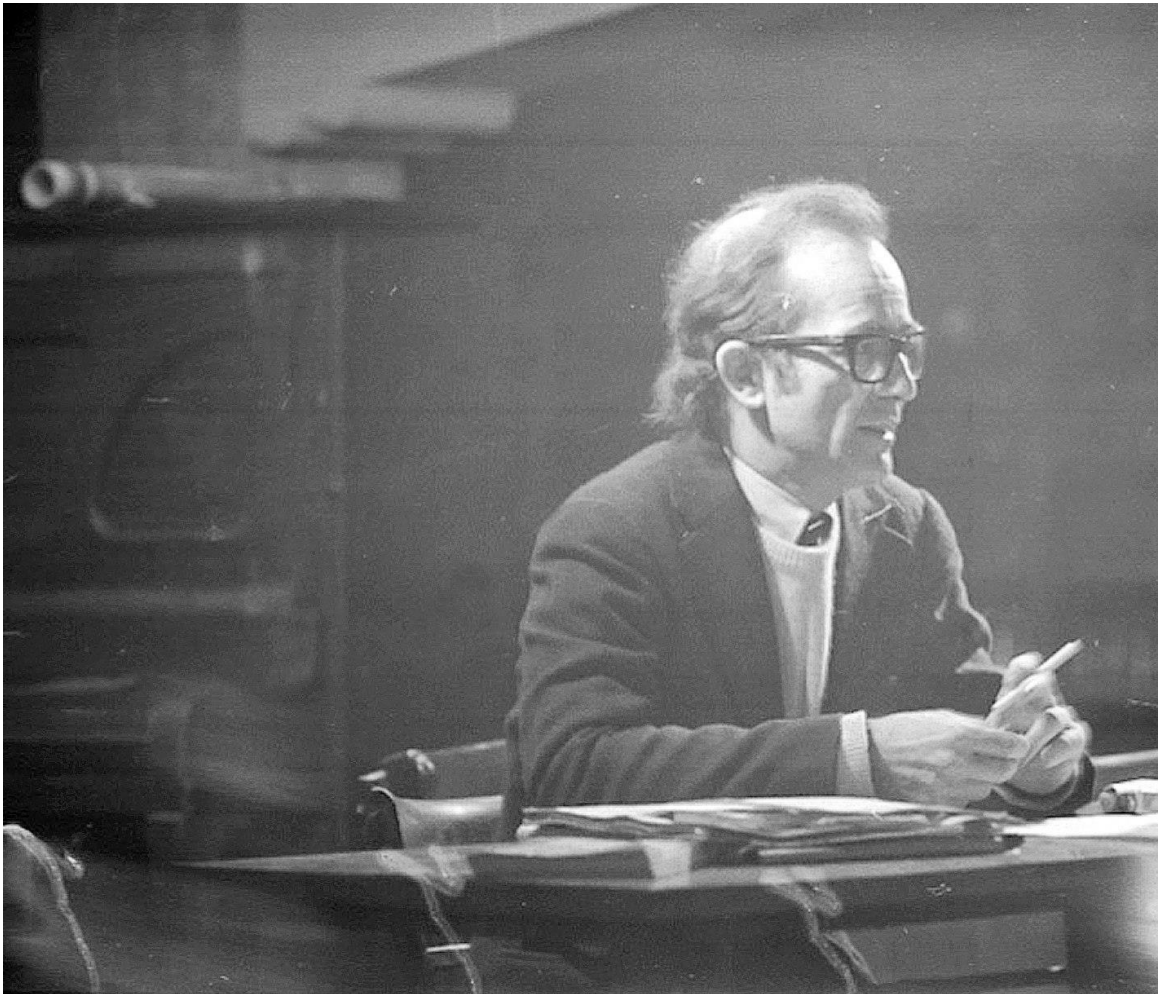
*Rodrigo Montenegro*..... p. 104

<b>Walsh, Piglia: otra vez sin plata</b>	
<i>Joaquín Correa</i> .....	p. 112
<b>Walsh, la película</b>	
<i>Gustavo Gordillo</i> .....	p. 131
<b>Walsh y el tabú</b>	
<i>Pablo Bardauil</i> .....	p. 148
<b>Tres abordajes a <i>Operación masacre</i></b>	
<i>Marcela Alemandi</i> .....	p. 155
V. LA VISITA PERDIDA DE WALSH A MAR DEL PLATA .....	p. 166
VI. ACERCA DE LOS PARTICIPANTES .....	p. 168

La presente edición fue posible gracias los subsidios otorgados por la Secretaría de Ciencia, Tecnología y Coordinación y por el Centro de Letras Hispanoamericanas de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Este libro estuvo además sometido a un proceso de arbitraje externo y anónimo.

I

HOMENAJES



## PALABRAS LIMINARES

---

*Queridos amigos, siento no poder estar con ustedes en Mar del Plata, ciudad a la que le debo mucho. Como saben no estoy bien de salud y ya no salgo de casa, pero estoy de buen ánimo y trabajando, así que adhiero a estas jornadas sobre Rodolfo Walsh. Un abrazo y saludos.*

Ricardo Piglia

Protegidos del viento costero, un día de invierno en un café de Mar del Plata, cercano al Complejo Universitario, Agustina Catalano nos lanzó el primer reto. Y ese punto de inicio fue la chispa que encendió lo que vino después. Pocos días más tarde, recibo la carta de Ricardo Piglia, donde se alegra de poder participar en el evento, otra vez, en Mar del Plata, para hablar de Rodolfo Walsh y me envía su último trabajo sobre él, que recupera reflexiones anteriores sobre su admirado escritor. Un poco más tarde, me reencuentro con mi amigo de la secundaria, Gustavo Visciarelli (periodista del diario *La Capital*), quien había descubierto unas fotos de Walsh en Mar del Plata, dando una conferencia el día del periodista en un club social (en el subsuelo, en un sótano que más tarde se transformará en una tanguería).<sup>1</sup> Nancy Fernández relee sus viejos y sutiles escritos sobre Walsh y trabaja en sus relatos favoritos (“Cartas” y “Fotos”). Martín Pérez Calarco, Fernanda Mugica, apasionados por la convocatoria mueven cielo y tierra, y

---

<sup>1</sup> Desde muy temprano, la vida de Gustavo Visciarelli estuvo muy ligada a la práctica del periodismo. Si hay algo que siempre se destacó en su trabajo es la precisión, casi obsesiva, por el detalle y el dato y sobre todo el desvelo por la mirada en contexto; una forma de escribir la historia, si se quiere, desde otro lugar (la pasión historiográfica podríamos decir en Gustavo). Un periodista apasionado; o mejor, un detective de la historia marplatense, perdido en los negativos de una ciudad “feliz”. Es así como descubre las fotos de Rodolfo Walsh en Mar del Plata, cuando el narrador visitó la ciudad el 7 junio de 1972. Un joven fotógrafo del diario *La Capital* que no había leído a Walsh o que no lo conocía, captura la charla que brindara Walsh con motivo del día del periodista en una serie de imágenes: la historia secreta de Walsh en Mar del Plata detrás de esas fotografías. Un auditorio escuchando a Walsh, un Walsh con un poco más de cuarenta años, en un lugar de Mar del Plata, en los años setenta y un público que centraba su atención en las palabras certeras del autor de *Operación masacre*. Gustavo hace escanear los negativos y son esas las fotos que vimos colgadas en la pizarra del aula Rodolfo Walsh de Humanidades en la apertura de las Jornadas y en las salas de la Agrupación Docente Universitaria Marplatense. Gustavo en su conferencia nos completó la historia y ubicó el lugar preciso. Un sitio perdido en el recuerdo y por demás insólito. Como si Walsh, sin saberlo, hubiera cruzado las series y los cuadros narrativos. Otra escena en el mismo sitio (un sótano): Tim Finnegan medio borracho cayéndose al sótano por una escalera, o el narrador de Borges que ve el mundo, todo el mundo, a través de una esfera en el sótano de una vieja casa de la calle Garay; o el descendiente de irlandeses que encuentra en un sótano de un club las palabras justas. “Verás un piano, un atril, un farol y una barra. Ocurre que allí funcionaba un club social donde se organizaban bailes. Hoy el sitio no existe como tal”, afirmaba Gustavo. Las fotografías del reportero gráfico Omar Luque, que acompañan la presente edición y se exhibieron junto con la intervención de Gustavo Visciarelli en la mesa “La visita olvidada de Walsh a Mar del Plata”, el día 24 de marzo de 2017.



Joaquín Correa (que vuelve de Brasil para participar y colaborar como si fuera su primera vez), proponen, diseñan, corrigen para que sigan llegando colaboraciones locales y externas. María Coira se atreve a seguir la huella que ha dejado en nuestras mentes Ricardo Piglia, con su siempre venidera reflexión, Elisa Calabrese con su fineza crítica relea el cuerpo de la historia (Eva); Gustavo Gordillo nos ofrece, militante, su singular y polémico documental y Juan Pablo Luppi nos presenta su relectura novedosa en su libro sobre Walsh. Los conmovidos estudiantes y graduados participan desde distintos lugares del país, Córdoba, Mar del Plata, Rosario. Generoso y oportuno, Quique Romanín tampoco deja de participar y presenta, desde su óptica, siempre atenta, documentos inéditos o poco conocidos sobre los debates de la conducción montonera. Walsh repercute y se expande. La chispa de Agustina prende y circula por todas partes y nos sentimos dichosos de colaborar y ejecutar su iluminación profana. Su primera idea, tan diáfana como provocadora: poner a Walsh otra vez en discusión, más allá de los partidismos políticos y estéticos. La lección del maestro, diría Piglia (a propósito de Arlt y de Borges; pero podríamos decirlo también de Walsh, claro después de una magistral transposición de jugadas). El Grupo de Investigación “Literatura, política y cambio” del Centro de Letras Hispanoamericanas funciona, entonces, como “una máquina polifacética”; una vez más, pensando otros modos de intervención pública, más allá de las presentaciones de libros y reuniones grupales.

Es así como las Jornadas se desarrollaron en la ciudad de Mar del Plata y en el marco del 40º aniversario de su asesinato y desaparición, durante tres días, el 23, 24 y 25 de marzo del 2017. Y fuimos muy felices de iniciar las Jornadas en nuestra Universidad, a cuarenta años, y muy agradecidos por el compromiso que asumieron todos al participar junto a nuestro Grupo de Investigación. Y el puntapié inicial dio lugar, poco después, para que varias Universidades Nacionales repitieran ese primer gesto inicial.

Investigadores y especialistas de distintas disciplinas, artistas, docentes, periodistas y estudiantes locales y de otras Facultades del país, permitieron pensar en su conjunto y desde distintas modalidades y lecturas críticas (desde conferencias, ponencias, proyecciones filmicas y fotográficas), las múltiples aristas que nos propone Rodolfo Walsh. Una obra que trasciende los cortes temporales determinados de una época y que puede ser vuelta a mirar, una y otra vez, dada la potencia de sus escritos.

“Los economistas, [dice Piglia] buscan controlar tanto la circulación de las palabras, como el flujo del dinero. Habría que estudiar la relación entre los trascendidos, las medias palabras, las filtraciones, los desmentidos, las versiones por un lado y las fluctuaciones de los valores en el mercado y en la bolsa por el otro. Hay una relación muy fuerte entre lenguaje y economía. En ese contexto escribimos y, por lo tanto, la literatura lo que hace (en realidad lo que ha hecho siempre) es descontextualizar, borrar la presencia persistente de ese presente y construir una contra- realidad. Cada vez más los mejores libros actuales (los libros de Juan Bennett, de Rosa Chacel, de Clarice Lispector, de Walsh o de Juan Gelman) parecen escritos en una lengua privada. Paradójicamente la lengua privada de la literatura es el rastro más vivo del lenguaje social”, afirma Ricardo Piglia, en su discurso inaugural de las Jornadas... Y, más adelante, sostiene: “Quiero decir que la literatura está siempre fuera de contexto y siempre es inactual; dice lo que no

es, lo que ha sido borrado; trabaja con lo que está por venir. Funciona como el reverso puro de la lógica de la Realpolitik. La intervención política de un escritor se define antes que nada en la confrontación con estos usos oficiales del lenguaje”.

Debo dar gracias al noble compromiso de los integrantes del Grupo de Investigación de la Universidad Nacional de Mar del Plata "Literatura, política y cambio" que permitieron estas Jornadas y que contó en el comité académico y organizador a todos sus miembros: Dra. Nancy Fernández, Prof. Joaquín Correa, Prof. Agustina Catalano, Dr. Martín Pérez Calarco y Prof. Fernanda Mugica.

Dr. Edgardo H. Berg

*Mar del Plata, 22 de marzo de 2018*

## UNA PROPUESTA PARA EL PRÓXIMO MILENIO

---

*Ricardo Piglia*<sup>2</sup>

En 1985 el escritor italiano Ítalo Calvino preparó una serie de conferencias para ser leídas en Harvard con el título de *Seis propuestas para el próximo milenio*. Allí, enumeraba algunos de los procedimientos de la literatura que era necesario conservar o que sería deseable que persistieran en el futuro. Y para Calvino esos valores eran la levedad, la rapidez, la exactitud, la visibilidad, la multiplicidad; en realidad las seis propuestas previstas, quedaron reducidas a cinco, que son las que se encontraron escritas después de la muerte de Calvino.

Pensé que quizá podríamos imaginar la propuesta que falta. ¿Cuál sería la sexta proposición no escrita para el próximo milenio? ¿Y cuál sería esa propuesta pensada desde Buenos Aires, desde este suburbio del mundo? ¿Cómo se verían el futuro de la literatura o la literatura del futuro, desde el margen, en la periferia de las tradiciones centrales, mirando al sesgo?

El intento de imaginar qué valor podría persistir es, por supuesto, una ficción especulativa, una suerte de versión utópica de "Pierre Menard, autor del Quijote". No tanto cómo reescribiríamos literalmente una obra maestra del pasado sino cómo escribiríamos imaginariamente la obra maestra futura. O para decirlo así, cómo describiríamos las posibilidades de una literatura futura, de una literatura potencial. Imaginar las condiciones de la literatura en el porvenir supone también por supuesto inferir la realidad que esa literatura postula. La literatura imagina realidades posibles, dice cómo decir bien el porvenir, cómo imaginar una vida posible, una vida alternativa.

Propuesta entonces como consigna, puntos de partida de un debate futuro o si se prefiere de un debate sobre el futuro, emprendido desde otro lugar. Tal vez el hecho de escribir desde la Argentina nos enfrenta con los límites de la literatura y nos permite reflexionar sobre los límites. La experiencia del horror puro de la represión clandestina y el terrorismo de Estado, que a menudo parece estar más allá de las palabras, quizá define nuestro uso del lenguaje y por lo tanto el futuro y el sentido. Hay un punto extremo, un

---

<sup>2</sup> El presente ensayo del autor que recupera ciertas instancias de reflexión anteriores sobre Rodolfo Walsh, fue previamente autorizado para su lectura pública y posterior publicación.

lugar –digamos– al que parece imposible acercarse con la literatura. Como si el lenguaje tuviera un borde, como si el lenguaje fuera un territorio con una frontera, después del cual está el silencio. ¿Cómo narrar el horror? ¿Cómo transmitir la experiencia del horror y no sólo informar sobre él? Muchos escritores en el siglo XX han enfrentado esta cuestión: Primo Levi, Ana Ajmátova, Paul Celan. La experiencia de los campos de concentración, la experiencia del gulag, la experiencia del genocidio. La literatura prueba que hay acontecimientos que son muy difíciles, casi imposibles, de transmitir, que suponen una relación nueva con el lenguaje de los límites.

Para empezar a plantearnos la cuestión quisiera referirme a algunos escritos de Rodolfo Walsh e incluso a su figura que para muchos de nosotros es una síntesis de la tradición de la política hoy en la literatura argentina, por un lado, un gran escritor y al mismo tiempo alguien que como muchos otros en nuestra historia, llevó al límite la noción de responsabilidad civil del intelectual.

Walsh comenzó escribiendo cuentos policiales a la Borges y escribió uno de los grandes textos de literatura documental de Hispanoamérica: *Operación Masacre* (1956) y paralelamente publicó en los años sesenta una extraordinaria serie de relatos cortos (en sus libros *Los oficios terrestres* y *Un kilo de oro*) y por fin, desde la resistencia clandestina a la dictadura militar, escribió y distribuyó el 24 de marzo de 1977 su "Carta abierta de un escritor a la Junta Militar" que es una diatriba concisa y lúcida y una denuncia de los crímenes del Estado terrorista. Walsh fue asesinado al día siguiente en una emboscada que le tendió un grupo de tareas de la Escuela de Mecánica de la Armada. Su casa fue allanada y sus manuscritos fueron secuestrados y destruidos por la dictadura.

Quisiera, analizar el modo que tiene un escritor, en condiciones de clandestinidad y de persecución, de contar una experiencia extrema y transmitir un acontecimiento que parece de antemano imposible de narrar. Quisiera recordar el modo en que Walsh cuenta la muerte de su hija Vicky, -una joven guerrillera que muere en un enfrentamiento con la represión militar- y escribe lo que se conoce como "Carta a Vicky", que circuló clandestinamente en 1976.

Luego de reconstruir el momento en que se entera de la muerte y el gesto que acompaña esa revelación ("Escuché tu nombre mal pronunciado, y tardé un segundo en asimilarlo. Maquinalmente empecé a santiguarme como cuando era chico"), Walsh escribe: "Anoche tuve una pesadilla torrencial en la que había una columna de fuego,

poderosa, pero contenida en sus límites que brotaba de alguna profundidad”. Una pesadilla casi sin contenido, condensada en una imagen casi abstracta. Y después escribe: “Hoy en el tren un hombre decía 'Sufro mucho, quisiera acostarme a dormir y despertarme dentro de un año’”. Y concluye Walsh: “Hablaba por él, pero también por mí”. Quisiera detenerme en ese movimiento, ese desplazamiento, darle la palabra al otro que habla de su dolor, un desconocido en un tren, que dice “Sufro, quisiera despertarme dentro de un año”. Es casi una elipsis, una pequeña toma de distancia respecto a lo que está tratando de decir, un deslizamiento de la enunciación, alguien habla por él y expresa el dolor de un modo sobrio y directo y muy conmovedor. Hace un pequeñísimo movimiento pronominal para lograr que alguien por él pueda decir lo que él quiere decir. Una lección de estilo, un intento de condensar el cristal de la experiencia.

El mismo desplazamiento utiliza Walsh en el texto donde cuenta la circunstancia en las que muere Vicky, “Carta a mis amigos”. Narra el cerco militar a la casa, la resistencia, el combate. Y para describir lo que ha sucedido nuevamente le da la voz a otro. Dice: “Me ha llegado el testimonio de uno de esos hombres, un conscripto”. Y transcribe el relato del que estaba ahí sitiando el lugar. “El combate duró más de una hora y media. Un hombre y una muchacha tiraban desde arriba. Nos llamó la atención la muchacha, porque cada vez que tiraba una ráfaga y nosotros nos zambullíamos, ella se reía”. La risa está ahí, narrada por otro, la extrema juventud, el asombro, todo se condensa. La impersonalidad del relato y la admiración de sus propios enemigos, refuerzan el heroísmo de la escena. Los que van a matarla son los primeros que reconocen su valor, en la mejor tradición de la épica. Al mismo tiempo el testigo certifica la verdad y permite al que escribe ver la escena y narrarla, como si fuera otro. Igual que en el caso del hombre en el tren, acá también hace un desplazamiento y le da la voz a otro que condensa lo que quiere decir.

Quizá ese soldado nunca existió, como quizá nunca existió ese hombre en el tren, lo que importa es que están ahí para poder narrar el punto ciego de la experiencia. Puede entenderse como una ficción, tiene por supuesto la forma de una ficción destinada a decir la verdad, el relato se desplaza hacia una situación concreta donde hay otro, inolvidable, que permite fijar y hacer visible lo que se quiere decir.

Es algo que el propio Walsh había hecho muchos años antes, en 1964, cuando trataba de contar el modo en que había sido arrastrado por la historia. En el prólogo a la tercera edición de *Operación masacre* Walsh narra una escena inicial, narra, digamos su

ficción del origen, y condensa así la entrada de la historia y de la política en su vida. Está en un bar en la ciudad de La Plata, un bar al que va siempre a hablar de literatura y a jugar al ajedrez y una noche de 1956 se oye un tiroteo, hay corridas, un grupo de peronistas y de militares rebeldes asalta al comando de la segunda división del ejército, es el comienzo de la fracasada revolución de Valle que va a concluir en la represión clandestina y en los fusilamientos de José León Suarez sobre los que Walsh realizará la denuncia en Operación *Masacre*.

Esa noche Walsh sale del bar con los otros parroquianos, corre por las calles arboladas y por fin se refugia en su casa que está cerca del lugar de los enfrentamientos. Y entonces narra. "Tampoco olvido que, pegado a la persiana, oí morir a un conscripto en la calle y ese hombre no dijo: ¡Viva la patria!, sino que dijo: No me dejen solo, hijos de puta". Una lección de historia, pero también otra lección de estilo. Una vez más el desplazamiento que condensa un sentido múltiple en una sola escena y en una voz. Este otro conscripto que está ahí aterrado, que está por morir, es el que cristaliza una red múltiple de significaciones. Un movimiento que es interno al relato, otra elipsis, que desplaza hacia el otro la experiencia de la historia.

Walsh hace ver de qué manera podemos *mostrar* lo que parece casi imposible de decir. La literatura sería el lugar en el que siempre es otro el que viene a decir. "Yo soy otro", como decía Rimbaud. El estilo sería ese movimiento hacia otra enunciación, una toma de distancia respecto a la palabra propia. Me parece entonces que podríamos imaginar que hay una sexta propuesta. A la que yo llamaría, el deslizamiento, el desplazamiento, el cambio de lugar. Salir del centro, dejar que el lenguaje hable también en el borde, en lo que se oye, en lo que llega de otro.

Walsh hace ver de qué manera podemos mostrar lo que parece casi imposible de decir. Un movimiento pronominal, casi una forma narrativa de la hipálage, un intercambio que me parece muy importante para entender cómo se puede llegar a contar ese punto ciego de la experiencia, mostrar lo que no se puede decir.

Podríamos hablar de extrañamiento, de *ostranenie*, de efecto de distanciamiento. Pero me parece que aquí hay algo más: se trata de poner a otro en el lugar de una enunciación personal. Traer hacia él a esos sujetos anónimos que están ahí como testigos de sí mismo. Ese conscripto que vio morir a su hija y le cuenta cómo fue. Ese

desconocido, ese hombre que ya es inolvidable, en el tren, que dice algo que encarna su propio dolor, el otro soldado, el que muere solo, insultando.

La verdad tiene la estructura de una ficción donde otro habla. Hay que hacer en el lenguaje un lugar para que el otro pueda hablar. La literatura sería el lugar en el que siempre es otro el que habla. Me parece entonces que podríamos imaginar que hay una segunda propuesta. La propuesta que yo llamaría, entonces, el desplazamiento, la distancia

En definitiva, la literatura actúa sobre un estado del lenguaje. Quiero decir que para un escritor lo social está en el lenguaje. Por eso si en la literatura hay una política, se juega ahí. La crisis actual tiene en el lenguaje uno de sus escenarios centrales. De hecho, la crisis actual tiene en el lenguaje uno de sus escenarios centrales. O tal vez habría que decir que la crisis está sostenida por ciertos usos del lenguaje. En nuestra sociedad se ha impuesto una lengua técnica, demagógica, publicitaria (y son sinónimos) y todo lo que no está en esa jerga queda fuera de la razón y del entendimiento. Se ha establecido una norma lingüística que impide nombrar amplias zonas de la experiencia social y que deja fuera de la inteligibilidad la reconstrucción de la memoria colectiva.

En "The Retic of Hitler's Battle", escrito en 1941, el crítico Kenneth Burke ya hacía ver que la gramática del habla autoritaria conjuga los verbos en un presente despersonalizado que tiende a borrar el pasado y la historia. El Estado tiene una política con el lenguaje, busca neutralizarlo, despolitizarlo y borrar los signos de cualquier discurso crítico. El Estado dice que quien no dice lo que todos dicen es incomprendible y está fuera de su época. Hay un orden del día mundial que define los temas y los modos de decir: los *mass media* repiten y modulan las versiones oficiales y las construcciones monopólicas de la realidad. Los que no hablan así están excluidos y esa es la noción actual de consenso y de régimen democrático.

Quizá el discurso dominante en este sentido sea el de la economía. La economía de mercado define un diccionario y una sintaxis y actúa sobre las palabras; define un nuevo lenguaje sagrado y críptico, que necesita de los sacerdotes y los técnicos para descifrarlo y traducirlo y comentarlo. De este modo se impone una lengua mundial y un repertorio de metáforas que invaden la vida cotidiana.

Los economistas buscan controlar tanto la circulación de las palabras, como el flujo del dinero. Habría que estudiar la relación entre los trascendidos, las medias

palabras, las filtraciones, los desmentidos, las versiones por un lado y las fluctuaciones de los valores en el mercado y en la bolsa por el otro. Hay una relación muy fuerte entre lenguaje y economía. En ese contexto escribimos y, por lo tanto, la literatura lo que hace (en realidad lo que ha hecho siempre) es descontextualizar, borrar la presencia persistente de ese presente y construir una contra- realidad. Cada vez más los mejores libros actuales (los libros de Juan Bennett, de Rosa Chacel, de Clarice Lispector o de Juan Gelman) parecen escritos en una lengua privada. Paradójicamente la lengua privada de la literatura es el rastro más vivo del lenguaje social.

Quiero decir que la literatura está siempre fuera de contexto y siempre es inactual; dice lo que no es, lo que ha sido borrado; trabaja con lo que está por venir. Funciona como el reverso puro de la lógica de la *realpolitik*. La intervención política de un escritor se define antes que nada en la confrontación con estos usos oficiales del lenguaje.

Los escritores han llamado siempre la atención sobre las relaciones entre las palabras y el control social. En su explosivo ensayo "Politics and the English Language" de 1947 George Orwell analizaba la presencia del político en las formas de la comunicación verbal: se había impuesto la lengua instrumental de los funcionarios policiales y de los tecnócratas, el lenguaje se había convertido en un territorio ocupado. Los que resisten hablan entre sí en una lengua perdida. En el trabajo de Orwell, se ven condensadas muchas de las operaciones que definen hoy el universo del poder. Pasolini por su lado ha percibido de un modo extraordinario este problema en sus análisis de los efectos del neocapitalismo en la lengua italiana. Juan Goytisolo ha escrito palabras luminosas sobre las tradiciones lingüísticas que se entreveran y persisten en medio de las ciudades perdidas. No me parece nada raro entonces que el mayor crítico de la política actual (uno de los pocos intelectuales realmente críticos en la política actual) sea Chomsky: un lingüista es por supuesto el que mejor percibe el escenario verbal de la tergiversación, la inversión, el cambio de sentido, la manipulación y la construcción de la realidad que definen el mundo moderno.

Tal vez los estudios literarios, la práctica discreta y casi invisible de la enseñanza de la lengua y de la lectura de textos pueda servir de alternativa y de espacio de confrontación en medio de esta selva oscura. Un claro en el bosque.

Hay una escisión entre la lengua pública, la lengua de los políticos en primer lugar y los otros usos del lenguaje que se extravían y destellan, como voces lejanas, en la



superficie social. Se tiende a imponer un estilo medio —que funciona como un registro de legitimidad y de comprensión— que es manejado por todos los que hablan en público. La literatura está enfrentada directamente con esos usos oficiales de la palabra y por supuesto su lugar y su función en la sociedad es cada vez más invisible y restringido. Cualquier palabra crítica sufre las consecuencias de esa tensión, se le exige que reproduzca ese lenguaje cristalizado, con el argumento de que eso la haría accesible. De ahí viene la idea de lo que funciona como comprensible. O sea, es comprensible todo lo que repite aquello que todos comprenden, y aquello que todos comprenden es lo que reproduce el lenguaje que define lo real tal cual es.

En momentos en que la lengua se ha vuelto opaca y homogénea, el trabajo detallado, mínimo, microscópico de la literatura es una respuesta vital: la práctica de Walsh, ha sido siempre una lucha contra los estereotipos y las formas cristalizadas de la lengua social. En ese marco definió su estilo, un estilo ágil y conciso, muy eficaz, siempre directo, uno de los estilos más notables de la literatura actual. "Ser absolutamente diáfano" es la consigna que Walsh anota en su *Diario* como horizonte de su escritura.

La claridad como virtud. No porque las cosas sean simples, eso es la retórica del periodismo: hay que simplificar, la gente tiene que entender, todo tiene que ser sencillo. No se trata de eso, se trata de enfrentar una oscuridad deliberada, una jerga mundial. Una dificultad de comprensión de la verdad que podríamos llamar social, cierta retórica establecida que hace difícil la claridad. "A un hombre riguroso le resulta cada año más difícil decir cualquier cosa sin abrigar la sospecha de que miente o se equivoca", escribía Walsh. Consciente de esa dificultad y de su condición social, Walsh produjo un estilo único, flexible e inimitable que circula por todos sus textos y por ese estilo lo recordamos. Un estilo hecho con los matices del habla y la sintaxis oral, con gran capacidad de concentración y de concisión. Walsh fue capaz "de decir instantáneamente lo que quería decir en su forma óptima" para decirlo con las palabras con las que definía la perfección del estilo.

El trabajo con el lenguaje de Walsh, su conciencia del estilo, nos acerca, y lo acerca, a las reflexiones de Brecht. En "Cinco dificultades para escribir la verdad" Brecht define algunos de los problemas que yo he tratado de discutir con ustedes. Y las resume en cinco tesis referidas a las posibilidades de transmitir la verdad. Hay que tener, decía Brecht, el valor de escribirla, la perspicacia de descubrirla, el arte de hacerla manejable,

la inteligencia de saber elegir a los destinatarios. Y sobre todo la astucia de saber difundirla.

Esas serían, entonces, las cinco dificultades y la sexta propuesta que nos permiten, quizás, postular o imaginar las posibilidades de una literatura futura o las posibilidades futuras de la literatura.

## II

### LOS LUGARES DE WALSH



“ESA MUJER”

CONSAGRACIÓN Y BISAGRA

---

*Elisa Calabrese*

No decimos nada nuevo al afirmar que las décadas del sesenta y setenta se periodizan generalmente en conjunto pues constituyen un momento de vastos movimientos mundiales que signaron un período transformador, no sólo en lo que llamamos “los hechos” sino en los imaginarios políticos y culturales. Así, el mayo francés, asociado a la noción de intelectual de Jean Paul Sartre; los movimientos independentistas asiáticos y africanos de mayor o menor radicalización, emergentes desde fines de los años cincuenta que dieron fin al viejo orden colonial europeo; la revolución cubana; la crisis del imaginario norteamericano que ocasionó la guerra de Vietnam, el consecuente *hippismo* con sus posiciones sobre la sexualidad y el cuestionamiento de la moral burguesa y la familia, la emergencia del feminismo, son otros tantos factores que modifican las prácticas sociales y políticas.

Asimismo, los años sesenta pueden conceptualizarse, desde el punto de vista económico, como el período en el cual el capital a nivel mundial está en una expansión dinámica e innovadora, equipado con nuevas técnicas y nuevos medios de producción. Argentina se inserta en esta suerte de “edad de oro del capitalismo” con la implementación de un nuevo modelo de desarrollo basado en una economía de industrialización para sustituir importaciones, con la cual se modifica la estructura social del país (Graselli: 2011). En ese marco, se desplegará un proyecto político de corte desarrollista vinculado a un proceso de modernización que abarcó los ámbitos tecnológico, científico y cultural. Una sociedad con mayores posibilidades de acceso a la cultura para los sectores medios y obreros, y con una industria cultural en franco crecimiento será un escenario propicio para la puesta en marcha de diversos proyectos estéticos y educativos. De este modo, la transformación de los imaginarios culturales irá ganando terreno entre las capas medias urbanas y estará fuertemente influenciada por las modas y tendencias provenientes de los países centrales. El impulso modernizador incluyó múltiples fenómenos que van desde las políticas desarrollistas, la renovación del periodismo, la inscripción de nuestra literatura en el llamado *boom* de la novela latinoamericana y el surgimiento de las cohortes de jóvenes lectores, el auge vanguardista

de las artes plásticas en el *Instituto Di Tella*, el arte pop, la actualización de ciertas disciplinas científicas como la sociología, la lingüística y la antropología de corte estructuralista; los nuevos hábitos de consumo juvenil, las renovadas expectativas de movilidad social y la divulgación del psicoanálisis.

Paralelamente, se dio en Argentina un proceso de politización de importantes sectores de la sociedad que se gestó y radicalizó en un clima donde predominaba la inestabilidad institucional provocada por los reiterados golpes de Estado (producto de la alianza de poderosos grupos económicos con las fuerzas armadas), la represión hacia los sectores populares, y la proscripción de la fuerza política que los representaba: el peronismo. Tan es así que, en las periodizaciones históricas, el inicio de “los sesenta” se recorta a partir de 1955, año de la caída del gobierno de Perón, y su final en 1965, precisamente cuando el golpe de estado que derroca al presidente constitucional Arturo Illia hace subir al poder al general Juan Carlos Onganía.

Una rápida revisión de las representaciones del peronismo en sus comienzos, actuantes en el imaginario social, será necesaria para el viaje por el contexto de la literatura de Walsh. Para el primer gobierno de Perón, la imagen de un país dividido en dos mitades opuestas e inconciliables circulaba en los discursos del momento, tanto en la oposición cuanto en el interior del peronismo mismo y la asociación con el pasado —en este caso, el rosismo, homologable por la escisión interna- era un lugar común. Pensemos que en el espectro político ideológico que se había congregado en torno del coronel Perón, era importante el aporte de sectores nacionalistas y católicos que lo consideraban un obstáculo para el avance del comunismo en la clase obrera, especialmente por su acción unificadora de los sindicatos como Secretario de Trabajo y Previsión, cargo que desempeñó como hijo dilecto del gobierno militar que asumió con el golpe de 1943. Estas condiciones hacen comprensible que en las elecciones de 1946 que dieron el triunfo al peronismo, los partidos de izquierda se alinearan con el liberalismo en la llamada Unión Democrática, el frente que disputaba con Perón. La lectura hecha por las izquierdas del momento consideraba al militar un filofascista, discípulo de Mussolini, amigo de Franco y responsable del desvío populista de la clase obrera, destinada, según la ortodoxa marxista, a ser la protagonista de toda posible revolución.

Pero después del '55 este panorama cambia por completo al surgir lo que suele denominarse “nueva izquierda” que aglutina una constelación crítica respecto de la posición antes descripta, crítica que podría sintetizarse en dos supuestos: el primero, que

las izquierdas del momento no supieron apreciar el sentido del levantamiento popular del 17 de octubre y el segundo, que esa alianza con el frente opositor significaba nada menos que un apoyo al imperialismo, si se toma en cuenta que uno de los *slogans* que esgrimía dicho frente había sido “Perón o Braden”, pues este último era el embajador norteamericano. Para esta nueva izquierda, entonces, cunde la necesidad de reinterpretar el peronismo al advertir su raigambre popular y que lejos de constituir un “desvío” en la marcha hacia lo que se comienza a llamar “liberación” –aludiendo con ello a la polarización ideológica que sitúa como principal enemigo al imperialismo (antes inglés, ahora norteamericano)- ningún proyecto revolucionario puede prescindir de él (Calabrese y Martínez: 2001).

En resumen, puede decirse que ese período entre décadas constituye un momento histórico que combina paradójicamente la modernización social y cultural con la radicalización política en un singular cruce que se iría complejizando hacia finales de la década del sesenta, cuando en la cultura y la sociedad argentinas va penetrando la idea de revolución. Así, la versión del intelectual como conciencia crítica de la sociedad, proveniente del sartrismo, entró en descrédito en los grupos más radicalizados. Igual que había ocurrido en el Mayo Francés, cuando se suponía advenida la revolución y, por ende, el intelectual debería redefinir su rol en la nueva sociedad revolucionaria, sin clases. Ante el fracaso del Mayo Francés, luego de 1968, estos intelectuales ratificaron su opción por la *Revolución Cubana* y se sintieron interpelados directamente por las vanguardias guerrilleras y las luchas populares. La tarea de “hacer la revolución” será la práctica dadora de sentido de todo ejercicio de pensamiento y de los proyectos de vida.

Cabe ahora la pregunta sobre cómo hacer jugar la literatura en un contexto donde las transformaciones sociales y la hegemonía de lo político son directrices a tomar en cuenta para las operaciones epistémicas. ¿Cómo responde la crítica al viraje de un período de vanguardismo tanto estético como político? Si revisamos las historias de la literatura y los trabajos más significativos al respecto, veremos que la caracterización más general destaca como dominante la hegemonía de la narración (así, por caso, en el título de uno de los volúmenes de la reciente *Historia de la literatura argentina* dirigida por Noé Jitrik, denominado “La narración gana la partida”) hasta el punto de invadir el tradicional dominio de la poesía lírica, junto con una gran diversidad de proyectos de escritura. Pese a tal variedad que impide generalizar las poéticas del momento, sí pueden destacarse ciertas condiciones epistemológicas, pues debido al auge de la lingüística, el

estructuralismo, el grupo *Tel Quel* y el psicoanálisis, gestores de la liquidación de la ingenuidad mimética, hay una tendencia a la reflexión y problematización de las formas de representación dada en la escritura misma: lo que denominamos autorreferencialidad. (Calabrese 2001: 70-77)

Para algunos estudiosos, como es el caso de José Luis de Diego (2003: 69-70) la dominante genérica de los años setenta será la *novela política*. Esta nomenclatura abarca en su operación, los relatos testimoniales, la novela histórica y los textos que cabalgan entre el periodismo y la literatura. Los textos de Rodolfo Walsh, Miguel Barnet y Elena Poniatowska serían ejemplos paradigmáticos de una modalidad genérica en la que se articulan los siguientes rasgos: una ideología fuertemente desinstitucionalizadora; una voluntad de rivalizar con los relatos del Estado, la historia oficial o la cultura letrada; un contenido denunciante; y un énfasis en referir lo real a través del uso del documento historiográfico, social o periodístico.

Pero ahora no quisiera poner el acento en el viraje entre lo que a veces se ha llamado “el primer Walsh” frente al “segundo Walsh”, sino considerar desde el lugar de su escritura cómo se presenta la tensión entre el cambio y la permanencia, según el emplazamiento elegido por la mirada. Así, alterando la cronología, sitúo a “Esa mujer” como la bisagra entre el Walsh de *Cuentos para tahúres y otros relatos policiales* y el de *Operación masacre*, es decir, entre el escritor fascinado por el policial de enigma y el periodista también fascinado por el secreto de un crimen político a dilucidar, pues el núcleo de sentido que permanece es que la escritura responde a una compulsiva necesidad de develar un enigma, un *querer saber* a toda costa. Si mucho se ha hablado de la similitud del primer Walsh con Borges, abandonada más tarde ante ese llamado de lo real, creo que no se ha enfatizado lo suficiente una operación de escritura que los sigue acercando cual es el narrar la historia de una investigación. Naturalmente, no me refiero a la naturaleza de esa investigación ni a las circunstancias de las que se ocupa; pienso en la investigación como disparador y sostén de lo narrable.

Pero si nos atenemos a la cronología, importa destacar otro aspecto en que el texto de Walsh –uno de los más perfectos relatos de nuestra literatura- resulta ser una bisagra, pero ahora referida al escritor mismo. Según recuerda Oscar Terán (66), en el epílogo escrito en 1964 para una nueva edición de *Operación masacre*, Walsh confiesa que el descubrimiento de esas muertes constituyó su definitiva decepción respecto de (en términos del escritor): “[...] en la justicia, en la reparación, en la democracia, en todas

esas palabras”. Y es en el arco temporal que va desde esa decepción a su identificación plena con el peronismo de izquierda que fue escrito “Esa mujer”, pues el mismo Walsh en la nota introductoria a *Los oficios terrestres* (1965) dice haber escrito el cuento en dos momentos: un día de 1961 y otro de 1964, esto es en los años donde se produce su transición. Por otra parte, si asumimos como constante ese deseo de develamiento, no es sorprendente que el peronismo como enigma sociopolítico lo atrajera particularmente y en especial el fantasma de un cuerpo escamoteado: el de Eva Perón, simbólicamente transformado en fetiche político. Como es obvio, la cúpula militar deseaba borrar toda huella de quien, aún muerta, o mejor, por eso mismo, constituía una poderosa fuente de producción simbólica y aglutinaba en torno de sí a lo que luego se dio en llamar la ‘resistencia peronista’, pero al hacer desaparecer su cadáver embalsamado en diciembre de 1955, el efecto logrado fue opuesto. Si el fetiche es el sustituto del falo castrado y así constituye una garantía identitaria– explicaría Freud- a la vez es el recordatorio de esa ausencia.

Antes de fijar una mirada en micro sobre un cuento al que he calificado de “perfecto”, será útil recordar que en la formación de Walsh como escritor tiene esencial importancia su tarea de traductor; gracias a ella se familiarizó profundamente con la novela norteamericana –en especial el policial negro- pero también con los grandes realistas como Ernst Hemingway, por ejemplo. Es evidente que Walsh conocía a la perfección los procedimientos del norteamericano y acordaba con su teoría respecto del cuento, llamada “teoría del iceberg”, pues básicamente consiste en cómo operar con la omisión de información para que emerja en la superficie –como en un iceberg- un saber nueve veces menor a todo lo que hay debajo. En su ensayo “The Art of the Short Story”, Hemingway se expresa claramente acerca de su método: “Si uno omite cosas o acontecimientos importantes que conoce bien, la historia se fortalece. Si se deja u omite algo porque uno no lo sabe, la historia no tendrá ningún valor.

“La prueba para cualquier historia es la calidad de las cosas que usted omite” ¿Será necesario recordar que en el texto que nos importa, desde su título mismo, está omitido el nombre de Eva Perón? Nuestro primer impulso es adjudicar tal ausencia a un recurso típico del género policial, pero aquí el enigma no hace al sujeto, sino a su pérdida. En otros términos: cualquier lector sabe de quién se trata, pero lo que queremos saber, al identificarnos con el narrador, es dónde está ese cuerpo robado y escamoteado. Es fácil advertir cómo –diría Hemingway- “la historia se fortalece” haciéndolo desde sus



comienzos, que nos arrojan en pleno diálogo, sin guiarnos con ningún antecedente, aunque haya sutiles indicios diseminados desde el inicio. Así, cuando el coronel elogia la puntualidad del periodista:

El Coronel elogia mi puntualidad. -Es puntual como los alemanes -dice.

-O como los ingleses.

El Coronel tiene apellido alemán. (“Esa mujer”: 161)

En efecto, aunque ambos personajes tampoco tienen un nombre (son solamente el coronel y el periodista), podemos asociar a éste con el escritor Walsh, de apellido inglés y quizá algunos bien informados sabrían que el coronel Moori-Koenig fue jefe de los Servicios de Información en los gobiernos de Lonardi y Aramburu, aunque el escritor revelará el nombre recién en su “Nota” a *Los oficios terrestres*. Pero lo dicho hasta ahora no explica aún la enorme eficacia de un texto donde nada sobra. En efecto, si bien el propósito del periodista queda claro ya al comienzo, su motivación es ambigua, ambivalente y desconcierta al lector. La escritura asume la primera persona al decir:

Algún día (pienso en momentos de ira) iré a buscarla. Ella no significa nada para mí, y sin embargo iré tras el misterio de su muerte, detrás de sus restos que se pudren lentamente en algún remoto cementerio. Si la encuentro, frescas altas olas de cólera, miedo y frustrado amor se alzarán, poderosas vengativas olas, y por un momento ya no me sentiré solo, ya no me sentiré como una arrastrada, amarga, olvidada sombra. (163)

¿Cómo entender la pasión desatada por el deseo de venganza si ella “no significa nada para mí?” Así se instaura el núcleo constitutivo de esta escritura: un vaivén, un clarooscuro, una duda, un saber no sabido, un querer saber siempre frustrado. Pero esa contradicción lo es sólo en apariencia, si pensamos que el ingreso a un colectivo proporciona otro sentido a su vida: “ya no me sentiré solo”.

Así, el relato es magistralmente conducido, mediante la creación de su atmósfera, a su sorprendente culminación. Me refiero al ambiente que rodea el diálogo: un atardecer muy poco iluminado, en un salón pleno de valiosos objetos artísticos –algunos de ellos imitaciones- donde penetra desde el exterior, la luz del aviso de Coca-Cola, alternando dos colores, el rojo y el plata, que se suceden iluminando parcialmente la cara del coronel, metaforizando así lo indeciso, lo misterioso, lo parcialmente sabido, lo indefinible. Presuponemos un acuerdo previo que justifica el encuentro de dos voluntades opuestas; eso indicaría que se prevé un intercambio de información que no se produce; a lo largo del desarrollo subsiste la pregunta inicial que a cada paso empuja desde el interior del periodista: “¿Dónde?” pero sobre ella se sobreimprime otra interrogación

implícita y es por qué el coronel, quien parece hablar para sí mismo mientras se alcoholiza y al perderse en su recordar se deja llevar hasta describir las escenas con mínimos detalles, no revela el secreto. La atmósfera se oscurece con el avance de la sombra, como también se adensa la tensión imperante. El coronel bebe cada vez más y demanda que el periodista también lo haga; se va haciendo evidente que los recuerdos y algo más lo perturban profundamente: “El coronel bebe con ira, con tristeza, con miedo, con remordimiento.” (166). ¿Qué es ese algo más? Como siempre, algo explícito, pero asimismo algo- lo más importante- sólo aludido, sesgado. Lo explícito es la paranoia: el coronel ha sufrido el ataque de una bomba en el *palier* de su ascensor que ha causado daños materiales y también daño psicológico a su hija; esa experiencia lo hace sentirse permanentemente perseguido hasta el punto de empuñar una metralleta cuando cree haber escuchado un ruido. Según su perspectiva, es una injusticia, pues él ha tratado siempre de preservar el cuerpo y respetarlo hasta haberlo reservado varios meses en su despacho antes de poder llevarlo al exterior. ¿Cómo va emergiendo ese algo más? Porque en consonancia con el adensarse de la oscuridad del ambiente se diseminan indicios que apuntan a la perversión. Desde lo que parece una acotación casual del narrador referida a sí mismo y a su tenebrosa imaginación: “Yo busco una muerta, un lugar en el mapa. Aun no es una búsqueda, es apenas una fantasía: la clase de fantasía perversa que algunos sospechan que podría ocurrírseme.”, hasta la sobrecarga de sexualidad necrófila que va tiñendo el relato del coronel sobre la muerta, las circunstancias de su embalsamamiento y las conductas de quienes asistían a la escena.

Se sienta, más cerca del ventanal ahora. La metralleta ha desaparecido y el Coronel divaga nuevamente sobre aquella gran escena de su vida.

-... se le tiró encima, ese gallego asqueroso. Estaba enamorado del cadáver, la tocaba, le manoseaba los pezones. Le di una trompada, mire -el Coronel se mira los nudillos-, que lo tiré contra la pared. Está todo podrido, no respetan ni a la muerte.

.....

¿La vieron así?

-Sí, ya le dije que esa mujer estaba desnuda. Una diosa, y desnuda, y muerta. Con toda la muerte al aire, ¿sabe? Con todo, con todo... (166)

El “gallego asqueroso” remite, como sabemos, al médico español que la embalsamó, el Dr. Pedro Ara, pero en rigor, como sucede en los sueños, desplaza al verdadero sujeto de esa pasión necrófila: el propio coronel. Sus palabras finales son un cierre perfecto para entender la permanencia del secreto: “Es mía –dice simplemente- esa mujer es mía”. (169)

Termino con unas pocas palabras para construir lo que, a mi entender constituye un paradigma singular de nuestra literatura, en el que lo político arrastra un magma de sentido donde se ligan el poder, la pasión y también la necrofilia. En 1973, el notable poeta Enrique Molina publica su único texto en prosa, aunque no por eso menos poético: la nouvelle *Una sombra donde duerme Camila O'Gorman*, también sobre un hecho histórico, también sobre una mujer, una pasión transgresora del orden social y un final trágico. Hay una escena donde se describe el funeral de la esposa del Restaurador, Doña Encarnación Ezcurra, cuyas exequias duraron varios días. Una estampa cuyo marco se construye sobre documentos de época, incorporados fragmentariamente por la escritura: los decretos de Rosas sobre el luto. La mezcla pictórica en claroscuro de esta fiesta necrófila se delinea con tintes tenebristas:

(...) Fue el primer gran acontecimiento fúnebre de la ciudad, al que nadie dejó de asistir. Su esposo, el Restaurador, decretó luto general. Hombres y mujeres lloraban a Doña Encarnación, vendados de negro.

Las casas, las campanas, los caballos, hasta los perros, estaban cubiertos de crespón negro (...) El monumental carromato que conducía a la Heroína avanzó despacio, entre dos filas de antorchas, en la penumbra de los astros, las vagas siluetas en el humo, en un silencio sólo interrumpido por el castañeteo de los dientes. Las mujeres marchaban con la cabellera suelta cubriéndoles el rostro, las faldas desgarradas, por cuyos jirones aparecía a veces un muslo, la curva de una nalga, con la huella de una dentadura marcada por un mordisco. Moscas del tamaño de un puño seguían el cortejo, y al paso de Doña Encarnación, con su terrible rostro de mazorquera cubierto por las escamas de la muerte, los salvajes unitarios se retorcían sobre las piedras. (106-107)

Si pensamos en el contexto de producción de esta novela, publicada en 1973, ¿no sugiere esta escena ser leída como articulación ficcional del culto a Eva Perón, cuyo cadáver escamoteado constituye el gran vacío que, en lugar de negar la muerte, la burila más hondamente en el imaginario de la sociedad argentina?

## BIBLIOGRAFÍA

Calabrese, Elisa y Luciano Martínez (2001). *Genealogía de un olvido. Miguel Briante*. Rosario: Beatriz Viterbo.

de Diego, José Luis (2003). *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)* La Plata: Al Margen.

Graselli, Fabiana (2012). *Rodolfo Walsh y Francisco Urondo, el oficio de escribir*. [Disponible en <http://www.eumed.net/tesis-doctorales/2012/fg/index.htm>]

Kraniauskas, John (2000). “Rodolfo Walsh y Eva Perón: ‘Esa mujer’”, Lafforgue, Jorge (editor) (2000). *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*, Buenos Aires-Madrid: Alianza.

Molina, Enrique (1998) [1973]. *Una sombra donde sueña Camila O´Gorman*. Buenos Aires: Planeta.

Terán, Oscar (1993). *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina. 1956-1966*. Buenos Aires: El cielo por asalto.

Walsh, Rodolfo (1965). “Esa mujer”. *Los oficios terrestres*. Buenos Aires: De la Flor.

----- (1981). “Esa mujer”. *Obra completa*. Buenos Aires: Siglo XXI.

----- (2004) [1972]. *Operación Masacre* Buenos Aires: De la Flor.

## LOS ÍNTIMOS OLVIDOS DE LA HISTORIA.

### SOBRE “CARTAS” Y “FOTOS” DE RODOLFO WALSH

---

*Nancy Fernández*

Cuando se trata de pensar en la vida y obra de Rodolfo Walsh, es frecuente y, en cierto modo lógico, centrarse en la trilogía de sus novelas de no ficción, un oxímoron por tratarse de dos prácticas de escritura supuestamente disímiles: la investigación periodística y la literatura. Quizá el nombre propio de R. W. consista en la convergencia que surcó su vida entre los riesgos que le escamoteaban la verdad; más la dedicación devanada en las propias contradicciones con el perpetuo ánimo de comparecer ante sí mismo. En ese punto, creo, certifica su entrega al arte y la militancia. Y en este contexto, *Operación Masacre*, *El caso Satanowski* y *Quien mató a Rosendo* constituyen el particular gozne en el sistema de la literatura y cultura argentinas, asignándole a su condición material de emergencia, el sentido histórico de una operación disruptiva: la que pone de manifiesto la violencia inherente a las cuestiones de estado, nación y comunidad civil. De eso trata la investigación y la denuncia de la connivencia entre política y delito, cuyo carácter de hallazgo nacional, tempranamente hacia 1956, se ve “expropiado” por el reconocimiento instalado en la historia de la literatura universal, del llamado nuevo periodismo, ejercido inauguralmente en EEUU por Norman Mailer, Truman Capote, Tom Wolfe. Pero es Walsh quien funda un nuevo modo de involucrar, desde la práctica de la escritura, la propia subjetividad y el acontecimiento de lo real. En ese punto se constituye la experiencia sensible donde la especulación intelectual y estética se transforma gradualmente en la incorporación (en el cuerpo se hace tangible el destino de su elección) de su translúcida mirada, la asunción ética que vacila y combina desde las perspectivas religiosas y políticas, los sentidos de la culpa y el sacrificio. Resulta atendible, así, pensar que la elaboración más íntima del yo se involucre con la narrativa, desde los géneros del periodismo y la (auto)bio-grafía. Es en esa línea donde su posición ideológica establece los parámetros germinales de la miseria humana encarnada en los intereses políticos y económicos, donde la ley funciona como crédito subordinado (otorgado) a las motivaciones personales de la clase dirigente criolla, estampando el álbum genealógico de la oligarquía nacional.

“Cartas” y “Fotos” narran la saga familiar de los Tolosa. De este modo, la historia de la nación se constituye en las figuraciones del dominio y posesión de la tierra que desde las épocas de la Conquista y el Virreinato fundan las ficciones del poder sobre las que se emplazan los núcleos de estancieros. El primero de los textos pertenece a *Un kilo de oro*, publicado en 1967. Llegado este punto, se hace necesario marcar las implicancias del sentido entre el autor y su contexto material de producción. Desde esta perspectiva, los prismas temporales se vuelven legibles, como ritmos heterogéneos de la historia, cuando, por una parte, advertimos que 1967 habilita el privilegio del tiempo económico sobre el tiempo social (sustento de la dictadura de Onganía y fórmula de su ministro Krieger Vasena) mientras que las historias de “Cartas” restituyen la carga trágica que comienza en 1930 con la caída de Yrigoyen a manos de Uriburu. Precio y valor, peso y cotización sintetizan un proyecto liberal cuyas contradicciones entre la especulación financiera y la producción agropecuaria, sintetizan la afirmación de una clase dirigente impactada por la crisis internacional de la Gran Depresión. En este sentido, el título del relato opera como metonimia y síntesis del deseo y la incertidumbre que los grupos dominantes comienzan a precisar en torno de corporaciones patronales y asociaciones profesionales con el propósito de reemplazar el voto individual. *Un kilo de oro* se postula como el compendio de la década infame, allí donde la eficacia de su narratividad incide como elipsis que distribuye estratégicamente los lugares del saber, sin abundar en la especificación de sucesos puntuales; más bien se compromete en la captura de las impresiones reales, en las huellas de los acontecimientos que emplazan a la Historia y sus voces, como una serie de proyecciones especulares entre el movimiento de continuidades e insistencias, y las interrupciones que ofician de cortes segmentados por la acción y los efectos de programas políticos. Quiero decir, el periodista R. W., se coloca, legítimamente, en la nómina tutelar de Faulkner o de Joyce. Y son esas iluminaciones profanas las que muestran entre los resquicios de la escritura como producción, los secretos fraudulentos de los golpes de estado y las subrepticias determinaciones de acuerdos como el de Roca-Runciman, referencias que el autor puede evitar, aunque no deje de poner al descubierto las secuelas de lo que supone la creación del Banco Central y la delegación de las finanzas a capitales extranjeros. El título deja entrever así su estatuto de enigmática ironía, o, en todo caso, aquello que circunda como lo no dicho en torno de la riqueza, su acumulación, concentración y su distribución. De esta manera, Jacinto Tolosa es el emblema de los latifundistas ganaderos, beneficiados por la entrega de las finanzas y del crédito a la soberanía inglesa. Este será el marco a partir del cual puede

leerse el modo en que Walsh combina, como enhebrando, los espacios de la zona más privada de los personajes (su trascendencia y su nimia cotidianeidad) y el mundo que los constituye, los privilegia o, literalmente, los destierra. “Cayó el peludo”. Con un tono triunfal que no decaerá nunca, eso exclama Tolosa en 1930 mientras alza, eufórico, a su pequeña hija, a Estela, para que vea el mundo a la altura de su rostro. En cierta forma, es en esta línea donde el autor reedita, por un lado, la mirada histórica que David Viñas proyecta, como un sistema de mediaciones, como relación entre linaje, ley y propiedad de la tierra, en relación a las políticas de estado y la oligarquía ganadera. Por otro lado, Walsh reenvía a la problemática que ya en 1879 había detectado Eduardo Gutiérrez mediante su novela folletín *Juan Moreira*. De lo que acá se trata es, a diferencia de *Martín Fierro* (donde la denuncia ratifica la injusticia disciplinaria padecida por razones políticas: la ley de levas), de poner en superficie aquellos mecanismos que subordinan la política de estado y la ley, a la motivación personal del representante de la autoridad. De manera semejante, Walsh recupera el entramado de conspiraciones, negocios y complicidades asociados en el marco de trampas legales ejercidas contra quien obstaculiza los avances de los estancieros; desde esta perspectiva, la asfixia económica contra Moussompes se revela como la intriga de los poderosos que sanciona acusando de un falso delito a quien se obstina en conservar su parcela de campo. Moussompes y su familia atentan, desde ese punto de vista, contra los intereses de la dirigencia por lo que en torno de ellos se emplaza el cerco punitivo que concluirá en su ruina, moral, social y económica. La escalada ética plantea, desde la posición del narrador, la lucha desigual entre los derechos legítimos (Moussompes trabaja para preservar el patrimonio que significa el porvenir de sus hijos) y la ambición espuria al amparo malversado de los cargos públicos: Tolosa mide su estatura (desde el poderío de su sexualidad a la potestad de su arbitraje, cuando repite, mirándose al espejo y para sus adentros “Jacinto Tolosa, estanciero y senador”). La escritura de Walsh aparece en el espesor proteico que le devuelve a las imágenes, los efectos perturbadores del montaje temporal; son las palabras y los silencios acordes con el perfil de las figuraciones trazadas por el narrador, eso que sube a la superficie del lenguaje bajo la forma de ángulos diferentes, pero intrínsecamente conectados. Son los retratos y relatos imaginarios, historias de vida donde la letra, sin embargo, no abandona su instancia documental, el sentido jurídico de un acta fundacional, labrada sobre el derrotero ilícito de hipotecas y aranceles, sobre el desvío de obras públicas hacia los intereses privados. Así funciona el incipiente asfalto, el macadam y la estación de servicio hacia la puerta de entrada de Francisco Tolosa. Pero el cruce de

diálogos y soliloquios, que borran con frecuencia los deicticos y los límites del sistema pronominal, dan cuenta del doble proyecto estético y político, elaborado por el autor; así funciona su escritura, poniendo de manifiesto lo real de los sucesos cuya certificación se acredita entre los ripios más recónditos de los discursos de cada personaje. Tolosa encubre las verdaderas cláusulas del pacto entre propietarios, ganaderos, policías, abogados, jueces y sacerdotes mediante una enunciación argumentativa y justificativos no éticos, sino moralistas. Así funciona la intrusión del pasado paterno, aquellas supervivencias temporales que en Walsh funcionan como tensiones y heterocronías perturbadoras, lejos de la cómoda visión de la cronología lineal; el narrador es quien lleva a la superficie del lenguaje, las zonas prohibidas de la memoria, aquellos hechos inconvenientes e inadecuados a la instrumentación institucional de los proyectos y prácticas. Surgen entonces, entre las neblinas de los recuerdos, las versiones, el costado díscolo de la verdad canónica; y en la circulación de los relatos ajenos, Jacinto Tolosa restituye las razones “estratégicamente” olvidadas. De esta manera es como la sintaxis fragmentaria del relato asume un sentido que va, de la estirpe arraigada en el canje de tierra a los indios, a la condena que su vecino Moussompes termina por sufrir en prisión. Si la sentencia punitiva contra “la gente que vive de fantasías” termina con cárcel y prevaricato, con la traición y estafa perpetrada contra Moussompes por su abogado, esas vidas parecen asumir un destino que hereda su familia. Se concluye entonces con la asunción de una deuda, y la expresión, desde una carta casi iletrada, de la gratitud del derrotado ante la imagen suprema y piadosa del vencedor; es así como Tolosa le concede el favor de emplear a Lidia en servicio doméstico. Una lección de moral invertida, la de las almas caritativas y benefactoras, en la absolución confesional ante el deber de lavar culpas. Es la clase social que tomando en sus manos el destino del país y de las vidas privadas, rescata de la miseria su propia conciencia evitando la verdadera interpelación de la deuda ética y real.

Discurso directo e indirecto, palabras que no se desbrozan en el límite de lo propio (el registro del tono y la voz del narrador que marcan la posición ideológica asumida) y lo ajeno (enunciados de los personajes, como variaciones entre programas políticos ejercidos en la síntesis de las consignas nacionalistas: la embrionaria formación de la clase dirigente del latifundismo criollo). El campo no será entonces el mero trasfondo o escenario sino la carnadura agropecuaria de los intereses –económicos, políticos y jurídicos- del país; pero además, y sobre todo, el campo será el espacio del círculo vicioso dirimido en torno de las figuras del padre y del patrón; campo es el núcleo del relato, el



hogar compacto por el respeto y el prestigio que la familia Tolosa, a través de su jefe, concita sobre sí. Nombre, tierra y propiedad, como la marca densa del pasado histórico, gravita como precepto legado en la conformación tradicional de la élite. La posición del narrador, más allá de la intermediación formal que caracteriza el borramiento de los deícticos y los mojones de un sistema pronominal, se define en un concepto que distingue al bien del mal, proyectado en los destinos de los personajes, en la repartición desigual de los derechos como si el narrador que articula las voces, señalara la gradual disolución de una idea de bien y de mal.

El capataz esperaba en la puerta visteando la luz, y Tolosa que llamara a Cipriano porque le iba a dar las cuentas. Y el hombre alto y oscuro: -Bueno patrón, y por qué. Para que aprendiera a ser chambón y lujoso, quebrarle dos terneros en una semana, y que no le saliera con que ese caballo era duro de boca. Firmó el recibo. -Por mí, no hay necesidad. Pone una cruz, entonces, y Cipriano se agachó, firmó con una cruz y guardó los cuarenta pesos en el tirador. -Mamá es mala- dijo Estela...y nadie era tan bueno como su papá aunque hubiera echado a Cipriano que una vez la llevó a pasear en la rastra por el alfalfar” (Walsh, 10).

Anteriormente me referí al contexto internacional respecto de la crisis comercial de la que Argentina no estuvo exenta. Y desde esta perspectiva, Walsh da cuenta de las aristas culturales de la Modernidad, el ingreso paulatino en un mundo de apertura y contacto no siempre deseado. Así puntualiza en escenas tan intensas como fugaces, imágenes de captura veloz, pero con la huella indeleble de los cambios de paradigma y de subjetividad, cuando la cultura de masas se intensifica y reafirma con los medios de comunicación. Pero el movimiento expansivo de la historia condiciona la elección de aquello que se lee (lo que lee Jacinto Tolosa) entre las líneas del diario *La Nación* y las denuncias de *La Tribuna*, por fraude electoral, en el conteo de votos que termina por anular las elecciones. Pero subrepticamente, también ingresa el periódico *Crítica* grabándose en la melancolía y el terror que ahoga a Felisa (la esposa, la madre) haciendo que agonice tras las paredes que resguardan las módicas certezas pecuniarias. Felisa sabe que el “país que estamos construyendo” con los avances surcados por ramales, rutas y puentes, también albergan los sujetos excluidos por el tiempo indeclinable del progreso, los linyeras, esos que alteran la cómoda tranquilidad del paisaje rural.

Los ojos de Felisa estaban húmedos. Esa tarde había visto otro linyera, su silueta recortada en sangre, caminando por las vías del atardecer. Era horrible. No, nadie pretendía que los mataran, pero ¿no podían caminar por otro sitio? Jacinto dormía, su cara superpuesta a la cara del niño raptado, asesinado...Felisa trababa las puertas con barras de hierro, se despertaba de noche para acudir al dormitorio donde le parecía haber escuchado un ruido. Cambió tres sirvientas en dos meses: todas eran cómplices. Al fin Dios intervino: Gancedo se ahorcaba en la cárcel. Pero todavía Felisa alcanzó a descubrir un peón que se parecía a las fotos del monstruo. Tolosa lo despidió. (Walsh, 32)

El fraseo hecho de cortes y tensiones que vacilan entre suposiciones especulativas y enunciados apodícticos, son las palabras que escucha y reescribe el narrador, traduciendo simultáneamente la fuerza de Tolosa, quien puede disipar su tristeza (luego de la muerte del cura Trelles), y renacer de ella como el ave Fénix, al tiempo que su poder de decisión se diferencia de Felisa, hundida lentamente en los laberintos de la melancolía. Tolosa actúa midiendo cada acto, como la higiene matinal de su rostro frente al espejo, su café de cada día y el diario que lo mantiene atento a la precisión de sus movimientos, todo aquello que lo ratifica como extensiones físicas, en el lugar que eligió estar o mejor aún, poseer. Como si sus primeros alambrados fuesen el acta fundacional de un territorio propio sobre la llanura, los préstamos y las prebendas, los remates de haciendas y frigoríficos, las hipotecas de las propiedades vecinas, son cauciones del porvenir de sus hijos, el que crece en proporción directa a las anexiones que Tolosa mismo dibuja en los planos agrimensores. Asimismo, los dos costados de lo íntimo y lo público entretejen sus instancias, cuando su médico de cabecera le confiesa su eterno amor en silencio, alejados para siempre por convertirse en el portavoz adversario desde el cuerpo legislativo al que Jacinto Tolosa desafía. Pero también, es ese sistema de enunciación el que horada las miserias como ficción de origen, la incipiente malevolencia, respecto del deber y del deseo, de la abnegación (Lidia Moussompes) y de un incipiente placer que más tarde se verá interrumpido por el tedio y la insatisfacción (Estela Tolosa). Hay dos escenas en que las niñas dialogan, con el escenario irrevocable de los impedimentos y de las posibilidades.

Me importa nada –dijo Lidia-. Mi papá me va a llevar más lejos –mientras Estela le mostraba en el secreto de la siesta los zapatos de Les Bebes, el vestido de Harrod's, la foto coloreada y una deslumbrante memoria de ascensores, letreros luminosos y tranvías que a Domingo Moussompes le costó conjurar. (Walsh, 18)

Pero el mar Felisa devoraba el pueblo y el tiempo, avanzaba desde el horizonte altísima muralla disolvía acantilados y se iba con su sorda marea de papeles y de caras dejando a tus pies un borbollón de arena y unas piedritas redondas. - ¡No te vayas tan adentro! Estela luchaba deleitada con aquel pulso potente salobre que la embestía a la altura de los pechos, la alzaba encendiéndole todo el cuerpo, la acunaba, la dejaba caer despacio, y no te podés imaginar cómo me divierto, estoy hecha un camarón, ayer mamá me dejó ir a bailar con unos amigos, hay uno que está regio y otro te tengo reservado para vos, lástima que no podamos estar juntas, te extraño y te extraño. PD. Espero que haya salido tu papá. (Walsh, 42)

Llegado este punto, cabría preguntarse si la explosión de los momentos felices guarda un límite tan lábil con el impulso de infligir una humillación; quizá el deseo de mirar desde la altura y la distancia guarde proporción con el arraigo –más o menos inconsciente- de la culpa: un grumo que anida en una forma embrionaria de inocencia. La narratividad de Walsh, constituye un mosaico de historias que hilvanan al bias la

formación discursiva de la alta burguesía rural sobre el suelo firme de la patria; la formación que cuenta el entramado oscuro de influencias, manipulaciones, ejercicios domésticos del poder reservado a la elite criolla que negocia en clave con el imperio británico. Así, el registro omnisciente de la tercera persona, tejen los motivos que se resuelve en la forma de posicionarse (“no importaba”), manteniéndose en una cercanía que le permite contraer en un enunciado único, el testimonio de más de una presencia pluralmente convenida: “Estela fue”.

“Fotos” pertenece a *Los oficios terrestres* y se publica en 1965. Y en este relato en primera persona, alternando como un simulacro de diálogo, con la segunda, se elabora una idea de verdad que solo puede descubrirse o mejor, abrir, en el cruce de épocas. Son esas que transitan entre la potestad plena de Jacinto Tolosa y la delegación gradual y vigilada, de rúbrica, profesión y propiedad, hacia las manos de su hijo homónimo. “Fotos” transcurre durante el lapso de la llamada Revolución Libertadora, asignando a sus secuelas, la marca imperecedera de un drama nacional. Advertimos sin dificultades que la saga de la historia familiar, es una mirada retrospectiva que dos años después trata la rememoración. Más allá de esto, si en “Cartas” se trata de la letra que sabe y la que no, “Fotos” presenta aquellas imágenes cuya fantasmagoría incidental –el enigma de su destello o el claroscuro de su aura- ofrece su apariencia, a la significación de sus funciones sujetas en el tiempo. Antes aludía a la omnisciencia narrativa, como si la atribución sobre las imágenes respondiera al ojo sobrenatural que ve todos los acontecimientos de manera instantánea. Y es en torno del protagonista del relato, donde se dirime la distinción entre recordar y olvidar, desde el yo de un narrador muy lejos de la asepsia objetivadora. Allí donde la interpretación de una vida, la de Mauricio Irrigorin, se transforma en el juicio según el cual, la aprobación general dictamina el recuerdo o sentencia el castigo. Una experiencia que marca diversas culturas y religiones, particularmente el cristianismo.

Agita una mano y se va. Dobla una esquina y se va. Salta a un carguero y se va. Sonríe: - chau, Negro. Y se lo traga el tiempo, la tierra, la gran inundación de la memoria. Circula clandestinamente en las historias del pueblo y de la familia. “no es malo, pobre”, dice mi madre. “Tiene mala suerte”. (Las mujeres, siempre.) “¿Mala suerte al truco?”, replica mi padre.” Lo han visto por el lado de General Pinto, trabajando en las cosechas de maíz o girasol. Quiso ser boxeador, y un negro le desfiguró la cara. Gana un camión al pase inglés, lo pierde al siete y medio. (Walsh, 25)

En el contexto de una modernidad con plena actuación de los medios masivos, la fotografía disputa su lugar en el ámbito del arte. Es el narrador quien, entre las palabras y las fotos de Mauricio, trama el carácter decisivo de aquello que fue y es, con la violencia

indeleble de la fisión que separa y retiene el destello, entre el disparo y la lente. El relato de Walsh restituye las fotografías al contexto de la experiencia volviendo a crear el instante de la actuación única, el que capta la huella del contexto inicial. Allí la singularidad de la escritura capta la huella del contexto inicial no como un comienzo empírico y causal sino como el resto siempre vigente de aquellas turbulencias del tiempo narrado, como escenas de ahora que vienen de antes y se funden en un después. Es el ritmo de las cosas superpuestas, imaginadas por un narrador que ve actuar a los personajes moviéndose en un teatro –social y personal- y en un mundo.

No sé por qué, ese sitio familiar me resultaba, de golpe, desconocido, un paisaje del que no se vuelve, porque ya es demasiado tarde y se está muy lejos. La oscuridad crece alrededor por segundos y el agua se vuelve cada vez más honda. Un lugar último, un espejismo del corazón, y en todas partes estaba escrita la muerte. Vi la cara ansiosa de Mauricio. - ¿Qué te pasa? -dijo. -Nada. ¿Es la primera que sacaste? -Sí. -Ufano ahora que había sorprendido mi interés-. El año pasado, con una Kodak de cajón, así que figúrate. Traté de figurarme, pero no pude. Quería decirle que volviera, que no pusiera el pie ahí, que la noche, pero era demasiado absurdo. Estábamos en su estudio, brillantemente iluminado, y las otras fotos que me mostró eran solidariamente mediocres, empastadas, pretensiosas. Que trampa, Mauricio, qué joda. ¿No es como una cabeza, una cámara? Una cabeza insomne, la Gorgona que mira y paraliza. (Walsh, 36)

“Acordate”. El categórico imperativo como verbo coloquial de la memoria, cifra el tono íntimo de una interpelación que rechaza la nomadía y la excentricidad; un modo de reprimir la nostalgia, de increpar la disipación, o el extravío de Mauricio, el interlocutor ausente. Jacinto busca el antídoto contra dos fantasmas: el deseo de una libertad imposible y la autoridad de su padre; un ansia que se consume en el desvelo y el destiempo, para aparecer y esconderse entre los vestigios de la evocación. “Acordate” como enunciado de una complicidad frustrada, apela con insistencia al que se dejó de nombrar. Sin embargo, Jacinto se afirma paso a paso en su prestigiosa genealogía, borrando en silencio a quien encarna la amenaza disolvente para el pueblo. Sin embargo, Mauricio en su deriva llega a entrever que lo perdido en las huidas lo busca en el deseo de recuperar y devolver algo de ese mundo que su mirada capta, lejos de la cómoda sencillez porque la luz “no funciona como antes, no camina en línea recta” derramada de las cosas como una sustancia viscosa. Pero aquella zona a la que se relega al hijo de don Alberto, el “gringo bolichero”, es la de la vergüenza indecible entre los actos propios y los ajenos: la cobardía de la culpa que se niega ver la responsabilidad. Como si fuera el lugar que vacila entre la tierra y el agua en la forma de la laguna que invita a los entonces jóvenes casi niños Mauricio y Jacinto, a adentrarse en el sitio del que ya no se vuelve. La laguna habla, haciendo visible en imágenes, esa incorporación material de la experiencia sin retorno. El síntoma es la expiación obligada, el patíbulo disfrazado con la máscara de

la decencia con la cual el pueblo se inviste de un poder de decisión colectiva. La negación invalida la vida al filo de un azar innominado. Pero mientras Mauricio sabe de la imposibilidad de nombrar aquello que lo mueve y lo lleva, a riesgo de decir mal el deseo que lo impulsa, el sujeto gregario que habita el pueblo lo deporta al descrédito. Pero si creyésemos que su motivación es la exclusiva preservación de las buenas costumbres, estaríamos soslayando el precio que Mauricio paga por su saber. Es por esa razón que el alto costo que asume tiene menos que ver con su fuga perpetua (con los sucesivos abandonos y regresos a la casa paterna) que con el hallazgo que lo consume: la fotografía como arte, como saber, como mirada de lo real. Mauricio va y viene y en su nomadía se desvela en promesas insomnes que se calcinan en desvelos ilusorios. Es a esto último a lo que apunta su “amigo” Jacinto Tolosa (h), lejos de reconocer que los lazos de amistad estaban, de su parte, disueltos desde mucho tiempo atrás. Desde la altura y la protección que le garantiza su lugar social, Jacinto, siempre “el Negro” para Mauricio, invalida lo que podría haber sido su elección ética definitiva; celos o temor inconfesados provocan el desaliento atribulado hasta llegar a su última profecía autocumplida, antes de lo cual, Jacinto ya había dejado despuntar el filo de su traición. No es otro el propósito que lo mueve cuando, meticuloso y previsor, anota en su libreta los argumentos de todo su arsenal estudiado; lecciones de estética cuya sola utilidad reside en aplacar la fuerza posible de Mauricio, su audacia imposible de domesticar.

Cosas para decirle a M: El arte es un ordenamiento que no está previamente contenido en sus medios.....Mister Eastman es el verdadero autor de todas las fotos que se sacan con una Kodak. Si el elemento natural no se puede subordinar o eliminar, no hay arte, como no lo hay en la naturaleza misma. Por qué no te dedicás a la guitarra, vos tocabas lindo. El goce estético es estático. Integritas, consonantía, claritas. Aristóteles. Croce. Joyce. (Walsh, 37)

Y Mauricio queda lastimado con el rencor inconstante de quien se lanza contra algo que lo rechaza; con el gesto empecinado de quien pudo ver “el campo cuando sale sol, los tipos en el boliche jugando al codillo, una muchacha nuevita paseando por la plaza, todas esas cosas que si no las agarrás de alguna manera, se te van para siempre”. (Walsh, 34).

La primer foto que Mauricio le saca al Negro, el rostro licuado en terror, es el retrato que imprime la imagen de un estupor pasivo vigente ahora desde el inicio mismo de su vida, esquivo entre los amagues de una curiosidad insatisfecha por la rebeldía extirpada en la adolescencia: “No te juntes con él” le decía su padre, “yo me juntaba igual”, replica en un módico intento de diferenciación caprichosa, que dura lo que ordena el silencio, en señal de retiro de confianza, cuando su padre (y el pueblo entero) se entera

de la visita de los amigos al prostíbulo de doña Carmen. “Se supo”, le comunica Estela a su hermano, como un modo de refrendar el arrasamiento de la clandestinidad por la ley moral, investida de la transparencia simbólica que otorga la posesión real de tierra. Pensando el entramado entre los intereses de lo público y lo privado, Estela es uno de los emergentes que pone de manifiesto su solución pragmática; Walsh construye sus personajes en estricta coherencia con su sincronización temporal; la historia de vida es lo que define la posibilidad de un sentido, ese que, en Estela, se dirime entre la tristeza por el amor no correspondido hacia Mauricio, y la repentina ocupación de su vacío por el plan trazado de su padre: su casamiento con el doctor Pedro Gomara. “Bésame fuerte – dice Estela- y deséame suerte. Bésame fuerte y deséame suerte. Fuerte, suerte. –llora-. El sombrero de mi madre cubre el mundo”. La prenda de moda, signo de época y clase, metáfora y metonimia del poder simbólico que para las mujeres de la oligarquía es la insignia patria de un muro protector.

Para Mauricio se manifiesta el “nudo en la garganta”, como síntoma del cuerpo y de lo real, cuando comienza a tomar forma una incipiente concepción de arte. Pero Mauricio, sin legitimidad, solo puede rechazar con la furia debilitada del desaliento, las objeciones que lo humillan. “Me cago en Croche” lanza ante el púlpito aleccionador de Tolosa (h), sin llegar a hilvanar los argumentos necesarios que lo pudieran colocar en el lugar del artista: “Un fotógrafo es un peluquero, un boticario, a ver si al peluquero o a mí se nos da por hacernos los artistas”. Dirá el boticario Ordoñez, el mismo que junto a Tolosa hijo ayuda a restañar las heridas que una paliza le deja grabadas a Mauricio. El mismo que calla y sustituye hacia el final, en la fotografía de la boda feliz que la muerte no debe empañar. Jacinto se gradúa y publica su primer libro de poemas y Mauricio es el testigo desde la amistad fiel con su cámara, retratando los segundos del deber cumplido; es el fotógrafo del pueblo que no presiente la deslealtad.

No- querido, ponete ahí. Eso, junto a tu vi.... Tu padre, gracias, No, esperame, otra brindando. Un cacho, un cacho, te saco con Paulina. Bailando, sí, salen todos duros. Agarrala bien melón, no me la despreciés. Ojo, no tanto, jajaj, eso es, mi hermano. No sabés lo contento que estoy Negro, lo contento. (Walsh, 44)

Literalmente, de lo que se trata en Mauricio, es de la súbita incorporación del material vivo y del deseo urgente de hacer con eso algo que pueda sostenerse en una mirada colectiva: el fotógrafo del pueblo, es la contraparte del oído que mina con el silencio, la emergencia de una forma, o la puesta en superficie de los actos que contradicen la moral social. Pero el fotógrafo es también el actor díscolo de la comedia masculina cuando Paulina llega para trabajar de maestra. De la relación entre ellos resulta

la extraña paradoja de la forastera que “incendia al pueblo” por caminar de una manera inédita y deslumbrar con los ojos que atraviesan la retina de Mauricio.

Pero ese vínculo que proscribía el pudor, se rompe a tiempo para aceptar la mano convenientemente protectora de Tolosa (h). Así, después de pasado un tiempo del agasajo, Jacinto lee en clave de cálculo el gradual acercamiento de Paulina, con la misma pausa e intensidad con que rumió los argumentos para entablar con Mauricio, una discusión desigual.

Paulina: a) -Ahora ya no hacemos más que pelear, a veces creo que me odia. b) Al principio era tan distinto, daba gusto mirarlo porque estaba lleno de alegría. c) la desgracia es que lo quiero. En marzo íbamos a comprar los muebles. d) Hay cosas que una mujer no puede tolerar. Una cosa es ser liberal, yo creo que no soy ninguna mojigata. e) Quería fotografiarme desnuda. f) No sé por qué le cuento estas cosas. Estoy sola en el pueblo, usted es el único amigo que tengo. (Walsh, 48)

Es allí cuando el silencio se convierte en el abandono o mejor, en el descrédito que intercepta la diferencia como un peligro que debe ser neutralizado. El pueblo habla en sordina pronunciando sus sentencias; establece la condena ilícita sobre lo que oye en el destiempo de un impulso, arrojando al vacío aquello que se muestra díscolo, como búsqueda de un frenético movimiento fuera de tiempo y de lugar. El pueblo habla y oye, dictamina sobre lo que Mauricio ve. Y el decreto final llega en el momento justo para saldar la cuenta con la ruptura o el abandono de un amor contaminado con la fiebre que crece hasta el delirio; al tiempo que Jacinto se hechiza con la lágrima de Paulina que no termina de caer entre la hilera de sus pestañas. Mauricio desvariando con el neón que desangra y Paulina cayendo en los brazos de Jacinto por su amor y por su amparo. Luego de un último párrafo en primera persona, Jacinto tiene un póstumo recuerdo para Mauricio, un reproche que sabe esconder el embrión de su vieja culpa. “Yo te dije adónde llevaba ese camino pero vos no quisiste hacerme caso”. Es la anteúltima foto: la que toma el instante final de su sonrisa, el agujero en la sien y un revólver en la mano. La foto que sigue al espectáculo del fuego que devora y suprime las vidrieras de focos blancos y reflectores. El fuego que quita por una vez del letargo colectivo al público de cuyo goce secreto sabe el narrador. La última foto es una imagen delineada en tercera persona y en el registro de los eventos sociales destacados en la prensa, con un dejo de ironía involuntaria.

La señorita Paulina Rivas y el doctor Jacinto Tolosa (h) cuyo enlace fue bendecido ayer en parroquia local. La feliz pareja se alejará de nuestro medio, al que la ligan tantos gratos recuerdos, para radicarse en el partido de Lobos, donde el joven jurisconsulto seguirá poniendo al servicio de la política y de la producción agropecuaria, bases de la grandeza del país, las dotes de energía y patriotismo que caracterizan a su padre. (foto Ordoñez).

## BIBLIOGRAFÍA

Walsh, Rodolfo (1986) [1965]. "Fotos", *Los oficios terrestres*. Buenos Aires: De la flor.

----- (1997). "Cartas", *Un kilo de oro*. Buenos Aires: De la flor.



## CUANDO MIRAR ES VER

---

*Edgardo H. Berg*

La literatura en Rodolfo Walsh siempre estuvo muy ligada a la indagación de la verdad, cualquiera sea su modalidad enunciativa; y con esa búsqueda fijó una poética en serie. Walsh, seriaba sus cuentos de una manera consciente y deliberada y muchas de sus estrategias argumentativas pasaban de un texto a otro, de un género a otro; en este sentido, podríamos decir que la exploración con las formas del testimonio, en algunos de sus textos, no sería otra cosa que una singular relación del sujeto que narra y cuenta con la verdad, al mirar con los ojos de los otros e interponer la razón compasiva, traduciendo el habla jadeante y desesperada de los perseguidos y humillados.

Al modo de una trasposición de jugadas o como un experto tahúr barajaba todos los géneros y registros superponiéndolos con un estilo personal y único. Sus ficciones autobiográficas y policiales, sus relatos, sean de la serie rural o urbana, sus crónicas periodísticas y sus novelas de no ficción sostienen un estrecho vínculo con las condiciones de posibilidad y los modos de narrar esa búsqueda. El problema de la verdad como un resultado nunca definitivo de un proceso de investigación y la fidelidad a esa promesa futura que habrá de cumplirse, aún bajo la forma de latencia, estará presente en todos sus textos y organizará gran parte de sus relatos.

Walsh entendió que su oficio terrestre debía mantener ese imperativo ético y su literatura presupone un horizonte y un ideal de una época de la cultura signada por esas tensiones y esa búsqueda. Escribir es para Walsh, en primer término, explorar e indagar. Ver o mejor vislumbrar la clave que de sentido a las historias.

“Si la vida compleja de tanta gente se desenvuelve inconscientemente es como si esa vida no hubiera existido”, escribía Tolstoi en su *Diario*.<sup>3</sup> La cita de Tolstoi parece la imagen de un cuadro antiguo como si estuviese transcrita en una lengua distante y extranjera. El vértigo de las informaciones ensambladas sobre capas de twets ajenos junto a la automatización de nuestros actos devoran las historias y enmudecen las experiencias de vidas cargadas de pasiones.

---

<sup>3</sup> Cfr. Shklovski, Viktor (1971). “El arte como artificio”, *Antología del formalismo ruso*. Buenos Aires: CEAL.

En nuestra época de comunicaciones rápidas y fulminantes, cuando las experiencias personales parecen declinar y el auge de la pos-verdad, preanunciada por Nietzsche a fines del siglo XIX, gobierna nuestros días, la literatura de Walsh como la carta anómala y subversiva que escribe el pequeño Collins a su tío Malcom (luego de que la violencia ejercida en el internado de pupilos inscribiera las marcas en su cuerpo) o como las cartas postreras escritas desde la cárcel por el viejo Moussompes (víctima del desamparo y el despojo) o la del traductor León de Sanctis antes de su suicidio, asoma como una carta fechada a destiempo, un mensaje lanzado al futuro, brillando intensamente en el momento mismo que comienza a extinguirse.<sup>4</sup> Leer hoy a Walsh es romper el cerco que media entre la distancia y la identificación, leerlo acentuando todo lo que separa su mundo del nuestro, reconstruyendo los sentidos cargados de historia que nos enseñan, al modo de fábulas morales, sobre nosotros mismos.

En esa búsqueda insistente de la verdad, muchas veces difusa y, por momentos, inverosímil o fuera de foco, hay algo que se conserva como una marca indeleble en casi todos los textos de Walsh; un inconsciente óptico, al decir de Walter Benjamin, que inscribe el corazón secreto y la ley visible de las cosas, ya sea como descubrimiento, prueba o constatación de un hecho.<sup>5</sup> Y a través de una serie de metáforas ópticas (inspecciones y paseos del ojo por el territorio urbano que imbrican el ritmo y la duración de un viaje junto a las hojas escritas en los intervalos de cada estación, cristales de aumento, lupas y abrecartas de cristal, esquirlas de vidrio o luces intermitentes de restos óseos en el medio del campo, pupilas que paradójicamente escuchan o pupilas que se llenan de escenas mancilladas y teñidas de sangre), Walsh coloca en primer plano el dilema de lo visible y hace ingresar en sus textos el duelo implícito entre la capacidad de

---

<sup>4</sup> En una de sus obras póstumas, *Sobre la verdad y mentira en sentido extramoral*, escrita en 1873, Friedrich Nietzsche afirma que “Las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son” (X, 196). Las postulaciones de esta cruel ironía sobre la capacidad del conocimiento humano se inscriben en una genealogía que el filósofo hace del instinto de supervivencia. La astucia del intelecto y el instinto en la lucha por la vida acentúan la falsificación y el encubrimiento. La mentira o el engaño propias de la naturaleza humana plantean el problema de cómo puede surgir un impulso puro y sincero hacia la verdad. El científico o el filósofo se mueve entre conceptos, decía Nietzsche, sin saber que éstos son únicamente metáforas, metáforas vacías que han perdido su sentido. Cfr. Eugene Fink. *La filosofía de Nietzsche*. Madrid: Alianza Universidad, 1980, pp. 38-41.

<sup>5</sup> Hago uso del concepto acuñado por Walter Benjamin (1987: 48 y 1987: 66) en dos de sus ensayos. Tanto en “Pequeña historia de la fotografía” (1931) como en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1934-1935), Walter Benjamín propone el concepto de “inconsciente óptico” para referirse a las dimensiones que pasan desapercibidas al ojo consciente, educado en la civilización de la representación. La fotografía y toda otra serie de dispositivos tecnológicos hacen posible la percepción de aquello que no puede ser visualizado de otra forma. De este modo, gracias a estas mediaciones técnicas se hace visible lo no visible y lo no visto se integra al imaginario. Cfr. Walter Benjamin (1987). *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 15-57 y 61-83.

mirar y de ver. “Estaba viendo las cosas y no quería verlas”, afirma el comisario Laurenzi en el cuento “En defensa propia”, al igual que el paciente número diecisiete del Instituto de Oftalmología de “Los ojos del traidor” que se niega a efectuarse un injerto de córnea, “temeroso de ver, porque no quiere ver”, “porque está acostumbrado a no ver”. Siempre hay algo visible que está y que sus personajes no ven o no quieren ver: una prueba, una elisión; algo que falta y debe ser reconstruido. Mirar y ver más allá del curso natural de las cosas y del tejido social que suele ocultar, tergiversar o encubrir la verdad. Como líneas coextensivas en los relatos de Walsh, el saber mirar es también saber ver cómo se constituye la verdad, cuáles son los lugares y los sitios donde se define esa verdad (en tanto verdad de hecho o verdad de razón).

Esa inspección motivada por la pulsión escópica no sólo implica la relación entre lo que se mira y lo que se ve; sino también saber percibir lo que está ausente o lo que no se ve. En “Asesinato a distancia”, publicado inicialmente en la revista *Leoplán* bajo el título de “Crimen a la distancia”, el texto que cierra *Variaciones en rojo* (1953), leemos: “A pesar del testimonio de sus ojos, Silverio nunca aceptó que Ricardo se había suicidado” (1985: 134-135). Entre sueños y estruendos de balas, entre tableros cargados de especulaciones, pasiones y odios, Daniel Hernández ve los millones en pugna como si sus ojos fueran una prolongación natural de la mano que corrige con un lápiz y explora en el ritmo lento e intenso de sus lecturas.

Colocarse en el lugar del adversario o mirar el mundo con ojos implacables e incisivos. La agudeza visual de los personajes y del autor como investigador de los delitos del Estado (sean Daniel Hernández, Laurenzi, o Walsh encubierto en el nombre falso de Francisco Freyre) demuele las teorías habituales en el desciframiento del crimen o desentraña el ocultamiento y el robo de una prueba.

“Para pintar como un primer hombre, hay que ver como un primer hombre”, como mirar un “orden nunca visto”, afirma Duilio Peruzzi, el personaje de la nouvelle “Variaciones en rojo”, en su demencial proyecto pictórico (Walsh 1985: 85-86). “Mirar el mundo como si se lo viera por primera vez, decía Shklovski, con una percepción intensa y duradera”.<sup>6</sup> En la guerra de versiones y en la disputa por la constitución de la verdad, los sujetos de la indagación ven lo que no se ve a pesar de los espejismos y hacen visible lo que incluso sus víctimas no ven o ven de manera parcial e incompleta. Es así, por ejemplo, como Laurenzi, el rastreador moderno ya jubilado de su oficio de comisario, descubre, cuando el asma ya no lo deja dormir, el indicio de un asesinato en un abrecartas

---

<sup>6</sup> Shklovski (1971: 7 y ss)

de cristal de alguien que ni siquiera sabía leer en el relato “Los dos montones de tierra”. Daniel Hernández desentraña la cifra del crimen en el motivo del tempus fugit, la ilusión óptica en un par de endecasílabos escritos por un joven enamorado en “La sombra del pájaro”, o en el resplandor incierto donde se mueven los fantasmas o en el espejismo de una hilera de eucaliptos cortada por la ondulación del terreno en *Operación masacre*, Francisco Freyre, nombre falso del propio Walsh, fija el pozo del terror, el sitio exacto donde yacen los cuerpos inocentes, amontonados junto a los desperdicios metálicos en un basural- el basural de José León Suárez- (“Era fascinante, algo digno de un cuento de Chesterton. Desplazándome unos cincuenta pasos en cualquier dirección, el efecto óptico desaparecía, el árbol se descomponía en varios. En ese momento supe-singular demostración- que me encontraba en el lugar del fusilamiento”, 2009: 82).

No se trata de ser crédulos como lectores y tomar al pie de la letra las palabras de un linyera devenido en *manosanta* de un pueblo de provincia (“en mi sangre está la curación de todos los males”, 101) como lo hacen los personajes del relato “Simbiosis”, el paralítico y el ciego, actores del crimen que descubre Laurenzi; a veces, hay que someterse a la fatiga del bizqueo cuando la invasión paulatina y milimétrica de párrafos (pares e impares) que estaban al margen cuentan la otra historia, la verdadera historia en “Nota al pie” que ya estaba signada desde un comienzo.

Mirar, leer en Walsh es como encuadrar las escenas y los cuadros sin marco de una pintura abstracta; fijar los contextos y los lugares donde se inscribe las cifras de la verdad. Como atar cabos y unir los puntos de una línea difusa e incompleta. Hacer visible lo que no se vio u otros no vieron. Como placas de luz sobre un territorio oscuro o como un mar de incertidumbres, espejado bajo el sol de la noche, la literatura en Walsh termina de mostrarse cuando es vista o cuando se señala un plus, algo más de la letra impresa.

Muchas veces en los textos de Walsh se inscribe una entonación gráfica que completa la disposición verbal. En este sentido, Walsh suele incorporar imágenes que completan sus relatos ejemplificando el modo del que mira leyendo las pistas, los rastros y las inscripciones. Esa relación entre los relatos y las ilustraciones gráficas como pruebas de verdad establecen un diálogo entre palabra y testimonio, entre lo mostrable y lo decible. Es así como se grafica el croquis del estudio Duilio Peruzzi, el pintor implicado en el crimen de Carla de Velde en “Variaciones en rojo”, o se interpola un croquis o un mapa que dibuja los kilómetros de extensión y las rutas de acceso del casco de estancia de Silverio Funes en Villa Regina como leemos en “Asesinato a distancia”, o

se espacializa la especulación en *¿Quién mató a Rosendo?*, al figurar el plano de la confitería La Real de Avellaneda, determinando la escena del crimen, las posiciones de los sujetos implicados y el recorrido certero de las balas. Escenas vistas y leídas, como si un acertijo se enhebrara con los dibujos, al modo de la adivinanza de “Tres portugueses bajo un paraguas (sin contar el muerto)”.

A la manera de la “Noticia” preliminar de *Variaciones en rojo*, donde se señala las páginas que sirven para esclarecer los crímenes que leeremos con posterioridad, Walsh no hace otra cosa que hacer señas para exhibir algo inmediatamente visible que está y que no vemos: una prueba, una elisión; algo que falta y debe ser restituido. Hay que saber pasar de la miopía a la microscopía, esa es la gran lección narrativa de Walsh; interpretar intensa y puntualmente como si en el detalle o el índice del que sabe mirar se pudiera ver todos los escenarios posibles, todas las descripciones, todos los diálogos e incidentes. Abrir los ojos y volver a mirar. Permitir que la experiencia misma o la ausencia con su eficacia fantasmática, tenga lugar (“Todo es un resplandor incierto donde se mueven los fantasmas de la fiebre que a menudo asumen las formas indelebles del pelotón”, leemos en *Operación masacre*, Walsh 1988: 128).

Cerrar los ojos y volver a mirar. Salir del modo habitual con que percibimos el mundo y las cosas. Encontrar las palabras cuando lo visible ha estallado en mil pedazos. Vislumbrar para que la verdad suceda. La literatura en Walsh no representa más bien hace visible lo que estaba en la superficie de las cosas como vestigio (las llamaradas de color carmesí y el rostro partido como surcos y heridas del tiempo). La visión del agujero en la cara de Livraga (“Miro esa cara, el agujero en la mejilla, el agujero más grande en la garganta, la boca quebrada y los ojos opacos donde se ha quedado flotando una sombra de muerte. Me siento insultado, como me sentí sin saberlo cuando oí aquel grito desgarrador detrás de la persiana”, 1988: 11) devuelve el lugar preciso del matadero preanunciado en el monólogo alucinado del celador Gielty en “Un oscuro día de justicia” (“el mundo un gigante matadero”, 54). Ese rostro (el de Livraga) es el reflejo dual, espejo de sí mismo y espejo de los otros. Es el rostro que mira y es mirado. Lo que enceguece no es la sombra sino la claridad de la veladura, la dimensión ética que muestra la violencia del poder, manchada de regueros de sangre y años de ocultamiento.

A veces, la temporalidad de los acontecimientos en los relatos de Walsh no se corresponde con el *τέλος* de la historia; porque la dimensión ética de las acciones se opone a la moral que siempre presupone una fianza o una deuda en el entramado social;

un duelo de acreedores y deudores, de ganadores y perdedores. En este sentido, creer y ver en Walsh son siempre opuestos.

Quisiera terminar con una escena de un relato de Walsh que ustedes conocen. El relato es “Fotos” y apareció en 1965, editado por Jorge Álvarez en el volumen *Los oficios terrestres* y “Fotos”, como ustedes saben, forma parte de un díptico narrativo, quiero decir que está en sincronía y hace serie con “Cartas”, incluido en el volumen *Un kilo de oro* de 1967. Se trata de una serie construida a partir de una genealogía invertida, donde el futuro llega antes que el pasado, como si “Fotos”, el presente de la narración, estuviera sostenido por una tensa cuerda que tira hacia atrás para entrelazar los dos tiempos, las dos historias. En otras palabras, dos relatos como síncopas en movimiento que hacen visible en su disrupción el fin de un sueño.

En esa complejísima narración (no sólo por la polifonía, la contaminación de voces, las citas, la superposición temporal marcada por los modos verbales y los pases de registros) se cuenta, centralmente, la historia de una amistad en un pequeño pueblo de la Provincia de Buenos Aires. Fuera del continuo temporal del relato tradicional, “Fotos” registra, fragmentariamente, distintos episodios y etapas de la amistad entre Jacinto Tolosa (hijo de un estanciero y caudillo político local como confirmaremos leyendo el relato “Cartas” publicado por el propio Walsh años después) y Mauricio Iribarri (un joven sin rumbo fijo y que en cada acto de rebeldía parece agotar su propia vida). La infancia escolar, los primeros amores, las huidas escolares, el deambular por los pueblos vecinos, las primeras discusiones estéticas son algunas de las estaciones en el curso de esas vidas cruzadas.

Y cuando el devenir de los hechos separe o mude los destinos de esa amistad será porque el relato deshace, pacientemente, un nudo político que estaba en los comienzos de la historia. Del mismo modo que, en las historias bien al ras de la tierra que cuenta Walsh, la estafa, la extorsión y la traición es ley, como en “Cartas”, o un hecho de xenofobia esconde el tráfico de drogas y el juego clandestino en “Las tres noches de Isaías Bloom”; o el decir de un par de borrachos mientras juegan al truco en un boliche, con un vigor desesperado, desdice en su lengua empastada e incomprensible el orden conservador, nombrando a Yrigoyen, en “Los dos montones de tierra”; o Laurenzi, ya retirado, devela, “En defensa propia”, el secreto de la moral y las buenas costumbres de un juez cuando el crimen se asocia con el tráfico de influencias, el chantaje y el delito; o en “Fotos”, el contexto define el sentido del relato porque la política nunca es algo

exterior a las historias de vida que cuenta Walsh: los acontecimientos históricos siempre determinan posiciones y atraviesan a los personajes en sus cuentos, moldeando sus vidas.

Es así como los sucesos y las determinaciones de clase, colocan a Jacinto y Mauricio en una encrucijada. Entre la sucesión repetida de actos filiales (la conservación de un nombre, una historia y un lugar social) y el desplazamiento, asumido como fractura e interrupción del curso natural de los acontecimientos. En el medio del camino, entre esas dos vidas entrelazadas, entre Jacinto Tolosa (hijo) y Mauricio Irigorri se produce un hiato. Y ese hiato sólo se recompondrá en el relato, más tarde, en una imagen, que Mauricio deja casi incidentalmente como legado testamentario de una amistad. Pero antes, está el fin de un destino, el suicidio de Mauricio y el fracaso de un arte fuera de curso (del curso natural de las vidas pueblerinas, que mide con la misma vara la tierra, el trabajo y el arte).

Historias (las de Mauricio y Jacinto) que están en sincronía con los cambios en el proceso histórico nacional; es así como el texto entrecruza y anuda dos historias, una visible y otra apenas entreabierta en breves citas contextuales o sobreentendidos epocales. La historia del fracaso y de la tragedia de Mauricio son consustanciales, en este sentido, con la caída de Perón y la interrupción del ciclo del peronismo clásico. Un contexto histórico trabajado desde la alusión y percibido como amenaza para los dueños de la tierra del pueblo (“Ahora nos insulta por radio, pero tiene que comprar el trigo afuera; porque este año nadie va a sembrar. Levanta la gente, pero no levanta las vacas. Las vacas no entienden de discursos”; “Nadie quiere pronunciar su nombre, p. 27, podemos leer en el cuento).

Esa interrupción o ese hiato entre las vidas de Jacinto Tolosa (hijo) y Mauricio Irigorri, sólo será restituido parcialmente, como decía, en una imagen detenida, en una escena que, al modo de una epifanía joyceana, condensa un surco y una herida del tiempo y sintetiza una experiencia compartida por los protagonistas. Cuando vida y arte casan sus duraciones y el instante de una imagen fotográfica se mide en relación con la totalidad de una historia de vida.

Sacar el arte del contexto natural de la tradición, de sus implicaciones clasistas e ideológicas (cuando rimar y secuenciar cuidadosamente las palabras es definir el estatuto de la poesía y fotografiar es reproducir mecánicamente la naturaleza o subordinarse a ella, más allá de las técnicas, los encuadres y los puntos de vista, al decir de Tolosa).

El cuento de Walsh vuelve a introducir el dilema de lo visible y articula un debate sobre las capacidades cognitivas y políticas del arte moderno en la época de su

reproductibilidad técnica (diríamos con Walter Benjamin), al establecer una hipótesis utópica sobre las posibilidades del arte, del arte fotográfico frente a la creencia en la reproducción mecánica de lo visible (heredera de la posición estética de Benedetto Croce que Rodolfo Walsh, casi a hurtadillas y en silencio, discute magistralmente en el relato).

Antes del fin, previo del incendio, una imagen única e irrepetible que fija el tiempo y la historia de una amistad. Una escena detenida en la laguna, donde los amigos se bañan, pescan y luego uno de ellos se pierde arriba de un bote. Esa captura insomne (la toma con una Kodak de Mauricio Irigorri desde la loma de un Cerro) trastoca el orden convencional de lo visible y, al modo de una letra de un alfabeto ignoto o de una fugaz revelación (un mundo condensado en una imagen fotográfica), nos muestra un paisaje desconocido en el corazón de una historia familiar. El atardecer en el campo, el claroscuro crepuscular, las nubes estiradas contra el horizonte. Pequeñas piezas ópticas que se capturan y que revelan las cosas en un instante detenido. Lejos de mirar de reojo o de convertirse en un simple voyeur, Mauricio entrevé un nuevo modo de mirar los objetos y el mundo, una singular extrañeza que hace escapar lo cotidiano de su habitual y repetida imagen, como si se viera todo y en un instante por primera vez (“saqué esa foto y me calmé, pensé que ahí a lo mejor había una salida, que yo tenía esa mirada”; “te juro que el mundo entero se pone a vivir de nuevo, fresquito recién hecho” “...es como hacerlo de nuevo “. y más adelante ...” buscando el momento en que la noche se convierte en día, el adoquín en luciérnaga, el deseo en odio interminable”) (47).

El artista como equilibrista (como si se pudiera caminar en puntillas sobre un territorio minado por las tensiones sociales) o cazador furtivo de lo real (“Anda al acecho tras los bancos de la plaza, en el ojo de las cerraduras, en la penumbra de los boliches, se prolonga en las paralelas de los trenes, las verticales del junco, se agazapa como un jaguar, equilibrista en los faroles, murciélago en el campanario, buscando el momento en que la noche se convierta en día, el adoquín en luciérnaga....”) (49).

Mauricio es el sujeto de la verdad que recompone la experiencia. De este modo, el relato de Walsh configura un retrato descentrado del arte y del artista que expone en la historia de Mauricio la posibilidad de una naturaleza futura del mismo y, al mismo tiempo, nos habla de su propia imposibilidad en el presente, en tanto práctica estética individual. Escena que sobrevuela y toma prestada la sintaxis incandescente de lo poético y que la podríamos pensar como una suerte de autorretrato condensado del artista del porvenir. Si se quiere, con Mauricio, Walsh repone la figura del fotógrafo como equilibrista o cazador furtivo, al trastocar el curso natural de lo visible e impregnar en



breves episodios las huellas cambiantes de la experiencia (la salida del sol en el campo, el resplandor crepuscular del atardecer, la mirada fija de los paisanos jugando en un boliche, la muchacha paseando por la plaza). Sin embargo, más allá de la utopía del arte individual (la fotografía como arte moderno), en “Fotos”, todo parece terminar siguiendo su marcha habitual, su curso lineal (ha caído el peronismo, el boticario Ordoñez se convierte, luego del suicidio de Mauricio, en el fotógrafo oficial del pueblo, y después de publicar su primer libro de poesía, recibirse de abogado y de preparar su próxima candidatura política, apadrinado por un viejo puntero de su padre, Jacinto Tolosa (h) se casa con Paulina Rivas, la antigua novia de Mauricio Irigorri).

Si el arte individual y a destiempo de Mauricio parece fracasar o borronearse devorado por el olvido, en los negativos manchados por su propia sangre se conserva, inquietante, el despertar de una intraducible historia futura. La fotografía no es físicamente muda. Más allá de la habitual percepción de lo real, al volver la mirada sobre esa escena detenida, atar cabos y componer el cuadro de nuevo, la imagen del episodio de la laguna, en tanto experiencia capturada o sedimento temporal (“la gran herida del tiempo donde sangran los hombres”, que nos habla el texto), es una toma de conciencia y una forma de redención artística. Y como decía John Berger, de algún modo esa escena permite pensar en “la profecía de una memoria social y política todavía por alcanzar”.<sup>7</sup> O quizás habría que invertir en nuestra lectura de los textos de Walsh, la trasposición homonímica que opera en el pasaje de Oliver Wendell Holmes a Sherlock Holmes en la primera historia que abre *Variaciones en rojo* y decir al fin de cuentas, parafraseando lo que el poeta norteamericano afirmó a mediados del siglo XIX, que la cámara con que captura la imagen Mauricio es una “cámara con memoria” que registra la herida del tiempo, como vestigio y testimonio de la violencia. Lo que estaba en el origen del relato.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Cfr. John Berger. *Modos de ver* (1974) y *Mirar* (1987).

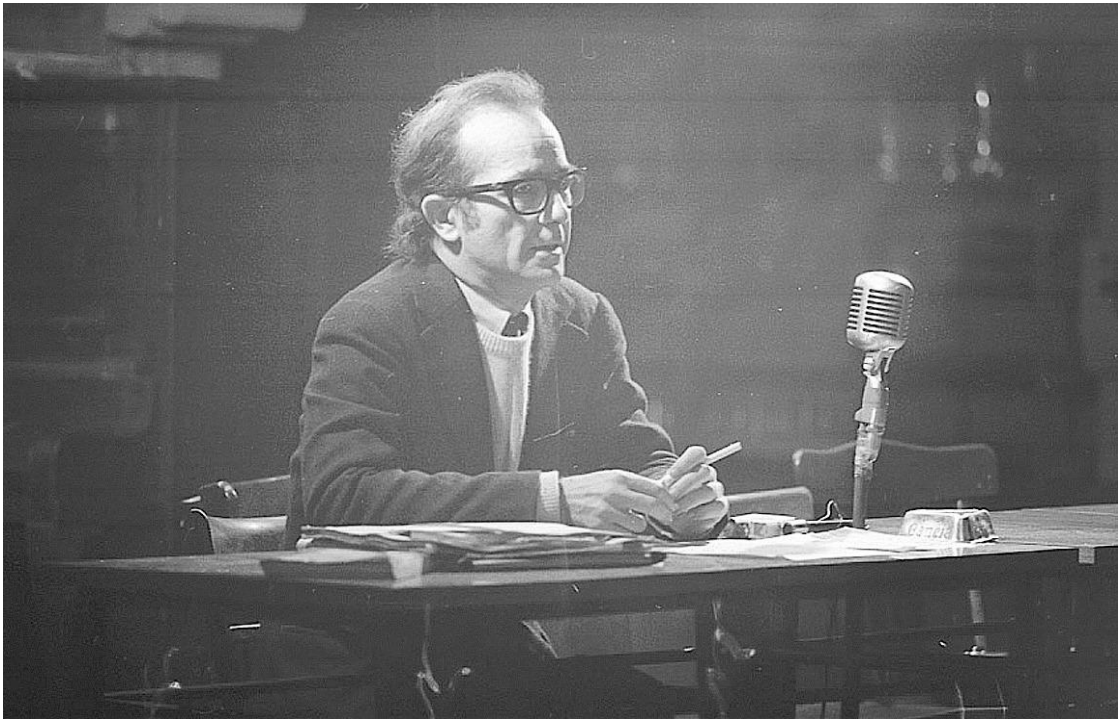
<sup>8</sup> En 1859, el escritor Oliver Wendell Holmes, creador del sistema estereoscópico, fotógrafo aficionado y poeta, publica un artículo “El estereoscopia y el estereográfico” en el diario *Atlantic Monthly*. Cfr. Oliver Wendell Holmes (1861). “Sun-Painting an sun sculpture”, *Atlantic Monthly*, vol. 8, 13-29.

## BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, Walter (1987). *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Berg, Edgardo H. (1995). "Fronteras móviles": consideraciones acerca de la producción narrativa de "no ficción" en la Argentina, *Celehis*, nº 4/5, 93-105.
- Berger, John (1974). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili Editorial.
- (1987). *Mirar*. Barcelona: Hermann Blume Editorial.
- Fink, Eugene (1980). *La filosofía de Nietzsche*. Madrid: Alianza Universidad.
- Holmes, Oliver Wendell (1861). "Sun-Painting an sun sculpture", *Atlantic Monthly*, vol. 8, 13-29.
- Sarlo, Beatriz (Selección) (1971). *Antología del formalismo ruso*. Buenos Aires: CEAL.
- Walsh, Rodolfo (1973). *Un oscuro día de justicia*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (1973). *Caso Satanowsky*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- (1986). *Los oficios terrestres*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- (1987). *Variaciones en rojo*. Buenos Aires: Hachette, Serie Naranja.
- (1988). *Operación masacre*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- (1987) *Un kilo de oro*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1967.
- (1987) *¿Quién mató a Rosendo?* Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- (1987). *Cuentos para tahúres y otros relatos policiales*. Buenos Aires Punto Sur, 1987.
- (1993). *Cuentos*. Buenos Aires: Biblioteca Página 12.
- (1996). *Ese hombre y otros papeles personales*. Buenos Aires: Seix Barral.

### III

## LITERATURA, ARGENTINA Y POLÍTICA



*SIN ESPERANZA DE SER ESCUCHADO*  
LAS VOCES DE LA “CARTA ABIERTA  
DE UN ESCRITOR A LA JUNTA MILITAR”

---

*Agustina Catalano*

### **Introducción**

En una entrevista en la televisión pública hecha en 2012, Hebe de Bonafini, contó que lo primero que había olvidado de sus hijos había sido la voz.<sup>9</sup> Esta confesión sirve como disparador del presente trabajo porque permite pensar e interrogar el lugar que ocupa o que podría ocupar la voz en la reconstrucción del pasado reciente argentino, como un material que se afinsa en el tiempo presente, difícil de reproducir y de hacer permanecer. La fotografía, el archivo, los papeles, se sostienen en su propia materialidad; pero en el caso de la voz, ¿cómo sostenerla?, ¿cómo recrearla?

Para empezar, nos centraremos en las últimas líneas de la “Carta abierta de un escritor a la Junta Militar” de Rodolfo Walsh, escrita al cumplirse un año del aniversario del golpe cívico militar de 1976.<sup>10</sup> Luego de un minucioso análisis acerca de las condiciones políticas, económicas, sociales y culturales de la Argentina en manos de los militares, Walsh intenta un final, un cierre, enumerando en tres líneas, su situación: “Sin esperanza de ser escuchado, con la certeza de ser perseguido pero fiel al compromiso que asumí hace mucho tiempo de dar testimonio en tiempos difíciles” (Walsh, 2008: 438). La primera parte, “sin esperanza de ser escuchado”, podría ser interpretada como un mensaje hacia los militares, destinatarios explícitos del texto –aunque no por eso los únicos–, que se traduciría en la pérdida final de toda posibilidad de entendimiento entre el escritor y ellos, es decir, la asunción de que aún después de todo lo expuesto, y pese a la contundencia de su relato, no van a escuchar(lo). Sin embargo, esto no es entendido en términos de una ‘derrota’ o pérdida de efectividad de la carta, ya que la Junta Militar, además de ser el receptor (al menos eso anticipa el título) es la parte acusada de los crímenes y horrores que Walsh enumera. Por eso, descubrimos sobre el final (o lo

---

<sup>9</sup> “Lo primero que se olvida de los hijos es su voz” dijo Hebe de Bonafini en una entrevista emitida el 19-10-2012 por la TV Pública Argentina, para el programa Visión Siete, con motivo de la celebración del Día de la Madre.

<sup>10</sup> Recordemos que el 24 de marzo de 1977 Walsh pasó en limpio y firmó la carta. Según Anguita y Caparrós (2006), había sido enviada ese mismo día a redacciones, embajadas, políticos, intelectuales y oficinas estatales.

suponemos como lectores contemporáneos de la carta) que su objetivo no era justamente dialogar con ellos sino con otro destinatario, oculto pero fundamental. Más allá del análisis que proyectan esas palabras, resulta por lo menos interesante, la introducción de una dimensión oral de la palabra escrita (la carta), a partir de la acción de “ser escuchado”. En las siguientes líneas, proponemos explorar los alcances de esa oralidad y su (posible) proyección hacia el futuro, es decir, nuestro presente.

### **Escuchar la Carta**

Roland Barthes plantea en *Lo obvio y lo obtuso* (1986) que “lo escuchado” (escucha en tanto proceso fisiológico y psicológico) no es ya *lo posible* (lo perceptible o lo audible) sino *lo secreto*, aquello que aún sumergido en la realidad no puede advenir a la consciencia sino a través de un código, que es a la vez cifrador y descifrador de esa realidad (277). Toda escucha está sometida, entonces, a una hermenéutica: escuchar es ponerse a disposición de un proceso de decodificación de aquello oscuro, de ‘lo mudo’, para que emerja. “Lo escuchado” es en este caso el sujeto, su propio discurso, que no va a dejar de decir, a causa de un compromiso que se sabe irrenunciable. Aun así, el sujeto anuncia que no espera ningún oído que escuche, nadie que *quiera oír*, en el sentido en que propone Barthes. ¿Por qué Walsh basa su escepticismo en la escucha y no en la lectura, si la carta se sustenta en la escritura y no en la voz? ¿Cuándo la Carta Abierta dejó de ser un texto escrito, para volverse lectura, modulación? Walsh advierte este pasaje desde un principio: la carta es el testimonio –la denuncia– de una voz, en primera persona singular. Sin embargo, lo que podríamos llamar provisoriamente ‘metáfora’ de la voz, posibilita pensar el texto también, y sobre todo, como un dispositivo con implicancias sociales, y en cierto modo, rituales.<sup>11</sup>

Por otra parte, resulta necesario ubicar la Carta dentro de una tradición familiar (y extensa) en Argentina: la de la carta pública, que podemos afirmar, empieza con la polémica entre Sarmiento y Alberdi y continúa hasta la actualidad. Sin embargo, Walsh ya había utilizado la forma de la carta para dirigirse a sus amigos, a su hija Vicki y a su yerno, Emiliano Costa<sup>12</sup>. El formato anuncia un oxímoron; la carta supone ser de carácter

---

<sup>11</sup> Usamos este término en el sentido que le da Agamben, es decir, como una red en la que se tejen discursos, instituciones, leyes, proposiciones filosóficas, etc. Al mismo tiempo, el dispositivo siempre tiene una función estratégica concreta y que además se inscribe en una relación de poder. Cfr. Agamben, Giorgio (2011). “¿Qué es un dispositivo?”. *Sociológica*. año 26, número 73. 249-264. [Disponible en <http://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v26n73/v26n73a10.pdf> ]

<sup>12</sup>Cfr. “Carta a mis amigos” en Walsh, Rodolfo (2007) *Ese hombre y otros papeles personales*. Buenos Aires: De la Flor, 267-270. Se discute la fecha de producción del texto entre el 24 y 29 de diciembre. En el

privado pero el adjetivo desacredita este sentido anunciando que ya fue abierta. Esta ‘tipología’ tuvo diversos usos durante el proceso dictatorial y represivo. Por un lado, las cartas que adoptaban la forma de una solicitada, en las que (casi siempre dirigidas a autoridades internacionales) se hacía pública la situación actual y se solicitaba ayuda de algún tipo (por ejemplo, la carta de Roberto Santoro a la Confederación de Escritores Latinoamericanos, el 3 de junio del 76). Y por el otro, cartas que en principio no fueron escritas como ‘abiertas’ o ‘públicas’ pero que dada su dimensión histórica y política (en tanto que testimonios de la dictadura) se difundieron como tales; es el caso de la correspondencia entre exiliados o víctimas de la dictadura, algunas de ellas recopiladas en la antología *Palabra viva* (2005). La carta es un intento de romper el cerco restrictivo, de acercarse o despedirse, de refugiarse o incluso, dejar evidencias del horror. Guillermo O’Donnell (1984), para referirse a las políticas de censura y silencio de la dictadura, distingue entre dos tipos de voces: una “voz horizontal” (utilizada para agruparse) y una “voz oblicua” (aquella que intentaba ser oída y comprendida por los pares, pero no por los agentes del régimen). O’Donnell afirma que, aunque la prohibición de la “voz horizontal” fue acatada durante los primeros tiempos (y más duros), hubo también un sentido de pérdida de las prácticas cotidianas de diálogo, del cual culparían luego al régimen en cuanto comenzara un nuevo ciclo de politización y de recuperación de la “voz oblicua”. En este sentido, Walsh hace un doble movimiento: presenta la carta como dirigida al régimen, pero interpela a sus pares. No renuncia a ninguna voz. Su carta es a la vez denuncia y convocatoria a la acción, a asumir compromisos (dar testimonio, es decir, voz oblicua y horizontal al mismo tiempo) y llevarlos adelante más allá de sus consecuencias. De ahí, tal vez, que Walsh se haya erigido como modelo ético y humano, ya en los setenta y posteriormente.

### **El escritor, el que dice**

Alan Pauls afirma “cuando leo a Walsh no veo al denunciante ni al mártir. Veo a alguien poseído por el mandato de decir”.<sup>13</sup> Ese *decir* es decir la palabra de todos, y no representa un oficio o una elección individual sino que se experimenta casi como una misión, que en el marco de los sesenta-setenta se expresó a través de la noción de ‘compromiso’ que

---

caso las últimas dos cartas, se suponen como tales por sus respectivos encabezamientos. Las anotaciones originales de la carta a su hija fueron rescatadas y reconocidas por un sobreviviente de la ESMA. Cfr. Walsh, Rodolfo (2007). *Ese hombre y otros papeles personales*. Buenos Aires: De la Flor, 265-267.

<sup>13</sup> Suplemento especial Radar-Página/12, "30 años sin Walsh", 25/03/07.

amalgamaba, muchas veces, diversos sentidos (intelectual, político, artístico y otros). Walsh interviene públicamente porque es consciente de la autoridad de su voz (en tanto que escritor y periodista), del capital simbólico del que es dueño, de la eficacia que puede provocar. Su ética consistiría en poner a disposición ese espacio de enunciación para alzar también la voz de los demás. Ricardo Piglia reconoce este movimiento, el de una voz que deja de ser la voz de alguien, para fundirse con otras voces, con aquellas que también quieren o intentan decir:

Walsh hace ver de qué manera podemos mostrar lo que parece casi imposible de decir. La literatura sería el lugar en el que siempre es otro el que viene a decir (...) El estilo sería ese movimiento hacia otra enunciación, una toma de distancia respecto a la palabra propia (...) Salir del centro, dejar que el lenguaje hable también en el borde, en lo que se oye, en lo que llega de otro. (2013: 4)

La observación anterior toma como punto de partida la siguiente escena: “Hoy en el tren un hombre decía: -Sufro mucho. Quisiera acostarme a dormir y despertarme dentro de un año. Hablaba por él, pero también por mí” (Walsh, 2007: 266). Ya en 1961, entre sus papeles personales, comienza una aparente entrada de su diario con “frases oídas en un ómnibus” (2007: 45). También menciona lo que dicen los carteles o anuncios callejeros, los refranes o el vox populi. Entonces esta ‘autoridad’ del que dice no es unidireccional (o directamente no existe en cuanto tal), otros también dicen por Walsh y el hábito de registrar las voces de los demás, desde siempre.

Redactar y difundir la carta supone además una ubicación, una forma de posicionarse frente a los hechos. Osvaldo Bayer hace referencia a una postura que es también corporal: “Vos, con la palabra allí, de frente, sin moverte”<sup>14</sup>. En efecto, cuerpo y voz también forman parte de la relación que Walsh entabla con la escritura, pero no sometidas a ella sino en igualdad de condiciones. El cuerpo de Walsh no es el del hombre sentado frente a su Olivetti, solo, tal vez fumando, al menos no todo el tiempo, al menos no únicamente. Su cuerpo se desliza, sale en busca del lector, se hace cargo del texto y lo traslada él mismo de la escena íntima de la escritura al exterior, en comunión con los otros. Su voz dice cada palabra, grita las injusticias, parece que Walsh nos habla, nos cuenta la carta como un cuento que nosotros escucharemos por siempre (en el mejor de los casos), cada aniversario del golpe, que es también aniversario de su texto. Walsh además de incluir dispositivos que colaboran con la memoria oral como la enumeración, la repetición, las frases breves, las cifras contundentes y los cambios de tono, ensaya una actitud particular que dota a la carta una potencia que no es posible encontrar en todos los

---

<sup>14</sup> Bayer, Osvaldo (1995). “Carta a Rodolfo Walsh”, *Página/12*, abril de 1995.

textos. Incluso hay otras cartas públicas (y similares) que se han propuesto narrar los crímenes y atrocidades de la última dictadura. ¿Cuál es esa ‘potencia’ que tiene? Si nos detuviéramos a explicar dicha condición sería como develar un truco de magia. Más bien, sería preferible enfocarse en sus efectos.

### **Voces contemporáneas**

La Carta fue y sigue siendo un texto que se socializa y recrea en diversos ámbitos y situaciones. Desde su lectura en voz alta en la escuela cada acto del “Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia”<sup>15</sup>, hasta las citas textuales plasmadas en remeras y banderas políticas, la lectura en televisión (a cargo de actores como Alfredo Alcón, Lito Cruz o Raúl Rizzo) y múltiples intervenciones artísticas que la toman como base.

Una muestra de esto último es la lectura como *vía-crucis*, peregrinando colectivamente en la noche y madrugada del 24 de marzo de 2010, en la que un grupo de escritores y artistas, realizaron exactamente el camino inverso que desembocó en su asesinato y desaparición; el inverso al que inició con el objetivo de repartir su carta. Walsh vuelve a interpelar al resto, a sus asesinos captores, (en ese entonces todavía sin condena) al accionar de la última dictadura. La iniciativa del artista Gabriel Serulnicoff y demás colaboradores (del ECUÑHi y la revista digital *El Interpretador*) es la segunda etapa del proyecto *Subrayar una Acción*, que también homenajeó a Gastón Rivas, un motoquero asesinado por la policía en la represión del 20 de diciembre de 2001 en Plaza de Mayo, bajo la presidencia de Fernando De la Rúa. “El camino hacia la ESMA era el del cuerpo sin vida. La intención fue realizar el camino inverso; el de la vida que tiene por sí misma la carta”, dijo en una entrevista uno de los organizadores. Al mismo tiempo en que se realizaba la caminata, afiches hechos por Serulnicoff eran pegados en las zonas lindantes a la ex ESMA, en las estaciones de subte y demás calles. El afiche contenía las últimas frases de la carta: *Sin esperanza de ser escuchado con la certeza de ser perseguido*: y al final la firma de Rodolfo Walsh, su cedula de identidad y la fecha y el lugar.

---

<sup>15</sup> Denominado así el 24 de marzo desde el 2 de agosto de 2002, fecha en que el Congreso de la Nación Argentina dictó la ley 25.633 que estipulando el nombre asignado. Tres años más tarde, durante la gestión de Néstor Kirchner, se impulsó desde el Poder Ejecutivo Nacional que la fecha se convirtiera en día no laborable, feriado e inamovible. Este último carácter intentó ser modificado por Mauricio Macri a través de un DNU en el año 2017 pero no llegó a concretarse debido a la presión social y oposición de la opinión pública.





Fotografía de los carteles utilizados durante la intervención

Definitivamente, ser perseguido era la condición inevitable que conllevaba la producción y socialización de esa carta. Y ser escuchado, una esperanza que devino certeza. Los desaparecidos, los ausentes, resucitan, perviven y toman otros cuerpos que también caminan, pero ahora al revés. La voz de Rodolfo Walsh no se resguarda en museos, galerías o en edificios; se multiplica, se replica en el espacio público. Gustavo Buntinx dice, a propósito, en su artículo “Desapariciones forzadas/ Resurrecciones míticas”, que:

El principio de *presencia y vida*, enfrentado al de *representación y posteridad*. Éste remite al poder de lo establecido y sus imágenes petrificadas, aquél al poder de la utopía (...) uno se enclaustra dentro de mausoleos (...) el otro refunda espacios públicos de vida y de historia. (2008: 255)

El texto anticipa o al menos deja sembrado el interrogante acerca de su continuidad. Walsh afirma en la Carta que la lucha no hará más que nacer bajo nuevas formas, recomenzar. Más importante todavía que la interpretación histórica que la “Carta” suministra es esa pregunta que le hace a sus lectores: cuáles serán esas nuevas formas. Las distintas rondas de lectura que se organizan en todo el país con motivo de la desaparición de Walsh (este año y en años anteriores), los usos escolares, la intervención de Serulnicoff, la instalación tipográfica en afiches en distintos municipios con fragmentos de la carta, los paneles en la ex ESMA, intentan responder esa pregunta. En

este sentido, como plantea Mladen Dólar, la voz está vinculada íntimamente con una dimensión ritual y sagrada en situaciones sociales en las que el uso de la voz hace posible determinadas acciones. Las palabras están en el papel y en la memoria, pero sólo adquieren cierta performatividad cuando se las delega a la voz. Es la voz la que dota a las palabras de ese carácter sacro y quien asegura su eficacia ritual, a pesar de que según Dolar no agrega nada en cuanto al contenido del texto. Él llama a este uso, el uso político de la voz. También la municipalidad de Resistencia (Chaco) empapeló con afiches similares la ciudad, en el marco del 40° aniversario (2017) del 24 de marzo.<sup>16</sup>



“Rodolfo, te escucharon. La carta llegó hasta aquí”, fueron las palabras de Lilia Ferreyra (periodista y compañera de Walsh), el día en que se inauguró la instalación (basada en un proyecto original de León Ferrari) de los catorce paneles de vidrio con la transcripción completa de la Carta Abierta a la Junta Militar en el predio de la ex ESMA, en el año 2012, cuando se cumplían 35 años de su asesinato y desaparición.<sup>17</sup> Una escena

<sup>16</sup> Página Oficial del Municipio de Resistencia: <http://resistencia.gob.ar/noticias/municipio-lanza-una-campana-afiches-recuerdan-la-carta-abierta-walsh/> [Última consulta: 18/12/2017]

<sup>17</sup> La Escuela de Mecánica de la Armada no fue solo el centro clandestino de tortura y detención más importante durante la dictadura sino también el lugar al que llega el cuerpo de Walsh, según distintos

cargada de “insobornable esperanza” (Walsh, 226), un “acto de libertad”<sup>18</sup>, pero que – inevitablemente– también remite a la ausencia. El panel (el acto) pretende, al mismo tiempo en que denuncia y nos recuerda la falta y los crímenes, recrear esa ausencia, dar cuenta de una transformación.<sup>19</sup> ¿Será que Walsh ya había imaginado el destino de su carta mientras la pensaba? ¿Será...?

---

testimonios. Cfr. <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-70293-2006-07-21.html> [Última consulta 18/12/2017]. Calveiro, Pilar (2001). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.

<sup>18</sup> Se puede ver el discurso completo de Lilia durante el acto en <https://www.youtube.com/watch?v=ytUKhg3tro4> [Última consulta 18/12/2017]

<sup>19</sup> Andrea Giunta analiza brevemente la muestra fotográfica la “presencia de la ausencia” de Gustavo Germano, quien trabaja allí con la idea de ‘señalar’ que alguien falta. Cfr. Giunta, Andrea. (2010). "Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina". *Errata. Revista de Artes Visuales*, n°1, abril. Bogotá.

## BIBLIOGRAFÍA

Barthes, Roland (1986). “El acto de escuchar” y “El grano de la voz”, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós.

Bayer, Osvaldo (1995). “Carta a Rodolfo Walsh”, *Página/12*, abril de 1995.

Buntinx, Gustavo (2008). “Desapariciones forzadas/ Resurrecciones míticas”. Longoni, Ana y Bruzzone, Gustavo (comp.). *El siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Calveiro, Pilar (2001). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.

Caparrós, Martín y Eduardo Anguita (2006). *La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina*, Buenos Aires: Booket.

Dolar, Mladen (2007). *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial.

O'Donnell, Guillermo (1984). “Democracia en la Argentina: micro y macro”. Oszlak, Oscar (comp.) “*El Proceso*”, *crisis y transición democrática*. Buenos Aires: CEAL.

Piglia, Ricardo (2013). “Una propuesta para el próximo milenio”. *Cuadernos LIRICO* n°9. [Disponible en <http://lirico.revues.org/1101>]

Walsh, Rodolfo (2008). *El violento oficio de escribir. Obra periodística (1953-1977)*. Edición corregida y aumentada a cargo de Daniel Link. Buenos Aires: De la Flor.

LOS OJOS HACEN ALGO MÁS QUE VER:  
UNA MIRADA SOBRE  
LA ESCRITURA DE RODOLFO WALSH

---

*Fernanda Mugica*

*¿Qué es peor, no ver o no poder cerrar los ojos?*

Silvia Molloy

Sabemos que en la primera edición de *Operación masacre*, Walsh abre el texto con un epígrafe de T.S. Eliot: “*A rain of blood has blinded my eyes (...) And I wander in land of barren boughs*” (“Una lluvia de sangre ha cegado mis ojos (...) y deambulo por una tierra de estériles ramas”). Y que ese epígrafe será eliminado luego, a partir de la edición de 1969, para poner en su lugar una declaración del comisario inspector –y ejecutor de los hechos- Rodríguez Moreno referente a los fusilamientos de José León Suárez. Sin embargo, la metáfora de la lluvia de sangre que *no deja ver* sigue condensando hoy una multiplicidad de sentidos que permiten pensar en la labor literaria y política de Rodolfo Walsh o, al menos, realizar un recorrido posible a través de ella a partir de su mirada, de aquello que no puede dejar de ver.

Conocemos también la escena –narrada en el prólogo a la tercera edición de *Operación Masacre*- de “la primera noticia sobre los fusilamientos clandestinos de junio de 1956”. Walsh escucha morir a un conscripto en la calle, lo oye decir “No me dejen solo, hijos de puta” y después, dice, quisiera no recordar más, quisiera volver al ajedrez, a la literatura fantástica y a los cuentos policiales. Pero la historia comienza a arrastrarlo. Se trata del inicio de la revolución de Valle, que concluirá en la represión clandestina y en la matanza de José León Suarez, sucesos que denunciará Rodolfo Walsh en *Operación Masacre*.

De acuerdo con Ricardo Piglia, en este prólogo, Walsh narra una escena inicial, su ficción de origen, y condensa de este modo “la entrada de la historia y de la política en su vida”. Serán dos imágenes que remiten a la del epígrafe las que describirá Walsh para explicar el modo en que la historia le va impidiendo mirar hacia otro lado. Primero, dirá, “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”. No es el grito del

conscripto muerto en la calle lo que lo lleva a escribir sino, después lo sabe, la visión del rostro de Livraga: “Miro esa cara, el agujero en la mejilla, el agujero más grande en la garganta, la boca quebrada y los ojos opacos donde se ha quedado flotando una sombra de muerte”. Una lluvia de sangre ha cegado sus ojos, pero aun así Walsh quiere ver, sigue viendo, no puede evitar ver, algo similar en algún punto a lo que ocurría en la obra del epígrafe *–Asesinato en la catedral–* cuando se ponían a prueba la libertad de conciencia frente a los poderes políticos y la necesidad, el deseo, de encontrar la verdad. Ahora es la imagen de “Livraga bañado en sangre caminando por aquel interminable callejón por donde salió de la muerte” lo que lo impulsa. Son esas visiones las que lo sacan de “las suaves, tranquilas estaciones” –la referencia al epígrafe se vuelve, entonces, directa, al aludirse a las últimas líneas de la obra de T.S. Eliot.

Entonces, una tarde toma el tren a José León Suárez junto con Enriqueta Muñiz. Llevan una cámara y un plano que les ha hecho Livraga, con una arboleda marcada y una (x) en el lugar de los hechos. Divisan la arboleda de eucaliptus que a Rodríguez Moreno le pareció “un lugar adecuado al efecto” y se encuentran con “un mar del latas y espejismos”. La historia es, en esta escena, para Walsh, “prisionera en la basura cortada por la falsa marea de metales muertos que brillan reflexivamente”. Antes de irse, toman una foto de *pic-nic* para fingir naturalidad. A este lugar marcado con una cruz regresará en el relato en la segunda parte de *Operación Masacre* (“Los hechos”). En el capítulo 27, Walsh narra el momento posterior a la matanza desde la perspectiva de don Horacio. No sabe cuánto tiempo ha estado haciéndose el muerto, pero puede precisar el punto exacto en que tuvieron lugar los fusilamientos: recuerda que desde allí podía divisar un árbol. Ese detalle topográfico llama la atención de Walsh, que recorre varias veces el basural sin encontrarlo. Hasta que un día, acompañado por don Horacio, finalmente, *lo ve*:

Era fascinante, algo digno de un cuento de Chesterton. Desplazándose unos cincuenta pasos en cualquier dirección, el efecto óptico desaparecía, el “árbol” se descomponía en varios. En ese momento supe –singular demostración- que me encontraba en el lugar del fusilamiento (58).

Sólo más tarde, dice Walsh, comprueba don Horacio que “no era un solo árbol sino el ramaje de varios, cortado por la ondulación del terreno, que producía esa ilusión óptica” –de nuevo resuenan aquí el epígrafe y sus “estériles ramas” (59). Esta visión se convierte en prueba, para el escritor, de que Horacio ha estado allí. El árbol fantasma recuerda a esas islas que sólo se ven en determinados momentos, desde determinadas perspectivas, como espejismos. Pero lo que ven los ojos de Walsh y de Horacio desde esa cruz en el terreno parece indicarnos que, además de pruebas -que colaboran con el verosímil de un

relato de no-ficción, paradójicamente desde una ilusión óptica- los ojos nos permiten acceder a una perspectiva común. Walsh necesita compartir la perspectiva para que se produzca el espejismo. Mirar desde el cuerpo del otro. Ponerse en los ojos del otro.

En un relato anterior, publicado en *Vea y Lea* el 20 de marzo de 1952, Walsh había prefigurado –en esas coincidencias de la realidad que superan los espejismos de la ficción- esta posibilidad de ver desde los ojos de otro. Se trata de “Los ojos del traidor”, un cuento fantástico de influencia borgeana. La historia transcurre en Budapest, en 1945, en plena Segunda Guerra Mundial. Josef Pongracz, ciego de nacimiento, recibe una nueva córnea a través de un trasplante y esto le permite ver por primera vez. La córnea pertenece a Alajos Endrey, de quien sólo sabemos que ha sido condenado a muerte y que por eso decide hacer la donación. Un tiempo después del trasplante, Josef comienza a soñar con un paisaje. Para los doctores, eso es un imposible porque sólo puede soñarse a partir de la experiencia, y Josef nunca salió de su habitación después de la operación. Pero el sueño es más detallado cada noche y el misterio del cuento es que esas imágenes reconstruyen el momento de la muerte por fusilamiento de Endrey.

En el final del cuento, el narrador va al encuentro de los hombres que lo fusilaron. La descripción coincide con la de los personajes del sueño de Josef. No es sólo que Josef está viendo con los ojos de Endrey lo que queda sugerido. El párrafo inicial del cuento, en que el narrador afirma haber sido detenido sin motivos aparentes para luego ser liberado -también sin explicaciones- sumado a la coincidencia del final del relato con el momento de encuentro con los soldados, sugiere también la posibilidad de haber caído en la trampa de Endrey, y haber quedado a disposición de un pelotón de fusilamiento. El paralelismo entre la figura del narrador oftalmólogo -que quiere saber, quiere ver lo que el otro ve, casi desde sus ojos y por eso encuentra su muerte- con la figura de Rodolfo Walsh es ineludible si se piensa en su biografía. El cuento parece funcionar como una metáfora anacrónica que prefigura la escritura comprometida con una búsqueda y con una idea de verdad como la de *Operación masacre* -que es una reconstrucción a partir de detalles y no una verdad dada de antemano, como el paisaje que aparecía en los sueños de Josef. Tanto en “Los ojos del traidor” como en *Operación masacre*, va reconstruyéndose el momento de la muerte, de los fusilamientos, a partir de detalles. En ambos está dada la imposibilidad de dejar de ver –por imposición en el cuento, por un compromiso y una ética en la novela. Tanto Walsh en *Operación...* como el narrador oftalmólogo miran desde los ojos del otro para reconstruir una verdad.

“He visto la escena *con sus ojos*: la terraza sobre las casas bajas, el cielo amanecido, y el cerco” escribe Walsh en la “Carta a mis amigos” de 1976, donde quiere explicar –tres meses después- cómo y por qué murió su hija María Victoria. Una vez más, además de ver con los ojos de su hija, Walsh ve *con sus ojos* en el momento de la muerte, frente “al cerco de ciento cincuenta hombres, los FAP emplazados, el tanque”. Una escena similar a la del final de Endrey en “Los ojos del traidor” sólo que María Victoria decide morir, no se entrega con vida: “Entonces ella y el hombre se llevaron una pistola a la sien y se mataron enfrente de todos nosotros” expresa Walsh por medio del testimonio de uno de los hombres que estaban allí, un conscripto. El mismo soldado al que le llama la atención el hecho de que cada vez que tiraban una ráfaga, y los que estaban abajo se zambullían, ella *se reía*. Esa risa trata de entender Walsh: sin duda era nuevo y sorprendente para ella que ante una simple pulsación del dedo brotara una ráfaga y que ante esa ráfaga ciento cincuenta hombres se zambulleran sobre los adoquines. “En las últimas semanas varios de sus compañeros fueron muertos: no pudo detenerse a llorarlos” dirá refiriéndose a las semanas anteriores a su propia muerte. En la escritura de Walsh, contrario a lo que ocurre en el cuento de Isaac Asimov que da título a esta ponencia, los ojos sirven para mucho más que para ver, pero nunca para llorar.

En “Los hechos”, la segunda parte de *Operación masacre*, los ojos funcionan también como órganos, dispositivos de vigilancia y control. En capítulo llamado “El tiempo se detiene”, Horacio di Chiano está tendido boca abajo, en el momento posterior a la masacre. Por un milagro, agradece, no se le han roto los anteojos que lleva puestos. Livraga, en cambio, está caído de espaldas, cara al cielo:

Además de oír, él *ve* mucho de lo que pasa: los fognazos de los tiros, los vigilantes que corren, la exótica contradanza de la camioneta que ahora retrocede despacio en dirección al camino. Los faros empiezan a virar a la izquierda, hacia donde él está. *Cierra los ojos*. De pronto *siente un irresistible escozor en los párpados, un cosquilleo caliente. Una luz anaranjada en la que bailan fantásticas figuritas violáceas le penetra la cuenca de los ojos. Por un reflejo que no puede impedir, parpadea bajo el chorro vivísimo de luz*. Fulmínea brota la orden: –¡Dale a ése, que todavía respira! Oye tres explosiones a quemarropa. Con la primera brota un surtidor de polvo junto a su cabeza. Luego siente un dolor lacerante en la cara y la boca se le llena de sangre. (51)

Los ojos son, también, imagen del control – y de la violencia- que ejercen las fuerzas represivas sobre los cuerpos de los fusilados. Nuevamente, la escena se construye desde las imágenes visuales de quien está a punto de ser asesinado -en este caso, de recibir un tiro de gracia- incluso desde sus ojos cerrados por instinto de supervivencia. La visión del asesino es ahora “una luz anaranjada en la que bailan fantásticas figuritas violáceas” y es



el parpadeo lo que hace detonar el disparo, una señal de vida para quienes sólo están buscando la muerte.

Para Giunta, en el episodio siguiente (“El fin de una larga noche”), los ojos son reflejo de su justificada paranoia. Hay en el colectivo que logra tomar después de huir del basural tres desconocidos que lo miran, lo miran...los tres parecen clavar los ojos en un mismo punto. Pero Giunta no mira a “Clava los ojos en la obscura ventanilla, para tratar de descubrir los movimientos de la imagen reflejada en ella. Casi da un brinco. Porque el Otro – ¿será casualidad? – hace lo mismo, lo está “relojeando” en su propia ventanilla” (53) Los desconocidos suben con él también al tren que toma en Retiro y finalmente termina arrojándose de ese tren en marcha para evitar a esos hombres. Las miradas son, en esta escena, formas de persecución, al tiempo que funcionan como disparadores de las acciones de Giunta.

En otras ocasiones, la mirada es para Walsh un dispositivo que puede capturar un instante, de manera casi fotográfica: el corredor angosto “en cuyo extremo se divisa una puerta metálica de color verde, que sólo se puede caminar en fila india” (54), como una imagen que debe retenerse, y que inevitablemente se retiene, al tiempo que genera ese suspenso inscripcional. O la descripción de uno de los fusilados, Díaz, en términos de “instantáneas”, que nos permiten ver al personaje sólo en dos situaciones muy precisas que, sin embargo, “resumen toda la vida de un hombre”.

Esa mirada fotográfica y la reflexión misma sobre lo fotográfico se despliegan en “Fotos”, un cuento de *Los oficios terrestres* -de 1965- que Walsh afirma haber escrito siete años antes, es decir, en 1958. Igual que el paisaje del sueño perturbaba a Josef en “Los ojos del traidor”, en “Fotos”, la primera fotografía de Mauricio perturba al narrador: “...ese sitio familiar me resultaba, de golpe, desconocido, un paisaje del que no se vuelve, porque ya es demasiado tarde y se está muy lejos (...) Un lugar último, un espejismo del corazón, y en todas partes estaba escrita la muerte” (310) Si en varias escenas Walsh ve desde los ojos del otro el momento de la muerte, ahora es la muerte lo que se vuelve punzante en una foto, en una mirada.

De este modo queda en Mauricio, desde la voz del narrador, la captura fotográfica asociada con algo oscuro, de lo que no se puede regresar - “un imperceptible movimiento interior, un resorte que se mueve, que descubre una abertura y en el acto la cierra, pero por esa abertura, ese descuido del alma, entra algo insaciable y destructor...” (308). Como si el momento del disparo fotográfico capturara algo de lo que posteriormente no es posible desligarse, porque hay que *seguir viendo*, porque ya no es posible cerrar los

ojos. Para Mauricio, por el contrario, esta “captura” es de signo positivo, en un sentido que se equipara al de la tarea literaria: “esas cosas que si no las agarrás de alguna manera, se te van para siempre” (309). Mauricio necesita sentir que tiene una mirada y es *su* mirada, quiere mostrar “el mundo en cuadritos de colores” y que los demás se paren a mirarlo como él y terminen de comprobar “que no era tan sencillo, que eso tenía su vuelta y nadie la estaba viendo” Es decir, que los otros vean –procedimiento inverso pero espejado respecto del de Walsh- desde sus ojos.

El personaje de Mauricio queda identificado en este cuento con la locura: una necesidad de capturarlo todo –“...como si quisiera parar el mundo y numerarlo, restañar la gran herida del tiempo por donde sangran los hombres, la corrupción que gotea de cada mirada” (320)- en un contexto en que todas las cosas se ponen en contra, los negativos se rayan, “la luz no funciona como antes, no camina en línea recta, se vuelca de las cosas como un líquido pegajoso, está cansada de andar y nada la contiene, el mundo está podrido y en sueños me deshago a pedacitos (319). El final del texto, por su parte, puede leerse como una gran metáfora del procedimiento de Walsh: ver la muerte desde los ojos de otro, y que eso funcione como denuncia, como captura. Mauricio crea un dispositivo para disparar el gatillo y la cámara en su propia sien al mismo tiempo. El desplazamiento de la mirada es ahora un estar al mismo tiempo detrás y delante de la cámara, disparar y dispararse, para que haya un registro, y una denuncia porque, en sus palabras, lo “han jodido entre todos, eso es lo que pasa”. Se trata de una concepción del arte como sacrificio que también entra en consonancia con la ética y la poética del autor.

En la ficción y en la no-ficción, la narración de una experiencia extrema toma en Walsh, tal como lo afirma Ricardo Piglia en las palabras que dan inicio a este volumen, la forma de un desplazamiento. Walsh ve con los ojos de hombres y mujeres ante lo que no puede mirarse directamente porque lastima, porque quema la retina: “como si la visión directa orientase mal el lenguaje”, según articula Roland Barthes en *La cámara lúcida*.

Si, de acuerdo con Piglia, la operación política en Walsh consiste en “introducir una nueva perspectiva, un encuadre que permite ver de modo diferente lo real” y si a la hora de narrar el dolor, Walsh -en una lección de estilo- le da la voz a otro, que condensa lo que quiere decir, lo mismo ocurre cuando se trata de narrar y denunciar la muerte. Son los ojos de los demás –aunque intuye que pronto serán los suyos-, detenidos ante el pelotón de fusilamiento, los que ven. Y él ve a través de ellos: de los ojos cegados por la lluvia de sangre del epígrafe, de las paredes salpicadas con sangre, de los espejismos

desde el basural de José León Suárez.; desde los ojos de Mauricio o de Endrey, el traidor; desde los ojos de su hija, de don Horacio, de Giunta. Rodolfo Walsh no puede cerrar los ojos.

## BIBLIOGRAFÍA

Barthes, Roland (1980), *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós Comunicación.

Eliot, T.S. (1985), *Asesinato en la catedral*. Buenos Aires: Editorial Hyspamérica.

Piglia, Ricardo (2013) “Una propuesta para el próximo milenio”, Orecchia Havas, Teresa (Dir.) *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Cuadernos LIRICO, n°9

Walsh, Rodolfo (2010). *Operación Masacre*. Buenos Aires: Ediciones De la Flor.

Walsh, Rodolfo (2013). *Cuentos completos*. Edición de Ricardo Piglia: Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

**Denuncia y proyecciones**

De un modo un poco impreciso, participo de una generación de lectores de Walsh, quizá la primera, que no convivió con él, que no compartió con él ninguna experiencia histórica. La primera vez que leí *Operación masacre*, Walsh llevaba muerto un cuarto de siglo. El universo del que hablaba ese texto, desde ya, había dejado de existir y con él su función social primigenia. *Operación masacre* ya no denunciaba una atrocidad inmediata, ahora daba testimonio de un crimen perpetrado, medio siglo atrás, por las más altas instituciones del Estado argentino. Claro que esta escena desfasada de lectura no era inédita, el propio Walsh había tenido que elaborar una serie de estrategias para que las sucesivas ediciones de *Operación masacre* que preparó en vida no dejaran nunca de dialogar con el contexto histórico y político inmediato, y aún con la íntegra historia argentina.

Como sabemos, las huellas históricas de la masacre pueden ser remontadas desde las órdenes dadas por Fernández Suárez hasta la orden más famosa de Lavalle - “Aramburu y el juicio histórico” (Walsh, 2009: 137); “Carta a Donald Yates” (Walsh, 2007: 32-33)-; en dirección inversa, las huellas de la masacre se proyectan también hacia el futuro. De hecho, podríamos decir que, en sus modificaciones estructurales, en sus quitas y agregados, las cuatro ediciones preparadas por Walsh reflexionan durante quince años sobre algunas de esas proyecciones.

Las modificaciones textuales que caracterizan las sucesivas ediciones acompañan la evolución ideológica del autor al tiempo que el libro dibuja una trayectoria de fuertes intersecciones con la serie política contemporánea. En las primeras dos, 1957 y 1964, Walsh se desligaba ostensiblemente del peronismo y, según sus propias palabras (“Epílogo” de 1969), renunciaba “al encuadre histórico, en beneficio del alegato particular” (2009: 135), dejando relativamente de lado los fusilamientos a militares sublevados y enfocándose en víctimas civiles. En la tercera edición, eso cambia; en 1969 aparece, como cierre del “Epílogo”, el breve texto “Retrato de la oligarquía dominante”, donde la caracteriza como clase “temperamentalmente inclinada al asesinato” (2009:

315). Para 1972, la inscripción de *Operación masacre* en el presente político inmediato se intensifica. El gesto de Walsh es claro y, por tratarse de la última edición que llega a corregir, se vuelve definitivo: sustituye el “Retrato de la oligarquía dominante” por un texto más específico, titulado “Aramburu y el juicio histórico”, donde justifica tácitamente la sentencia de muerte que ejecutó Montoneros.

En su tránsito desde la presuposición de una justicia impoluta hacia la militancia radicalizada, nuestro autor resignificó notoriamente su obra cumbre. *Operación masacre* fue, sucesivamente, el libro épico de un antiperonista impelido a denunciar, desde la prensa nacionalista, los crímenes de una “revolución” que lo había defraudado; fue luego el libro antimilitar de un desarrollista obsesionado por los grandes enigmas políticos; fue también el libro de un protomarxista-protoperonista dispuesto a asumir y asignar roles en la lucha de clases; y fue el libro de un estratega revolucionario que pasó a la acción armada. Por supuesto que, en todos los casos, fue al mismo tiempo el libro de un escritor. Como Sarmiento con el *Facundo*, Walsh hizo de *Operación masacre* el libro que sería su espejo. Con el cierre de 1972, atravesado finalmente por una línea ideológica ausente en las primeras ediciones, pero obstinado en denunciar los crímenes estatales de su siglo, el *Facundo* de Walsh, a la inversa del de Sarmiento, consagra a sus montoneros.

### **De la historia a la literatura**

Entre tanto, mientras el libro dibujaba la parábola de la que hablábamos recién, la denuncia periodística inicial se fue alejando en el tiempo lo suficiente como para comenzar a convertirse en una narración de otra naturaleza. Acaso, el momento pleno de esa transformación sea justamente la presentación pública de Montoneros.

Hacia el año 2000, cuando la canonización efectiva de Walsh como escritor y como periodista ya ha dado sus pasos más importantes, y mientras se va gestando su canonización como militante (que culminará en las conocidas remeras con su foto junto a la frase “La verdad se milita”), Mario Firmenich aporta una serie de declaraciones particularmente interesantes para el documental *P4R+*, *Operación Walsh*, realizado por la Universidad de Lomas de Zamora.<sup>20</sup> En esa ocasión no tan ruda, el principal dirigente Montonero afirma que, cuando estaban planeando el “Operativo Pindapoy”, trabajaron

---

<sup>20</sup> El título completo del documental es *P4R+ (Peón cuatro rey jaque) Operación Walsh*, fue realizado por el Laboratorio de Medios de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora en el año 2000, bajo la dirección de Gustavo Gordillo. Más información en Bianco, Ana (2000).

sobre dos libros, *Mártires y verdugos*, de Salvador Ferla, y *Operación masacre*, de Rodolfo Walsh, y luego declara:

(...) hay un hecho obvio que marca el nacimiento de la organización, que son los fusilamientos del 56, los fusilamientos de Valle y los demás en la cárcel de Las Heras y la masacre de los fusilamientos de José León Suárez, éste dato diría que nos marca como generación y nos marca como organización, muy especialmente, porque determina el fusilamiento de Aramburu.

Sobre esa frase, subraya: “la presencia de Rodolfo Walsh está, ahí, en el origen del hecho que determina el nacimiento público de la organización Montoneros”. Mediante estas declaraciones, un tanto más enfáticas que las leves alusiones del relato de septiembre de 1974 acerca de “Cómo murió Aramburu”, Firmenich incorpora tardíamente la figura de Walsh al origen mismo de Montoneros.<sup>21</sup>

Esta demorada retribución, reubica *Operación masacre* en nuestra violenta trama política; la campaña periodística de 1957 es ahora, además, la reconstrucción de una noche fundamental de la historia argentina, la noche que secretamente determinaría, en el porvenir, el nacimiento de la guerrilla Montonera.

El punto de partida de esta escena de lectura es sencillo; sus consecuencias, imprevisibles. Hacia 1970, la denuncia periodística muta en verdad histórica; sobre ese fundamento, obra como evidencia vital para la formulación de algunos de los cargos que pesarán sobre Aramburu durante el llamado Juicio Revolucionario (“Le leímos las crónicas de los fusilamientos de civiles en Lanús y José León Suárez”). Trece años después de lo previsto, el libro finalmente *actúa* (2009: 225); de hecho, me cuesta imaginar un modo más extremo en el que un libro pueda actuar que contribuyendo como evidencia en el dictado de una sentencia de muerte. Con todo, en el escenario del 2000, a tanta distancia de los hechos, la interpretación de Firmenich *se vuelve un grado más tropical*. La paulatina evolución de Walsh, los lentos quince años de pasaje desde el “mero nacionalismo a la izquierda” (2007: 15), la historia de la investigación, todo se mitifica.

Un instante después de su clandestina función jurídica, *Operación masacre* se convierte nuevamente en otra cosa. De ahí en más, el libro seguirá actuando en dos planos. La función más plenamente política será más bien privada y acaso íntima: Rodolfo Walsh firma la “Carta abierta de un escritor a la junta militar” porque veinte

---

<sup>21</sup> El relato del secuestro/detención y asesinato/fusilamiento que Montoneros publica en 1974 no menciona textos de Walsh de manera explícita, aunque sí se declara allí: “Le leímos las crónicas de los fusilamientos de civiles en Lanús y José León Suárez”, “Cómo murió Aramburu”, *La causa peronista*, año 1, N° 9, 3 de septiembre de 1974, p. 29.

años antes había escrito *Operación masacre*. Sin ser un héroe, Walsh sigue siendo *un hombre que se anima*.

En el otro plano, en su dimensión pública y colectiva, como el propio autor preveía, “la denuncia traducida al arte” se sacralizó (2006: 62). De algún modo, en el itinerario de transformaciones de su libro, en el paso de la denuncia periodística a la reconstrucción de una noche fundamental de la historia argentina, Walsh gestó, también, la narración de una “noche fundamental de la literatura argentina” (Borges, 1994: 562; 2010: 44), la larga y lúcida noche en la que Rodolfo Walsh supo para siempre quien era.

### **El mismo texto en varios mundos**

Usualmente, las Jornadas en Homenaje a escritores se establecen a partir de un criterio más o menos suficiente como para justificarlas: centenario del nacimiento, aniversario de la muerte, tantas décadas de la publicación de su primer libro o de su obra más representativa. Hoy, estas páginas un tanto provisionales se proponen un múltiple homenaje; en días como este, las causas y razones para homenajear a Rodolfo Walsh se multiplican, superponen y convergen: cuarenta años de la Carta abierta, cuarenta años de su desaparición y asesinato, sesenta de *Operación masacre*, noventa de Choele-Choel.

En mi ejemplar del *Nunca más*, el nombre de Rodolfo Walsh está subrayado. Aparece allí como víctima de Terrorismo de Estado en medio de la marea de nombres; también aparece en un listado específico en el que se enumera a periodistas desaparecidos (hay otros dedicados a gremialistas, conscriptos, religiosos y hasta un apartado dedicado a lisiados). Subrayé el nombre de Walsh para destacar junto a esas caracterizaciones (desaparecido, periodista) su condición de escritor.

Además de lo dicho, la presencia del nombre de Walsh en el *Nunca más* tiene dos implicancias que nos reenvían una vez más a la tensión y complejidad que estructura los paradójicos vínculos y diálogos entre literatura, historia y política.

La primera permite observar la precisión con la que Walsh observa el campo intelectual y prevé sus movimientos. En aquel texto referido al “secuestro” de Aramburu que Walsh incorpora a *Operación masacre* en la edición de 1972, nuestro autor dedica unas irónicas líneas a establecer una analogía histórica: “Como Lavalle, asesino de Dorrego, [Aramburu] habría cometido los hechos terribles que cometió bajo la influencia de consejeros solapados (...) Ambos se habrían arrepentido, consumando en el instante final un enigmático acercamiento a su tierra y su pueblo” (2009: 137-138). Y luego agrega el nombre del único escritor que menciona en esas líneas: “Dentro de esa



perspectiva es posible que Aramburu, además del monumento gorila, llegue a merecer la cantata expiatoria de un Sábado futuro” (138). Doce años después, acabada la dictadura, será Sábado quien presida la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas que debe incorporar el nombre de Walsh a los listados que confecciona. No se trata de una justificación acerca de Aramburu, pero Sábado quedará allí atrapado una vez más, ahora en la encrucijada nacional de la teoría de los dos demonios.

La segunda implicancia alcanza una dimensión de mayor envergadura. Se trata de dos fragmentos de *Operación masacre* que, proyectados en el tiempo, nos permiten observar la evolución del lenguaje político de nuestro país a lo largo de sesenta años. Transcribo dos extractos de la “Introducción”, fechada el 20 de marzo de 1957, que corresponde tanto al texto aparecido en *Mayoría* como a la primera edición en libro:

Reitero que esta obra no persigue un objetivo político ni mucho menos pretende avivar odios completamente estériles. Persigue –una entre muchas– un objetivo social: el **aniquilamiento** a corto o largo plazo de los asesinos impunes, de los torturadores, de los “técnicos” de la picana que permanecen a pesar de los cambios de gobierno, del hampa armada y uniformada (2009: 221).

Sé que el señor jefe de Policía de la provincia de Buenos Aires ha demostrado una gran curiosidad –que supongo insatisfecha hasta ahora– por saber quién era el autor de los artículos en que presumiblemente se le atacaba. En realidad, debo decir que no ha existido intención de atacar su persona, salvo en la medida en que constituye una de las dos caras de la Civilización y Barbarie estudiadas hace un siglo por un gran argentino; y justamente aquella que debe **desaparecer**, que todos debemos luchar por que **desaparezca** (Walsh, 2009: 222).

Leídas retrospectivamente, dos palabras parecen autoseñalarse de manera distintiva en medio de esos párrafos: “aniquilamiento” y “desaparecer”. Las opciones léxicas de Walsh en 1957 serán los términos que definan de manera excluyente el sentido del accionar de la Dictadura que acabaría con su vida. Veinte años después de los fusilamientos de José León Suárez, el verbo “aniquilar” marcará el objetivo de la lucha contra “el accionar de los elementos subversivos” en los decretos emanados por el Poder Ejecutivo Nacional del Gobierno Constitucional de Isabel Martínez de Perón, para legitimar el comienzo del genocidio que continuarían las Juntas Militares entre 1976 y 1983.<sup>22</sup> Como todos sabemos, el adjetivo “desaparecido” será el que utilice Jorge Rafael Videla, en 1977, para referirse a la situación legal de los “aniquilados”; posteriormente, el

---

<sup>22</sup> Nos referimos al decreto N° 261, del 2 de febrero de 1975, y a los decretos N° 2770, 2771 y 2772, del 6 de octubre de dicho año, en los que queda constituido el dispositivo estatal para concretar el objetivo de “aniquilar el accionar de los elementos subversivos en todo el territorio del país”. El texto completo de estas normativas puede leerse en <http://www.boletinoficial.gov.ar/Inicio/Index.castle>. Para un desarrollo exhaustivo, Cfr. Rosa Elsa Portugheis (comp.) (2012).

término “desaparecido” se convertirá en el sustantivo que designe a las víctimas del delito denominado jurídicamente Desaparición Forzada. Walsh desentraña íntegramente los mecanismos de la violencia estatal a partir de un acontecimiento puntual. De manera lateral, indirecta, imprevisible, declarando intenciones que sonarían alarmantes ante la corrección política actual, arrojaba al porvenir, en su lengua beligerante de esos días, las dos exactas palabras que enmarcarían su propia muerte y la de una multitud de víctimas del Terrorismo de Estado. Después de la primera edición, Walsh quita esa “Introducción”; de algún modo, nuestra historia política del último medio siglo es la historia de cómo esas dos palabras migraron desde aquellos párrafos hasta los Decretos de aniquilamiento y la palabra oficial de las Juntas, en la voz del propio Jorge Rafael Videla.

### **Anécdota y despedida**

Para terminar, me gustaría compartir una mínima anécdota personal. Hace casi diez años, le regalé a un amigo no contaminado por deformaciones profesionales de lectura, una de esas ediciones casi escolares de *Operación masacre*, con las que, afortunadamente, De la Flor puebla las librerías argentinas. No se trataba de que mi amigo fuera especialmente peronista ni, muchísimo menos, periodista. El motivo de la elección no fue otro que mi fascinación por ese libro; cuando se lo di, ni siquiera intenté explicar qué era lo que le estaba regalando. Pasaron un par de años hasta que un día mi amigo que -no lo dije- vive en otra ciudad, vino de visita. Cuando abrí la puerta, sin mediar palabra, se desabrochó la camisa y me mostró la espalda. Tras el desconcierto inicial, entendí que quería que viera su nuevo tatuaje; entre los omóplatos pude leer: “Un héroe es simplemente un hombre que se anima”. Todos conocemos esa frase y sabemos de dónde viene o, mejor, conocemos en realidad otra frase muy parecida, un poco más compleja pero igualmente abocada a definir el heroísmo, con la que Walsh decidió golpear duro y bajo al lector futuro (2009: 21). “Escribí este libro para que fuese publicado, para que *actuara*” (2009: 225), había escrito Walsh en el “Prólogo para la primera edición”; aún en un sentido módico que quizá hubiera ofendido al propio autor, yo lo estaba viendo actuar en la primera década del 2000. ¿Lo estaba viendo *actuar*?

## BIBLIOGRAFÍA

Bianco, Ana (2000) “La vida es una partida de ajedrez”, *Página 12*, 4 de octubre. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/2000/00-10/00-10-04/pag29.htm>.

Borges, Jorge Luis (1994). “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”, *El Aleph, Obras completas I*, Buenos Aires: Emecé.

Borges, Jorge Luis (2010). “Nuestro pobre individualismo”, *Otras inquisiciones, Obras completas II*, Buenos Aires: Emecé.

Comisión Nacional por la Desaparición de Personas (2003) [1985]. *Nunca más*, Buenos Aires, Eudeba.

Gordillo, Gustavo (2000). *P4R+ (Peón cuatro rey jaque) Operación Walsh, film*, Laboratorio de Medios de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora.

*Revista La causa peronista*, año 1, N° 9, 3 de septiembre de 1974.

Poder Ejecutivo Nacional (1975). “Decreto [secreto] N° 261/75”, Rosa Elsa Portugheis (comp.), *Documentos del estado terrorista: directiva del comandante general del ejército n° 404/75, lucha contra la subversión, plan del ejército contribuyente al plan de seguridad nacional*, Buenos Aires, Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación, Secretaría de Derechos Humanos.

Poder Ejecutivo Nacional (1975). “Decreto N° 2770/75”, *Boletín Oficial del 4 de noviembre de 1975*.

Poder Ejecutivo Nacional (1975). “Decreto N° 2771/75”, *Boletín Oficial del 4 de noviembre de 1975*.

Poder Ejecutivo Nacional (1975). “Decreto N° 2772/75”, *Boletín Oficial del 4 de noviembre de 1975*.

Poder Ejecutivo Nacional (1983). “Ley de Pacificación Nacional”, N° 22.924, *Boletín Oficial del 27 de septiembre de 1983*.

Walsh, Rodolfo (2006). “Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política. Reportaje de Ricardo Piglia a Rodolfo Walsh (marzo de 1970)”, *Un oscuro día de justicia. Zugzwang*, Buenos Aires: De la flor.

----- (2007). *Ese hombre y otros papeles personales*, Buenos Aires: De la flor.

----- (2008). *El violento oficio de escribir. Obra periodística(1953-1977)*, Buenos Aires: De la flor.

----- (2009). *Operación Masacre seguido de La campaña periodística* (edición crítica de Roberto Ferro), Buenos Aires: De la flor.

RODOLFO WALSH:  
DE DRAMATURGO A PERSONAJE TEATRAL

---

*Milena Bracciale Escalada*

*Confío que, con el tiempo, comprenderán  
que las cosas contra las que yo he luchado  
son cosas vergonzosas y que los que  
luchamos contra ellas somos pocos.*

Rodolfo Walsh

**Arlt y Walsh en la encrucijada teatral: algunos puntos de contacto**

“¿Me gustaría escribir como Arlt?” -se pregunta Walsh-. Y se responde: “Me gustaría tener su fuerza, su resentimiento, su capacidad dramática, su decisión de enfrentar a los personajes, como quería Shaw (...)” (2007: 113). Tomando como punto de partida este auto-cuestionamiento, resulta productivo para comenzar estas páginas establecer algunas analogías entre Roberto Arlt y Rodolfo Walsh.<sup>23</sup> Puntualmente, focalizar en el acercamiento de ambos autores al quehacer dramático y en la repercusión posterior que dicho acercamiento ha suscitado. Allí residen, desde nuestra perspectiva, algunos puntos de contacto que contribuyen a pensar la obra de ambos autores. Walsh destaca en Arlt su habilidad teatral que, como sabemos, es una marca arltiana no solo de su teatro sino también de su narrativa y utiliza, precisamente, la figura de un dramaturgo de relevancia - George Bernard Shaw-, para caracterizar el peculiar modo en que Arlt aborda sus personajes.

Tanto Arlt como Walsh son capturados, en algún momento de su vida, por la seducción teatral. Está claro que en el caso de Arlt la cuestión es lo suficientemente determinante como para dedicarse de lleno a la dramaturgia y abandonar la narrativa de ficción en pos de la creación dramática, hasta el final de su vida. Pero Arlt no solo escribe teatro sino que se inmiscuye de cuerpo presente en el universo teatral a instancias de Leónidas Barletta, formando así parte del emblemático movimiento independiente nucleado alrededor del famoso Teatro del Pueblo, cuyos ejes centrales son la experimentación y la gestación de un teatro de arte que sea nacional y popular, y que a la vez esté en conexión con las últimas tendencias del teatro europeo. Como buen autodidacta, para afinar su escritura dramática, Arlt comparte ensayos con actores y

---

<sup>23</sup> También Marcela Arpes, a propósito del teatro de Walsh, ha señalado algunas conexiones con Arlt. (Arpes 2010).

directores, asiste a las puestas en escena y hasta tiene una experiencia, frustrada, en el marco del teatro comercial. Esto da como resultado el hecho de que una parte importante de su obra esté constituida, precisamente, por textos dramáticos: once obras de teatro, para ser exactos.<sup>24</sup> Sin embargo, y dada la obvia atención que ha suscitado su narrativa, se trata de una parte de su producción completamente obliterada por la crítica. Habrá que esperar muchos años, cuando ya Arlt sea un autor plenamente legitimado en el canon argentino como para convertirse, por ejemplo, en un referente de enseñanza cuasi obligatoria en la escuela media, para que los estudios teatrales empiecen a fijarse en su dramaturgia y le reconozcan un lugar de relevancia en la historia del teatro nacional. Tanta es la seducción que el Arlt novelista o cuentista produce, que sus textos no teatrales llegan a escena en obras que se han convertido en clásicos del teatro argentino. Tal es el caso, por ejemplo, de “El pecado que no se puede nombrar”, obra de Ricardo Bartís, estrenada en 1998, y cuya dramaturgia se gesta a partir de la libre adaptación de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* (Bartís 2003). Por otro lado, no solo la narrativa arltiana resulta subyugante sino también su figura empírica y real -en gran parte moldeada por sí mismo en tanto constructor de su propio mito, como bien lo ha demostrado Silvia Saítta (2008)-, por lo que él mismo se convierte en un personaje teatral, sobre el que se deposita una gran carga ideológica, como ocurre con *La rosa de cobre* (*El secuestro de Roberto Arlt*), estrenada en Mar del Plata en 2009 y en cartel hasta la actualidad, con texto de Federico Polleri y dirección de Manuel Santos Iñurrieta.<sup>25</sup>

Algo similar sucede con Rodolfo Walsh. La primera diferencia con Arlt es que Walsh escribe solamente dos obras de teatro, ambas en 1965, y no vuelve a incursionar en el género.<sup>26</sup> Por supuesto, del mismo modo que ocurre con Arlt, se trata de una parte de su obra absolutamente obliterada y ensombrecida por la fuerza del resto de su producción. Así como en 1964, Raúl Castagnino dedica un libro entero a estudiar el teatro de Arlt, que aunque novedoso en su objeto no deja de llamar la atención que aparezca más de veinte años después de la muerte del autor, y abre con él un camino que reivindica su teatro como objeto de investigación y como parte fundante para comprender la obra arltiana en su totalidad; en 1988, a raíz de la reedición del teatro de Walsh que efectúa de la Flor, Rubén Ríos, aunque de manera mucho más breve, publica una nota en la revista *Crisis* posicionando a Walsh en un lugar de relevancia en el contexto

---

<sup>24</sup> A saber: “Trescientos millones”, “La isla desierta”, “Saverio el cruel”, “El fabricante de fantasmas”, “Escena de un grotresco”, “El desierto entra en la ciudad”, “Un hombre sensible”, “La fiesta del hierro”, “Prueba de amor”, “La juerga de los polichinelas”, “África” (Arlt 1968).

<sup>25</sup> Para ampliar sobre esta cuestión, remito a Bracciale Escalada 2009.

<sup>26</sup> En 1966 participó con otros autores en el espectáculo “Peligro seducción” (Dubatti 2017).

experimental de los años ´60 y resaltando que las dos obras teatrales de Walsh aparecen, precisamente, el mismo año en que Griselda Gambaro escribe el “El desatino”. Dice Ríos:

La dramaturgia de Walsh, aunque breve, puede considerarse entre las más relevantes producidas en la década del ´60, que rompen con el naturalismo y prefiguran las estéticas del ´70 (Monti, Pavlovsky, O’Donell, Adellach). Es decir, estéticas aún vigentes, a las que la literatura dramática de Walsh no es extraña. Más bien, por el contrario (...) Walsh, como mucho más tarde Cossa, transita por la vertiente del absurdo contemporáneamente a Griselda Gambaro, aunque en otros planos, con otra temática, otra atmósfera. (78).

La producción dramática de Walsh se efectúa en 1965 y es publicada de manera simultánea por Jorge Álvarez. Esto significa que es posterior no solo a las investigaciones que dan como resultado *Operación masacre* (1957) y *Caso Satanowsky* (1958), sino también a su primer viaje a Cuba (1959), lo que motiva que ambas obras estén influenciadas por todo lo aprendido en el marco de la guerrilla y la revolución cubana, en especial, los tecnicismos bélicos, las técnicas y estrategias de guerra. Su teatro tiene, entonces, un trasfondo político ineludible y, podemos arriesgar, que en su incursión en el género subyace una utópica confianza en el poder del escenario, en eso que Badiou llama la dimensión “cuasipolítica” del teatro, que consiste precisamente en organizar en un montaje temporal una destinación colectiva de la idea. Esto define al teatro como una actividad esencialmente pública, pues acontecimiento y experiencia son para el público (2011: 122). Walsh no solo prueba con un género nuevo para él, para el que no tiene ningún tipo de experiencia, sino que dentro de ese género nuevo experimenta lúdicamente con procedimientos anti-realistas y grotescos, que tienden a dismantelar crítica y sardónicamente las incongruencias del militarismo. Solo *La granada* se estrena en vida del autor,<sup>27</sup> y es en el marco de ese estreno en el que Walsh se inmiscuye brevemente en el mundo teatral, pues asiste a ensayos y puestas de su primera escenificación a cargo de Osvaldo Bonet.<sup>28</sup> Ambas obras, *La granada* y *La batalla*, pecan quizás de un exceso discursivo, aspecto que su breve estadía en el género no le permitió afinar. Son textos de tres actos cada uno e, incluso, *La batalla*, tiene un tercer acto 1 y un tercer acto 2. Sin embargo, en los paratextos que rodean las dos obras se observa la presencia de un Walsh preocupado por aspectos relativos a la interpretación y puestas en escena de ambos textos, lo que demuestra que se trata de una experiencia que en su momento fue relevante para el autor; no es un capricho, una experimentación literaria, una mera diversión, ni

---

<sup>27</sup>*La Granada* se estrena en el Teatro San Telmo de Buenos Aires, el 22 de abril de 1965, por el Grupo del Sur, dirigido por Osvaldo Bonet. El elenco estaba integrado por Héctor Giovine, Oscar Viale, Alfonso de Grazia, Osvaldo Bonet, Arturo Maly, entre otros.

<sup>28</sup> Para el análisis de diversas puestas de “La granada” remito a Tomassoni, Paula 2008.

algo que se haga a pedido de alguien. Hay un convencimiento en eso que se hace. Así se lo expresa a su hija Vicky, en una carta escrita a propósito del estreno de *La granada*: “‘La Granada’ irá recién en mayo o en junio. Es mejor porque eso significa el apogeo de la temporada, cuando todos están en Buenos Aires” (Walsh 1988: 7, comillas en el original). El que escribe teatro, quiere que su teatro se estrene y sea visto; quiere que el texto se convierta en acontecimiento teatral porque sabe que su llegada y repercusión es diferente al de la lectura solitaria en papel. Podemos suponer que la urgencia del contexto terminó por alejarlo de otras cuestiones que no fueran las de resultado inmediato para el logro de los objetivos políticos. En definitiva, el teatro, aunque de temática política, seguía siendo arte de ficción, un lujo, un pasatiempo, una literatura “burguesa” -para usar los términos de Walsh-,<sup>29</sup> cuya eficacia política resulta difícil de comprobar. Como señala Daniel Link, se trata de dos mundos y dos estéticas excluyentes entre sí, al menos en el imaginario del autor, por lo que finalmente opta por la acción, el compromiso y la verdad, en términos estrictos e inmediatos, y abandona todo otro tipo de literatura (Walsh 1995: 85).

La época en que escribe teatro es, según relata el propio Walsh, un período de despolitización en el sentido de la acción y, por ende, proclive a la escritura de ficciones:

Yo empiezo a escribir ficciones entre 1964 y 1965, una época de despolitización en el sentido de alejamiento de los problemas cotidianos de la política, de la relación social, de la inserción de uno en el proceso. En tiempos de la Revolución Libertadora si bien en una forma anárquico y como francotirador, yo había participado de algún modo con *Operación Masacre*. Luego viene el proceso de la Revolución Cubana y, casi al final del gobierno de Frondizi, me repliego en una no participación política, por un lado, y en la absorción de ciertos conceptos políticos teóricos, por el otro. (2007: 240-241. Cursivas en el original.)

Es decir, lo que nosotros juzgamos como teatro político es considerado a la distancia por Walsh como un momento de despolitización, pues la realidad no aparece “presentada” como en el testimonio, sino “representada” y si bien hay “culpables”, estos son “personajes de novela” (Walsh 2007: 241) o, en nuestro caso, personajes teatrales. Es el estatuto de la ficción el que genera las mayores ambigüedades y contradicciones en el escritor, cada vez más acentuadas hacia el final de su vida. 1968 es un año bisagra en este sentido, ante la inminencia de la tarea política. La disyuntiva se resume, tal vez, en la siguiente expresión de Walsh: “Lo que ocurre es que todavía no “participo” a fondo,

---

<sup>29</sup> Hay innumerables citas sobre este aspecto entre los papeles personales de Walsh. Rescato como ejemplo las siguientes: “Que la novela, el cuento, son la expresión literaria característica de la burguesía y sobre todo de la pequeña burguesía, que se cuida de ofender porque teme que la aplasten”. (2007: 215). Y, más adelante: “Nosotros ¿para quién estamos escribiendo? ¿Es tan importante que nos elogien los buenos amigos, las revistas, que nos lea toda esta burguesía o pequeña burguesía pero que de nosotros no llegue nada realmente al pueblo? Nada, porque no llegan ni siquiera los *bestsellers*”. (2007: 244, cursivas en el original).

porque no encuentro la manera de conciliar mi trabajo político con mi trabajo de artista, y no quiero renunciar a ninguno de los dos” (2007: 108. Comillas en el original). Desde esta perspectiva, en el período que nos ocupa, el teatro constituiría una suerte de intento de esa deseada conciliación entre el compromiso político y la labor artística. El abandono total del género da cuenta de la insatisfacción del propio Walsh al respecto.

Oswaldo Bonet, el director de la primera puesta en escena de *La granada*, había sido jurado de la Comedia Nacional y en ese marco había leído la obra de Walsh. Intentó infructuosamente que obtuviera el primer premio pero al no conseguirlo, pues la mayoría del jurado se oponía a que ganara una obra que ridiculizaba al ejército, decidió ponerla en escena. El propio Walsh es consciente de esta situación y así se lo confirma a su hija Vicky:

(...) en el jurado estaban los dos mismos tipos que me sonaron en el Comedia (...) Lo ocurrido ahí demuestra que están equivocados quienes creen que me bastaría escribir cosas “inofensivas” para que me llovieran los premios. Aquí hay todo un sector de la cultura “oficial”, del periodismo “serio”, etc., que nunca me va a perdonar que haya escrito “Operación masacre” y “Caso Satanowsky”, y que haya estado en Cuba. (1988: 8. Comillas en el original.)

Resulta productivo destacar en ambas obras aquellos elementos puntuales que llevan a Rubén Ríos a señalar la dramaturgia de Walsh como parte de la renovación estética de los años sesenta, del lado de los llamados “absurdistas”, para observar después cómo, al margen de que estos textos han sido puestos en escena, es en realidad la figura y la carga ideológica del propio Walsh la que atrae mayoritariamente la atención de los teatristas, convirtiendo al sujeto empírico en personaje teatral y haciendo usos dramáticos de sus textos no teatrales. Algo muy similar a lo que sucede con Roberto Arlt.

### **Rodolfo Walsh, dramaturgo**

En lo que respecta a sus dos piezas dramáticas, vale decir que no se trata de textos que produzcan una ruptura generalizada de la estructura teatral tradicional sino de obras que conservando las estructuras tradicionales incorporan elementos del absurdo o procedimientos expresionistas, que rompen con el esquema del drama moderno, es decir, del realismo.<sup>30</sup> En esas incorporaciones reside la experimentación que ejecuta Walsh.

En *La granada* -de las dos obras la más conocida y con mayor cantidad de representaciones-, hay una perspicacia humorística desde el comienzo (son los años en los que Walsh está experimentando también con el humorismo en una serie de notas que

---

<sup>30</sup> Para profundizar sobre estos aspectos teóricos, ver Dubatti, Jorge (2009).



se publican en el suplemento de humor de *Leoplán*; 2007: 67-75). La situación es paradójica pues los avances en los instrumentos de guerra, en este caso una granada de última tecnología, resultan contraproducentes tras su empleo ineficaz por parte de los miembros del ejército. Así, el soldado protagonista de esta pieza, se convierte en el “hombre-granada”, al haber desactivado sin querer el dispositivo que impide que la granada estalle, pero habiendo logrado poner su dedo a tiempo para evitar la explosión. Si saca el dedo, estalla todo. Con esta tensión transcurre toda la obra. Hay muchas situaciones que ridiculizan la torpeza de sargentos, tenientes y soldados. Puede destacarse, como escena propiamente absurda, la aparición de Fuselli, técnico en explosivos, que va vestido con un guardapolvo blanco y utiliza como herramienta de trabajo una jaula. Dice la didascalía:

El soldado mete la mano en la jaula. Fuselli empieza a sacar del maletín distintos instrumentos con los que examina la granada a través de la jaula: una lupa, una linternita, un calibre, etc.; puede aparecer también algún instrumento médico, un estetoscopio o algo así. A medida que Fuselli completa su inspección de la granada y del soldado -puede, por ejemplo, revisarle la garganta-, lanza una serie de sonidos progresivamente agudos, que indican la gravedad de lo que descubre. (Walsh 1988: 20-21).

Las acciones ridículas de Fuselli -la inutilidad de la jaula, del estetoscopio o de revisarle la garganta al soldado-, son complementadas con una serie de pensamientos bastante extraños y con el hecho de que a lo largo de su vida rechace las demostraciones de afecto, pues en su espalda lleva incrustada una bala de explosión que puede estallar ante la mínima palmada o abrazo. Sin embargo, aunque toda la situación resulta graciosa por lo ridícula, hay algo en la soledad que se le impone al soldado, en el abandono y la falta de ayuda que le brindan sus superiores, en la miseria de su destino, que convierte a las escenas en grotescas, en tanto la tensión entre la risa y el llanto nunca se resuelve. En el segundo acto, los sueños del soldado se corporifican siguiendo los parámetros de una poética expresionista, es decir, se produce, tal como lo explica Dubatti, “la objetivación escénica de los contenidos de la consciencia (anímicos, imaginarios, memorialistas, etc.)”, lo que significa que hay una “exteriorización de un movimiento que va del interior al exterior del sujeto” (2009: 126). De esta manera, desfilan por el segundo acto la madre sufriente, el padre muerto y la mujer deseada en manos de otro, ante el destino inevitable del “hombre-granada”. Lo llamativo de todo esto es que en el tercer acto los sucesos que se revelan en los sueños son utilizados en contra del soldado en un juicio en el que se lo imputa de ser un farsante y de complotar con las enemigas potencias extranjeras. Como se ve, todo toma un tinte exageradamente grotesco a la vez que el soldado va quedando poco a poco más relegado, como un títere al que cada uno manipula a su antojo según sus

propios intereses, pero por el que nadie verdaderamente se preocupa. Sobre esta obra, ha apuntado recientemente Jorge Dubatti:

(...) La misma arma que el ejército utiliza en una dirección, adquiere un sentido contrario y se transforma en una nueva función. Walsh cambia el signo de la granada para anunciar que, desde adentro mismo del sistema, surge un nuevo orden inesperado que lo pone en jaque y lo destruirá.

La escena más relevante de la pieza es aquella en la que el joven Soldado elige levantar el dedo que mantiene obturado el dispositivo detonador de la granada. Es el hombre común el que debe hacerse cargo de sus decisiones, afirma Walsh, en una evidente deuda con el existencialismo sartreano. Y esa decisión será la que cambie el signo del estallido. Los trazos de la dramaturgia de Walsh están escritos sobre el fondo del anhelo de la revolución.

La magnífica complejidad poética de *La granada* suma, entonces, farsa, sátira, maniqueísmo melodramático del realismo socialista, simbolismo, existencialismo (...) Y agreguemos otro elemento presente en esta poética: las situaciones expresionistas (...)

Aunque olvidada por muchos historiadores y marginada del canon, *La granada* de Walsh es uno de los textos insoslayables del teatro argentino de izquierda de los sesenta, un eslabón que pone en evidencia los procesos políticos de construcción de utopías en la escena nacional. (2017)

Por su parte, en *La batalla*, el referente apunta a Latinoamérica de manera más amplia y no estrictamente al contexto argentino, pero, a diferencia de la obra precedente, aquí se trata puntualmente de una dictadura y de su lucha, o aparente lucha, contra la guerrilla comunista. Hay dos personajes sobre los que recae el tinte absurdo y la experimentación lúdica: el Generalísimo -al que podríamos incluir en la serie de novelas de dictadores latinoamericanos- y el enano Grundig, especie de bufón que oficia de “grabador viviente” (Walsh 1988: 71), almacenando en su memoria todo lo que escucha, para luego reproducirlo en forma textual, imitando la voz, el estilo y el tono de quien lo dijo. Así se presenta:

Mucho más que un hombre, señor. Una memoria. Mil millones de circuitos cerebrales dedicados a preservar el recuerdo de lo que se oye. Un prodigio, eso es lo que soy. Papel secante de la palabra, pega-pega de la risa, embudo de suspiros, desagüe de promesas, amarradero de despropósitos... (...) tímpano de las paredes, escribano de las delaciones, doble fondo de las camas infieles. (Walsh 1988: 90.)

Se comprende, de esta manera, el uso alusivo y humorístico del nombre propio, Grundig, en relación a la famosa empresa alemana, surgida después de la Segunda Guerra Mundial, y dedicada a la fabricación de equipamientos de radio, televisión y audio.

De las dos obras, *La batalla* -la menos estudiada y, a la vez, la menos representada-<sup>31</sup> es la que más se acerca a un modelo de teatro realista. Se trata de una teoría de la guerra, en la que subyace su equiparación con un juego que surge en la cabeza del tirano, un militar que nunca ha participado de una batalla real: “Pareces creer que el mundo es tu cabeza, que te basta correr mentalmente una pieza para que se corra de verdad (...)”; o, más adelante, “La batalla sólo existió en su cabeza, López. El país sólo desea la paz” (Walsh 1988: 99 y 136).

---

<sup>31</sup> Tenemos conocimiento de una puesta en escena dirigida por Carlos Depaoli, en CABA, durante 2007 y 2008.

El desenvolvimiento del país se produce sobre la base de auto-conspiraciones. Esto hace que, por ejemplo, se le perdone la vida al guerrillero pues, de acuerdo con el tirano, el pueblo no quiere la paz sino la guerra y si los guerrilleros no se rebelan no hay enfrentamiento posible. Entonces, es necesario motivarlos. Del mismo modo, la fundación del Partido Comunista es responsabilidad del gobierno, como un modo de asegurarse la ayuda internacional y de tener, a la vez, la justificación de una oposición y de un enemigo contra el que es necesario luchar. No contar con un Partido Comunista es, para el tirano, una señal de atraso. Estos juegos hacen que hacia el final el guerrillero Efraín, quien pese a su construcción bastante utópica podría ser considerado una suerte de *alter ego* de Walsh, formule su teoría al respecto:

Hace tiempo yo creía que el tirano era algo ajeno a nosotros, algo abominable que simplemente no merecíamos (...) El tirano y el país se producen mutuamente. Dentro de ese círculo no puede ser derrotado, aunque cambie de nombre y de cara (...) Lo sacas, y el país tuyo, que es el país de él, vuelve a expresarse del mismo modo. (1988: 120-121).

El personaje del Generalísimo está construido sobre una ambigüedad que no permite definir si está loco -un psicópata enloquecido a raíz del poder absoluto que sustenta- o si simplemente se divierte actuando de esa forma.<sup>32</sup> La atmósfera lúdica recorre toda la obra. Desde el inicio, en que el dictador juega solo al ajedrez, alternando los lugares de los dos supuestos participantes; hasta el despliegue sobre una pared de un gran mapa militar de la ciudad, que va completando con banderitas de colores según los movimientos que va planificando en el desarrollo de su estrategia bélica. Es decir, el tirano gobierna como si estuviera jugando al TEG.

La mayor experimentación, desde el punto de vista de los procedimientos, se vincula con la simultaneidad espacio-temporal. A partir del segundo acto, a través de un juego de luces y sombras, el tirano se entera de lo sucedido en otros espacios gracias a la reproducción que de ello ejecuta Grundig. Mientras este reproduce los diálogos con su voz magnetofónica, los personajes aludidos interactúan en diversos sitios: “Grundig emite un vertiginoso ruido de pase de cinta magnética. Cambio de luces. Escena: sótano” (Walsh 1988: 103).

Se trata, en definitiva, de una obra en la que hay una fuerte condensación de ideas al respecto de la guerra y en la que la experimentación sobre el género, vinculada sobre todo a los juegos producidos por Grundig y a la construcción del personaje del tirano sobre tintes absurdos y grotescos que exacerban la crueldad de la guerra, parece quedarse un poco a medio camino. En ese sentido, está quizás más lograda *La granada*.

---

<sup>32</sup> Podríamos seguir con las analogías arltianas para marcar algunas correspondencias en este sentido con “Saverio el cruel” (1968).

## Rodolfo Walsh como tema y personaje en el teatro argentino

Para finalizar, resulta ilustrativo mencionar tres obras dramáticas que se apropian de Walsh no como dramaturgo sino como sujeto empírico, convirtiendo algunos de sus textos no teatrales en parlamentos escénicos, con una fuerte impronta ideológica.<sup>33</sup> Algo muy similar a lo que ocurría con Arlt. Las dos primeras a las que haremos referencia tienen en común su estreno en el exterior, antes que en la Argentina, aunque fueron escritas por dramaturgos nacionales. El primero de ellos es César Brie y la obra a la que nos referimos, “La Iliada”, se estrenó en el año 2000 en Yotala, Bolivia, y fue repuesta con los mismos actores en 2001 en el Galpón de Catalinas del Grupo de Teatro Catalinas Sur, en Capital Federal. Quien conozca un poco la trayectoria de César Brie, sabrá que el tema del exilio político es una constante en su dramaturgia, producto de su propia experiencia de exilado, primero en Europa y luego en Bolivia. Tanto en “La Iliada” como en “La Odisea”, Brie juega con la intertextualidad de los clásicos homéricos, releýéndolos en clave local y contemporánea. La guerra que relata la *Iliada* o el exilio sobre el que se funda la *Odisea*, son leídos desde el horizonte provisto por las guerras y los exilios latinoamericanos. De esta manera, el acto 2 de “La Iliada” de Brie comienza con un personaje llamado Rodolfo Walsh, que lee la *Iliada* de Homero mientras interactúa con el espectro de su hija Victoria. La escena recuperada de la *Iliada* es aquella en la que Arpalión muere en pleno combate y es trasladado muerto a Troya por su padre: “Por un hijo que muere no hay recompensa” (Brie 2013: 33), dice el texto. A su vez, el parlamento que pronuncia el personaje de Walsh es una adaptación de la carta que el periodista escribió relatando la muerte de su hija Victoria y que fue difundida a través de la Agencia de Informaciones ANCLA, entre diciembre de 1976 y enero de 1977 (Walsh 2007).

En 2003, Alejandro Tantanian escribe “Muñequita o juremos con gloria morir”, estrenada en el TNT –ThéâtreNational de Toulouse-, Francia, el martes 18 de noviembre de ese mismo año, bajo la dirección de MatthiasLanghoff y Marcial Di Fonzo Bo. La pieza es un monólogo absolutamente polifónico, en el que sobresalen la fragmentación y

---

<sup>33</sup> Por cuestiones de extensión, no trabajaremos aquí la obra de David Viñas que podría sumarse a esta lista, pero resulta fundamental mencionar su existencia. Nos referimos a “Rodolfo Walsh y Gardel (monólogo final)”, escrita en 1993 y publicada por primera vez en 2008 con prólogo de Roberto Cossa, que pone en escena las últimas horas del escritor conversando con el canario Gardel, a la espera de su destino final. (Viñas 2008). Interpretada por Alejo García Pintos y dirigida por Jorge Gracioso, ha subido a escena entre 2009 y 2010 en Buenos Aires (Teatro Nacional Cervantes y Teatro del Pueblo) y en Bahía Blanca (Teatro Municipal). [Agradezco a Martín Pérez Calarco la referencia a esta obra durante las Jornadas Nacionales Homenaje a Rodolfo Walsh, en la Universidad Nacional de Mar del Plata, entre el 23 y el 25 de marzo de 2017].

las reminiscencias literarias, que funciona como metáfora de la historia de nuestro país a partir del cuerpo del personaje, ambiguo y fragmentado, que lucha en busca de una unidad. Hay una serie de indicios, entre ellos un segmento de *La razón de mi vida*, que dirige directamente al lector/espectador hacia el personaje de Eva Perón, por lo que la relación con la historia argentina cobra una dimensión más puntual pues el énfasis está puesto en torno a ella y, principalmente, en torno a su cuerpo. La historia del cadáver de Eva aparece así en relación directa con todos los cuerpos desaparecidos que constituyen el pasado nacional. Por eso la pieza produce también una suerte de recorrido por los textos que han usado la figura de Eva como personaje literario: Copi, Borges y, por supuesto, Walsh. Así, se usa un fragmento textual del cuento “Esa mujer”, sin citarlo y alterando únicamente las personas gramaticales. En la obra de Tantanian el foco está cambiado, porque es Eva la que habla pero utilizando las palabras de otros que ya hablaron sobre ella. El fragmento elegido hace hincapié en la imagen del cadáver y la putrefacción, pues la obra de Tantanian gira en torno a la muerte y a los cuerpos como signos de esa muerte y, sobre todo, a la ausencia, al misterio, a la violencia que hay detrás de los cuerpos desaparecidos de los que nadie se hace cargo. De ahí la idea de “teatro de la memoria”, como se sitúa escenográficamente la obra: se trata de hacer hablar a esos cuerpos ausentes. Inmediatamente después se intercala un fragmento de *La razón de mi vida*, usado como epígrafe inicial, pero se le anexa la idea del “volver”. El teatro puede hacer eso: hacer volver a los muertos, reaparecerlos, darles la voz. Los discursos se entrecruzan, se entremezclan y el texto resulta, así, un entramado de otros textos. Es como si Tantanian quisiera dar cuenta de la aglomeración de rumores, voces y discursos que en forma encontrada ha despertado, desde que se hizo pública, la figura de Eva Perón.

Finalmente, “Walsh todas las revoluciones juntas” es una obra escrita y dirigida por Mariano Tenconi Blanco llevada a escena durante 2017 en Buenos Aires, en la sala teatral El extranjero. La obra, que se pregunta cómo hacer arte político después de Walsh, indaga performáticamente sobre la relación entre arte y política, y funciona como un homenaje al escritor, convirtiéndolo en personaje teatral, a través de la fusión de la denuncia política con las exploraciones estéticas. Hay tres personas en escena: una que ejecuta sonidos con un órgano y una computadora; un relator que narra con un micrófono a público las acciones que desarrolla el personaje de Walsh, y el actor que interpreta al escritor. Paulatinamente, el personaje de Walsh comienza a multiplicarse y los tres intérpretes rotan sus roles entre sí: “Todos somos Walsh. Nadie es Walsh”. La máquina

de escribir ocupa una posición central, en un tipo de espectáculo donde la palabra cobra relevancia, pues la obra en sí es una narración que se sobreimprime de manera visual en una pantalla en la que se destacan ciertos vocablos. Asimismo, hacia el final de la pieza, la pantalla presenta el Epílogo (al modo de un texto literario) que, con una actualidad pasmosa, pone en discusión y en el centro de la escena, entre otras cosas, el reciente y escandaloso fallo de la Corte Suprema de Justicia por el que se aprueba la aplicación del beneficio del 2x1 a genocidas condenados por delitos de lesa humanidad.<sup>34</sup> El actor que interpreta a Walsh no se parece en nada al Walsh verdadero; la actuación es deliberadamente mala, artificiosa, falsa. Hay una elocuente intención de producir un distanciamiento, en pos de evitar que se interprete la búsqueda de una representación real de Walsh, en tanto eso se vislumbra como un accionar inútil e imposible. Se despliegan así imágenes ridículas que presentan Walsh volando como un pájaro, bailando una cumbia o comiendo un choripán, como un modo posible de enfrentar, desde el escenario y en la contemporaneidad, a la supuesta seriedad de la izquierda, aspecto que se pregona en la obra en reiteradas oportunidades. Es una obra de teatro que toma a Walsh como personaje y como tema, y en la que se insiste, permanente y paradójicamente, en la imposibilidad de hacer una obra de teatro sobre Walsh.

Como cierre, vale decir que las obras teatrales de Rodolfo Walsh, pese a que muchos estudios recientes las han recuperado, han pasado casi inadvertidas en comparación con el resto de su producción. *La granada* ha sido la que ha tenido mayor cantidad de puestas en escena, entre las que se cuentan, además del estreno en vida de Walsh, dos puestas en el marco del teatro independiente -una platense a cargo de Daniel Dalmaroni (1985) y otra marplatense dirigida por Hugo Kogan (2008 y 2009)-, y otra en el marco del teatro oficial, dirigida por Carlos Alvarenga para el Teatro Cervantes en 2003. Tal como ocurría con Arlt, incluso los teatristas prefieren sus textos no teatrales y la figura empírica del propio Walsh para hacer dramaturgia, antes que sus piezas dramáticas. Se cumple, así, tal vez, su veredicto; aquel que rechazaba la ficción por considerarla un arte burgués. El teatro, póstumamente, hace de Walsh un testimonio.

---

<sup>34</sup> Este fallo de la Corte Suprema de Justicia se dio a conocer el miércoles 3 de mayo de 2017 y obtuvo una inmediata repercusión social. La función a la que asistimos y sobre la que estamos haciendo referencia es la del domingo 15 de mayo. Esto demuestra la actualidad casi periodística del teatro independiente en general, y de esta obra en particular.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arlt, Roberto (1968). *Teatro Completo*. Buenos Aires: Schapire. (Tomos I y II.)
- Arpes, Marcela (2010). “Rodolfo Walsh: angustias de un dramaturgo militante”. En *Telondefondo. Revista de teoría y crítica teatral*. N°11. Julio 2010. (1-11).
- Badiou, Alain (2011). *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Manantial.
- Bartís, Ricardo (2003). “El pecado que no se puede nombrar”. En *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Buenos Aires: Atuel. (183-220).
- Ríos, Rubén (1988). “El teatro de Rodolfo Walsh”. En *Revista Crisis*. N°60. mayo 1988. (78-79).
- Bracciale Escalada, Milena (2009). “‘La rosa de cobre’ de Manuel Santos Iñurrieta: el ícono Roberto Arlt en el teatro independiente de Mar del Plata”. En *Actas de las XII Jornadas de Estética e Historia del Teatro Marplatense y Congreso Internacional de Estética*. Mar del Plata: GIE. [Disponible en: <https://gie-argentina.weebly.com/>]
- Brie, César (2013). *Teatro I. La Ilíada. Las abarcas del tiempo. En un sol amarillo. Otra vez Marcelo*. Buenos Aires: Atuel.
- Castagnino, Raúl H. (1964). *El teatro de Roberto Arlt*. Universidad Nacional de La Plata.
- Dubatti, Jorge (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue.
- (2017). “Empuñar el teatro como un arma”. En *Tiempo Argentino*, 24 de marzo de 2017. Disponible en: <https://www.tiempoar.com.ar/articulo/view/65703/empua-ar-el-teatro-como-un-arma>
- Saítta, Sylvia (2008). *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Tantanian, Alejandro (2005). *Muñequita o juremos con gloria morir y otros textos*. Buenos Aires, Libros del Rojas.
- Tomassoni, Paula (2008). “Tres propuestas escénicas para *La granada* de Rodolfo Walsh”. En *Telondefondo. Revista de teoría y crítica teatral*. N°8. dic. 2008.
- Viñas, David (2008). *Rodolfo Walsh y Gardel (monólogo final)*. Buenos Aires: Peón Negro.
- Walsh, Rodolfo (1988). *La granada. La batalla. Teatro*. Buenos Aires: de la Flor.
- (1995). *El violento oficio de escribir. Obra periodística 1953-1977*. Edición a cargo de Daniel Link. Buenos Aires: Planeta.
- (2007). *Ese hombre y otros papeles personales*. Edición a cargo de Daniel Link. Buenos Aires: De La Flor.

LEER EL ENVÉS.  
ACCIONES OFENSIVAS DE UN LECTOR INQUIETO

---

*Juan Pablo Luppi*

*Las lecturas son siempre plurales, son ellas las que construyen de manera diferente el sentido de los textos, inclusive si estos textos inscriben en el interior de ellos mismos los sentidos que desean verse atribuir.*

Roger Chartier, Radio France, 1983.

**Lateral, no literal**

Por debajo de una producción intensa que excede la publicada en soportes más o menos persistentes entre libro y periódico, los textos y paratextos de Rodolfo Walsh despliegan minuciosas operaciones de lectura entre 1950 y 1977, al costado de las fijaciones del canon literario nacional, por entonces batalladas en torno a Arlt, Marechal, Borges, Cortázar, junto al despunte de distintos proyectos que serán centrales en la prensa y la academia del fin de siglo, como los de Viñas, Puig, Saer, Piglia. Aunque se dispersen en notas periódicas, entrevistas, cartas privadas y abiertas, papeles personales, y no tengan la sistematicidad que otros escritores argentinos afianzaron después de la última dictadura (1976-1983), las *acciones lectoras* de Walsh, fracciones de escritura que formulan su valoración sobre qué y cómo leer, siguen activas a comienzos del siglo XXI, con una potencia crítica acaso mayor que en décadas previas. El rigor de una política de lectura, menos moral o literaria que ética-poética, asoma disperso pero constante en la fragmentaria multiplicidad de una obra que, en términos de Chartier (1994: 33), produce su área de recepción mucho más de lo que ella misma es producida por divisiones previas o por el sistema autor-obra (cristalizado en el latiguillo “Walsh, el autor de *Operación masacre* y *Carta a la Junta*”). Las intervenciones de críticos y escritores que operan de distintos modos en el área de recepción producida por Walsh (Piglia, Link, Gamberro, Ronsino, Drucaroff, Figueras, entre otros) reactivan la serie abierta de preguntas movilizadas en esa producción, de las cuales priorizaremos las que genera la escritura cuando pone a funcionar la pluralidad de la lectura.

¿Cómo interviene un escritor sobre los modos de leer en la sociedad de su tiempo?  
¿Cómo posiciona y utiliza en el campo literario (o afuera) su nombre y su especialidad?



¿Qué tradiciones culturales llevan de la lectura a la escritura y son reflexionadas en la escritura de lecturas? ¿Qué forma discursiva dar a esas reflexiones, en qué medios y soportes hacerlas públicas? ¿Cómo se relaciona un escritor argentino de las décadas del 60 y 70 con los publicistas fundadores del XIX (Echeverría, Sarmiento, Hernández)? ¿Cómo (dejar de) leer a Borges en contemporaneidad con su consagración? ¿Qué otras vetas de géneros populares como el policial, el fantástico, la crónica, pueden desarrollarse en la segunda mitad del siglo XX? ¿Cómo entender la historia nacional, sea para la discusión política o para la preparación tal vez de una novela? ¿Qué novela puede escribirse cuando se ha asumido la ruptura de las ilusiones burguesas? ¿Cómo enmendar el déficit de lectura de la conducción de una agrupación guerrillera en 1976? ¿Cómo sacudir al lector y ofender al poder con la escritura? ¿Cómo modificar la tradición hacia el futuro?

En sus últimos años Walsh reformuló la identidad pública como escritor-periodista independiente que abriera en 1957, desviándola hacia la figura contradictoria de escritor-militante, con la tensa inserción orgánica en la política partidaria (al asumir la dirección del semanario de la CGTA en 1968-69) y la generación de comunicación colectiva en clandestinidad bajo dictadura (*Cadena Informativa*, ANCLA, cartas semi-públicas). En cada caso, como en el oficio de editor-periodista-cuentista consolidado en los 50, el entrelazamiento de lectura/escritura orienta la toma de decisiones desde una exigente dimensión a la vez ética y poética. La eficacia en la comunicación escrita requiere leer a trasmano de la norma letrada, moverse como interpretador que inventa herramientas discursivas para ofender al poder en sus enclaves políticos y literarios. En la acción común de leer y escribir, sobrepasando el talento narrativo, el oficio periodístico y la acción militante, Walsh genera movimientos riesgosos de ampliación de la esfera pública, que anticipan interrogantes que pautarán la democracia de entre siglos.

Lector autodidacta, sin biblioteca, Walsh desentona en las reglas del arte que fija la institución literaria de su época. Se ha formado en el oficio editorial, el género policial y el periodismo, espacios culturales interrelacionados, tradicionalmente menospreciados por la cultura letrada. De la matriz policial aprehende la ponderación de tensiones entre verdad y relato, el desplazamiento y la minucia como ejes de desciframiento, la atención rigurosa al detalle que también orienta la corrección editorial; tales prácticas resultan exigidas al máximo por los códigos de la prensa periódica, atendidos a intereses corporativos que jaquean la ética justiciera y la obstinación hermenéutica de las ficciones policiales. En esas torsiones se activa la poética política de Walsh: una audaz

combinación de criptografía y publicidad, una formulación atrapante para todo público de la develación de lo escondido, una acción entreverada de intensiva lectura al sesgo y precisa escritura diáfana.

Astuto para moverse en el filo periodístico de la verdad en tiempos violentos de mentiras estatales, Walsh ha aprendido a leer al revés para enderezar por escrito; tal es su probada experticia a fines de los 60, reconocida por el campo cultural sin los reparos que genera su producción ficcional (porque no ha probado su capacidad narrativa con una novela, la forma prestigiosa del campo literario). En mayo de 1972, la revista *Primera Plana* edita cuatro párrafos con opiniones de Walsh sobre libertad de prensa, que concluyen verificando que, por “la manera de informar -o deformar- de las agencias y los medios”, ya “ni los periodistas ni los lectores” creen nada: “Salvo en los resultados del fútbol, se ha creado una forma de leer al revés” (Baschetti 1994: 178-179). El descreimiento de la prensa parece contiguo a los protocolos literarios: como las mentiras de los diarios, también las ficciones del policial exigen leer oblicuo, entre líneas, al revés. Ese desplazamiento lector, que cruza fronteras entre géneros y medios, autor y lectores, verosímil y verdad, hoy vale también para la recepción crítica de Walsh. Como muestra el fracaso del comisario Laurenzi en “Trasposición de jugadas” (*Vea y Lea*, 1961) -la aplicación recta del acertijo de Alcuino provoca que una mujer embarazada muera ahorcada por un celoso- la lectura literal es insuficiente, errada hasta lo trágico. Inescindible bajo categorías culturales, políticas o estéticas, el afán de Walsh consistiría en revertir lo dicho, indagar el envés de los discursos, ser infiel a la letra, leer torcido. Atenta pero no subsumida a lo literal, la lectura se hace lateral: inestable en soportes impresos que entrelazan circuitos populares y letrados, marginal a la academia y al campo literario, transversal a la rectitud de sentido. Veremos cómo ese movimiento complejiza la tradición literaria argentina, activando sentidos refractarios a la moral de lectura de Echeverría al distribuir las voces de *El matadero* bajo la polarización antirrosista, o desviando la de Borges cuando atribuye al escritor nacional una tradición tan cosmopolita como refractaria al peronismo.

### **Leer el XIX**

La recepción ha ligado las tradiciones literarias que confluyen en *Operación masacre* con el canon nacional del XIX: también Echeverría, Sarmiento y Hernández “mezclaron el ensayo con la investigación periodística, la crónica con la polémica, la descripción con el razonamiento” (Vaca Narvaja 1999: 69). Ciertos parentescos formales con los letrados

políticos anteriores a 1880 serían visibles en la escritura de Walsh, así como la literatura conversacional y pedagógica del 80, condensada en la alegorización escolar de la identidad nacional operada por Miguel Cané en *Juvenilia* (1884), pierde inocencia y sufre torsiones violentas en los cuentos del internado irlandés -“Irlandeses detrás de un gato” en *Los oficios terrestres* (1965), “Los oficios terrestres” en *Un kilo de oro* (1967), “Un oscuro día de justicia” en libro homónimo de 1973-. El tono indignado de denuncia contra el poder estatal, en las campañas periodísticas y en los libros de investigación - *Operación masacre* (1957), *Caso Satanowsky* (1973), *¿Quién mató a Rosendo?* (1969)-, actualizan vituperios y modos de titular de la *Vida del Chacho*, considerada el inicio del “curso trágico del intelectual heterodoxo” que Viñas (2005: 249) traza entre el Hernández de 1863 y el Walsh de 1957 para concluir su *Literatura argentina y política* versión 1996. La famosa invocación a la *sombra terrible* en el arranque de la “Introducción” del *Facundo* (1845) -sitio paratextual de titubeos autorales, que Sarmiento excluye de las ediciones de 1851 y 1868 y restituye en la de 1874- parece homenajeada en un capítulo de *Operación* omitido a partir de la tercera edición en 1969, editado en bastardilla y entre paréntesis, en un recurso a Sarmiento menos convencido que el postulado por Viñas con respecto a Hernández.<sup>35</sup>

Las conexiones de Walsh con el XIX argentino han sido focalizadas en la denuncia política vehiculada por la prensa, a menudo como emblema restrictivo en la recuperación democrática de la figura de Walsh. La reedición de *Operación masacre* en 1984, luego de una década de censura, propicia “la necesaria tarea de esa puesta al día” presentada como la reposición de “la viva figura de su autor”, según el copete de una nota de Verbitsky titulada “El ‘Facundo’ de Rodolfo J. Walsh”. Apenas terminada la dictadura, *Operación* retorna en función de una lectura civil útil ante las demandas de justicia, y en esa nota de *El periodista de Buenos Aires* (cuya tapa dibuja el ceñudo semblante del presidente Alfonsín sobre el título principal “Desaparecidos: la hora de la verdad”) el clásico de Walsh es monumentalizado como “marca de su destino” y elevado a “la cumbre que solo habitan los libros nacionales” como *Martín Fierro* y *Facundo*: la apelación sin matices a

---

<sup>35</sup> En esa parte cortada de *Operación* acaso por la filiación ideológica, la esfinge evocada en el incipit de Sarmiento para explicar el enigma argentino, *sombra terrible de Facundo*, deviene basural inicuo del conurbano bonaerense, con réplica de la estructura sintáctica (y de la enumeración extensa que no cito): “¡Sinistro basural de José León Suárez (...), mira la carga que te traen!” (Walsh 2009: 311). La alusión al tono altisonante de Sarmiento podría contradecir la política de leer lo excluido por la alta cultura, el revés de la trama, el dorso de lo dicho, ese *envés* que en Viñas adquiere categórica modulación personal como gesto de lectura/escritura crítica y ficcional.

los clásicos locales del XIX sirve para convertir la variedad inubicable de Walsh en estatua para la posteridad.

Así, Walsh vendría a señalar un movimiento de inversión del reparto oficial que, leyendo ideológica y moralmente la literatura, de modo parcial y obstinado hacia 1974, Borges fijaba con la dicotomía sarmientina para preferir el *Facundo* al *Martín Fierro*.<sup>36</sup> Sin embargo, no solo el libro clásico ni la mentada no-ficción abren relaciones con la tradición de potencia política e hibridez genérica del XIX, ni la inversión revisionista de la historiografía liberal condensa la movilidad autorreflexiva de su pensamiento escrito. Ese corpus fragmentado, que excede la institución literaria y contiene una política de la escritura y de las formas de vida, ofrece diseminada una relectura, no sistemática ni limitada a rescatar rasgos de oralidad plebeya, de algunas tensiones que en ese presente empezaban a percibirse sobre la literatura argentina del XIX.

Amén de vinculaciones posibles entre figuras de autor y funcionamiento de textos (como la posición autoral en las reediciones del *Facundo* y de *Operación*, sombras terribles que opacan la heterogeneidad de ambas posiciones), tienen significación los énfasis con que Walsh buscó lo que del presente había en el pasado, impulsando el desplazamiento temporal que tendrá alta productividad en Piglia.<sup>37</sup> En la acción lectora, formada en la hermenéutica de intriga y paranoia del policial, entre la industria editorial, el oficio periodístico y la institución literaria, los clásicos argentinos tienen un lugar menor y desviado de la línea trazada por las sanciones y perversiones de Borges, productivo como lectura asistemática de la tradición, no especializada ni inserta en marcos institucionales, como un modo de ubicarse en la cultura de su tiempo que reverbera en la tradición futura. Antes que por el asesinato estatal del escritor en marzo de 1977, más acá del mármol heroico levantado desde 1984 entre diversas tensiones colectivas, la violencia social conecta el presente con el pasado como nudo obsesivo del sostenido movimiento de lectura/escritura desarrollado por Walsh, y este sesgo le confiere compleja contemporaneidad bajo las violencias actuales.

---

<sup>36</sup> En un prólogo de 1944 a *Recuerdos de provincia* Borges agrega una tajante “Posdata de 1974” que polemiza con el avance cultural del peronismo: “Sarmiento sigue formulando la alternativa: civilización o barbarie. Ya se sabe la elección de los argentinos. Si en lugar de canonizar el *Martín Fierro*, hubiéramos canonizado el *Facundo*, otra sería nuestra historia y mejor”. La preferencia dicotómica reitera idéntica formulación condicional en el prólogo a una edición del *Facundo* de 1974: “No diré que el *Facundo* es el primer libro argentino (...). Diré que, si lo hubiéramos canonizado como nuestro libro ejemplar, otra sería nuestra historia y mejor” (1975: 133, 139).

<sup>37</sup> Según edita Piglia en 2015, en 1966 Renzi anota en su cuaderno: “Leo a Stendhal y leo a Melville para encontrar lo que ya había de nosotros en el siglo XIX” (219).

La mirada histórica que Walsh se construye para ser preciso y sutil en su exploración narrativa se sustenta en la mirada crítica sobre la violencia estatal del presente, la barbarie disimulada por los autoproclamados libertadores civilizados de 1955. En la “Crónica de treinta años” que Halperin Donghi publica en *Sur* en 1961, no obstante el señalamiento de la coacción y corrupción que caracteriza esa etapa desde el primer golpe militar en 1930, la violencia excepcional de los fusilamientos de 1956 conforma el acontecimiento que retrotrae la vida política argentina al siglo XIX: “en junio un alzamiento peronista era reprimido con inusitada dureza: después de un siglo, volvía a pagarse la insurrección con la vida”. Y señala el inicio del proceso vertiginoso de transformación en que Walsh perdería la vida: los *fusilamientos de junio* -como los llama el historiador a un lustro de distancia, sin mencionar la investigación de Walsh- habrían acelerado “el reingreso clandestino del peronismo a la vida política al revelar con brutal claridad los riesgos del camino revolucionario” (Halperin Donghi 2006: 156).

En 1976, inserto en ese camino de riesgo vital porque fue anulada la vida política, Walsh evalúa las premisas de la conducción del grupo revolucionario donde cumple tareas de inteligencia, y acciona la lectura lateral clarificando conexiones de la violencia histórica con el presente. Los cinco documentos de análisis enviados a la conducción de Montoneros entre noviembre del 76 y enero del 77 -cartas clandestinas contemporáneas de la escritura provocada por las muertes de su hija Victoria y de su amigo Paco Urondo, y de la *Carta a la Junta* cuya distribución le costará la vida y que culmina “sin esperanza de ser escuchado, con la certeza de ser perseguido” (1998: 252)- son ante todo escritura, trabajada con el rigor certero que singulariza la ética poética de Walsh, en este caso particularmente abocada a clarificar operaciones lectoras. Con tono ágil y conciso, apoyado en la sensatez autocrítica y en la observación transversal de lo real, los documentos ponen en acción la densidad argumentativa y la fina veta polemista que han orientado los modos de leer de Walsh desde 1950. El pensador solitario interpela dialógicamente a quienes no parecen dispuestos a escuchar ni aptos para responder, realiza su aporte concreto a la discusión entre la oficialidad, corrige la “hipótesis de resistencia” con un pragmatismo aplastante y, pudiendo ubicarse en el lugar del otro porque ha sabido escucharlo y leerlo, sintetiza la hipótesis enemiga sobre el “curso de la guerra” para la primera mitad del 77. La precisión anticipatoria se sustenta en el conocimiento de la historia represiva del país, elaborado con la desordenada pasión de un lector del presente, anfibio entre libros, periódicos, cartas.

Para escribir, y para vivir, hay que saber leer, aplicar lo aprendido en la escuela editorial del policial entre prensa y literatura, detectar lo que el enunciado dice al dorso y entre líneas, revertir los sentidos, expandir la nota al pie. Allí no hay escisión entre oficio literario y acción política. La serie de cartas críticas termina estampando la principal falencia del “pensamiento montonero” (comillas de Walsh) debida a una mala lectura, “un déficit de historicidad”: los documentos que expresan la línea de la agrupación desde mediados de 1975 revelan, para este inquieto lector, una fuerte influencia de Mao y de Clausewitz en el aspecto político y el militar, pero “apenas figuran referencias de historia argentina anteriores a 1945, ni siquiera a los propios caudillos montoneros” (Baschetti 1994: 239-240). Con cierta provocación de poner en evidencia la ignorancia del interlocutor -sin exhibir erudición, porque la urgencia le condensa el estilo, invirtiendo a Sarmiento con un rasgo borgeano-, mediante la ironía del polemista que maneja la escritura con el impacto de la oralidad, Walsh remata este diálogo con sordos apelando a la lectura, a la necesidad de estudiar la historia argentina antes que repetir discursos canónicos de la izquierda mundial: “Un oficial montonero conoce, en general, cómo Lenin y Trotsky se adueñan de San Petersburgo en 1917, pero ignora cómo Martín Rodríguez y Rosas se apoderan de Buenos Aires en 1821”. No sin paralelismos abruptos -motivados acaso por el tono revisionista al que apela en beneficio del campo tópico de interlocución, pero sobre todo necesarios a la urgente eficacia que orienta el ritmo oral de los documentos- una coherencia personal recorre el modo de leer de este excepcional Oficial de Inteligencia de Montoneros: las injusticias contra las que trabaja ponen en continuidad el pasado de luchas colectivas por la organización nacional con el presente de lucha solitaria como miembro de una organización desmembrada y con una oficialidad sorda. Como el curso jurídico que sostiene abierto el subtítulo de la primera edición de *Operación masacre, Un proceso que no ha sido clausurado*, el pasado sigue presente, hace el presente, y acaso su lectura crítica podría clarificar las tinieblas de 1976 que, como las de 1956 con el caso Livraga, interpelan la peligrosa intriga de Walsh.

La indagación alternativa de los discursos se complementa con otro modo de la reversión lectora que, para encontrar *lo que ya había de nosotros en el siglo XIX* (al decir de Piglia Renzi), excava el presente y descubre la continuidad del *pasado como hecho de memoria*, no abstracto ni objetivo, abierto a los orígenes en búsquedas como la de Benjamin leído por Didi-Huberman (2008: 154 y ss.). Las excursiones etnográficas de las crónicas publicadas en *Panorama* y otros medios entre 1966 y 1974 modulan la acción lectora como capacidad de escucha de voces enterradas. El acercamiento auditivo a los

trabajadores del matadero resignifica las limitaciones políticas y discursivas del texto fundacional de la narrativa argentina, al disolver los prejuicios de Echeverría sobre el mundo popular, haciendo lo que no hizo el letrado romántico: pararse a conversar con los otros, escuchar sus historias. Si Piglia (2001) encuentra en “Esa mujer” una inversión de *El matadero* (c.1840), el mismo Walsh explicita la alteración poética-política del clásico, en la crónica de *Panorama* en septiembre de 1967, montada sobre las voces de los trabajadores del mercado pecuario de Liniers. Con otra radicalidad que la de Osvaldo Lamborghini poco después en “El niño proletario” (1973), “El matadero” de Walsh invierte la decisión de Echeverría sobre qué voces merecen ser oídas: descubre el reparto de sonoridad como espesor político del texto, y lo revierte. Tras destacar saberes prácticos, reflexiones e inflexiones orales de “Mataderos y su gente”, y dejar en evidencia la dureza de sus trabajos mal remunerados, estampa con desafiante concisión la riqueza de ese universo ignorado por la tradición hegemónica:

Así que algo ha de haber, algo que tal vez no entienda del todo el hombre del centro que, desde Esteban Echeverría para acá proyectó en el hombre de cuchillo del suburbio prevenciones de violencia y de sangre que se disuelven apenas uno se para a conversar con él (Walsh 1998: 145).

El tono contundente al que llega luego de escuchar/editar esas voces enterradas, la conclusión de la crónica, anticipa intervenciones sobre la tradición activas hacia el cambio de siglo. A trasmano de los sentidos que el texto de Echeverría desearía verse atribuir, según su escenificación del choque dialógico entre la palabra culta legítima (del unitario y del narrador) y las voces bajas casi irreproducibles (de la chusma federal de carniceros y mulatas), es esta violenta y festiva oralidad popular la que enriquece *El matadero* sin relegarlo al archivo histórico. La crónica, en esto como la novela y a diferencia de Echeverría, da espacio a todas las voces y todos los géneros; el cronista edita cuadros (lugares) y retratos (sujetos) en movimientos breves de sintaxis contundente. Tal montaje constituye otra acción de reversibilidad lectora, realizada con la convicción de que *algo debe haber* en el envés, al costado de la enunciación consensuada. “El matadero” de Walsh adapta al uso personal de la crónica la voz mixta, culta y popular a la vez, que recuerda antes al sistema de alianzas de la gauchesca que a Echeverría, y evidencia la ubicación de Walsh como *instaurador de discursividad* (Link 2003: 218-220). Este matadero ya no es escenario de luchas facciosas como en 1840, pero mantiene la potencia narrativa de la violencia social y económica en la historia argentina. La reutilización de la tradición sin exhibiciones pone en acción la política de la

literatura de Walsh, condensada en el gesto de *pararse a conversar con los otros*. La percepción minuciosa de ajenos mundos materiales y psíquicos conforma el objeto que, en la pesquisa arqueológica, el cronista desentierra de un pasado donde lee el presente, y donde podemos leer una imaginación de futuro.

### **Leer en el XX**

Además de la conferencia de 1951 inserta en la segunda edición de *Discusión* (1957), que devino texto canónico sobre *el escritor argentino y la tradición*, otro ensayo de Borges, fechado el mismo año, propone una dinámica de relectura menos pedagógica y de mayor productividad en la red textual contemporánea. Incluido en *Otras inquisiciones* (1952), “Kafka y sus precursores” exagera minuciosamente la postulación de que cada escritor crea a sus precursores, porque “su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro”; nuestra lectura de un escritor “afina y desvía sensiblemente” la de sus precursores (Borges 2005: 134). Lo borgeano que repercute en Walsh no es tanto el entrevero de linajes argentinos ni la solución cosmopolita y sarmientina sino, más basal, esa idea práctica de la literatura como disputa de lecturas, peligrosidad del lenguaje, intensidad que fuga del canon, no para postular un anticanon sino para inventar tradiciones, desviar lecturas de los precursores que modifican el futuro. Esa invención tiene revulsiva vigencia por abrirse al costado de la valoración académica de entre siglos, con la fuerza de lo menor y lo demorado bajo las sombras de Borges, Cortázar, Viñas, Puig, Saer, Piglia (y bajo la sombra del sistema autor-obra asignado al propio Walsh).

Desde el prestigio construido en torno al *doble linaje* que cruza la épica nacional-familiar con la biblioteca europea, en “El escritor argentino y la tradición” Borges propuso la analogía entre la situación de “los argentinos, los sudamericanos en general” y las culturas irlandesa y judía, cuya marginalidad les haría “más fácil [...] innovar en la cultura occidental”: “les bastó sentirse irlandeses, distintos, para innovar en la cultura inglesa” (1964: 160-161). En Walsh lo irlandés no es objeto erudito de analogía con lo argentino sino sustrato vital que atraviesa la precariedad de su linaje, convulsionado por el desarraigo migratorio y la crisis económica, sin el sustento del noble entrevero de lo criollo y lo inglés. Tras acompañar al padre en su inestable trabajo rural durante el agotamiento del modelo agroexportador en la década de 1930, por insistencia de la madre los cinco hijos asisten a dispersas escuelas pupilas; en la infancia nómada de Walsh destaca la falta de biblioteca, y en su lugar asoma una aislada lectura materna reconstruida por Lilia Ferreyra (pareja del escritor durante su última década de vida),



quien la considera la “primera experiencia como narrador” que él rescataba cuando se refería a su relación con la literatura:

Quando tenía ocho o nueve años, un verano, durante las vacaciones que pasaba con sus padres en el campo, la madre les leyó a él y a su hermano mayor *Los miserables*, de Víctor Hugo. De regreso a su colegio en Buenos Aires -un internado irlandés-, cayó enfermo y lo mandaron por unos días a la enfermería. Allí, cada noche contaba a los otros chicos un capítulo de *Los miserables* [...]. Toma conciencia entonces de la atención y la expectativa que genera el relato en los demás (Baschetti 1994: 199-200).

En esta hilacha de la genealogía asoma la lectura conectada a la vida, con marcas decisivas en la poética de Walsh, como la capacidad de transposición entre escritura y oralidad, la escansión folletinesca de la narración y la eficacia para captar al público en situación forzada de minusvalía. Lejos de la tradición del escritor argentino estipulada por el cosmopolitismo de Borges, en Walsh la literatura emerge con la potencia ambigua de lo menor y lo transculturado, marginal a bibliotecas y linajes prestigiosos.<sup>38</sup>

Desoyendo el mandato de establecer una cultura literaria como Borges, Saer o Piglia (escritores que sistematizan bibliotecas personales), Walsh se crea precursores laterales; en 1953 desde las páginas masivas de *Leoplán*, dedica dos notas de crítica literaria, rigurosa y entretenida, a objetos no prestigiosos de la cultura letrada: la vida conectada a la obra de Ambrose Bierce, en “La misteriosa desaparición de un creador de misterios”, y la *remake* del detective clásico perpetrada por John Dickson Carr, en “¡Vuelve Sherlock Holmes! (La resurrección literaria más sensacional del siglo)”. Hay otras intervenciones en esta zona, y si no son tantas (aunque podrían formar un interesante volumen, como ha propuesto Link) se debe a que Walsh es un lector inquieto, movilizado por los ruidos de la literatura y de la sociedad. Entonces salta a otra modalidad del margen, la que limita los medios de prensa a los que se animan a difundir la denuncia contra el Estado, y en 1957 trastoca el horizonte de la tradición para enviar al futuro esa cultura literaria que se presume le faltaba: *Operación masacre*. A comienzos de los 60, cuando ya ha trabajado en Prensa Latina de Cuba (donde para develar un

---

<sup>38</sup> Piglia (1993: 102) propuso que “Borges se postula como el heredero de un linaje doble”, conformado por la memoria materna de antepasados militares, ligados al coraje y la muerte, presuntamente heroicos, y por la biblioteca paterna “de ilimitados libros ingleses”, que dispone la cadena de antepasados literarios. En la familia de Walsh no solo habría faltado el prestigio de antepasados heroicos (al padre, “un transculturado” con habilidades camperas, lo mató un caballo en 1945, según la famosa nota autobiográfica de 1965) sino la biblioteca y el idioma inglés: en “El 37” Walsh recuerda que a su profesora “Le parecía increíble que yo no supiera una palabra de inglés, cuando mi abuela (fantaseaba) no había aprendido a saludar en castellano” (2013: 484, 495). Pese a las carencias de formación, Walsh se especializa como editor y traductor de ficción policial y fantástica universal, y escribe en inglés varios borradores. Gamarro (2006: 52) señala la dificultad que enfrentó Walsh para escribir después de Borges, por compartir intereses literarios y rasgos de estilo (“recursos favoritos”): a diferencia de Puig y Saer, Walsh “estaba atrapado: su fuerte era el cuento corto, su unidad estilística la frase breve, precisa, trabajada; sus lenguas y literaturas de referencia la inglesa y norteamericana (...)”.

mensaje cifrado de Estados Unidos se ha especializado en criptografía con un viejo manual), muestra certero fervor por la obra de Macedonio Fernández, probando que no le faltaba competencia literaria ni sagacidad crítica. Hacia fines de los 60 opta por la extraterritorialidad con respecto al sistema literario, en otra modulación de lo extremo que Puig, Lamborghini o Copi. Sus arduas indecisiones sobre el oficio de escritor expresan lo que en retrospectiva, después de la dictadura y más definidamente desde la década del 90 (con la decisiva publicación de los papeles personales en 1996), podrá verse como una ruptura en el sistema literario y por lo tanto en los modos de leer.

En el iniciático trabajo editorial de Walsh sobresale la ecuanimidad para apreciar el valor de Borges, cuando su obra y figura comenzaban a provocar reconocimientos internacionales y rechazos iracundos (como el de los contornistas al promediar la década del 50). Con su selección y noticia previa, *Diez cuentos policiales argentinos* (Hachette, 1953) comienza con “El jardín de senderos que se bifurcan” y una presentación biobibliográfica que define a Borges (y el adverbio polemiza con la cultura oficial del peronismo) como “notoriamente, el mejor cuentista argentino” (1953: 10). En la noticia biográfica que precede a “El milagro secreto” en la antología del fantástico preparada por Walsh en 1956, el lector en rol de editor toma distancia de la “corriente cada vez más amplia de comentarios, elogios y censuras” que moviliza quien es ya “el autor argentino más apreciado” en el extranjero, y elude los dos prejuicios que seguirían limitando los abordajes críticos de Borges durante el siglo XX: su erudición mundana y la expectativa sobre la interpretación de lo argentino.

Se le ha acusado de practicar un juego erudito e intrascendente, olvidando que sus temas son los que atañen en forma permanente al destino humano: el tiempo y la eternidad, Dios, los misterios de la identidad personal, la creación literaria. También se le adjudica la obligación de interpretar el “espíritu nacional” y se le reprocha que no lo haga (Walsh 1976: 109).

En 1954, en el inicio de una relación epistolar que se extenderá por una década con Donald Yates (investigador norteamericano de literatura argentina, interesado en las relaciones entre peronismo y género policial), Walsh verifica el estado intenso de discusión (“se han escrito libros enteros para atacar o defender a Borges”), menosprecia a los críticos que lo tildan de “frío e intelectual”, destaca el “dominio sin igual” de la lengua alcanzado con una “intensa pasión por su trabajo”, y sintetiza su dictamen: Borges es “el escritor argentino más talentoso y lúcido hoy”. La eficacia de este resumen epistolar provoca un entusiasmo que lleva a Yates a hacerse amigo y biógrafo de Borges (McCaughan 2015: 47-48). El dominio de la lengua, la pasión poética que Walsh apreciaba en Borges seguirá resonando en el manejo de la elipsis, la anáfora, la

adjetivación con recurrencia al oxímoron y la hipálage, entre otras marcas borgeanas visibles en la prosa de Walsh, tanto en cuentos como en crónicas y campañas periodísticas.

Diez años después de recomendarle a Borges, en mayo de 1964 Walsh reseña a Yates las condiciones del campo local, sintetiza líneas residuales y vigentes - “Sabato sigue repitiendo sus eternos lugares comunes”, “David Viñas ha sacado un buen libro de cuentos (Las malas costumbres) [sic]”, y anticipa el valor de dos escritores dispuestos veladamente como alternativa a Borges, vinculados a él pero eclipsados por efecto de su canonización. Aunque “no ha sido aquí un éxito de crítica -nuestros críticos son bastante imbéciles-”, pronostica que “el gigantesco progreso de Cortázar en *Rayuela* (...) será reconocido a su tiempo como una gran renovación en nuestra novela” (2013: 501). El otro es Macedonio Fernández, cuyas marcas Walsh observa en sus propios textos de humor, “otro género nuevo para mí”, practicado en “piezas breves que ya se están publicando en *Leoplán* y de las que, probablemente, saldrá un nuevo libro”. Lector artesanal profesionalizado fuera de la academia, Walsh anota ese pertinente plan de libro de microrrelatos de humor que, como la postergada compilación de crítica literaria producida por Walsh (en tensión con la imbecilidad del ambiente letrado) o las novelas *Laurenzi e Irlandeses*, son otros libros de Walsh que aún no existen (las piezas breves de humor fueron desechadas por Piglia al editar *Cuentos completos* en 2013). Como sea, la serie de textos breves inventa un precursor lateral: “Tienen una remota deuda con Borges, pero sobre todo con Macedonio Fernández, el padre de todos los humoristas argentinos” (499).

La lectura de Macedonio propicia los dos párrafos más extensos de la carta, ofreciendo a Yates las líneas básicas para “descubrir” en la academia norteamericana a un gran escritor apenas conocido en Argentina. La genialidad de Macedonio, su “brillantez-en-sí” (propone dejando contagiar su discurso por el objeto) es “mayor que la de Arlt, Quiroga y el propio Borges, cuyo talento es principalmente adaptativo”. La generosidad del lector anticipatorio y sin biblioteca (rasgos macedonianos), que cuando quiere volver a leer *Papeles de Recienvenido*, dice, debe ir a la Biblioteca Nacional (a Borges), impulsa la tarea que Walsh recomienda al lector extranjero, la de “presentarlo al público norteamericano, como ya has presentado a Borges”. Walsh formula ejes precisos leyendo contra la valoración establecida, según parámetros que tendrán realización hacia el fin de siglo (como en la *Historia crítica de la literatura argentina* dirigida por Noé Jitrik, donde merece un tomo Macedonio y no Borges): “La tarea me parece aún más importante,

porque Borges estaba sobre el tapete”. Avisando que, a diferencia de Borges “que es límpido y puede traducirse y publicarse tal cual, Macedonio *needs very careful editing*”, el escritor completo que es Walsh en el 64 muestra la permanencia de los aprendizajes iniciales (pensar en inglés como editor extranjero de literatura argentina) y dona al interlocutor un consistente proyecto de investigación literaria, anticipando el movimiento que en Argentina encabezarían Jitrik desde fines de los 60 y Piglia desde los 90. Con la precisión que en 1976 aplicará a los tiempos de la militancia, leyendo el presente como si fuera pasado, Walsh calcula que en diez o veinte años “alguien vendrá, ‘descubrirá’ a Macedonio Fernández, y este figurará desde entonces junto a Borges como uno de los grandes escritores contemporáneos de habla castellana. Ese alguien podés ser vos” (499-501).

Parcial y asistemática, fina y anticipatoria, esta mirada crítica padecerá la indiferencia receptiva que inspira la falta de organicidad y visibilidad de sus lecturas. Atento a la historia desde lo contemporáneo, Walsh busca el envés de los valores del canon literario y de las pautas de la imaginación política, y siembra una zona de problemas no reducible a dicotomías entre arte y cultura: su lectura es ofensiva porque trastoca, desacomoda, incomoda. A fines de 1967, con el título “Una literatura de la incomodidad”, reseña en *Primera Plana* los primeros libros de escritores noveles a punto de aparecer en la editorial Jorge Álvarez: *La Invasión* de Piglia y *Sumbosa* de Aníbal Ford (ambos pronto serían lectores críticos de Walsh), junto con dos aún más jóvenes, Ricardo Frete y Germán L. García. La nueva peligrosidad de la ficción que llama “el extremo de la incomodidad” consiste en ciertos procedimientos que, al compás de la crítica y ficción de Piglia, encauzarían la literatura argentina del cambio de siglo: “una especie de manyamiento policial” para manejar palabras e historias “como naipes marcados sin el sacro respeto creado en torno a lo literario”; la inversión de posiciones habituales en la narrativa como escritor y crítico, y la invocación de “los recursos y los tics” de géneros “para en seguida destruirlos”; la mezcla de voces de sujetos históricos con “las cotidianas voces del colectivo” y la intercalación de recuerdos autobiográficos. La nota cierra dando la palabra al joven Piglia, que declara escribir “para incomodar al lector”, “impedirle vivir tranquilo” (Walsh 1967: 84). Por continuar desviadamente a Borges, valorar anticipadamente a Macedonio y preceder productivamente a Piglia, Walsh es un lector decisivo en la literatura argentina del XX, tan inquieto como inquietante. Desocultando el revés de la tradición entre Echeverría, Sarmiento, Hernández, Borges, Macedonio, estas acciones lectoras son ofensivas porque

desacomodan lo previo y formulan lo porvenir; como Kafka y los precursores hallados por Borges, Walsh modifica nuestra concepción del pasado como ha de modificar el futuro.

### **Leer Walsh**

Receloso de dogmas morales o estéticos, Walsh merece ser leído como leyó a otros (Bierce, Dickson Carr, Borges, Macedonio, Piglia) antes que como se leyó a sí mismo a fines de los 60, cuando la tarea política le hizo desvalorizar su dedicación a la literatura como caída en la “trampa cultural” de la mitificación, “típica visión pequeño-burguesa”.<sup>39</sup> Merece ser leído en el envés de esa autolectura, en el extremo de incomodidad que a los cuarenta años valorizó en escritores de veinte, como tradición revulsiva, incompleta, abierta en la pregunta sobre qué historias contar en tiempos difíciles. La acción lectora de Walsh interpela el pensamiento nacional acostumbrado a dicotomías ordenadoras que el autor, *traído y llevado por los tiempos*, podía justificar como deuda de un sujeto atento a su coyuntura. El proyecto brinda materiales para ser leído contra toda interpretación dicotómica, incluida la del autor: está abierto a la pluralidad de lecturas, en términos de Chartier, más allá de los sentidos que los textos desean atribuirse. Acaso mejor que las “dos etapas” que marcó Walsh en su producción, lo que define su relación con la literatura sea (como rememora Ferreyra sobre el traspaso materno de *Los miserables*) la conciencia de la atención y la expectativa que la narración puede generar entre otros encerrados: la potencia de la lectura para transformar condiciones de vida.

Al desencontrarse del soporte libro y del género novela, la escritura de Walsh moviliza una fuga de la institución literaria no solo por la militancia política sino, antes, hacia la campaña periodística, los géneros bajos de la cultura industrial, la valoración de escritores marginales, la reversión de la historia, la escucha de voces enterradas, la exploración inquietante de la vida común. Esa movilidad fronteriza modula una lectura sesgada de la tradición cultural y literaria, cuya apreciación permite eludir la fijación para

---

<sup>39</sup> En entrevistas y papeles personales sobran ejemplos de la condena que en esos años hizo Walsh de su obra previa y de su ubicación en el campo literario, que a la vez muestran el matiz anti-institucional de una posición más compleja que un mero “abandono de la literatura”. En 1972 anota en su diario: “La literatura se me apareció durante gran parte de mi vida como una aspiración mitológica. (...) Era una típica visión pequeño-burguesa, la búsqueda del prestigio a través de los mecanismos gratificantes de la exacerbación de la personalidad concebida como única, genial, etc.”, y escinde su obra según esa autolectura: “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”. Más que un abandono, esa encrucijada acciona la busca de nuevas escrituras; pocos párrafos después, emerge el afán de quien ha hecho de escribir/leer su oficio: “La contradicción nunca se va a resolver a fondo. (...) ¿Qué puedo contar? Centenares, miles de cosas. De eso estoy seguro. Lo que pasó con todos nosotros, y con otros” (2007: 231, 234-235).

revaluar la dispersión, la posibilidad de que las partes no conformen ninguna totalidad sino un proyecto problemático, a la vez coherente y cambiante, abierto como el pensamiento en acción que recorre sus formas de leer/escribir. Desde un presente dogmático e incómodo atravesado por violencias estatales y utopías populares, Walsh propone al futuro afrontar esa “parálisis de la reflexión crítica” que, de manera paradójica, promueven ciertos círculos de activistas con el fin de evitar la “parálisis en el nivel de la acción”, que Butler vincula con el “temor de que el pensar no tendrá fin (...) y que ese pensamiento ilimitado habrá entonces adquirido prioridad sobre la acción como el gesto político paradigmático”. Ese temor “parece sustentarse en la creencia de que la reflexión crítica *precede* a la acción política”, y que esta “presupondría que el pensamiento ya ha sucedido, que está terminado”; sin embargo, la acción se compone de ese conocimiento, lo moviliza como conducta (Butler; Laclau y Zizek 2011: 264-265; *itálicas en original*). La inquietud hermenéutica de Walsh prueba que la literatura, además de crónica, cuento o novela, puede ser pensamiento peligroso desplazado en el envés de lo escrito.

## BIBLIOGRAFÍA

Baschetti, Roberto (comp. y pról.) (1994). *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Borges, Jorge Luis (1964). *Discusión*. Buenos Aires: Emecé.

----- (1975). *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Buenos Aires: Torres Agüero Editor.

----- (2005). *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé.

Butler, Judith; Laclau, Ernesto y Žižek, Slavoj (2011). *Contingencia, hegemonía, universalidad: diálogos contemporáneos en la izquierda*. Buenos Aires: FCE.

Chartier, Roger. 1994. *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII* (pról. García Cárcel, Ricardo). Barcelona: Gedisa.

Didi-Huberman, Georges (2008). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Gamerro, Carlos (2006). "Rodolfo Walsh, escritor". *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*. Buenos Aires: Norma. 47-61.

Halperin Donghi, Tulio (2006). *Argentina en el callejón*. Buenos Aires: Ariel.

Link, Daniel (2003). *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*. Buenos Aires: Norma.

McCaughan, Michael (2015). *Rodolfo Walsh: periodista, escritor y revolucionario 1927-1977* (trad. Benseñor, Julia). Adrogué: Lom.

Piglia, Ricardo (1993). *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: La Urraca.

----- (2001). *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Buenos Aires: FCE.

----- (2015). *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*. Barcelona: Anagrama.

Ronsino, Hernán (2009). *Glaxo*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Silva, Renán (trad., introd. y notas). 2003. "La lectura: una práctica cultural. Debate entre Pierre Bourdieu y Roger Chartier". *Revista Sociedad y Economía*, nº 4, abril. 161-175.

Vaca Narvaja, Hernán (1999). "Rodolfo Walsh y la tradición argentina". *Tramas para leer la literatura argentina*, año I, nº 1 (*Rodolfo Walsh*). Córdoba: CILS. 55-78.

Verbitsky, Horacio (1984). "El 'Facundo' de Rodolfo Walsh". *El Periodista de Buenos Aires*, año I, nº 2, 22-28 de septiembre. 30-33.

Viñas, David (2005). "Rodolfo Walsh, el ajedrez y la guerra". En *Literatura argentina y política. II. De Lugones a Walsh*. Buenos Aires: Santiago Arcos. 249-258.

Walsh, Rodolfo (sel. y not. prev.) (1953). *Diez cuentos policiales argentinos*. Buenos Aires: Librería Hachette.

----- (1967). "Una literatura de la incomodidad". *Primera Plana*, nº 260, 19 de diciembre. 84.

----- (sel., trad. y not. biog.) (1976). *Antología del cuento extraño* (4 tomos). Buenos Aires: Edicial.

----- (1998). *El violento oficio de escribir. Obra periodística (1953-1977)* (ed. Link, Daniel; pról. García Lupo, Rogelio). Buenos Aires: Planeta.

----- (2007). *Ese hombre y otros papeles personales* (ed. Link, Daniel). Buenos Aires: Ediciones de la Flor.



## IV

### INTERSECCIONES



## LOS RODOLFOS, UN DIÁLOGO IMPOSIBLE WALSH, 1977 - FOGWILL, 1984

---

*Rodrigo Montenegro*

### 1.

Luego de 1983, la algarabía fundada en la recuperación democrática, el juicio a las Juntas, el regreso de los exiliados y el restablecimiento del orden constitucional dieron forma a una reparación necesaria que la gestión del radicalismo ejecutó con limitaciones durante los primeros años de la “Nueva República”. Por supuesto, lo incomodo en esa coyuntura era leer continuidades, herencias, hilos conductores que hubiesen desestabilizado el poder político para colocarlo en relación a otras estructuras e intereses. De modo más o menos explícito, se reservaron del relato oficial sobre el Proceso una serie de cláusulas y modelos interpretativos; entre ellos, la dimensión económica se configuró como uno de estos puntos de exclusión. La administración de la riqueza y la pobreza, su condición histórica, su estrecho vínculo con el gobierno de los cuerpos y las ideas, dejó de revelarse como el efecto concreto de un poder que excede con creces al aparato del Estado. Sin embargo, tal como señala Agamben, la *oikonomia* puede ser entendida como un “conjunto de praxis, de saberes, de medidas y de instituciones cuya meta es gestionar, gobernar, controlar y orientar –en un sentido que se quiere útil– los comportamientos, los gestos y los pensamientos de los hombres” (2011:256). En este sentido, los modos de administración implican, aún en su apariencia más austera, el despliegue de un dispositivo de orden.

### 2.

En 1977 Walsh expresó con poderosa capacidad crítica los rasgos distintivos del “Proceso” iniciado un año antes. Ese “balance”, realizado por el militante que asumía definitivamente su identidad de escritor, dio forma a un documento que trascendió su *situación*, su coyuntura, para expandirse hacia las consecuencias políticas, sociales y económicas del régimen militar, y proyectarlas al futuro. Ahora bien, si la primera parte de la *Carta abierta...* exponía la maquinaria represiva del terrorismo de Estado, en un segundo momento advertía tempranamente que el golpe del 76, además de ilegítimo y criminal, se comprometía con la restauración de una “corriente de ideas e intereses” (2010: 8) plasmada en un programa y en una política económica, cuyos beneficiarios se

encontraban en “la vieja oligarquía ganadera, la nueva oligarquía especuladora y un grupo selecto de monopolios internacionales” (2010: 12). En este punto, el texto de Walsh esgrimía toda la contundencia de una crítica de economía política para denunciar a la Junta en su “atrocidad mayor” (2010: 11): la planificación de la miseria. Su lectura se focalizaba, entonces, en la restauración de la dimensión económica; apoyaba su argumentación en las variables que emergían de los datos estadísticos para hacer ostensible que la pretendida reorganización de la nación se involucraba con un nuevo y aleccionador reparto del poder y la riqueza.

Pienso, quizás, que el consenso para generar una “racionalización” de la economía argentina debiera buscarse, no sólo en la supuesta terea de preservación patriótica ejecutada por la Junta Militar y sus asociados civiles, sino en un movimiento de la teoría económica paulatino y global, que en 1976 consagró con el laudo de la real academia sueca al economista Milton Friedman, profesor de la Universidad de Chicago. La restauración del libre mercado a escala mundial y el monetarismo como herramienta macroeconómica fueron las claves que, desde su consagración en el campo académico alcanzaron el estatuto de política de Estado en los países centrales, para luego derramarse hacia la periferia a partir de la década del 80. Ese panorama, que luego pudo ser identificado con el nombre de neoliberalismo, se encuentra anticipadamente esbozado en la crítica de Walsh, quien no dejaba de insistir en la caída del PBI, el retroceso de las relaciones de producción, el incremento del endeudamiento externo, la caída de la inversión extranjera y el desajuste inflacionario. Su crudo análisis finalizaba con una poderosa conjetura que ponía en correlación los modos de una política futura junto a la pervivencia de un conflicto perpetuado en el tejido social argentino: “cabría pedir a los señores Comandantes en Jefe de las 3 Armas que meditaran sobre el abismo al que conducen al país tras la ilusión de ganar una guerra que, aún si mataran al último guerrillero, no haría más que empezar bajo nuevas formas” (2010:13). En efecto, Walsh advertía que el desajuste de la violencia represiva esgrimida como guerra contrarrevolucionaria no resolvería el complejo conflicto de los dispositivos económicos y sus modulaciones específicas en la administración de la vida.

### 3.

En noviembre de 2013, el Ministerio de Defensa desclasificó y publicó una serie de documentos, hasta entonces secretos, vinculados al período 1976-1983, entre los que se encuentran numerosas actas de la Junta Militar. En una nota titulada “Se querían quedar

hasta el 2000”, el diario *Página/12* se hizo eco de este hallazgo; incluyó la imagen de un esquema que ilustraba las etapas del “Proceso de Reorganización Nacional” presentando la cronología del “Plan general de acción-tentativo”. En él se advierte una línea de tiempo, cuyo inicio se encuentra en 1976 con la “toma” y “consolidación del poder”, para luego desplegar una “Etapa fundacional” a la cual seguiría la “Nueva República” que, iniciada en el final de la década del 80, se proyectaba hasta el siglo XXI.

Otro de los documentos encontrados en el Edificio Cóndor es un extenso informe de 360 páginas, fechado en 1978, y titulado *Presentación atinente a los antecedentes, fundamentos y alcances para un esquema de proyecto nacional* elaborado por la Asociación de Bancos Argentinos, en el cual los principales agentes del poder financiero realizaban sus contribuciones a la administración militar guiados por la sugerente pregunta “¿Cuál es la imagen del país deseado?”. La carta prólogo firmada por Narciso Ocampo, presidente de la Asociación y dirigida al Ministro de Planeamiento, el General de División Carlos Laidlaw, expone con claridad el compromiso del empresariado hacia los “superiores intereses de la nación”. En gran medida, estos documentos comprueban los alcances de las hipótesis que Walsh realizara en 1977, esto es, la estrecha vinculación entre los agentes financieros y la gestión política ejercida desde la Junta, la cual se extiende como una constante, ocluida, incluso restablecidas las garantías constitucionales.

En este punto me permito conjeturar un diálogo aparentemente imposible e incómodo, cuya articulación con los análisis de Walsh se encuentra en la visión macroeconómica y macropolítica de los alcances históricos del proceso; me refiero a un crítico emergente en la escena política y cultural argentina de la inmediata posdictadura, el otro Rodolfo, Enrique Fogwill. Me propongo componer, someramente, los trazos de este vínculo en apariencia inadmisibles, cuyo punto de apoyo es la evaluación cultural y económica del “Proceso”, teniendo en cuenta el horror desplegado por el Estado argentino, aunque proyectando esa trama sobre condiciones materiales, es decir económicas, y simbólicas, es decir culturales. Esas conjeturas acerca de los alcances de la política económica y la violencia represiva ejecutadas por la Junta, que Walsh dejara escritas en su *Carta abierta...* reaparecen –en otro estilo de escritura y en otro perfil intelectual-, en los textos publicados por Fogwill en las revistas *El Porteño* y *Primera Plana* durante 1984.

Arriesgo como hipótesis que tanto Walsh como Fogwill realizaron en contextos ostensiblemente disímiles, desde posiciones ideológicas radicalmente opuestas,

consideraciones afines en torno a la infraestructura del Proceso. De ahí que el sintagma “*dictadura militar*” sea señalado por Fogwill como el recurso léxico a través del cual se produce la legitimación de la operación dispuesta por el régimen iniciado en 1976, esto es, oscurecer “el verdadero carácter del Proceso, (banquero, oligárquico, multinacional), poniéndole el nombre de los circunstanciales servidores de su política” (2010: 69). Tanto Walsh como Fogwill hicieron visible que detrás del horror y la represión política se encontraba una violenta redistribución del capital en la sociedad argentina; en este sentido, si Walsh advertía la “miseria planificada” durante el primer año de la dictadura, Fogwill consideró los efectos de ese dispositivo de disciplinamiento desplegados al interior de la vida constitucional luego de 1983. En consecuencia, siguiendo esta línea de lectura, los límites del proceso se hacen difusos y toda la historia argentina de los últimos treinta años es reinterpretada como el despliegue de un orden, un dispositivo económico de administración, en el sentido de Agamben.

#### 4.

Desde enero hasta agosto de 1984 Fogwill publica, prácticamente, un artículo en prensa por mes; textos que concentran su crítica política y cultural en forma contundente. Entre ellos, “La política cultural del gobierno democrático” (*El Porteño*, enero 1984) se proponía restablecer un modo de lectura que apelaba al modelo althusseriano para describir la reductiva comprensión de la noción de cultura deudora de una visión que, según el crítico, operaba desde los prejuicios y preconcepciones de la clase-media. Según este modelo interpretativo, señalaba la división profesional del espacio cultural y su desconexión de los ámbitos concretos de la vida social como un modo de administración y reglamentación del tiempo; su evaluación partía de una evaluación incómoda, en la cual el “Proceso” y sus antecedentes represivos eran visibilizados como los agentes de “una fuerte redistribución de la riqueza [...] mediante el ejercicio del terror, el poder de las armas y de las organizaciones” (2010: 55). En su lectura, el aparato represivo se encuentra no solamente en el carácter clandestino del terrorismo de Estado, sino que se instala plenamente en una dimensión de conflictividad económica. En efecto, Fogwill insistía en leer los lazos (las continuidades y herencias) entre el “Proceso” y la democracia restablecida: “En una lectura extrema” sostenía, “el formalismo radical no es sino la legitimación de un orden social construido sobre el delirio y el terror” (2010: 55). Esa “legitimación” ejecutada a través de la organización constitucional actúa como una poderosa e incómoda tesis acerca de las continuidades de una guerra inconclusa.

Enfocado aparentemente en la crítica cultural, Fogwill interpretaba las modalidades del ocio y espectáculo como las modulaciones de una administración que compartimenta la totalidad social, excluyendo la dimensión cultural de la familia, los ámbitos de producción, las asociaciones religiosas, la institución educativa y las organizaciones obreras. Pero sobre todo, la profesionalización y espectacularidad del mundo consolida una visión en la que se excluye “la reflexión de la sociedad sobre sus conflictos” (2010: 57), dividiendo ordenadamente entre quienes producen y quienes consumen. El gesto polémico de Fogwill diseñaba una visión de conjunto para materializar la relación entre la cultura y las esferas de la vida social y, al mismo tiempo, hacer explícitos los dispositivos de sumisión y coerción dispuestos en una sociedad post-represiva, organizada y definitivamente disciplinada:

Integrar la empresa, el campo, la familia, la iglesia, el club, el sindicato, el cuartel, el partido y la escuela a una política cultural implicaría negar el modelo de sociedad al que los radicales rezan su oración laica: orden jurídico formal, privacidad inviolable, división entre cultura y pueblo, división entre pueblo y fuerzas armadas, especialización de las actividades, diferenciación nítida de la biografía individual en horas-trabajo, horas-misa, horas-sexo, horas-cultura, y división clara de la historia en grupos de seis años con un día binal para votar, y dos mil ciento noventa días para mirar el hermoso espectáculo de ser gobernado o conducido, aunque “conducir” es un verbo poco adecuado para denominar a estos procesos que nunca aciertan a definirse una meta (2010: 58).

La apuesta crítica, entonces, era restablecer una comprensión de la cultura en la continuidad de esas partes fragmentadas, temporalidades prefijas y especificaciones en la división de la actividad profesional. Pero sobre todo, esa interpretación implicaba señalar el carácter pautado de la vida administrada, hecho que la democracia formal no puede más que reproducir.

En mayo del 1984 aparece en *El Porteño* “La herencia cultural del Proceso”, artículo en el cual Fogwill realizaba una fuerte crítica a la conciencia moral del progresismo y, en especial, a los límites del tiempo histórico para indagar lo pensable en torno al “Proceso”; el gesto polémico se encontraba, fundamentalmente, en la negación de una periodización histórica que delimitara un inicio en 1976 y un final en 1983. Para esto, exponía los antecedentes de la represión en los primeros años de la década del 70, pero sobre todo, insistía en advertir su invisibilizada dimensión económica. En este sentido, señalaba los antecedentes de la política económica del régimen del 76 en el gabinete del Ministerio de Economía y Finanzas encabezado por Celestino Rodrigo en 1975, y “en cuanto al endeudamiento externo en todas las políticas bancarias y cambiarias que se sucedieron al cabo de la gestión de Gelbard en 1973” (2010: 70). Fogwill exponía estos antecedentes para desbordar la cristalización del relato histórico,

leer sus consecuencias en el presente, e incluso proyectar su comprensión en un horizonte de sentido imaginario:

Los historiadores del futuro [...] acabarán dividiéndose entre quienes piensen que el Proceso dio por terminada satisfactoriamente su tarea histórica de redistribución y dependencia, quienes calculen que sus autoridades resolvieron retirarse ante un diagnóstico general de ingobernabilidad del país y quienes cínicamente supongan que la banda que tuvo a su cargo la gestión 1976-1983 del largo Proceso de la Argentina se dio por satisfecha con el saqueo realizado por sus principales cabecillas. Faltaría establecer qué fecha han de elegir para la demarcación del verdadero fin del Proceso: ¿1985? ¿1989? ¿2004? No se puede conjeturar.” (2010: 71).

Las nociones de “redistribución” y “dependencia” fulguran como las marcas ostensibles de la herencia del Proceso; al tiempo que quedaba definido el cinismo crítico como herramienta propia de la crítica fogwilliana. En la imposibilidad de conjeturar un final para el “largo Proceso de la Argentina” se encuentra el gesto disruptivo de su lectura; de modo que, si no es posible fijar un límite preciso para su finalización, el estado democrático se revela como una sociedad que ha legitimado la contrarrevolución de la lucha antisubversiva, heredando un conflicto inacabado que se expande hacia el futuro sin posibilidad efectiva de conclusión.

Hacia 1984 la CONADEP realizó la exposición pública de su trabajo documental sentando las bases para el juicio a las Juntas Militares durante 1985. Fogwill señaló como un “teleteatro del horror”, al documental elaborado por la Comisión presidida por Sábato y transmitido en julio de 1984 por canal 13<sup>40</sup>; una enseñanza que, según su perspectiva, el Estado desplegó como advertencia hacia “quienes intenten transgredir los límites del disenso permitido” (2010: 74). El trabajo de la Comisión adoptaba una visión de los delitos cometidos por el Estado y las violaciones a los derechos humanos desde un sesgo fundamentalmente humanitario, que eliminaba la reflexión sobre la violencia política y la redistribución del poder económico. Una vez más, la operación crítica de Fogwill se posicionaba como refracción a la política elegida por el alfonsinismo; en su lugar, adoptaba una posición que no temía adoptar al cinismo como herramienta crítica y al materialismo histórico como dispositivo de lectura a fin de interrumpir el consenso político: “¿Cómo se zafa de esta herencia cultural? Creo que el mejor camino es pensar lo que ella y sus administradores decretaron como impensable, y pensarlo con los modelos

---

<sup>40</sup> Según advierte Emilio Crenzel en su artículo “*Nunca más*. La investigación de la CONADEP en la televisión”: “A través del programa, las memorias privadas asumieron una dimensión pública inédita, sin abandonar el cariz íntimo y personal pero integrándose dentro de otro discurso político que las comprendía y a la vez las trascendía. El Nunca Más pronunciado por todos los actores a lo largo de la emisión, expuso sus voluntades de evitar la reiteración futura del pasado trágico” (2008: 5). El programa contó con la participación del Ministerio del Interior Antonio Tróccoli, Ernesto Sábato y el testimonio de familiares de detenidos-desaparecidos.

intelectuales que exorcizaron como intolerables” (2010: 75). Apelar a un marxismo economicista, residual hacia mediados de la década del 80, es el punto de partida para una relectura crítica de esa memoria política, a fin de indagar en las huellas de la violencia y sus pliegues una disputa por la administración del poder y el reparto de la riqueza.

## 5.

Los artículos de Fogwill y la *Carta abierta...* de Walsh parecen conducir hacia una hipótesis afin e incómoda. En un sentido “extremo”, la vida política argentina iniciada en 1983, compuesta por pactos y reformas constitucionales, desajustes macroeconómicos, indultos y reapertura de causas judiciales a represores, renegociaciones de la deuda externa, crisis en la representatividad de los partidos políticos, relecturas y apropiaciones del populismo, hasta llegar al pragmatismo de la *reapolitik* y el *marketing* neoconservador, se funda en la reinscripción perpetua y silenciosa de una guerra ocluida. En este sentido, la trama institucional del Estado, los diversos modos de la administración y sus dispositivos de lenguaje delimitarían lo pensable, oficiando como los marcos para el disenso legítimo al interior de la *pax* democrática. Quizás, al releer estos textos en constelación, el presente se convierta en un territorio anacrónico en el cual no dejan de resonar las asimetrías originadas en el ejercicio de la violencia, junto a las posibles modulaciones del desacuerdo.



## BIBLIOGRAFÍA

ADEBA (1978). *Presentación atinente a los antecedentes, fundamentos y alcances para un esquema de proyecto nacional*. Buenos Aires: Asociación de Bancos de Buenos Aires.

Agamben, Giorgio (2011). “¿Qué es un dispositivo?” en *Sociológica*: México, año 26, número 73, pp. 249-264. mayo-agosto de 2011.

Crenzel, Emilio (2008). “Nunca más. La investigación de la CONADEP en la televisión” en SEDICI. Repositorio Institucional UNLP, en línea: <http://hdl.handle.net/10915/31971>

Fogwill (2010) “La política cultural del gobierno democrático” y “La herencia cultural del Proceso” en *Los libros de la guerra*. 2ª ed. Buenos Aires: Mansalva.

Página/12 (2013). “Se querían quedar hasta el 2000” en *Página/12*. Buenos Aires. Martes 5 de noviembre, 2013. [en línea: <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/subnotas/1-65602-2013-11-05.html>]

Walsh, Rodolfo (2010) *Carta abierta de un escritor a la junta militar, Rodolfo Walsh, 24 de marzo de 1977*. 1a ed. - Buenos Aires: Ministerio de Justicia, Seguridad y Derechos Humanos de la Nación [en línea].

## WALSH, PIGLIA: OTRA VEZ SIN PLATA

---

*Joaquín Correa*

*Durante los 26 años que corren desde 1901 hasta la fecha, yo he ganado con mi profesión 12.400 pesos. Esta cantidad, en tal plazo de tiempo, corresponde a un pago o sueldo de 39 pesos con 75 centavos por mes. Vale decir que si yo, escritor dotado de ciertas condiciones y de quien es presumible creer que ha nacido para escribir... debiera haberme ganado la vida exclusivamente con aquella, habría muerto a los 7 días de iniciarme en mi vocación, con las entrañas roídas.*  
HORACIO QUIROGA

*La luz de la lengua destila el oro de la poesía.*  
“Una visita”, RICARDO PIGLIA

“Para Arlt el que tiene dinero esconde un crimen. El enriquecimiento es siempre ilegal, por principio. Los ricos tienen algo demoníaco, tienen el poder de hacerlo todo”, afirmaba Ricardo Piglia en “Roberto Arlt. La ficción del dinero” (1993, p. 125). Y un poco antes, también decía:

Para Arlt la sociedad se asienta en la ficción porque el fundamento último de la sociedad es el dinero. Objeto mágico, ese papel que acredita el Estado es el signo vacío del poder absoluto. *Hacer* dinero: Arlt toma esa frase como esencia de la sociedad y la interpreta literalmente. Hacer dinero quiere decir fabricarlo: la falsificación es la estrategia central de la contraeconomía arltiana. El falsificador es un artista, el poeta del capitalismo. (1993: 124)

Un juicio moral podría suponerse fundamento del análisis de Piglia: el dinero corrompe a las personas y su acumulación significa la pérdida de la inocencia y la paulatina caída en el Mal. Los poetas y escritores, idealmente pobres, estarían del lado de acá de esa partición del mundo<sup>41</sup>. En esos términos, claro, se ha planteado muchas veces el debate de la autonomía literaria y se ha considerado, otras tantas, la figura del poeta maldito, grado extremo de esa autonomía (y, en cierta medida, cristalización extrema, también, de la figura del artista en tanto obra de arte fácilmente consumible y

---

<sup>41</sup> Lúcido, Walsh detecta ese presupuesto y se ríe de ello: “O sea, extraordinaria ambigüedad del escritor, del artista, del intelectual, que se considera el ombligo del mundo, pero es tasado, objetivamente, como un funcionario de segunda, como un mayordomo. Él se ingenia para hacer de eso también un mérito. Con un portento de sublimación, gesta el nuevo mito del desinterés, del estar desvinculado de los problemas materiales, de trabajar por el amor al arte. El artista pobre (que después de muerto será glorioso y cotizado por el coleccionismo) es la forma suprema del mito, y como tal alcanza una fuerza propia de atracción: hay artistas que realmente quieren responder a ese mito, que realmente quieren ser pobres en vida y gloriosos en muerte. Hay otros que luchan tenazmente por sus derechos... de autor”. (“2 de mayo, martes, 10:30”, 2007, 233)

comercializable<sup>42</sup>). Ahora bien, eso en este caso no es así: Arlt, anti-dialéctico, quiebra este esbozo de silogismo mediante el sabotaje, el complot, la avivada: “El falsificador es un artista, el poeta del capitalismo”. Piglia re-introduce la moneda falsa que gracias a Baudelaire inaugura la modernidad y la sitúa en el medio del engranaje del raciocinio para hacerlo implotar. Una economía-otra, una contra-economía, rige el principio de la praxis de la literatura y la poesía y le hace frente no sólo al dinero sino a su poder para, por fin, volverlo explícito: “La escritura está en el origen de la división del trabajo, según Lévi-Strauss. No hay escritura sin opresión, sin desigualdad social, no hay escritura sin Estado” (PIGLIA, 2000a, p. 188). Ese es el poder, siempre según Piglia, de la ficción para Arlt. La escritura deviene, con esto, territorio de frontera en una guerra entre dos mundos, una trinchera o, mejor, un escondite foquista. La ficción, además, es puro derroche, potlatch:

La ficción aparece asociada al ocio, la gratuidad, el derroche de sentido, el azar, lo que no se puede enseñar, en última instancia se asocia con la política seductora y pasional de la barbarie. Existe un desprestigio de la ficción frente a la utilidad de la palabra verdadera. Lo que no le impide a la ficción desarrollarse en el interior de esa escritura de la verdad. (Piglia, 2000: 82)

La ficción pone al descubierto la ecuación del valor al tensionar la relación entre el dinero, el tiempo de trabajo y el tiempo libre o de ocio para colocar en escena la pregunta sobre cuánto tiempo es necesario para hacer una obra de arte y cuánto vale eso. La imposibilidad del resultado de la operación es un elemento disyuntor de la economía burguesa de medios y fines. Esa fe en la potencia de la ficción, a la vez, lo aleja a Arlt de la figura de artista que Piglia lee, por ejemplo, en Pavese, donde no se produce una salida de los principios de la economía burguesa porque la ficción no propone otra cosa:

Una sociedad que sostiene en el éxito las razones de su economía es capaz de reconocer las cualidades «estéticas» del fracaso. La perfección en la muerte constituye, se sabe, un mito aristocrático, la belleza se alimenta de todas las formas del desgaste y la destrucción y especialmente del sufrimiento de ese sacerdote que le está consagrado, el artista. Si sufre como hombre, como escritor es capaz de convertir su sufrimiento en arte. En esta sublimación compensatoria el fracaso es siempre necesario para el logro «profundo» de una obra. (2015b: 143)

El artista frustrado es aquel que no asimila el arte a una praxis y que, herencia del romanticismo confrontada sin un éxito total por el “artista comprometido” al poseer aún vestigios cuasi-sagrados, se piensa o se sitúa alejado de la acción, trabajando en “lo imaginario” (y no en “lo real”, como juzgó Sartre), artefactos de la falsedad<sup>43</sup>. Para

---

<sup>42</sup> “El poeta maldito es ya un producto de consumo que permite, vicariamente, a sus lectores, tener una experiencia excepcional y peligrosa”, afirmaba Renzi en su *Diario* de 1963 (PIGLIA, 2015: 139).

<sup>43</sup> En esa situación, y en el contexto de 1965, Piglia-Renzi establecían una diferencia: “Interesante en la literatura actual la oposición entre el artista y el intelectual, vistos como incompatibles. Cada uno de ellos

algunos, la escritura es una postergación de la acción (esto es: de la muerte). La cuestión del valor está detrás de esto. Ese es el hiato entre la escritura y la vida.

El 5 de abril de 1965, Piglia-Renzi anotaba en su diario:

Vivo austeramente con el dinero que gano por las clases que doy en la Universidad, viajo a La Plata una vez por semana y me quedo tres días, a veces dos, en todo caso paso siempre en la ciudad una noche, siempre en el mismo hotel. El dinero que gano con mis dos puestos me alcanza para vivir, si no hago gastos extraordinarios. Pero, como a todo el mundo, sólo me interesan los gastos extraordinarios, así que habitualmente estoy sin plata. (2015c: 178)

Y, más tarde, el 2 de noviembre de 1966, escribía:

Desde hace un tiempo vivo precariamente, con cien pesos por día, muy poca plata, siempre tengo una leve inquietud producida por el hambre. Pero nunca pienso en el futuro, no me importa la economía si sé que voy a trabajar toda la noche (una economía contra otra, la necesidad y el deseo, como quien dice Laurel y Hardy –el Gordo y el Flaco). (2015d: 266)

“Otra vez sin plata”, anota como un mantra al comienzo de una entrada del diario, un viernes de 1967 (2015f: 311), luego ya de haber empeñado una máquina de fotos y la colección de Brahms de la Deutsche Grammophon o de haber vendido varios libros en una librería de usados. A lo largo de esos diarios, las estrecheces económicas no dejan de sucederse. Es más, constituyen un continuo solo cortado, como si fueran un satori o una epifanía, por el dinero de un premio, de un artículo encomendado o de un trabajo editorial realizado<sup>44</sup>. En la precariedad, toda entrada de dinero parece una milagrosa inyección de aire. Según Paula Cortés Rocca, será esa propia precariedad la que constituya la “economía del placer y el trabajo que rige la escritura” (2017: 10). Y en cierta medida, la escritura del diario reproduce esa precariedad: se vive al día, se narra en presente, no se piensa en el futuro, se intenta construir un espacio quieto frente a las incertidumbres de lo por venir. El diario, en ese sentido, se muestra como el espacio de una economía híbrida que, a partir del enfrentamiento cotidiano de la economía de lo urgente, de la necesidad, del hambre, del frío y los servicios suspendidos con la economía del derroche, del placer, del fetiche (un abrigo italiano, la edición de *La Pléiade* de las novelas de Flaubert, una

---

arrastra sus carencias: el artista siempre inspirado suele ser habitualmente un canalla que imagina que tiene privilegios y los demás tienen que estar a su servicio. Por otro lado, el intelectual manipula a los demás con sus coartadas racionales y sus chantajes históricos, explica todo y todo sirve para justificarlo. En definitiva, es otra materialización de la tensión entre el arte y la vida” (2015c, p. 182). Ambos, sin embargo, se sostienen en una postura individualista que no concibe a la literatura como una práctica social. Mucho tiempo más tarde, Piglia encontrará la conciliación de estas dos figuras en un pasaje casi que consecuente en la historia de Guevara: “El escritor fracasado que renace como político intransigente, casi como no-político, o al menos como el político que está solo y hace política primero sobre sí mismo y sobre su vida y se constituye como ejemplo” (2006: 114).

<sup>44</sup> En el prólogo a la reciente re-edición de sus breves textos bio-bibliográficos que antecederían a los cuentos de escritores norteamericanos reunidos en *Crónicas de Norteamérica*, bajo el sello de Jorge Álvarez, Piglia agrupa una serie de entradas de su diario “donde anotaba la marcha del trabajo y sus condiciones materiales” (2016, p. 5), es decir, la ecuación entre tiempo de trabajo dedicado y cantidad de dinero cobrado. Trabajo, dinero y escritura están, así y desde la génesis del libro hasta su última edición, profundamente enlazados.

lapicera costosa), genera una estética despojada, ascética, estoica, zen: “La clave para un artista, digamos, es meditar sobre la necesidad. No necesitar más de lo que se tiene para vivir. Para olvidar «las necesidades», hay que aprender a vivir en el presente”. El 16 de diciembre de ese mismo año de 1966, escribirá:

El hombre que lleva consigo todo lo que vale en su vida –un valor que, como todos los valores verdaderos, sólo lo comprende él-. Si algo me individualiza y sostiene mi concepción de la literatura, mi marca personal, es que nunca he tenido –ni pretendido tener- un lugar mío (o propio), vivo en hoteles, en pensiones, en casas de amigos, siempre de paso, porque ése es para mí el estado de la literatura: no hay lugar propio, ni hay propiedad privada. Se escribe, digo yo cómicamente, desde ahí. Hombre de ningún lugar. (2015d: 271)

Ese Piglia de reminiscencias beat (“Nowhere man” de The Beatles apareció en 1965, en *Rubber Soul*, de algún modo re-elaborado posteriormente por Litto Nebbia en “Soy de cualquier lugar”, incluido en *Beat no. 1*, disco de Los Gatos de 1969), que veía en la “figura del hombre sin domicilio fijo”, “sin propiedad, sin ley, sin fijarse en ningún sitio”, al “héroe del mundo contemporáneo” (2015f: 305), reaparecerá transmutado más adelante en la lectura del “nuevo dandismo” con que caracterizó en *El último lector* a Ernesto Guevara:

No tener dinero, no tener propiedades, no poseer nada, ser «pato», como dice. Ganarse la vida a desgano, en los márgenes, en los intersticios, sin lugar fijo, sin empleo fijo. Así se entiende su fascinación por los linyeras que recorren los diarios de juventud y la identificación con esa figura: «Ya no éramos más que dos linyeras, con el mono a cuestras y con toda la mugre del camino condensada en los mamelucos, resabios de nuestra aristocrática condición», dice en *Mi primer viaje*. El marginado esencial, el que está voluntariamente afuera de la circulación social, afuera del dinero y del mundo del trabajo, el que está *en la vía*. El vago, otro modo que tiene Guevara en esa época de definirse a sí mismo. El vagabundo, el nómada, el que rechaza las normas de integración. Pero también el que divaga, el que sólo tiene como propiedad el uso libre del lenguaje, la capacidad de conversar y de contar historias, las historias intrigantes de su exclusión y de su experiencia en el camino. (2006: 18)

Y, de algún modo, se verá reflejado en el enigmático Russell de Flores: “Russell forma parte de ese linaje de inventores obstinados, soñadores de mundos posibles, filósofos secretos y conspiradores que se han mantenido alejados del dinero y del lenguaje común y que terminaron por inventar su propia economía y su propia realidad” (2015e: 278). Vivir en el presente implica una atención desmesurada al aquí y ahora, en estado de alerta y pronto para abandonar todo, escapar y empezar una nueva vida. Se instala, así, el peligro en el presente y la potencia de los mundos posibles del futuro genera un abanico amplio de opciones. Es la vida de la aventura:

Hago siempre la experiencia de estar sin plata y conocer la ciudad caminando, buscando lugares baratos, viajando en colectivo, una experiencia más directa, más conflictiva, no mediada por la cualidad mágica del dinero que alivia todo desconocimiento de la realidad, porque cuando todo se puede comprar, entonces, no hay enigmas. (2015f: 316)

Sin embargo, como tal vez se haya dejado ver en estos fragmentos, Piglia-Renzi no es ni un pobre ni mucho menos un paria. Y por eso busca des-hacerse constantemente del dinero para enfrentarse a esa iluminación que significa, en tanto experiencia, la oposición del tiempo de la contingencia al tiempo del cálculo, esto es: la praxis de una economía que irrumpiendo en el instante, en él se disuelve y no llega nunca a terminar de establecerse.

Rodolfo Walsh también hizo de la precariedad un modo de vida, angustiantemente relacionada, en algunos de sus años más pesados, con la escritura no re-presentativa y con la militancia, que lo obligaba a la despojada vida del clandestino. Desde esos lugares funda o quiere fundar otra ficción o, mejor dicho, otra escritura: presentativa, clandestina, que enuncia, a fin de cuentas, la inseparabilidad entre la literatura y la vida. En esa dirección, la tarea de la militancia, en tanto causa de abandono de la ficción, ¿se contrapone al dinero? ¿Cómo es el tiempo del compromiso militante frente a la literatura, el trabajo y el dinero?

En los diarios de Walsh nos enfrentamos, de entrada, con un problema: lo que conocemos en cuanto tal, “los diarios”, no lo son sino en el sentido de reunión de textos íntimos, colección armada a posteriori y mechada con textos de diversa procedencia y no siempre inéditos que, de cierta manera, erigen, a ese corpus, como un intento de restitución de la memoria usurpada, saqueada, robada. Lo que hoy conocemos como “los diarios de Walsh” es lo que pudo recuperarse del saqueo de su casa de San Vicente, contemporáneo a su asesinato y desaparición. El diario de Walsh, con él, también está desaparecido<sup>45</sup>. Hubo quienes recordaron haber visto y / o leído papeles personales durante los oscuros días en la ESMA. Otros, más recientemente, han dado fe de que todavía hay algo de eso allí, algo de ese botín. En todo caso, ese corpus ausente es el testimonio no tanto del valor literario (entendido a partir de su autonomía) sino de su potencia, de su peligrosidad. La memoria, en este como en otros casos, esa forma del afecto, es aquello que se contrapone a la propiedad privada.

---

<sup>45</sup> “Algunos amigos han muerto, otros están presos, a otros no se los ve tan a menudo como uno quisiera. Uno se acostumbra a tener la casa limpia, a no llevar un diario íntimo ni una libreta de direcciones, a quemar cartas de La Habana –qué se le va a hacer–, a mirar siempre los dos lados de la calle y presumir que cualquier teléfono está “pinchado”, a no salir de noche, a que haya alguien que nos llame periódicamente para ver si seguimos existiendo” (2014: 14-15), le escribía, pidiéndole de paso disculpas, Walsh a Roberto Fernández Retamar, el 27 de abril de 1972. Llevar un diario era peligroso porque el registro de la intimidad era peligroso, porque la materialidad en la escritura de los vínculos y contactos significaba colocar en riesgo la organización. La vida se vivía en presente y sin reproducción porque toda acción se hacía borrando sus rastros. El trabajo, en ese sentido, era propio de Sísifo: “el resultado de los mejores esfuerzos intelectuales se quema diariamente, y al día siguiente se reconstruye y se vuelve a quemar” (2014: 17). No hay posibilidad de dar, así, con un corpus completo porque ese ideal sería, en principio, contradictorio a su propia escritura, la escritura clandestina.

Sobre el margen de la hoja o entre los párrafos se suceden las indicaciones entre paréntesis del devenir en el tiempo de la escritura: la escritura para Walsh fue un trabajo, uno de entre sus tantos oficios terrestres, el más violento, según sus propias palabras y que él se preocupó en intentar codificar en base a métodos, rendimientos y valores. Escritura y tiempo son indisociables: la escritura, inserida en el tiempo en calidad de tarea dentro de la jornada laboral, es medible, cuantificable. El último Walsh, arrebatado por la acción, vivió esa ecuación (sobre todo cuando escritura significaba “ficción”, “literatura”) de forma dramática. Las veces que ese trabajo se traducía en “literatura” o “ficción”, Walsh lo consideraba por un lado desde un punto de vista económico (cuánto vale el tiempo empleado para escribir x cantidad de páginas y cómo se diferencia el pago de la escritura periodística del de la escritura literaria) y, por el otro, desde un prisma a la vez estético y político, juzgando ese trabajo desde la eficacia y, por lo tanto, predeciblemente definido a partir de su inutilidad inmediata (así consideró, de modo retrospectivo, a sus cuentos policiales y a los fantásticos y humorísticos publicados, por ejemplo, en *Leoplán*). El tiempo de la escritura es el tiempo robado a las demás tareas colectivas o apartado para uno mismo. Es un tiempo de alejamiento, por solitario en principio no solidario. Cuando Walsh se embarcaba en una acción conjunta, ese tiempo debía ser obliterado o abolido y a la inversa. Los intentos por conciliar la tarea revolucionaria colectiva (el llamado “trabajo político”) y el aislamiento que le requería la escritura, digámoslo así: no periodística (según él, su “trabajo de artista”), sin renunciar a ninguno de las dos, fundaron la dicotomía en que se basó su experiencia histórica y que sólo se resuelve, tal vez, en sus últimas cartas, donde la intimidad se vuelve pública y, por lo tanto, política, donde el duelo alcanza a cubrir sus dos acepciones: escritura dedicada al ausente, escritura de combate<sup>46</sup>. Cómo abandonar la ficción o cómo, por otro lado,

---

<sup>46</sup> En cierto sentido, la forma y particularidad de estas cartas, donde la urgencia se vincula al afecto y a la política, puede encontrarse en “Un oscuro día de justicia”. La idea de la salvación en manos de su tío Malcolm del Ejercicio perpetrado noche a noche por el celador Gielty, arrobado en su delirio místico positivista, le llega al pequeño Collins luego de haber atravesado la experiencia del terror que, como había definido Stephen Dedalus, “es el sentimiento que paraliza el ánimo en presencia de todo lo que hay de grave y constante en los sufrimientos humanos y lo une con la causa secreta” (Joyce, 1973: 211). La salvación buscada en Malcolm ya no pertenece al territorio de la mera individualidad, sino que forma parte de la salvación del colectivo. La carta fruto del febril delirio y el desamparo de Collins decía lo siguiente: “Mi querido tío Malcolm, dondequiera que estés, te mando esta carta a mi casa en tu nombre, y espero que al recibirla estés bien, como yo no estoy, y sinceramente espero, mi querido tío Malcolm, que vengas a salvarme del celador Gielty, que está loco y quiere que me muera, aunque yo no le hice nada, te lo juro mi querido tío Malcolm. Así que si vas a venir, por favor decíle que yo no quiero pelear más en el dormitorio con el Gato, como él quiere que pelee, y que yo no quiero que el Gato vuelva a pegarme, y si el Gato vuelve a pegarme creo que me voy a morir, mi querido tío Malcolm, así que por favor y por favor no dejes de venir, te lo pide tu sobrino que te quiere y que te admira atentamente” (Walsh, 2006: 38-39). Y ya había sido escrita antes, mucho antes: “Querida madre: Estoy enfermo. Quiero ir a casa. Haz el favor de venir y llevarme a casa. Estoy en la enfermería. Tu hijo que te quiere. Stephen” (Joyce, 1973: 23). El pedido y la

incorporarla a la experiencia política (asumiendo ahí que la ficción no sea política) fueron los dos interrogantes que nortearon esa escritura final, enclavada en el umbral entre lo público y lo privado. Su “participación” real sólo se daría una vez anulada esa distancia, que siempre parece estar un poco después de la pérdida y su aceptación. Lo importante era no re-presentar los hechos, esto es, muy esquemáticamente: la ficción, ni siquiera ya documentarlos o testimoniarlos, sino producirlos<sup>47</sup>:

Lo que ocurre es que todavía no “participo” a fondo, porque no encuentro la manera de conciliar mi trabajo político con mi trabajo de artista, y no quiero renunciar a ninguno de los dos. (...)

Tal vez aprendamos a mirarnos como se ha mirado nuestra gente, en momentos duros. Voluntariamente elegimos estar del lado de ellos. Damos un salto que es como una muerte, una despedida. ¿Lo damos realmente? Espero que sí. (“1968, setiembre 17, martes”, 2007: 107-108)

Integrante a sueldo de ese proyecto increíble que fue la editorial de Jorge Álvarez, su estadía ahí y la realización de tareas secundarias se debía, en gran parte, a la promesa de la escritura de una novela. Estando aún vacante la plaza del escritor argentino que formara parte del boom (Cortázar ya no contaba), Walsh se erigió para Álvarez como aquel cuya demanda del lugar vacío era más plausible. Numerosas veces postergada, la entrega de la novela se sucedía en el tiempo porque, básicamente, Walsh no tenía tiempo para su escritura<sup>48</sup>. Ese tiempo que le faltaba era la exigencia que la crítica y la prensa le

---

urgencia son similares, las figuras evocadas (la protección del tío Malcolm-Jesús, o la de la madre-María), como en una plegaria propia de la institución, también. No así el contenido ni tampoco las vías que debe transitar para llegar a destino, porque no era una “carta ordinaria”, no, “era más bien subversiva y anómala, que necesitaba para circular subversivos y anómalos canales” (Walsh, 2006: 39) y la mediación de la liga Shamrock, clandestina organización de estudiantes del internado de irlandeses. La experiencia del terror es lo que distancia al pequeño Collins de Stephen Dedalus: por tener sus marcas en el cuerpo, es que la carta de Collins cobra una dimensión colectiva y por eso, además, es de índole fuertemente subversiva. La escritura como un vehículo subversivo, literalmente: una escritura peligrosa, política, no burguesa, que mueve y que tiene incidencia inmediata en la vida y con ello es útil: todo eso que buscaba el Walsh de 1969 lo estaba escribiendo desde el delirio un chiquito golpeado. El desenlace de todo esto, sin embargo, vuelve a reunir a Walsh con el Stephen Dedalus del *Retrato*: lo que aprendió el pueblo de irlandeses de la paliza que Gielty le propinó a Malcolm fue “que debía pelear por sí mismo y que de su propia entraña sacaría los medios, el silencio, la astucia y la fuerza” (Walsh, 2006: 52), consigna parecida a la que construye Dedalus en su forma-de-vida a partir de la salida de Irlanda y sus instituciones, “silencio, destierro y astucia”.

<sup>47</sup> En la nota-entrevista “Narrativa argentina y país real”, realizada por Carlos Tarsitano para *La Opinión cultural*, que reunió a Rodolfo Walsh y Miguel Briante, Walsh, en algún momento, dice sobre *Operación Masacre*: “No eran presentados [los temas de la persecución del pueblo y de su sufrimiento] sino representados. No era la primera instancia de la denuncia sino la segunda instancia, mucho menos concreta. Hay culpables, pero –en todo caso– son personajes de novela” (Tarsitano, 2007: 241). Podría establecerse una especie de *in crescendo* en el uso y progresivo abandono de estas denominaciones, de la literatura representativa a la presentativa y de ahí a esa última expresión “productiva”, por decirlo de algún modo, grado último de la praxis donde los límites de la escritura y la acción se adelgazan hasta lo ínfimo.

<sup>48</sup> Subyace, como el propio Walsh lo afirmaba en su entrevista con Ricardo Piglia, en el trasfondo de la escritura burguesa, una idea de lo sagrado en la Novela y, al mismo tiempo y por esa misma razón, una exigencia temporal: “Creo que esa concepción es una concepción 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. Ahora, en el caso mío personal, es evidente que me he formado o me he criado dentro de esa concepción burguesa de las categorías artísticas y me resulta difícil convencerme de que la novela no es en el fondo una forma artística superior; de ahí que viva ambicionando tener el tiempo



demandaban para su ascesis final: después de los cuentos y las investigaciones periodísticas, debía llegar el tiempo del estadio final de la Novela para culminar su evolución:

En teoría, Walsh deberá entregar su novela (o serie de cuentos) a principios de marzo de 1969. Es lo que exige su contrato con el editor Jorge Álvarez, “quien me ha comprado al barrer toda mi producción futura”: el sueldo que recibe todos los meses (y que “es ahora mi único medio de vida”) le recuerda ese pacto, implacablemente. (“La novela geológica”, 2007a: 112)

A comienzos de 1969, la situación con Álvarez no parece sino más grave, dado que la única solución que se le presenta es la tentación de asumir el trabajo en una revista que significaría para él una contradicción ideológica (*Panorama*) y, por lo tanto, una mancha, una derrota. El diario se transforma en el cuaderno del Debe y el Haber. La deuda en ese punto extremo ya es doble: simbólica y monetaria, por un lado, con él y el prestigio que no le terminará nunca de llegar hasta en tanto no acceda a las instancias de la novela consagradoria por todos exigida y, por el otro, con Jorge Álvarez y el dinero que mes a mes le fue, como un antiguo mecenas, otorgando. La escritura (de ficción) es una deuda y en la deuda se cifra, pues, todo lo que de valor resta aún en la literatura.

Si bien Walsh insistía en dividir esquemáticamente su tiempo en tres partes iguales: “una en que el hombre se gana la vida, otra en que escribe su novela, otra en que ayuda a cambiar el mundo, etc.” (“29.12.69”, 2007: 166), entre el tiempo del trabajo y el tiempo de la escritura, en Walsh se manifestaba, de pronto, el tiempo del acontecimiento, que lo arrastraba consigo y al que él a su vez se entregaba de modo intenso. La intensidad, instaurada por el tiempo del acontecimiento, así, rompe violentamente la cronología y funda otra temporalidad, más acá o más allá de toda conciliación posible. Los resultados del tiempo del acontecimiento, si bien parten de la urgencia del aquí y ahora, sólo serán visibles mucho tiempo después, más allá de la propia vida. La inmediatez de la recepción de la obra, periodística, teatral o literaria, significaba para Walsh otra recepción y otro status. En esa división del tiempo localizaba, por eso, un tiempo popular y otro burgués, que determinaba un arte revolucionario y peligroso y otro minoritario y refinado, un lector obrero y un lector burgués. Frente a eso, y cargando todavía la exigencia de la novela, Walsh aún imaginaba un espacio quieto que no es sino el tópico de la torre de marfil para, lejos del teatro de los acontecimientos, escribir:

---

para escribir una novela a la que indudablemente parto del presupuesto de que hay que dedicarle más tiempo, más atención y más cuidado que a la denuncia periodística que vos escribís al correr de la máquina” (Piglia, 2006: 62).

Personalmente, es una evidencia que necesito retirarme momentáneamente de la escena. Mi libro no se escribirá solo, ni el editor seguirá pagándome indefinidamente. Necesito un aislamiento casi total. A partir de la semana próxima, en consecuencia, iré a la quinta.

Esa evidencia está producida además por mi estado de ánimo, por la abulia generalizada que me domina. Duermo hasta doce horas por día, consumo diarios y revistas en cantidades infinitas, etc. Incluso leo demasiados libros. Escribo menos de media página por día. Estoy cansado y derrotado, debo recuperar cierta alegría, llegar a sentir que mi libro también sirve, romper la disociación que en todos nosotros están produciendo las ideas revolucionarias, el desgarramiento, la perplejidad entre la acción y el pensamiento, etc.

Tiene que ser posible recuperar la revolución desde el arte. La película de Octavio [Getino y Pino Solanas] es un camino. Recuperar, entonces, la alegría creadora, sentirse y ser un escritor; pero saltar desde esa perspectiva el cerco, denunciar, sacudir, inquietar, molestar. (“19.12.68 SITUACIÓN”, 2007: 117)

En última instancia y frente a lo imprevisible del tiempo no cronológico, la escritura de la novela ya no depende tanto del propio Walsh sino de los tiempos y la disposición que a él le exijan:

- *Sin embargo usted tiene una novela empezada.*

- Es cierto, y en este momento me inspira grandes nostalgias. Volver a ello no depende de mí sino del mundo exterior. Si sobreviniera una de esas épocas tranquilas o de estancamiento que me permitiera escribir, lo haría porque quiero escribir. No es que busque pretextos – como dicen por ahí- para no escribirla. En este momento vivo un movimiento oscilante entre el periodismo de acción, que me exige estar en la calle, escribir con grandes apuros y terminar, tal vez, un capítulo o dos por día, y el repliegue para escribir ficción. Entonces escribo con gran dificultad cinco líneas por día y recupero el tiempo que no he podido leer. (“¿Lobo estás?”, 2007b, p 143)

El estratega necesita de la calma para volver sobre sus pasos, replegarse, poner blanco sobre negro, reflexionar y dedicarse a escribir. Como si de posiciones de guerra se tratase, la trinchera es la situación desde donde se piensa la acción. “«Con la puerta abierta tampoco se escucha», dice ella: nos referimos a la máquina de escribir, que hemos mudado adentro”, anotaba Walsh en la entrada del diario del “jueves 24, 13.10” (2007: 148), correspondiente a 1969, registrando los ruidos que podían ser percibidos desde afuera de la casa y pudieran delatar su actividad subversiva, la escritura. Dentro de esa guerra de posiciones en que se fue convirtiendo lentamente el espacio de la ciudad, todo lugar de trabajo se regía por los imperativos de la clandestinidad. Vivir era sobre-vivir y la escritura un lugar donde refugiarse o desde dónde conseguir más recursos. “Hay que trabajar para ganarse la vida, hay que trabajar en política, hay que trabajar en literatura”, escribía Walsh en la entrada del “Jueves 4 de febrero, 1970”, antes de preguntarse cuánto tiempo era capaz de trabajar por día y, luego de analizar las anotaciones anteriores, acabar afirmando unas 10 horas por día<sup>49</sup>:

---

<sup>49</sup> En una de las últimas entradas del diario de ese año de 1970, fechada el martes 15 de diciembre a las “24.15” de la noche, Walsh detallaba, a modo de balance: “Un horario de diez horas no es una jaula para tigres. La admirable precisión conseguida en los rubros T[rabajo] y P[olítica] no oculta sin embargo el fracaso de la zona L[iteratura] –tal vez porque la rehúyo. Zona de la libertad, que es la materia casi informe,

Jueves 4 de febrero, 70

THINK<sup>121</sup>

(11.30)<sup>122</sup> Para la nota sobre luz eléctrica<sup>123</sup> invertí 60 páginas de apuntes y transcripciones, unas 30 páginas de borradores y 20 páginas de original, es decir un total de 110 carillas dactilografiadas.

Realicé unas 6 horas de grabación.

Invertí un total de 87 horas de trabajo, repartidas en 13 días, o sea casi 7 horas diarias.

Ayer al entregar la nota, Firpo me anunció que me pagaría 30.000 pesos, o sea unos 2300 pesos diarios, 345 pesos por hora.

La duración total del trabajo fue de 16 días, con tres feriados.

Equivale a un sueldo de 60.000 pesos por mes. También a 270 pesos la carilla. En traducciones, he cobrado hasta 600 pesos la carilla, con un mínimo de 350.

Cuando empecé a decirle a Firpo que había trabajado mucho en la nota, se dio el lujo de contestarme:

—No entremos en una conversación que puede ser enojosa para los dos.

<sup>121</sup> Es el más largo de los originales conservados. Se trata de siete páginas mecanografiadas y corregidas a mano, numeradas en el ángulo superior izquierdo (TH2 a Think-8, falta la hoja número 6). La primera anotación es del 4 de febrero, seguida por otras dos (cada una de ellas escrita en hoja aparte) del 10 de febrero.

<sup>122</sup> Manuscrito en el margen.

<sup>123</sup> Se refiere a "La luz nuestra de cada día" publicada originalmente en *Panorama* e incluida en *El violento oficio de escribir* (Buenos Aires, Planeta, 1995).

En Walsh, como mucho antes en otro escritor profesional, Quiroga, la ecuación tiempo de trabajo y tiempo de escritura relacionada con el valor que el dinero explicita está

---

mientras que la redacción de un editorial, de una nota, es a tal punto una repetición de la experiencia, que ningún temor —tampoco ningún temblor— la recorre. La solución orilla sin embargo la punta de los dedos. Consiste en privilegiar aquellas zonas de *alertness*, las diez de la mañana, y dejar para estas otras horas cabizbajas la minucia del recorte y el apunte, de la transcripción, traducción, archivo, fichaje, todo eso. El modelo horario no es tampoco definitivo. Lo único que debo afirmar es L en la *continuidad*". (2007: 194-195, subrayado en el original)

cristalizada de un modo avasallador<sup>50</sup>. Esa consciencia del dinero que le es debido al tiempo del trabajo permite no solo imaginar cuánto tiempo costó (y por eso, en términos burgueses y hasta enarbolando la dignidad como parámetro, vale) un texto sino, a fin de cuentas, postular cómo la literatura en tanto producto final listo para ser leído se basa en una obliteración del tiempo de trabajo<sup>51</sup>. Pensar a la literatura desde el trabajo es pensar al texto en tanto un proceso continuo que desenmascara uno de sus rasgos constitutivos: el olvido de su ser-manufactura. La obra de arte invisibiliza el trabajo en su presunción por alcanzar esa su dignidad cuasi-sagrada, siempre queriéndose tan ajena a la vileza del flujo del dinero. Pensar a la literatura desde el trabajo es una tentativa por abandonar los últimos rasgos románticos que perduran en la imagen del escritor y cuyo relato hagiográfico impide enfrentarse de un modo sincero con su producción. La escritura, por fin, en ese tiempo, es derroche porque escapa a las medidas de la eficacia y del cálculo. La contra-economía que ese derroche instaura es su mayor apuesta política.

“De todos modos pienso que esos cambios habría que ligarlos no sólo a la voluntad personal de los escritores, sino también al momento de la lucha de clases en la Argentina”, le respondía, interpellándolo, Piglia a Walsh hacia el final de su entrevista publicada en marzo de 1970. Y seguía: “Quiero decirte: no es casual que nos planteemos esa problemática, esta discusión en este momento, a un año del Cordobazo. La movilización de las masas les replantea constantemente a los intelectuales el problema de sus posibilidades y de sus maneras de actuar, participar en la lucha del pueblo” (Piglia, 2006: 67). Precisamente y de a poco comienza a aparecer en los diarios de Walsh, entre el vaivén del abandono y del retorno a la ficción, la idea de una “literatura clandestina”, específicamente hacia fines de 1969 y en principio como contraposición a la denominada

---

<sup>50</sup> Tanto el epígrafe de Quiroga como esta escena de Walsh con Firpo recrean la relación del amo y ese “criado de lujo” que era el artista en los comienzos de la era moderna y que obliteran, en última instancia, la definición del artista en tanto asalariado (que le impide considerarse uno más y, por lo tanto, poseer, entre otras cosas, la solidaridad de clase como un valor). Walsh, en la entrevista conjunta con Miguel Briante, historizaba esa relación de planteo hegeliano: “Si nosotros analizamos toda la relación del aparato cultural con la estructura del poder burgués, desde el siglo XVI hasta que la burguesía toma el poder, en general vemos un tipo de vínculo. Con las sucesivas sacralizaciones e instancias de convicción que los intelectuales logran imponerle a la burguesía. Llega un momento en que el artista es un sirviente, a la vista y descarado, de lo que empieza a ser el príncipe burgués de su época. Y forma parte de la casta. Esa situación se prolonga largamente, pero –a la vez- como ese criado no es tonto, dedica una gran parte de su esfuerzo literario a convencer al amo de su excelencia, de sus grandes virtudes, de su espiritualidad. Y, de alguna manera, le hace compartir esos valores. Lo que nunca consigue es que el amo lo valúe tanto como él cree que le debe pagar. Eso no lo consigue ni siquiera hasta hoy” (Tarsitano, 2007: 246).

<sup>51</sup> De algún modo, el intento por hacer visible el trabajo de escritura en el producto final, el texto, corre paralelo al proyecto brechtiano que Daniel Link identifica en la serie de notas de 1969 aparecidas en *Panorama*, *Georama* y *Siete días*, “al pretender materializar aquello que parece una mera idea de consumo cotidiano: la carne, el agua, la luz, el aire. «Lo esencial», escribe en un plan de nota para *Siete Días*, «además de una explicación técnica correcta, es el *trabajo humano* implícito en la producción y distribución del agua»” (2008: 251).

escritura de derecha o literatura burguesa. Las nuevas condiciones de escritura, de inicio clandestina, nómada y de firma anónima o pseudónima, vendrían de la mano de nuevas formas de circulación y un público-otro, ya no sólo lector, sino también distribuidor y propagador del texto. El pasaje a la clandestinidad implicaría un abandono del privilegio social que produce la obra mediante su reconocimiento y el valor monetario dado por el mercado. La obra, situándose en las antípodas de lo que posteriormente sería la monumental propaganda montonera, se definía así desde la modestia, lo artesanal, lo mínimo, lo precario<sup>52</sup>. La confusión del artista en el anonimato lo asemejaría a un obrero: su obra no se podría diferenciar de la de un par. La confusión del escritor en la multitud lo situaría junto a los terroristas: la máquina de escribir es una máquina de guerra<sup>53</sup>. Anulando la autoría, el texto re-cobraría una potencialidad olvidada y le permitiría insertarse de otro modo en el mundo de acción. En esa flexión Walsh vislumbraba la posibilidad de no abandonar la literatura y salvar la ficción a partir de la recuperación en ella de la experiencia política y del testimonio más allá de su inmediatez. En esa flexión, también, vislumbramos uno de los intentos, tal vez el más arriesgado y lúcido, de salirse del paradigma *Sur*, aquel que disociaba escritura de trabajo y que definía pura y exclusivamente al tiempo libre como tiempo de ocio, donde se insertaba la escritura, instancia idealmente autónoma de todo contexto y praxis. En esa flexión, nosotros, ahora y a destiempo, vislumbramos la anticipación de la experimentación en el campo de la literatura de lo que apenas unos años después sería puesto en práctica en la política. La vanguardia estética, de una forma inusitada, anticipa la vanguardia política para,

---

<sup>52</sup> De alguna forma, esta praxis literaria sería una vuelta al Walsh anterior a *Operación Masacre*-libro, porque estaría recorriendo el camino inverso: del Monumento al Documento, de lo mayor a lo menor, de la novela al cuento, del nombre a lo anónimo (Cfr. Link, 2017).

<sup>53</sup> “Si las armas de la guerra que hemos perdido era el FAL y la Enegra, las armas de la resistencia que debemos librar son el mimeógrafo y el caño”, cerraba su “Aporte del 2 de enero de 1977” (2014e:140) a la Cúpula de Montoneros, retomando de algún modo el final de su conversación con Piglia, que en aquel entonces, marzo de 1970, se refería aún a la novela: “Solamente se plantea el problema de este lado; entonces, vos tenés que hablar, tenés que decir eso con los escritores de izquierda. Hay un dilema. De todos modos, no es tarea para un solo tipo, es una tarea para muchos tipos, para una generación o para media generación, volver a convertir la novela en un vehículo subversivo, si es que alguna vez lo fue. Desde los comienzos de la burguesía, la literatura de ficción desempeñó un importante papel subversivo que hoy no lo está desempeñando, pero tienen que existir maneras de que vuelva a desempeñarlo y encontrarlas. Entonces, en ese caso, habrá una justificación para el novelista en la medida en que se demuestre que sus libros mueven, subvierten. Por otro lado, mientras uno está fuera de todo contacto con la acción política, ya sea directa o por el medio que te rodea, uno está alienado en el concepto burgués de la literatura. Sos un inocente en realidad, vos estás en realidad compitiendo con estos tipitos a ver quién hace mejor el dibujito cuando en realidad te importa un carajo, porque vas a estar compitiendo con estos tipos... hasta que te das cuenta de que tenés un arma: la máquina de escribir. Según cómo la manejas es un abanico o es una pistola, y podés utilizar la máquina de escribir para producir resultados tangibles, y no me refiero a los resultados espectaculares, como es el caso de Rosendo, porque es una cosa muy rara que nadie se la puede proponer como meta, ni yo me lo propuse, pero con cada máquina de escribir y un papel podés mover a la gente en grado incalculable. No tengo la menor duda” (Piglia, 2006: 68-69). Esa convicción lo acompañó hasta su último texto, titulada con su profesión y firmada con su nombre y documento.

inmediatamente después, confundirse en una forma-de-vida intensa y radical. Walsh, con esto y en esos últimos ensayos de literatura clandestina, sería un escritor de anticipación, especie de relato de ciencia ficción o post-apocalíptico que aventura lo por venir<sup>54</sup>.

“Pero vos nos enseñaste que no le está prohibido dar un paso más, convertirse él mismo en un hombre del pueblo, compartir su destino, compartir el arma de la crítica con la crítica de las armas. Gracias por esa lección” (2014b: 32): así terminaba la carta de Walsh de julio de 1976 dirigida a Paco Urondo, después de muerto, intentando desentrañar los deberes del “intelectual revolucionario” que éste había consignado con su propia escritura y vida. Aquella indistinción de las armas y la crítica (propia de la Edad Media, con una modulación especial para la nación argentina ideada por la Generación del 37), Walsh, por esos años, la puso al servicio de Montoneros. Las numerosas notas que, durante gran parte de 1976 y comienzos de 1977, dirige a la Conducción Nacional de Montoneros, a pesar de su carácter cada vez más urgente y agónico, no tuvieron ninguna respuesta. En ellas, ante el evidente fracaso de los métodos de lucha empleados por Montoneros en el enfrentamiento sostenido con las Fuerzas Armadas, anticipando el exterminio que se ve(n)ía y dentro del contexto de una “dura realidad”, “que no permite a las masas ni siquiera pensar el poder, sino resistir para sobrevivir” (2014c: 111), Walsh comienza a idear algo que se situaba en la vanguardia de la vanguardia y que, por ello, parecía inconcebible: emprender la retirada y construir la resistencia, “forma de guerra diluida” (2014d: 122), anulando el colectivo y focalizándose en acciones dispersas y esporádicas individuales<sup>55</sup>. “Un centenar de oficiales dispersos en el territorio, sin otro

---

<sup>54</sup> En la entrevista con Piglia se deja leer algo sumamente interesante en las palabras de Walsh: la concepción de uso que sostiene respecto de la literatura y sus géneros y parámetros estéticos: “Por eso, lo que dije antes no debe tomarse como un descarte aislado de las formas literarias tradicionales de la novela, del cuento, para reemplazarlos siempre y definitivamente por el testimonio, pero sí pienso que va a haber que usar esas formas de otra manera. Pienso que ya no se van a poder usar inocentemente con una serie de convenciones que prácticamente ponen a toda la historia en el limbo; me siento capaz de imaginar, no digo de hacer una novela o un cuento que no sea una denuncia y que, por lo tanto, no sea una presentación sino una representación, un segundo término de la historia original sino que tome abiertamente partido dentro de la realidad y pueda influir y cambiarla usando las formas tradicionales, pero usándolas de otra manera” (Piglia, 2006: 65).

<sup>55</sup> Contemporáneos a las conceptualizaciones de Walsh sobre la guerrilla son los planteos sobre el rizoma de Deleuze y Guattari. Allí, por ejemplo, se lee: “Problema de la máquina de guerra o del Firing-Squad: ¿es necesario un general para que  $n$  individuos lleguen al mismo tiempo al estado *fuego*? La solución sin General se encuentra mediante una multiplicidad acentrada que comprenda un número finito de estados y señales de velocidad correspondiente desde el punto de vista de un rizoma de guerra o de una lógica de guerrilla” (2004, p. 42). De ese modo, lo teorizado sobre el rizoma describe al rizoma de guerra o a la lógica de la guerrilla y viceversa. La máquina literaria, se nos dice allí, está conectada a otra máquina y es eso lo que le permite funcionar. “Escribir no tiene nada que ver con significar, sino con medir, cartografiar, incluso las comarcas por venir”, se define apenas más adelante (2004: 11). La desterritorialización y la territorialización, las líneas de fuga y los devenires, el nomadismo, el movimiento y la producción del deseo y, por último, la antigenealogía que representa, frente al esquema arborescente, el rizoma son cualidades que sirven, también, para estudiar y describir a las técnicas, la lógica y el estatuto de la guerrilla.

lazo orgánico que la unidad de doctrina, es suficiente para sostener la resistencia si se cuenta con recursos adecuados en dinero, documentación, propaganda y explosivos”, propuso en su nota del 2 de enero de 1977. El modelo era la resistencia palestina, analizada *in situ* para una serie de notas aparecidas en *Noticias*, el diario de Montoneros, donde encontró, según Daniel Link, “un modelo de resistencia popular-militar ante las fuerzas represivas del Estado. Es la legitimidad de la guerra lo que en ese conflicto se juega, y lo que Walsh demuestra es que la violencia es siempre del Estado. Sin esa violencia previa y constitutiva de las sociedades modernas no habría, tal vez, guerrillas” (2008b: 383)<sup>56</sup>. La lógica de la resistencia no era la lógica de la guerra: la organización de la guerra “es centralizada, homogeneizada a través del funcionamiento partidario y dependiente de un aparato especializado”, mientras que la organización de la resistencia “se basa en grupos reducidos e independientes cuyo nexo principal es la unidad de la doctrina (a expensas de la unidad funcional) y que en función de una gran autonomía táctica rescatan hasta cierto punto la “inteligencia” del cuadro individual” (2014d: 130). Esto significaba hacer de Montoneros un cuerpo sin órganos o, mejor, órganos sin cuerpo o pertenecientes a un cuerpo en estado de coma, un fantasma más allá de la representación interna inmediata y de la jerarquía celular revolucionaria en pos de un sujeto cuya acción, si bien se continuaba rigiendo por lineamientos generales e ideales del movimiento, del propio sujeto partía. Lo que antes le había exigido al arte, pasar de la

---

Y así, cuando afirman que “el rizoma procede por variación, expansión, conquista, captura, picadura” (2014: 51) y que, además, “es un sistema acentrado, no jerárquico y no significativo, sin General, sin memoria organizadora o autómatas central, definido únicamente por una circulación de estados” (2014: 52) no podemos dejar de pensar en el *modus operandi* de la propia situación de la guerra diluida esbozada por Walsh. Si la introducción a *Mil mesetas*, entonces, sirve para empezar a delinear las cualidades de la guerrilla, los aportes dispersos de Walsh son fundamentales para pensar una idea alternativa sobre la escritura en pie de guerra contra la máquina del Estado, la máquina de las instituciones.

<sup>56</sup> Lo que encuentra en Fatah es fácilmente identificable con Montoneros, sobre todo en tanto organización y acciones. Por ejemplo, en el siguiente fragmento, donde recoge la explicación de uno de sus dirigentes sobre la inseparabilidad de lo militar y la política: “A pesar del origen de sus fundadores, Fatah puso siempre el acento en la lucha de masas, además de la acción armada: «Si abordáramos solamente la lucha armada, estaríamos condenados al fracaso, porque en términos militares partimos de una situación de inferioridad. Pero si abordáramos solamente la lucha política, también estaríamos perdidos, porque tarde o temprano chocaríamos con la realidad de que el enemigo nos domina por la fuerza. La lucha armada es indisoluble de la lucha política, y el descuido de una o de otra equivale a convertir la guerra revolucionaria en una aventura. En consecuencia, nosotros no diferenciamos entre acción política y acción militar, ni mandamos a combatir a nadie que no haya pasado por la organización política»” (Walsh, 2008: 409). Las críticas a la grandilocuencia de Montoneros vienen desde ese lado también por entender el conflicto no a partir de la lógica del menor que establece la resistencia y sí a partir de las dimensiones extraordinarias de una guerra: “Todo lo hacemos y lo pensamos a lo grande. Nuestra lucha es una guerra. Nuestra propaganda tiene que llegar a cuatro millones. Aunque criticamos el militarismo, todo el documento parece la receta para que un Ejército rompa el cerco de otro y luego lo derrote. Hay que ser más modesto. Nosotros tenemos que resistir junto al pueblo a la dictadura. Necesitamos mucha propaganda. Tenemos que irnos organizando en la lucha sin delirios de grandeza y pensando en plazos largos” (“Asunto: observaciones sobre el documento del Consejo del 11/11/76 (23 de noviembre de 1976)”, 2014c: 70).

representación a la presentación, muestra y acción, le exigía ahora a la estructura de Montoneros. Luego de esa etapa zombi o espectral, y volviéndose hacia el peronismo, Montoneros podría recuperar su situación de vanguardia y con ella la representatividad dentro del movimiento. Walsh, proponiendo la resistencia en estos términos, cambia la concepción del poder y llama a esperar:

*Objetivos de la resistencia*

Lo que diferencia a la guerra de la resistencia es la respuesta a la pregunta sobre el poder. La guerra pone en la orden del día la conservación del poder que se dispone a la toma del poder que se carece.

La resistencia cuestiona los efectos inmediatos del orden social, incluso por la violencia, pero al interrogarse por el poder, responde negativamente porque no está en condiciones de apostar por él. El punto principal en su orden del día es la preservación de las fuerzas populares hasta que aparezca una nueva posibilidad de apostar al poder. (2014d: 119-120)

El movimiento no es dialéctico sino de ida y vuelta, de diferencia y repetición (diferenciada): salir de la representación para volver a la representación, salir de la literatura para volver a la escritura. Lo que Walsh empieza a vislumbrar en la literatura clandestina hacia fines de la década de los 60 y que poco a poco lleva a cabo en la siguiente década, hasta su concreción absoluta en las cartas, también quiso llevarlo a la práctica para el futuro de Montoneros a través de su idea de la resistencia fantasmática que, instalando la conspiración y el complot en la constitución de lo social e instaurando la lógica del asalto y no la del consenso, redefinía a la guerra en tanto civil y constante<sup>57</sup>. La literatura, así, se convierte en el laboratorio para la praxis revolucionaria y la vanguardia estética anticipa la vanguardia política. La suspensión de la economía por la marginalidad del nomadismo sin nombre de la clandestinidad coloca a la escritura en otro territorio. La dilución de la guerra en el espectro de la resistencia intentó, quebrando la mimesis y suspendiendo el valor, establecer el tiempo mesiánico de la irrupción de la no representación y de lo imposible en el presente agónico.

---

<sup>57</sup> La reconceptualización de la guerra civil a partir de la resistencia difusa y de la situación asimétrica del combate hace de Walsh un precursor del *modus operandi* propuesto por el Comité Invisible que, sacando la militarización de la guerra civil, coloca en la vida la estrategia que le hace frente a la “rede mundial de dispositivos locais de governo, isto é, um aparelho mundial, reticular, de contrainsurreição” (2016: 185), considerando así a la insurrección no en tanto ruptura de la cotidianeidad sino como su continuación ética, siendo que hasta los detalles más banales e ínfimos de la vida común fueron dispuestos en el mismo nivel que la revolución. El testimonio de un llamado “amigo del Cairo”, en 2010, y la posterior conclusión no pueden sino recordar a Walsh: “«Acho que o que salvará o que acontece até o momento no Egito é que não há um líder desta revolução. Essa talvez seja a coisa mais desconcertante para a polícia, para o Estado, para o Governo. Não há nenhuma cabeça a cortar para que esta coisa pare. Como um vírus que se transmuta permanentemente para preservar sua existência, foi isso que nos permitiu conservar esta organização popular sem hierarquia, completamente horizontal, orgânica, difusa». De resto o que não se estrutura como um Estado, como uma organização, só pode ser disperso e fragmentário e encontrar, em seu caráter de constelação, a própria matéria para sua expansão” (2016: 276-277).



El Lenin del final estuvo permanentemente preocupado por el tiempo y sus aristas. En el decorrer del así llamado *Diario de las secretarias* esa cuestión se vuelve cada vez más agónica, siendo que Lenin vivía una especie de alejamiento obligado de la vida política, en primera instancia por cuestiones de salud que, en una segunda instancia, se descubrieron partes de un complot para evitar su intervención e influencia en los rumbos de la conducción de la Rusia soviética y revolucionaria. Lenin, disminuidas sus capacidades motrices y por prescripción médico-política (el conjunto del cuerpo médico recibía órdenes directas de Stalin), no podía escribir por cuenta propia y el tiempo de la lectura y del dictado estaban, *sob* pretexto de provocar agitaciones anímicas perniciosas, reducidos a escasos minutos diarios cronometrados. Aislado, su único campo de acción, la intervención en la escena pública o en el ámbito de la intimidad mediante artículos, discursos y cartas, estuvo mediado (y cercenado) por el dictado. El 17 de enero de 1923, M. A. Volodícheva escribió:

Mientras dictada la frase “a nuestros Sujánov...”, al llegar a las palabras “... y no pueden imaginar...”, se ha detenido, y mientras pensaba en la continuación, ha exclamado jocosamente: “¡Mira qué memoria! ¡He olvidado completamente lo que quería decir! ¡Al diablo! ¡Qué extraordinaria amnesia!”. Me ha pedido le trascriba pronto las notas y se las entregue.

Observándolo mientras dictaba durante algunos días seguidos, he observado que se irrita si se lo interrumpe en la mitad de la frase, porque pierde el hilo de su pensamiento. (2011: 80)

El signo evidente de su estado eran las compresas que llevaba en su cabeza, el ritmo de sus movimientos y el color de su piel. También el humor. Y la prosodia del dictado: en sus mejores momentos, no se detenía, le costaba poco hallar una expresión y el dictado se mecía a partir de un habla gesticulada sumamente emocionada. Se preocupaba, además, por el tiempo de sus secretarias: si habían regresado bien de sus vacaciones, si poseían objeciones a que las llamara incluso en los días festivos. En varias ocasiones recordó el gesto de la escritura y trazó el imposible paralelismo con el dictado:

*6 de febrero, por la tarde*

(notas de M. A. Volodícheva) (...)

Recorriendo el artículo, Vladímir Ilich ha hecho algunas digresiones, hablando de su viejo hábito de escribir y no de dictar; que ahora comprende por qué los taquígrafos no le satisfacen (ha dicho: “No me satisfacen”); estaba habituado a ver ante sus ojos el manuscrito, a detenerse, a reflexionar en caso de dificultad, sobre el punto en que había quedado “encallado”, a pasear por la habitación, o a veces a salir y dar un paseo; y que ahora también, muchas veces, le asalta el deseo de tomar lápiz y escribir o de hacer él mismo las correcciones.

Ha recordado cuando intentó dictar su artículo al taquígrafo de Trotski, todavía en 1918, y cómo en aquella circunstancia, cuando sentía que estaba por “encallar”, se agitaba y “aceleraba” siempre más, con “increíble” rapidez, de modo que al fin debió tirar al fuego todo lo escrito; después se puso a escribir él mismo y terminó *El renegado Kaustky* de lo cual aún está contento. (2011: 93)

El hilo del relato es lo que le provocaba angustia o felicidad. Ver claro el desarrollo del pensamiento le parecía un signo de su bienestar. “Hoy hay algo en mí que no va, que *no funciona*”, dijo, acentuando la última parte, un día que el dictado fue lento (2011: 90) o, en otra oportunidad y cuando lo abatió la indecisión, se excusó diciendo que había algo en él que no marchaba (2011: 100). El tiempo útil, para Lenin, era el tiempo de la escritura, ajena a él en estas condiciones. Su cuerpo se expresaba en gestos que intentaban en conjunto reponer el trazo impedido a la mano. Asediado por un complot, debía aún en esas circunstancias confiar en su equipo de secretarias a pesar de la infidelidad de ellas para poder seguir teniendo voz o siquiera conservar algo de las implicancias de acción de su tono. El tiempo, para ese disminuido Lenin del final, se demostró agónico y por ello, más que nunca, político. El tiempo, también para Walsh y para Renzi, más acá y directamente condicionados por una economía que posibilitaba o restringía una forma-de-vida que permitiera la escritura, fue otro aspecto de una política que quiso construir una división alternativa de lo sensible y sus praxis.

## BIBLIOGRAFÍA

COMITÊ INVISÍVEL (2016). *Aos nossos amigos. Crise e insurreição*. Trad. Edições Antipáticas. São Paulo: n-1 edições.

Cortés Rocca, Paula (2017). "In Memoriam. Vivir de escribir: Ricardo Piglia (1940-2017)". *Revista de Estudios Hispánicos*, Washington University, tomo LI, n° 1, 7-10.

Deleuze, Gilles Y Guattari, Félix (2004). *Rizoma*. Trad. C. Casillas y V. Navarro. Valencia: Pre-Textos.

Joyce, James (1973). *Retrato del artista adolescente*. Trad. Alfonso Donado. Buenos Aires: Santiago Rueda Editor.

Lenin, Vladimir Ilich (2011). *Testamento político y Diario de las secretarías de Lenin*. Buenos Aires: Anagrama.

Link, Daniel (2008). "Nota a "El matadero", "Las carnes que salen del frío" y "Magos de agua dulce"". In: WALSH, Rodolfo: *El violento oficio de escribir. Obra periodística (1953-1977)*. Edición corregida y aumentada a cargo de Daniel Link. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Link, Daniel (2008b). "Nota a "La revolución palestina" y "Respuesta a la Embajada israelí"", Walsh, Rodolfo: *El violento oficio de escribir. Obra periodística (1953-1977)*. Edición corregida y aumentada a cargo de Daniel Link. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

---- (2017). "Rodolfo Walsh, inteligencia de izquierda". Conferencia pronunciada en el Centro Cultural San Martín de Buenos Aires, jueves 16 de marzo de 2017.

Piglia, Ricardo (1993). "Roberto Arlt. La ficción del dinero", *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca.

---- (2000). "Sobre Borges", *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.

---- (2000a). "Notas sobre literatura en un Diario", *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.

---- (2006). "Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política. Reportaje a Rodolfo Walsh", Walsh, Rodolfo, *Un oscuro día de justicia. Zugzwang*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

---- (2006b). "Ernesto Guevara, rastros de lectura", *El último lector*. Buenos Aires: Anagrama, 103-138.

---- (2015). "Diario 1963". *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*. Buenos Aires: Anagrama, 135-141.

---- (2015b). "Los diarios de Pavese". *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*. Buenos Aires: Anagrama, 142-146.

---- (2015c). "Diario 1965". *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*. Buenos Aires: Anagrama, 165-213.

---- (2015d). "Diario 1966". *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*. Buenos Aires: Anagrama, 216-272.

---- (2015e). "La moneda griega", *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*. Buenos Aires: Anagrama, 273-280.

----- (2015f). “Diario 1967”. *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*. Buenos Aires: Anagrama, 281-335.

----- (2016). “Nota a la edición”, *Escritores norteamericanos*. Buenos Aires: Tenemos las máquinas, 5-7.

Tarsitano, Carlos (2007). “Narrativa argentina y país real. Testimonios de Rodolfo Walsh y Miguel Briante”, Walsh, Rodolfo: *Ese hombre y otros papeles personales*. Nueva edición corregida y aumentada a cargo de Daniel Link. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 238-250.

Walsh, Rodolfo (2006). “Un oscuro día de justicia”, *Un oscuro día de justicia. Zugzwang*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 21-52.

----- (2007). *Ese hombre y otros papeles personales*. Nueva edición corregida y aumentada a cargo de Daniel Link. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

----- (2007a). “La novela geológica”, *Ese hombre y otros papeles personales*. Nueva edición corregida y aumentada a cargo de Daniel Link. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 110-112.

----- (2007b). “¿Lobo estás?”, *Ese hombre y otros papeles personales*. Nueva edición corregida y aumentada a cargo de Daniel Link. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 139-146.

----- (2008). “La revolución palestina”. *El violento oficio de escribir. Obra periodística (1953-1977)*. Edición corregida y aumentada a cargo de Daniel Link. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 385-413.

----- (2014). *Cartas y documentos*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional

## WALSH: LA PELÍCULA

---

*Gustavo Gordillo*

En tiempos donde el debate político se vehiculiza por engendros de 140 caracteres y cualquier suceso es olvidado a las 48 horas, el anacronismo parece ser el mayor pecado posible. De ser así, probablemente sea este texto un pecado mortal insuperable.

En tiempos de la imagen, la velocidad y la virtualidad, la sola idea de una publicación escrita –de extensión ciertamente superior a la de Twitter, pero también a las pretensiones de Facebook o de Whatsapp- es ya una subversión epocal. Si a eso le agregamos que el tema es una reflexión sobre la realización concreta de una producción *audiovisual* ocurrida hace más de 20 años y que, en aquel momento, se intentaba contar la existencia de alguien que ya llevaba casi otros 20 años desaparecido, queda claro que no sólo somos pecadores, sino también descaradamente impenitentes.

En este caso, se trata de la relación menesterosamente reflexiva del cúmulo de actos que tuvieron como conclusión lo que hoy conocemos como el *videofilme* documental **P4R+, Operación Walsh**, estrenado en el cine Cosmos en octubre de 2000 y que fuera desconcertado acreedor de premiaciones varias. La torsión temporal incluye que se tratara de una edición renovada de un material casi íntegramente producido entre 1996 y 1997.

Fue en aquellos años que un grupo de graduados, docentes y estudiantes de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora, a partir del brioso empuje dado por su, a la sazón, Secretario de Extensión Universitaria, Gabriel Mariotto, pusimos manos a la obra en un proyecto de límites difusos pero acotados: juntar material para realizar un video sobre Rodolfo Walsh, con destino de ser pasado en las aulas para los estudiantes de periodismo. No había más horizontes sensatamente pensables.

Comenzamos, entonces, con lo que nos parecía una idea audaz y comprometida pero relativamente sencilla: contar a propios y extraños que había existido un hombre llamado Rodolfo Walsh. Y que éste había hecho cosas importantes, que merecían la divulgación para el conocimiento general.

Nos parecía, dije, una idea audaz y comprometida.

Audaz, por varias razones.

Audacia de origen: No era común que –en el año 1996, pleno segundo mandato de Carlos Saúl Menem- alguien se interesara por la vida y obra de quien, según nuestra

precaria información, había escrito, sí, una obra capital para cualquier estudiante de periodismo: *Operación Masacre*, pero había sido asesinado mientras combatía a la última dictadura cívico-militar desde una organización –guerrillera, revolucionaria, armada: adjetivos a la carta- como Montoneros. Mucho menos “común” resultaba que esto se hiciera desde una Universidad. Menos aún desde una Universidad Nacional, con fondos del Estado. Y menos común resultaba todavía que este trabajo tuviera la finalidad de contar *integralmente* las andanzas de semejante personaje.

Audacia en los instrumentos: sólo contábamos con unas pocas cámaras super-vhs, un recientemente acondicionado “estudio” de televisión que utilizamos con insistente torpeza, una PC con rudimentario y altamente limitado software para la edición digital, un –sí: *un-* camarógrafo/sonidista/iluminador/editor digital cuya experiencia era la de haber realizado algunos trabajos para distintas cátedras.

Y audacia en los realizadores: ni quien suscribe –a cargo de la investigación, de las entrevistas, el guion, la dirección y el “corte final”- ni el “técnico” ya mencionado (Marcelo Osorio<sup>58</sup>, también graduado de la facultad de Ciencias Sociales de la UNLZ) teníamos la más remota experiencia o conocimiento profundo acerca de las reglas básicas para la realización audiovisual de un documental como el que encarábamos (o, digámoslo ya, casi de cualquier otra obra audiovisual).

Sólo contábamos con nuestras ganas, la módica instrucción que al respecto nos había proporcionado la carrera de periodismo y las intuiciones que teníamos como los entusiastas, aleatorios y caóticos espectadores cinematográficos que éramos.

(Dato adicional: nos enteramos –el técnico y quien dirigía- en plena tarea de edición, mientras manipulábamos luces, colores y planos a fin de otorgarle una mínima coherencia estética a las primeras entrevistas, de nuestro respectivo e ineludible daltonismo. Fácil resulta imaginarse los desaguisados que estábamos cometiendo).

Decía “idea audaz y comprometida pero relativamente sencilla”: el compromiso era con nuestra pertenencia-convicción política e ideológica (peronistas *no* menemistas, podría resumirse en la época), con nuestra lectura histórica de la Argentina, con los mínimos –y hasta improbables- espectadores del trabajo final.

Lo que de ningún modo resultó fue lo de la sencillez.

---

<sup>58</sup>Hablo de la realización original y primera. Para la edición final (año 2000) el editor fue Julio Rivero, también graduado de la Facultad.

Lo que suponíamos una tarea de trasladar a una pantalla, seguramente con más datos y testimonios, *nuestras* ideas sobre el personaje, estalló apenas comenzado el recorrido.

En principio porque nos dimos cuenta de que “todo lo que sabíamos sobre nuestro objeto” –y sobre lo cual podríamos haber disertado con autosuficiencia durante un par de horas-, era prácticamente nulo, levemente distinto, o directamente erróneo respecto de lo que había sucedido.

Del mismo modo, los resquemores y resentimientos de los distintos entrevistados – incluso entre ellos, pasando por las simpatías, expectativas o desconfianzas que les despertábamos nosotros, las que tenían hacia el “*establishment* cultural y político” o hacia cualquier clase de divulgación de sus conocimientos que no fuera férreamente controlada, comenzaron a darnos una idea de que “el personaje” no sería tan fácil de asir.

Visto desde hoy, está claro que deberíamos de haberlo previsto: las pasiones que agitaron una vida como la de Rodolfo Walsh, necesariamente hacían eco o confrontaban o producían amor y/o repulsión, en dosis equivalentes, en cada uno de los entrevistados.

No estaba de moda hablar de “la grieta”, pero la intensa percepción política de la historia argentina reciente estaba adherida a cada palabra de quienes consultábamos. Claro: y de nosotros mismos.

Por lo tanto cada entrevista se convertía en un apasionado debate político, histórico, afectivo e ideológico sobre la historia del siglo XX, las posiciones de Walsh y la percepción de los resultados de las mismas que los testigos tenían.

La riqueza de los planteos, de las discusiones, de los señalamientos, excedía largamente a la de nuestras “ideas preconcebidas”. No hubo más alternativa que dejarnos llevar por el relato que se iba construyendo, más allá del que pensábamos construir. No por “modestia”. Ni por “amplitud de miras”, siquiera.

Porque estaba claro que esa riqueza, esas contradicciones, esas apasionadas discusiones, eran una parte sustantiva de lo que nuestro personaje era, vivía y despertaba. Cualquier otra intención hubiera sido recortar nuestro objetivo de un modo muy parecido a aquellas “inexactitudes a designio” que reconocía en el *Facundo* el propio Sarmiento, de quien deseábamos toda la lejanía posible.

A poco de andar, descubrimos otro problema: el *nombre* del entrevistado (y en la vida de nuestro personaje había muchos “nombres importantes”) no garantizaba la utilidad de su testimonio. Debíamos minimizar, desde el comienzo, a los hasta entonces más profusos y conocidos divulgadores del personaje.

Todos quienes estábamos en la tarea, habíamos conocido –por una fatal cuestión etaria- de la existencia de alguien llamado Rodolfo Walsh varios años después de ocurrida su muerte-desaparición. Es decir: lo conocíamos *contado por otros*. Y esos *otros*, también empezaban a hacerse conocidos en aquel momento. Para cuando encaramos la producción, esos *contadores de Walsh* ya eran muy hartamente identificables y respetados o detestados, según el montículo ideológico en el que se estuviera encaramado.

Y sin duda ese conocimiento, ese respeto o ese odio tenían en parte que ver –entre otras cuestiones sin dudas legítimas de cada personaje- *con* haber sido y ser divulgadores de Walsh. Esto –suele pasar- había terminado creando una suerte de identificación entre el personaje y su divulgador al punto que las virtudes de uno parecían caberle al otro – que no obstante, parecía carecer de los posibles defectos: en tiempos de reposada reflexión democrática, la vida siempre parece mejor que la muerte.

Dado que la historia que se nos estaba revelando estaba desmesuradamente lejos de una “reposada reflexión democrática” –como probablemente la que vivíamos nosotros, la que seguimos viviendo y esta misma de hoy- y dada esa mixtura de identificación que convertía a algunos coetáneos de nuestro personaje en parafraseos humanos, entendimos que si caíamos en la tentación del *mainstream* walsheano, lo que lograríamos sería la exégesis de los contadores, en lugar de un retrato parecido a nuestro objetivo.

Para ser más claro: el magnetismo de nuestro personaje investigado teñía cualquier declaración. Quienes estaban demasiado identificados con Rodolfo Walsh no podían si no relatar magnificadas hazañas y evitar cuidadosamente todo “defecto” que observaran en su momento. Lo contrario hubiera significado hablar mal de sí mismos (en algún punto, al menos), cosa a la que no son demasiado afectos los seres humanos en general.

Así el perfil de los entrevistados se fue acotando peligrosamente. Ya no era *buscar a quien tuviera ganas de decir cosas sobre Rodolfo Walsh*, sino lograr que alguien que lo hubiera conocido cercanamente en alguna época de su vida *descubriera* que tenía ganas de hablar del tema. Con algunos, de modo precario y espasmódico, lo conseguimos; con otros fracasamos rotundamente.

Lo que hoy conocemos como el documental *P4R+*, *Operación Walsh* es, como probablemente cualquier obra terminada, ese conjunto sintetizado: las virtudes que se le puedan encontrar no son otra cosa que el rejuntado de nuestros éxitos en ese campo; mientras que sus múltiples defectos pueden ser claramente vistos como la seleccionada colección de nuestros fracasos en el mismo.



Por eso los aciertos que aun creemos encontrar en el documental son los que nos parece que abren un diálogo diferente con la historia. Los que nos permiten una borrosa y por momentos incongruente mirada desde la máquina de H. G. Wells, antes que desde un nítido, ordenado y premeditado álbum familiar.

Y al decir “álbum familiar” nos viene a la memoria uno de los entrevistados más “polémicos” del documental. El que funge de *villano*: Carlos Washington Walsh (f. 24/04/2007).

Carlos es el segundo de los hijos de Miguel y Dorotea. Hermano inmediatamente mayor de Rodolfo y, a la vez, su espejo y antítesis.

Capitán de Navío retirado, Carlos Washington nos recibió en su ordenado y coqueto departamento en la zona de Tribunales de la Capital Federal para una *entrevista previa* a la entrevista filmada. No para preparar el terreno y fijar los puntos de la charla (la pre-producción que jamás existió en todo el trabajo), sino más bien para *vistearnos*, para evaluar quiénes lo querían entrevistar y con qué intenciones. Fue una verdadera *prueba*: el hermano de Rodolfo Walsh era un típico Capitán de Navío (R) de la Armada Argentina. Con plena identificación con las ideas de su fuerza durante la última dictadura y con un desdén cariñoso por su hermano menor y su “natural resistencia a la autoridad” (así se refirió a los motivos que impulsaron la escritura de *Operación Masacre*). En fin: un examen de poco más de una hora de duración que consistió en una charla muy amable sobre política, historia e ideologías patrias.

Salimos airosos. Más, seguramente, por las ganas de hablar y recordar a su hermano menor (“Rudy”, lo llamaba) que tenía Carlos, que por nuestra capacidad diplomática. Para ser más claros: no sólo, como se ve en el documental, reivindicaba el bombardeo sobre Plaza de Mayo de 1955 (del que se dice fue protagonista) y adjudicaba las muertes civiles a que “las bombas no eran de tanta precisión”, sino que se manifestaba de acuerdo con la metodología y los fines que declaraba el Proceso de Reorganización Nacional (la dictadura que asesinó a “Rudy”, entre otras decenas de miles de argentinos y argentinas) ya que “no había otra posibilidad”. Cuando le re-preguntamos –con la máxima cordialidad de que fuimos capaces, dado el tono cálido de la charla- acerca de si también le parecía bien la tortura a embarazadas o el secuestro de niños, contestó resueltamente que no, claro, pero que había que preguntarse “quién fue que metió a los chicos en el medio de una guerra”.

Como decíamos, salimos airosos de la prueba y a la semana siguiente realizamos la entrevista cuyos seleccionados fragmentos constituyen uno de los puntos más fuertes del

documental. Cuando dimos por terminada la filmación en su departamento le preguntamos si tenía algún material fotográfico que pudiera servirnos (con la idea –de máxima- de poder filmar alguna foto de las que nos mostrara). “Déjenme ver”, dijo. Y nos dejó solos en el “living” durante unos minutos, al cabo de los cuales retornó con su álbum familiar. “Llévenlo –dijo-, cuando terminen me lo devuelven”. ¡Su álbum fotográfico familiar! Y nos lo entregó a nosotros: unos totales desconocidos, supuestos (reales, pero él no podía constatarlo) miembros de una lejana Universidad del conurbano, que ya le habíamos demostrado no estar de acuerdo para nada con su línea de pensamiento.

De más está decir que, aquel 5 de octubre de 2000, fue uno de los invitados al estreno en la sala grande del cine Cosmos. Asistió. Luego de una hora y media de testimonios varios donde el suyo era el más cuestionado –no sólo por los espectadores, que llegaron a chiflar ante alguna de sus intervenciones: también por la ramplona *bajada de línea* y bajeza cinematográfica en que incurrimos al fundir su imagen explicando los bombardeos con las imágenes de los muertos que produjo), al finalizar la función, se acercó al lugar del hall donde nos encontrábamos y –con un fuerte apretón de manos- nos felicitó. “Si puede –dijo antes de irse- venga la semana que viene a casa, me gustaría charlar de algunos puntos”. Quizás por algún tonto temor, quizás por simple desconsideración, quizás por erróneas urgencias de otra clase, jamás lo hicimos.

Mala nuestra.

Resulta muy difícil realizar un documental como este y mantenerse totalmente alejado de las emociones, no *encariñarse* con los personajes. Aun si se trata del villano.

Y ni que decir de su contracara.

Porque si la película tiene su *villano*, también tiene su *heroína trágica* y su *comediante triunfal* al mismo tiempo: ella es Poupèe Blanchard. Luminosa, plena de desparpajo, brillante y compasiva crítica de quien fuera su amor más recordado: “el otro día me preguntaban si extrañaba a alguien” –nos contaba a más de 30 años de terminada su relación- “A Rodolfo, le dije. A quien extraño es a Rodolfo. ¡Cómo nos divertíamos!”

Estela “Poupèe” Blanchard debía tener la misma edad que Rodolfo Walsh (por razones obvias, jamás se la preguntamos). Fue su pareja durante la investigación del *Caso Satanowsky* y durante la primera parte de su aventura cubana de Prensa Latina (hasta que Walsh empezó a noviar ostensiblemente con Susana “Pirí” Lugones –“nieta del poeta, hija del torturador”, como ella misma se presentaba-, amiga también de Poupèe y parte de

la “delegación argentina” en la isla y que fuera años más tarde secuestrada y actualmente desaparecida desde el 20 de diciembre de 1977).

Apenas pudimos contactar telefónicamente con Poupèe, aceptó la entrevista y advirtió: “¡Miren que yo no les voy a decir sólo cosas buenas de Rodolfo, eh!”.

Es fácil imaginar el entusiasmo con que nos dirigimos a su departamento: si bien otros entrevistados ya nos habían dado un perfil distinto del Walsh que suponíamos, era la primera vez que alguien “anunciaba” que iba a decir algo malo del personaje.

Llegamos al lugar a la hora acordada con el ánimo exultante: algo nos decía que esa entrevista podía ser una “perlita”. Poupèe nos recibe y nos deja unos minutos en soledad en su “sala de estar”; aprovechamos para armar a toda velocidad: que el trípode, que las luces, que la cámara, que el micrófono. La dueña de casa se aparece y grita: “¡Ah, no, con cámaras, no, no estoy preparada!”

El ánimo que llevábamos, rampante y saltarín, casi nos estrangula en su voltereta para estrellarse contra el piso.

Sin saber si se trataba de un “coqueteo” o de una decisión terminante, procedimos a volver a explicarle los motivos que nos habían llevado hasta allí y de la necesidad de que fuera *con cámaras*.

De algún modo, logramos que se relajara y accediera, obteniendo así algunos de los mejores momentos del documental todo.

Resultó que las “cosas no buenas” que tenía para decir nos entregaron un Rodolfo Walsh mucho más vívido, mucho más *vivo* y más presente y querible de lo que lo hubiéramos podido imaginar.

Al punto que hoy, cuando ya no está Poupèe entre nosotros, después de haber realizado el documental y haberlo visto más veces de lo que cualquier humano debería soportar, cuando lo proyectamos en algún lugar, sigo esperando con avidez la luminosidad de esa señora, sus recitados y sorprendidos zapateos.

Vaya desde aquí nuestro humilde homenaje a ese torrente de alegría, afecto y humor deslumbrante que seguirá siendo Estela “Poupèe” Blanchard, que –de paso– nos brindó una mirada tan insólita como contundentemente reveladora sobre nuestro personaje.

Una mirada que nos regaló un Rodolfo Walsh pleno de vitalidad. Que nos permitió construir infinitamente mejor a ese escritor que resultaba tan atractivo para las mujeres –y que aprovechaba esta circunstancia todo lo que podía–, que no tenía a la fidelidad en la

pareja como un valor muy importante, que era tan capaz de descifrar la clave de una invasión norteamericana a Cuba como de “irse de putas” en la misma isla.

Lejos, muy lejos del reconcentrado investigador, casi un asceta, que se inmolaba por la *verdad* que nos habían contado con insistencia.

Esa rotunda distancia entre la personalidad más publicitada de Walsh y la que nosotros encontramos, nos permite también sospechar que el Walsh que leemos hoy *no* es el mismo que podíamos leer en sus tiempos. No porque la *letra* se haya visto adulterada, sino porque los *lectores* son los que lo están. O estamos.

Leerlo en su *ayer*, es decir en los tiempos en que Walsh aún estaba vivo, constituía necesariamente un ejercicio de polémica, de acuerdos y disensos, de dudas y de asombros: se trataba de *un compañero* –en el sentido en que era parte de la misma realidad y momento que el azaroso lector- y, por lo tanto, pasible de “pequeñas o grandes diferencias” al contrastarlo con el pensamiento propio.

De hecho, aprendimos que Rodolfo Walsh no solía estar totalmente de acuerdo ni siquiera consigo mismo. Al menos, a través de los años. (Recordemos que corregía hasta la exasperación –re-escribía, sería más ajustado- sus propios textos: tanto antes de publicarlos por primera vez –caso CGT de los argentinos- como antes de una posible re-edición –*Operación Masacre*-).

Pudimos comprender, así, que la tragedia de su desaparición física obturó aquella posibilidad de lectura, transformándolo en un “*autor canónico*”, de coherencia absoluta y certezas imperturbables.

Esta es, sin ninguna duda, una opción de *posteridad* que Walsh hubiese detestado. Pero más habrá detestado su propio asesinato, por lo que es un aspecto que no debería preocuparnos en demasía.

Lo que sí, tal vez, podría ser fuente de preocupación al menos un poco es la linealidad con que se pretende observar a un argentino –y a partir de él, a su obra- al que jamás le preocupó ni un ápice esa linealidad, esa “coherencia”.

No sólo porque, como dijimos, re-escribía por completo cada re-edición de sus obras (muestra palpable de que su interés estaba puesto más en decir lo que quería en su *hoy* que ser sumiso a sus dichos y/o intenciones anteriores), sino porque Rodolfo Walsh había escrito también su “2-0-12, no vuelve” allá por diciembre de 1955, un artículo en donde rescata y valora a un aviador naval muerto cuando bombardeaba a quienes resistían el golpe de estado de Aramburu, Lonardi y Rojas, *la fusiladora*. Sin perjuicio de lo cual,

un año más tarde comenzará la investigación sobre los fusilamientos a partir de un dato que le llega de “forma casual” e “imprecisa”: el famoso “fusilado que vive”.

Y aquí tenemos el primer *no dato* que debería llamar la atención. Sobre todo porque contradice el *modo* en que se desarrollará el resto del texto. En su primera edición, allá por mediados de 1957, Walsh escribe en la “Introducción”:

La primera noticia sobre la masacre de José León Suárez llegó a mis oídos en la forma más casual, el 18 de diciembre de 1956. Era una versión imprecisa, propia del lugar—un café— en que la oí formulada. De ella se desprendía que un presunto fusilado durante el motín peronista del 9 y 10 de junio de ese año sobrevivía y no estaba en la cárcel (Walsh, 1957: 11).<sup>59</sup>

En su última edición (1972) —a la que seguramente ha tenido acceso la mayoría de sus leyentes contemporáneos—, luego de correcciones y correcciones, de escrituras y re-escrituras, en el Prólogo, Walsh nos cuenta que:

La primera noticia sobre los fusilamientos clandestinos de junio de 1956 me llegó en forma casual, (...) una noche asfixiante de verano, frente a un vaso de cerveza, un hombre me dice: —Hay un fusilado que vive. No sé qué es lo que consigue atraerme en esa historia difusa, lejana, erizada de improbabilidades.” (Walsh, 2009: 19-20)

Siendo *Operación masacre* un texto donde lo que brilla e impacta es la rigurosidad de los datos, las ascéticas descripciones, la enfática sujeción a los “hechos”, la duda sobre los propios argumentos y dichos para contrastarlos con los de los mandantes de turno como forma de dejar clara la contundencia de los primeros, se hace difícil creer que el *modo* en que le llega semejante información no pueda ser precisado con nombre, apellido y posibles intenciones del informante.

Ya se trate de un *recurso novelístico*, de un modo de *proteger la fuente* o de la garantía de la *equidistancia* del investigador (tal vez las tres cosas, al menos en un principio), lo cierto es que desde sus primeras líneas revela una intencionalidad que se encuentra lejos de *exponer toda la verdad* y más cerca de otro de sus declarados objetivos: que el texto “actúe”.

Por otro lado, recuerda con absoluta claridad la fecha: el 18 de diciembre de 1956. Apenas a un año, decíamos, de su nota laudatoria sobre Estivariz y poco más de seis meses después de la masacre del basural y los fusilamientos en el resto del país.

---

<sup>59</sup> Hemos extraído esta cita de la primera edición: Walsh, Rodolfo (1957). *Operación masacre. Un proceso que no ha sido clausurado*, Buenos Aires: Sigla. Las demás citas de *Operación masacre* corresponden a la edición crítica elaborada por Roberto Ferro: Walsh, Rodolfo (2009). *Operación masacre seguido de La campaña periodística*, Buenos Aires: De la flor.

No es necesario pretender una lectura *entre-líneas*: en las líneas se encuentra todo lo necesario: Walsh nos dice, sobre aquella revelación, cuatro o cinco meses después de ocurrida, en la edición de 1957: “conseguí esa noche el primer dato concreto: se llamaba Juan Carlos Livraga” (2009: 218); “Al día siguiente conocí al primer actor importante del drama: el doctor Jorge Doglia” (216).

Y sigue diciendo: “En la mañana del 20 de diciembre tuve en mis manos la fotocopia de la demanda judicial presentada por Livraga” (218).

Dos días después.

Continúa: “la noche del 23 de diciembre, la denuncia estaba en la calle, llevada por *Propósitos*. El 21, entretanto, tuve mi primer contacto directo con Livraga en el estudio de su abogado, el doctor von Kotsch” (218).

Recapitulando: en sólo cinco días pasa de sus despolitizados juegos de ajedrez a obtener la fotocopia de la demanda judicial y entrevistarse con la víctima sobreviviente.

Sabemos, también, la fecha de escritura de la primera de las notas sobre el caso: 26 de diciembre de 1956. Ocho días después de su “casual” e “impreciso” conocimiento del tema. Walsh nos dice:

Ésa es la historia que escribo en caliente y de un tirón, para que no me ganen de mano, pero que después se me va arrugando día a día en un bolsillo porque la paseo por todo Buenos Aires y nadie me la quiere publicar, y casi ni enterarse. (...) En cambio se encuentra con un multitudinario esquivo de bulto (21).

Esa primera nota se publicará en el periódico *Revolución Nacional* recién el 15 de enero de 1957. Es decir: a 20 días *corridos* de haberla escrito. Es cierto: no se la “sacaron de las manos”. Pero, a fuer de sinceros, es difícil pensar que 20 días para publicar una nota que alude a un suceso de seis meses antes sea una enormidad.

La investigación completa se irá publicando en *Revolución Nacional* a lo largo de seis notas entre ese 15 de enero y fines de marzo de 1957. Luego, en la revista *Mayoría*, en nueve entregas entre el 27 de mayo y el 29 de julio, se publicará la versión que el libro contiene en su primera edición de julio de ese año.

Recordemos: no era un trabajo que le habían encargado en la Editorial Hachette, donde trabajaba –de hecho: no publica allí su libro–, no *le pagan* por hacerlo, ni era ese *su trabajo* (el de *investigador independiente*). Ni era esa su *vocación* –si tal cosa existiera–: él, sabemos, lo declaraba, lo seguía intentando, continuaba queriendo ser reconocido como escritor, como literato.

Visto en conjunto: a seis meses de haber recibido la primera noticia y comenzado la investigación que se convirtió rápidamente en clandestina, Rodolfo Walsh publica la

primera versión completa de *Operación masacre. Un proceso que no ha sido clausurado*, un texto en el que desde el prólogo postula: “Escribí este libro para que fuese publicado, para que *actuara*” (225; cursiva en el original). Es decir: tiene una finalidad –en el más amplio sentido, si así se lo desea- *política*.

Se trata entonces, y lo sabe y lo desea el propio Walsh, no solamente de una investigación que echa luz sobre sucesos no conocidos, sino de un Manifiesto Político.

Un manifiesto político que, en 1957, bombardea directamente la línea de flotación de ese destructor autodenominado Revolución Libertadora que prometía acabar con las iniquidades de un régimen (sí: elegido de modo estruendosamente democrático) al que tachaba de corrupto, dictatorial y liberticida y que, en su cruzada contra los adeptos a la tiranía depuesta, promulgó el decreto 4161, que penaba con cárcel la difusión de consignas, canciones, conquistas, o la sola mención del apellido Perón. Es una *Revolución* ya mostrada Fusiladora, una dictadura asesina cuyos crímenes –al menos algunos de ellos- eran motivo central del libro que escribe Rodolfo Walsh.

Sintéticamente: Walsh escribe todo esto *durante* una dictadura que *le* había demostrado que *fusilaba*. Incluso, de modo ilegal.

Cualquier denuncia de atrocidades gubernamentales, revaloriza y enaltece a las víctimas. En este caso: a los peronistas.

Rodolfo Walsh no sólo lo tiene claro, sino que intenta explicarlo y va más allá: “Suspicias que preveo me obligan a declarar que no soy peronista, no lo he sido ni tengo la intención de serlo. Si lo fuese, lo diría. No creo que ello comprometiese más mi comodidad o mi tranquilidad personal que esta publicación” (220) –dice.

El relato histórico construido, entonces, se aferra a esa declaración para absolver al autor de toda posibilidad de pecado de origen peronista. Y también de cualquier posible mutación posterior. La investigación es de tal rigurosidad, se emparenta tanto con los hechos, que no hay modo de desmentirla. Pero darle la razón a un *peronista* es bastante más de lo que dicho *relato histórico* es capaz de soportar. Por lo tanto, lo dicho por Rodolfo Walsh se convierte –*debe convertirse*- en canónico, en cerrado, terminado. No parece haber posibilidad de pensar en lo que parece más obvio para un texto de estas características y con las ya explicitadas intenciones: que haya una *estrategia de verosimilitud*, para que el texto actúe.

Walsh, fuese o no cultor de aquel “Tirano Prófugo”, *necesita* –por la vigencia del decreto 4161 y por la población a la que se dirige- que *no se lo tome por peronista* para que su texto despliegue toda su potencia. Aun así, se podrá objetar, eso no prueba que lo

fuera. Desde luego: es imposible probar tal afirmación. Pero no más que sostener la contraria.

Y eso es parte de lo que descubrimos durante la realización del documental: la *verdad* sobre Rodolfo Walsh –tal vez sobre cualquier persona del mundo- es imposible de demostrar. A lo sumo, como quería el bueno de Conan Doyle, desbrozando cada posibilidad: “una vez descartado lo imposible, lo que quede –por improbable que parezca- debe ser cierto”.

Porque ¿Cómo explicar la *necesidad* –en su primera edición, a poco más de un año de los fusilamientos, en plena vigencia del decreto 4161- del párrafo subsiguiente?

En los últimos meses he debido ponerme por primera vez en contacto con esos temibles seres –los peronistas– que inquietan los titulares de los diarios. Y he llegado a la conclusión (tan trivial que me asombra no verla compartida) de que, por muy equivocados que estén, son seres humanos y debe tratárselos como tales. Sobre todo no debe dárseles motivos para que persistan en el error. Los fusilamientos, las torturas y las persecuciones son motivos tan fuertes que en determinado momento pueden convertir el error en verdad. Más que nada temo el momento en que humillados y ofendidos empiecen a tener razón. Razón doctrinaria, amén de la razón sentimental o humana que ya les asiste, y que en último término es la base de aquélla. (Walsh, 2009: 220-221)

Porque también el documental nos enseñó otra cosa: Walsh no masticaba vidrio. Sabemos que consiguió un arma, que optó por la clandestinidad de un nombre falso y que abandonó su hogar, su mujer y sus hijas en La Plata, para vivir en una isla del Tigre, de prestado. Es decir: se le puede adjudicar todo el valor y la osadía que se quiera, pero estaba claro que sabía tomar los recaudos necesarios.

Pongámonos en su lugar. Supongamos que a cualquiera de nosotros nos causa tremenda aversión, digamos, los violadores de niños. O los hinchas de Platense. Y supongamos que durante un determinado período, éstos (los violadores de niños o los hinchas de Platense) gozaron de una libertad de acción y unos beneficios desusados con respecto a quienes *no* lo eran. Y supongamos que, luego de caída la dictadura que los sostenía, aparece un gobierno que los persigue. A ellos y a sus simpatizantes.

Y supongamos que nos convertimos en sabedores de un exceso o una total injusticia cometida por el gobierno liberador para con una parte de esos simpatizantes. Tal vez pensemos en denunciarlo, pero ¿alguien dejaría su casa, buena parte de su trabajo, sus hijos, iría armado y con nombre falso para mostrarlo? ¿Sin saber cómo va a terminar la investigación y sabiendo que ella puede propiciar nuevamente aquella odiable hegemonía?

Recordemos que –más allá del relato terminado al que hoy podemos acceder- Walsh hace todo esto *mientras* investiga. Por lo tanto, sin conocer cuál será el resultado



de esa investigación. Bien podría no haber logrado probarlo. O haber encontrado pruebas de que la versión oficial no era tan desacertada. ¿Y para eso tanto sacrificio, abandono y perjuicios? No parece muy lógico. No parece muy sensato. No parece muy conveniente. No parece humano, siquiera.

Y esto último fue la enseñanza más abrumadora que conseguimos con la confección del documental: Walsh era total y apasionadamente humano. Y así es su obra. Sólo hay que leerla, pero en contexto.

Porque si pudiéramos leer a Walsh ayer –en cualquiera de sus ayeres-, sin duda nos diríamos cosas como *ah, lo hizo porque es un militante nacionalista*, o *ah: dice eso porque trabaja en la Agencia cubana Prensa Latina*, o *ah: discute a Vandor porque trabaja para Raimundo Ongaro*, o *ah: escribió eso porque es un militante montonero*.

¿Y por qué no lo decimos hoy?

Por varias razones. La primera tiene que ver con el aspecto canónico que decíamos: Walsh “prevé las suspicacias”. Se adelanta a cualquier sospecha y declara que no, que no es así. Lo dice Walsh, así que *debe* ser cierto. Y así Walsh se convierte, para nuestra intelectualidad blanca, en el Aristóteles pre galileico: el portador, abanderado y ejemplo único sobre la tierra de *la verdad*.

Otra razón es la linealidad a la que nos referíamos al principio: por una simple cuestión etaria, la inmensa mayoría de quienes sabemos de la existencia de alguien llamado Rodolfo Walsh, lo supimos bastante tiempo después de su asesinato. Como dijimos: hablado por otros.

Ocurre entonces que la *marca* Rodolfo Walsh comienza a construirse a partir de 1983, tiempos en que campeaba sola y su alma –pretendidamente contra el relato asesino propalado por los asesinos de Walsh- la tristemente célebre “teoría de los dos demonios”.

Como había que construir y solidificar un sentido común que abominara de dictadores y dictaduras, la figura de Walsh era inocultable. Su voz, su obra, eran demasiado tenaces y rigurosas a la hora de demostrar las iniquidades del poder.

Y una parte de la sociedad –esa parte que es capaz de votar a Mauricio Macri sólo para que no haya un Lázaro Báez, o una cadena nacional- recibió alborozada la noticia de *ese hombre* que murió asesinado, pero heroicamente, que denunció a la dictadura de Aramburu y Rojas *sin ser peronista*, que combatió a Vandor *sin ser parte de la interna de la CGT*, que denunció a Videla, Massera y Agosti, *sin ser montonero*.

¿Y por qué haría todo eso este señor, si le faltaban los atributos básicos que lo explicarían? Sencillo: porque era un periodista. Un periodista independiente. Amante de

la pura verdad y librepensador. Un intelectual “comprometido”, pero sin compromiso alguno con los preceptos de cualquier colectivo social o político. Un periodista. Un ser individual, reconcentrado, fanático de *la verdad*, desentendido de cualquier colectivo ideológico nacional (justo él: que había sido parte de la Alianza Nacionalista Libertadora en épocas del festival aliadófilo de la *intelligentzia* vernácula).

De ese modo el suave, blanco y pulcro *relato* ochentoso le amputó a Walsh todo lo que tenía de subversivo y lo colocó en el altar de los héroes inmaculados, el de los Padres del aula, el de los sacrificados y abnegados próceres que dieron todo –en especial: su vida-, por la Patria, pero sin contaminarse con la sucia y terrenal *política*.

Un santo. O un súper héroe, tal vez. La misma operación que hiciera Mitre con José de San Martín: el héroe sin mancha que, como tal, no entendía ni le interesaba la política existente, demasiado pedestre como para almas tan puras. Hasta con Sarmiento lo hicieron ¿O acaso hemos escuchado explicar en alguna de las aulas que lo enaltecen cuál fue la política que desarrolló el padre de Dominguito como presidente (porque presidente fue, eh, eso sí lo dicen)? No. Trajo pajaritos, árboles y construyó escuelas. Política, no: esa te la debo.

Lo mismo hicieron con Walsh.

Y si alguien apuntase que militaba en la organización Montoneros, enseguida lo cruzan: “no, pero tenía muchas diferencias con la organización, abjuraba del militarismo y de la soberbia” (La “soberbia armada”, libro fundante de los ’80 en clave bidemoníaca).<sup>60</sup>

Al punto tal que se suele imaginar, sin despeinarse, que a Walsh lo asesinan *porque* escribió la “Carta abierta...”, dando como obvio que *fue publicada* el 24 de marzo de 1977. Una “imaginación” que omite y desconoce deliberadamente la segunda y la tercera parte de *la carta*. Jamás llega a la denuncia concreta de los motivos por los que pasaba todo eso que se denunciaba. Haciendo caso omiso, incluso, a las 4 (cuatro) palabras con las que *empieza* la “Carta abierta...”. Esas cuatro, esas cuatro *primeras* palabras son: “La censura de prensa” (Walsh, 2001: 177).<sup>61</sup>

Sin embargo, se sigue dando por descontado que la carta se publicó. O que Walsh *creía* que la carta se iba a publicar.

Tampoco se da cuenta del hecho hartamente contado (y en *P4R+*, *Operación Walsh* lo hace Lilia Ferreyra, su compañera de entonces y quien *también* participaba de la tarea)

---

<sup>60</sup>Giussani, Pablo (1984). *Montoneros. La Soberbia Armada*, Buenos Aires: Sudamericana-Planeta.

<sup>61</sup> Walsh, Rodolfo (2001). “Carta abierta de un escritor a la junta militar”, en *Operación masacre*, Buenos Aires: Editorial Sol 90.

de que Walsh estaba *repartiendo* en buzones, copias de la carta que *acababa de terminar de escribirse* en la lejana casa de San Vicente, cuando lo están esperando en Sarandí y San Juan. Es decir. No hay modo de que los grupos de tareas supieran siquiera que *existía* una carta.

No parece tener importancia: Rodolfo Walsh era un periodista jugado por la verdad, un intelectual comprometido, valiente, independiente, que, atormentado por la muerte de su hija mayor (Vicky, que sí era montonera: así le fue), hizo una suerte de canto del cisne y fue contento a encontrarse con la muerte, como le corresponde a un alma excesivamente pura para este mundo. Una suerte de ángel con anteojos y cámara fotográfica, un cruzado imperturbable en la búsqueda de la verdad y la decencia.

Es decir: nada parecido a un ser humano. Menos aún, a un ser humano *argentino*. Y muchísimo menos, un ser humano argentino como cualquiera del resto: ¡A ver si a alguno se le da por seguir su ejemplo!

Es que esos sacerdotes ideales, que se inmolan en soledad, que dan todo sin esperar nada a cambio, “sin la esperanza de ser escuchado y con la certeza de ser perseguido” (Walsh, 2001: 185) se encuentran siempre descomunadamente alejados de la gente de a pie.

Así que no, claro: ninguno de nosotros, ninguno de ustedes, ninguno de nadie tiene la valentía, la abnegación, la angustiante tragedia que tenía Walsh.

*Una lástima, porque si no...*

Y el problema más grande, en nuestra particular consideración, no es ya errarle el vizcachazo a la memoria o al *ser* de Rodolfo Walsh. No.

Lo que sí parece ser un problema –pero para nosotros, no para él-, es que esa *lectura* de Walsh desde este hoy rasurado de ayer, no nos permite *comprender* la obra de Walsh. Y esa obra, en tanto significativos jirones de la historia política y militante de nuestra patria, se hace imprescindible –aparte de enormemente disfrutable- para comprender de dónde venimos o quiénes somos.

Recordemos aquella frase donde, en su crónica sobre el Cordobazo, Rodolfo Walsh plantea:

Nuestras clases dominantes han procurado siempre que los trabajadores no tengan historia, no tengan doctrina, no tengan héroes y mártires. Cada lucha debe empezar de nuevo, separada de las luchas anteriores: la experiencia colectiva se pierde, las lecciones se olvidan. La historia parece así como propiedad privada cuyos dueños son los dueños de todas las otras cosas (Walsh: s/n).<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> Periódico de la CGT de los Argentinos. Colección Completa. Números 1 al 55. Mayo de 1968 – Febrero de 1970:<http://www.cgtargentinos.org/documentos6.htm> .

Pero desde la otra versión del mundo se sigue leyendo a Walsh evitando poner en práctica ni uno solo de sus conceptos, ni uno solo de sus métodos. Porque ya no está.

Y no está porque lo mataron. Y lo mataron porque era un ser especial, inalcanzable, que nada tiene que ver con nosotros.

Porque comprender –aceptar, decidir- que esta nación tiene la posibilidad cierta de parir a un Rodolfo Walsh y a un San Martín y a un sacerdote como Carlos Mugica y... (alguno de los más de 30.000 secuestrados, detenidos, torturados y desaparecidos –o algunos/as gobernantes recientes- también podría ser), tal vez reconvertiría aquellos sentimientos de desazón, impotencia y desprecio por lo propio que se incitan a tener, transmutándolos en alguna clase de orgullo –sensato, solidario, colectivo- por quienes somos o queremos ser. Sería comprender –aceptar, decidir- que cada compatriota tal vez sea un Walsh en potencia, al que sólo hay que dotar del espacio y las oportunidades necesarias para que pueda, incluso y con algo más de suerte, superarlo.

Es obvio que, si uno nace con músculos de acero, visión de rayos X y siendo capaz de volar, ser héroe le viene resultando medio facilón. Un canalla tendría que ser para *no* ser héroe, en verdad.

Ahora, si se trata de un hombre común, atravesado por la historia y las necesidades, con debilidades, con vicios, con contradicciones, intereses y proyectos, sus actos heroicos empiezan a tener la enorme dimensión que corresponde.

Walsh decía, también que “Un intelectual que no comprende lo que pasa en su tiempo y en su país es una contradicción andante; y el que comprendiendo no actúa, tendrá un lugar en la antología del llanto, no en la historia viva de su tierra.” (Walsh, 1997: s/n).<sup>63</sup>

Porque otra de las certezas que nos dejó la realización del documental fue que Walsh *no puede* ser comprendido hoy si no se lo lee atravesándole, palmo a palmo, cada uno de sus ayeres. Discutiéndolo, desconfiando.

Así leía Walsh hasta su propia obra: no parece haber otro modo de ser fiel a su legado.

Una fidelidad que ya no sería por él, ni por su memoria, ni por sacro respeto a su figura. Sino por nosotros, por cada uno de nosotros. Por nuestros afectos. Por esta patria que nos sigue necesitando.

---

<sup>63</sup> Mensaje del Primero de mayo de 1968 de la CGT de los Argentinos, en Semanario de la CGT de los argentinos. Publicación del diario “Página/12” y la Universidad Nacional de Quilmes, 1997: [Disponible en: [https://cdn.educ.ar/dinamico/UnidadHtml\\_get\\_3a5451ab-c855-11e0-82d6-e7f760fda940/texto3.html](https://cdn.educ.ar/dinamico/UnidadHtml_get_3a5451ab-c855-11e0-82d6-e7f760fda940/texto3.html)]

Esta patria que, si le creemos a Rodolfo Walsh, nos sigue guardando un lugar en la historia viva de nuestra tierra, para que no nos amontonen en la patética antología del llanto.

## WALSH Y EL TABÚ

---

*Pablo Bardauil*

Según Freud en *Tótem y tabú*, tabú es una palabra polinesia que encuentra su traducción más aproximada en una suerte de oxímoron: “horror sagrado”. Tabú es aquello que en una sociedad produce al mismo tiempo veneración y terror. Sentimiento ambivalente que si, por un lado, da lugar a una serie de prohibiciones (o, quizás mejor, de *evitaciones*) entre las cuales las de tocar y nombrar son las principales, por el otro suscita fuertes deseos de transgresión.

En “Esa mujer” (1965), su cuento tal vez más conocido, Walsh pone al tabú en el centro del relato al evitar, ya desde el título, el nombre propio de la persona en torno de la cual gira la investigación que el narrador lleva adelante y que remite a uno de los episodios más bizarros de la historia política argentina del siglo XX: el secuestro y desaparición por más de quince años del cadáver embalsamado de Eva Perón.

Dicha evitación, por un lado, parecería aludir de un modo más o menos explícito al insólito decreto-ley del general Pedro Aramburu con el cual la llamada Revolución Libertadora prohibía nombrar públicamente a Perón y a Eva Perón, así como hacer cualquier referencia al peronismo y su simbología con el vano propósito de borrar de la memoria colectiva todo vestigio del régimen depuesto. Dicha prohibición, que hizo que los diarios de la época tuvieran que referirse al ex presidente, en algunos casos no sin beneplácito, con giros tales como “ex dictador” o “el tirano prófugo”, también aparece aludida en otras ficciones de la época como “La señora muerta” (1963), de David Viñas o en canciones como “el 45” (1967), de María Elena Walsh.

Escrito “un día de 1961 [y] un día de 1964” (1985: 7), cuando la prohibición ya no regía, Walsh convierte al tabú en ley del relato al extender la evitación del nombre propio de Eva –que aparece referida como “Esa mujer” o también despectivamente como “tu reina”- y el de Perón -referido como “El Viejo”- a los restantes nombres del cuento. Así, aparecen evitados en el relato, en primer lugar, el nombre propio del narrador/ investigador que remite, muy presumiblemente, al del propio Rodolfo Walsh cuyo funcionamiento es central en sus no-ficciones. En segundo lugar, el de su principal entrevistado: el Coronel Carlos Moorí Koenig, a quien Aramburu encomienda secuestrar el cadáver de la CGT y esconderlo en algún lugar del Servicio de Inteligencia del Ejército. En tercer lugar, el de aquellos que –como consecuencia de ese secuestro-

hostigan al coronel llamándolo por teléfono a cualquier hora y colocándole bombas en el palier, referidos despectivamente como “esos roñosos” y que remiten a la creciente resistencia peronista surgida como consecuencia del golpe de estado. Evitación deliberada más que omisión lisa y llana porque en todos los casos se proporcionan –ya desde el prólogo- las pistas necesarias para que el lector pueda hacer las inferencias correspondientes.<sup>64</sup>

Finalmente, el relato evita mencionar a todos los involucrados directamente en el secuestro del cadáver. Y es que de los tabúes conocidos la profanación de cadáveres es uno de los más importantes. A propósito de estos últimos –a quienes se alude elípticamente como “el mayor X” o “el capitán N”- no es en absoluto irrelevante que el narrador reflote –con evidente malicia- uno de los mitos que más popularmente han encarnado la quintaescencia del tabú: la maldición de Tutankamón y las supuestas desgracias que padecieron aquellos que profanaron su tumba (y que aún hoy sigue siendo material de taquilleras películas). “Esa mujer” no solo convierte al tabú en ley del relato al generalizar la evitación de los nombres propios temidos, sino que, además, lo erige en su “tema” al recoger una de sus mitologizaciones más populares y extender su sombra sobre el caso que se investiga. Todo aquel que entra en contacto con un cadáver –propone el texto- se vuelve tabú también él. Tal es el estigma que pesa sobre todos los que se vincularon con el de Eva, incluyendo por supuesto al propio coronel que desde entonces padece numerosas desgracias, vive en estado de borrachera y paranoia continua y quizás se encuentre muy cerca de la locura.

Pero el tabú no solo da lugar a una serie de prohibiciones. Provoca también el deseo de su transgresión. La prohibición, de hecho, suele recaer sobre aquello que más se desea. Después de matar el padre –sostiene Freud- los hermanos tuvieron que prohibirse aquello que lo había vuelto poderoso y sin duda más anhelaban: la relación incestuosa con su madre y sus hermanas. Fue esa prohibición dolorosa y fundamental la que dio fin a la horda primitiva y origen a la sociedad actual.

---

<sup>64</sup> El recurso a la evitación –que Ana María Amar Sánchez (2008) prefiere llamar *omisión*- para aludir al peronismo es, en rigor, previo al decreto de Aramburu. Uno de los primeros textos en evitar la mención a Perón es “La fiesta del monstruo” (1947), de Borges-Bioy, en donde el líder del peronismo aparece alegorizado como el Monstruo y sus seguidores constituyen una suerte de horda primitiva heredera de aquellos mazorqueros que atacan al unitario en “El matadero”, de Echeverría. En este sentido hay una ineludible continuidad entre las alegorías paranoicas de Borges Bioy y las evitaciones de Walsh o Viñas. Pero mientras en los primeros (¿y también en Viñas?) el peronismo es ese otro amenazador que no se puede nombrar, en Walsh el peronismo, después de un rechazo inicial, es ese otro que ha empezado a generar una inquietante fascinación, ese otro al cual cada vez más se quiere o se necesita comprender para encontrar en él a un aliado (Piglia 2001).

Si en “Esa mujer” el tabú da lugar a la evitación generalizada de los nombres propios, el deseo de su transgresión queda encarnado en un procedimiento inverso y complementario –y central en las ficciones de Walsh- que es la *repetición*. Lo que no se nombra es también aquello sobre lo que se retorna de un modo obsesivo todo el tiempo.

En efecto, el relato –particularmente a través del coronel- no solo vuelve una y otra vez sobre “esa mujer” sino que lo hace a propósito de un elemento sumamente significativo: su desnudez. “Esa mujer estaba desnuda” –reitera como imbuido en una suerte de mantra. “Tuve que taparle el monte de Venus” (1985: 14-15). “Una diosa, y desnuda, y muerta. *Con toda la muerte al aire*” (1985: 15, énfasis mío). Hay una ambivalencia evidente en el coronel que usa giros despectivos para evitar la referencia directa (“tu reina”) pero al mismo tiempo siente una morbosa atracción por el cadáver desnudo. Y que en esa pulsión necrófílica, no duda en medirse con cualquiera que se atreva a desear el cadáver tanto como él: así, por ejemplo, su embalsamador, el médico español Pedro Ara: “... se le tiró encima, ese gallego asqueroso. Estaba enamorado del cadáver, lo tocaba, le manoseaba los pezones. Le di una trompada, mire [...] que lo tiré contra la pared” (1985: 14).

Verdadero fetiche al que enterró parado “como Facundo, porque era un macho” (1985: 18), el coronel ha convertido al cadáver en objeto de adoración personal, una suerte de tótem primitivo que no está dispuesto a compartir con nadie. Mucho menos con el narrador que en el devenir del relato demostrará que tampoco es ajeno a esta pasión generalizada. En efecto, cuando, después de una supuesta indiferencia inicial, ofrezca a cambio de la primicia que busca no solo fama y dinero sino “un lugar en la historia”, el coronel solo responderá: “Es mía. [...] Esa mujer es mía” (1985: 19) –mientras el narrador abandona derrotado el departamento.

La ley del tabú vuelve a hacer sentir su lógica -si bien quizás de un modo no tan ostensible- en otras ficciones walshianas. En primer lugar, en “Ese hombre”, cuento inconcluso en el que Walsh practica el mismo juego de omisiones que en “Esa mujer”. Escrito entre 1968 y 1972, el nombre propio evitado ahora es el de Perón quien se ha convertido en una referencia ineludible en la política argentina, especialmente para un importante sector de la izquierda en la que milita Walsh y que encuentra en su figura tantas razones para la veneración como para el espanto. “El Viejo” es por un lado el padre amado y admirado (“De golpe entiendo que he pasado horas sumergido en la envolvente conversación del Viejo, como quien escuchara *a cualquier padre*” (2010: 283, énfasis mío). Pero también aquel que inspira una gran desconfianza. Figura ineludible para la



revolución (“Si él quisiera, pienso”) (2010: 282), es el único capaz de demorarla (“La guerra es larga –responde sin apuro”) (2010: 282). Si en “Esa mujer” la pregunta fundamental era “dónde” (está oculto el cadáver), la que se reitera ahora entre la urgencia de la izquierda y el “tiempismo” de Perón es “cuándo”: ¿cuándo la revolución?

En “Fotos” (1965) –segundo relato de *Los oficios terrestres*- quien suscita los sentimientos ambivalentes propios del tabú es Mauricio, cuya biografía es narrada –a la par que la historia del pueblo- por su mejor amigo “El Negro”. Mauricio es el rebelde, el incomprendido, el desclasado que produce temor, el espejo en que nadie se quiere mirar, aquel a quien –como a todo tabú- no hay que acercarse (“No te juntes con él –decía mi padre”) (1985: 22). Pero también alguien que ejerce una atracción poderosa (“Las mujeres siempre lo quisieron a Mauricio”, (1985: 22). En las cartas que Estela y su madre envían el narrador, su nombre propio suele ser o bien evitado o bien reemplazado con su inicial: “M”. Solo otra figura despierta una reserva semejante y es Perón, bajo cuyo gobierno transcurre buena parte del relato y que es referido despectivamente por el padre –ex senador y hacendado conservador- como “Ese hombre” o temerosamente por Estela como “El que te dije”. “Nadie quiere pronunciar su nombre”(1985: 27) –dice el narrador y el enunciado, ambiguo, podría referirse a cualquiera de los dos. El Negro, por su parte, menosprecia a Mauricio porque se dedica a la fotografía, una práctica que no requiere ningún tipo de aprendizaje y no merece ser considerado arte (“Por qué no te dedicás a la guitarra, vos tocabas lindo”) (1985: 36). Al mismo tiempo no solo envidia su éxito con las mujeres sino que corteja secretamente a su novia, la maestra recién llegada al pueblo. Cuando al final del relato Mauricio se suicide o, mejor, se convierta en el suicidado de la sociedad (“Me han jodido entre todos”) (1985: 48), el Negro pondrá un broche irónico a esa muerte casándose con ella.

Antes, la cuestión del tabú también había sido abordada en *Operación Masacre*, aquella investigación que inaugura los textos testimoniales o de “no ficción” de Walsh y que se convertirían en una marca distintiva de su producción. Su funcionamiento, sin embargo, es inverso al que tiene en las ficciones. Si en estas la evitación es la estrategia dominante, todo el peso y la fuerza de los textos testimoniales radica justamente en la voluntad inquebrantable de nombrar con la mayor precisión aquello que por entonces nadie puede –o quiere- nombrar. En los textos testimoniales Walsh nombra el tabú y al hacerlo lo transgrede y se pone en riesgo. En su investigación de la masacre de José León Suárez, centrada no casualmente en la cuestión de la ley y su transgresión, Walsh demostraba con pruebas tan simples como contundentes que el gobierno de Aramburu

había fusilado a civiles inocentes *después* de la promulgación de la ley marcial, es decir, transgrediendo su propio decreto. Con esa denuncia no solo alzaba su voz solitaria en medio del silencio de los medios “serios” que, por temor o complicidad, se negaron a publicar su denuncia (“Durante varios meses he presenciado el silencio voluntario de toda la ‘prensa seria’ en torno a esta execrable matanza y he sentido vergüenza”) (2009: 221). Apuntaba, incluso poniendo en riesgo su propia vida, al corazón de una “revolución” que, como muchos otros, inicialmente había apoyado (“[...] una Revolución Libertadora que muchos argentinos recibieron esperanzados porque creyeron que iban a terminar con los abusos de la represión policíaca” (2009: 217).

La figura del tabú vuelve a proyectar su sombra en el particular acercamiento de Walsh a la política. Particular por el amplio arco que recorre y que va de un cantado desinterés inicial (“Valle no me interesa. Perón no me interesa, la revolución no me interesa. ¿Puedo volver al ajedrez? Puedo. Al ajedrez y a la literatura fantástica que leo, a los cuentos policiales que escribo [...]” –dice en el famoso prólogo a la tercera edición de *Operación Masacre*, 2009: 20) a una creciente politización que encuentra en la revolución cubana un motor insoslayable. Walsh no solo viaja a la isla a poco de la asunción de Castro para trabajar como periodista en Prensa Latina –aquella agencia de noticias con la que el gobierno buscaba contrarrestar las agencias internacionales contrarias a la revolución- sino que años más tarde participa de ciertas experiencias de proletarización como la cosecha de caña de azúcar con la cual Cuba promovía su propia reforma agraria siguiendo el ejemplo de “escritores a los koljoses” impulsado por la URSS a fines de los años 20.

En su proceso de radicalización Walsh transgredirá al menos dos tabúes más. A diferencia de otros escritores contemporáneos –como, por ejemplo, David Viñas- que buscaron convertir sartreanamente a la literatura en “instrumento” de su compromiso político, Walsh hace exactamente aquello que está prohibido hacer a todo escritor: *dejar de escribir*. En primer lugar, abandona –aunque nunca definitivamente- aquella novela “seria” que planea desde hace muchos años, que incluso ya fue pagada anticipadamente por su editor Jorge Álvarez y de la cual solo se conservan algunas ideas enunciadas en algunos reportajes. Luego, sus relatos breves: su último cuento “Un oscuro día de justicia”, el tercero de la serie de los irlandeses y aquel en donde la alegoría se vuelve más nítidamente política, se publica en 1973 junto con el famoso reportaje de Piglia en donde Walsh, paradójicamente, declara su descreimiento en la eficacia de la ficción para intervenir en política. Por último, después de *¿Quién mató a Rosendo?* (1969) abandona

también la no ficción, ese género en el que había depositado sus mayores expectativas respecto de las posibilidades de intervención directa.

En los '70 las urgencias políticas arrecian. Y Walsh decide transgredir un segundo tabú, un verdadero fantasma que atrae y aterroriza por igual a muchos escritores e intelectuales de la época: el salto a la militancia política directa en los movimientos armados. Primero en las Fuerzas Armadas Peronistas, luego en Montoneros en donde no solo dirige el periódico *Noticias*, su principal órgano difusor, sino que participa en actividades de inteligencia durante el secuestro de los empresarios Juan y Jorge Born y el asesinato del controvertido jefe de policía Alberto Villar (McCaughan: 2015).

Su última transgresión le costó la vida. Ya viviendo en la clandestinidad en una pequeña casa en San Vicente, Walsh escribe su famosa “Carta abierta de un escritor a la Junta militar” (1977) en la que denuncia con nombre, apellido, número de documento –y notable lucidez-, aquello que, otra vez, la mayoría callaba: las desapariciones ilegales y numerosos crímenes cometidos por la dictadura. A un año exacto del golpe de estado de Videla, Walsh viaja a Buenos Aires, llega a depositar algunas copias en diferentes buzones de la ciudad. Ese mismo día es emboscado y asesinado por un grupo de tareas integrado, entre otros, por Alfredo Astiz y el “Tigre” Acosta en la intersección de Av. Entre Ríos y Carlos Calvo, a dos cuadras de la estación de subterráneo que hoy lleva su nombre. Esa carta, en la que otra vez decidió asumir todos los riesgos y que la “prensa seria” jamás publicó, hoy, cuarenta años después, engrandece su nombre y lo enclava junto con el resto de su obra en nuestra memoria colectiva para siempre.

## BIBLIOGRAFÍA

AMAR SÁNCHEZ, Ana María (2008). *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

BASCETTI, Roberto (comp.) (1994) *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

FREUD, Sigmund (1980) [1913]. *Tótem y tabú*. En *Obras completas*, vol. XIII. Buenos Aires: Amorrortu.

MCCAUGHAN, Michael (2015). *Rodolfo Walsh. Periodista, escritor y revolucionario. 1927-1977*. Adrogué: Lom

PIGLIA, Ricardo (2001). *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

WALSH, Rodolfo (1986) [1965]. *Los oficios terrestres*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

----- (2006) [1970]. *Un oscuro día de justicia*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

----- (2009) [1957]. *Operación Masacre seguido de La campaña periodística*, Roberto Ferro (ed.). Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

----- (2010). *Ese hombre y otros papeles personales*, Daniel Link (ed.). Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

## TRES ABORDAJES A *OPERACIÓN MASACRE*

---

*Marcela Alemandi*

En diciembre de 1956, seis meses después del fallido alzamiento de los generales peronistas Valle y Tanco contra Aramburu, Rodolfo Walsh escuchaba, en su bar habitual en la ciudad de La Plata, el rumor de la existencia de un “fusilado que vive”, un sobreviviente de los fusilamientos realizados en el basural de José León Suárez la noche del 9 de junio de ese año, cuyas víctimas habían sido supuestos implicados en el alzamiento.

A partir de ese rumor Walsh decidió investigar, se puso en contacto con este hombre (a quien en ese momento creería el único sobreviviente), fue avanzando en la recuperación de los hechos, encontró más sobrevivientes y testigos, y poco a poco logró ir reconstruyendo con seguridad y minuciosidad lo acontecido aquella noche, los escenarios del drama, sus participantes, víctimas y verdugos. Así se construyó *Operación Masacre*, el libro que sería considerado fundador y uno de los máximos exponentes de un género que los estadounidenses llamarían, años después, *non-fiction*.

En el momento en que comenzó la investigación, e inclusive cuando se publicó la primera edición del libro, en 1957, Walsh no adhería al peronismo. Es más, como tantos otros intelectuales, había saludado con aprobación el advenimiento de la Revolución Libertadora que derrocó a Perón en 1955, ya que consideraba que el gobierno peronista censuraba la libertad de expresión y la libertad de prensa, bienes supremos que, a su juicio, no debían faltar en cualquier sociedad verdaderamente libre y democrática. También había vivido de cerca el alzamiento de junio del 56, en su casa de La Plata. No obstante, publicó esta investigación que develaba y condenaba las atrocidades cometidas aquella noche por funcionarios policiales del gobierno de facto. En el prólogo a *Operación Masacre*, Walsh relata las sensaciones que lo invadieron en su primer encuentro con Juan Carlos Livraga, “el fusilado que vive”: “Miro esa cara, el agujero en la mejilla, el agujero más grande en la garganta, la boca quebrada y los ojos opacos donde se ha quedado flotando una sombra de muerte. Me siento insultado, como me sentí sin saberlo cuando oí aquel grito desgarrador a través de la persiana”. (2001:19) Ese sentirse insultado fue la reacción primera que lo impulsó a seguir investigando.

La investigación sobre los fusilamientos de José León Suárez se llevó a cabo con una rigurosidad comprensible debido a la gravedad de los hechos que denunciaba; cada

dato era chequeado varias veces, al igual que las fuentes, para evitar que la fuerza de sus acusaciones se viera disminuida, ya que Walsh sostenía que la denuncia política, para ser eficaz, debía prescindir de los modos de la ficción. Esta postura se manifestó cada vez más arraigada en el autor a medida que transcurrieron los años; un posible proyecto de novela fue reemplazado cada vez más por este tipo de publicaciones testimoniales. A juicio de Walsh, la distinción entre ficción y no-ficción era capital en relación con el propósito político de la escritura, ya que les asignaba a sus textos de no-ficción una eficacia documental, mientras pensaba que los textos de ficción no podían funcionar a manera de denuncia, ya que ésta perdería fuerza si no se atenía todo lo posible a la realidad.

### ***Operación Masacre y el género policial***

Las primeras incursiones de Rodolfo Walsh en el mundo literario están indisolublemente marcadas por un género que siempre se ha considerado menor en relación con la “alta literatura”: el género policial. Walsh trabajó durante mucho tiempo como traductor y corrector de novelas policiales para la Serie Naranjada de la editorial Hachette. Fue, además, el responsable de realizar la primera antología del cuento policial argentino; y, sin ir más lejos, una de sus primeras publicaciones fueron los tres cuentos englobados bajo el nombre de *Variaciones en rojo* (volumen que contiene tres cuentos: el homónimo, “La aventura de las pruebas de imprenta” y “Asesinato a distancia”), donde el personaje de Daniel Hernández (quizás un alter ego del mismo autor) resuelve de modo magistral, a la manera del policial inglés clásico, tres enigmas relacionados con crímenes.

El género policial, por lo general, siempre ha sido considerado un género “popular”, con rasgos y características bien definidos, una de cuyas vertientes principales es el policial inglés “clásico”, que impone “(...) la figura del detective aficionado, diletante, opuesto a la fuerza física y la torpeza del aparato policial común, interesado en el crimen por motivos estéticos, como antídoto contra el aburrimiento”. (Gandolfo 2007:146-147) En esta vertiente, sin embargo, a pesar de que la figura del detective raramente se encuentra dentro del aparato policial, termina colaborando en la resolución de los casos, siempre dejando al lector con la idea de que los crímenes y delitos son cometidos por individuos aislados, pero que la sociedad sigue impoluta en esencia y el Estado está ahí para salvaguardarnos. En cambio, en la otra vertiente, conocida como la novela negra norteamericana, es la sociedad enferma la que engendra a los criminales. El mismo personaje del detective no se libra de las bajezas morales que caracterizan a los

delinquentes que persigue. La visión de la sociedad y del Estado es muy diferente a la de la vertiente inglesa: aquí vemos corrupción estatal y policial, pobreza y prostitución, entre otros “males” sociales. Estas distinciones tendrán su importancia a la hora de analizar *Operación Masacre*, como veremos a continuación.

Al emprender la investigación sobre los fusilamientos de José León Suárez, primaba en Walsh (como decimos más arriba) una intención denunciante y un deseo de obtener reparación y reconocimiento para las víctimas, y castigo a los culpables. Por lo tanto, a juicio del escritor, era necesaria la máxima rigurosidad en cuanto a la descripción de los hechos y las personas, a fin de que la denuncia surtiera efecto. Sin embargo, vemos a lo largo de la obra que Walsh no había dejado de lado los recursos propios del género policial, tan bien conocidos por él y utilizados en sus obras de ficción, a pesar de que *Operación Masacre* no entraba dentro de esta categoría.

Es por este motivo, creemos, que lo que conmueve al lector no es el rigor investigativo en sí mismo, sino justamente lo que podrían ser los procedimientos literarios que Walsh aplicó al texto de no-ficción, logrando que los protagonistas realmente se convirtieran en personajes de una novela policial, el crescendo de la narración nos atrapa en un suspenso digno de lo mejor del género y al mismo tiempo las figuras se vuelven creíbles gracias a la talentosa descripción de sus ámbitos cotidianos y sus historias de vida. Walsh no partió en la historia de un presupuesto explícito, sino que fue presentando a los personajes y los hechos mediante descripciones claras y precisas consiguiendo de esta manera que el lector fuera arribando a las conclusiones al mismo tiempo que el autor.

Víctor Pesce sostiene que: “A la verosimilitud de este relato aportan saberes fraguados en experiencias anteriores. (...) En el caso de Walsh, ese equipamiento deviene de su sapiencia adquirida en la escritura del relato policial y fantástico” (2000: 47). Así, podríamos decir que Walsh presentó los datos verdaderos obtenidos de la investigación de manera tal que se asemejaran a los de una novela policial. No podemos dejar de tener en cuenta, en este contexto, que *Operación Masacre* funde, entonces, dos formas “marginales” cuyo estatuto literario ha sido siempre cuestionado: el policial y el relato testimonial.

El motor del policial es, decíamos, la investigación y resolución de un enigma. Sobre esto, sostiene Ricardo Piglia: “El desciframiento, la búsqueda de la verdad, el trabajo con el secreto, el rigor de la reconstrucción: los textos se arman sobre un enigma, un elemento desconocido que es la clave de la historia que se narra.” (2000: 14). En el

caso de *Operación Masacre*, la investigación realizada por Walsh hasta alcanzar los resultados que conocemos tuvo sin duda las características que describe Piglia. Pero, una vez publicada, ¿qué es lo que cautiva a los lectores, si tenemos en cuenta que se viola la ley máxima del enigma policial, es decir, ya se sabe quiénes son los culpables, inclusive desde el mismo prólogo? ¿De qué manera la obra sigue recreando las fórmulas de la novela policial y provocando suspenso y ansiedad en sus lectores?

Estas preguntas tienen más de una respuesta: se relacionan, en primer lugar, con una cuestión formal. En la primera parte del libro, titulada “Las personas” Walsh presenta a los individuos que van a ser víctimas de los fusilamientos recurriendo a métodos como el retrato y la biografía. Cada ser anónimo se transforma ante los ojos del lector en un personaje literario, con su historia, personalidad, aspecto físico y ámbito cotidiano particulares. De esta manera se logra que el lector sienta la empatía necesaria como para lograr identificarse con alguno de ellos o si no, al menos, como para que estos retratos resulten absolutamente verosímiles y reconocibles, al igual que en una novela realista. Por otro lado, la descripción de los espacios donde transcurre la historia, la casa donde se reúnen y luego el basural donde se llevan a cabo los fusilamientos, remite a una configuración típica del género policial:

En la descripción del espacio configurado por la casa de la calle Hipólito Yrigoyen, índices como la semipenumbra, la oscuridad, los reflejos en el agua estancada que connotan ocultamiento, identidad disimulada, reunión clandestina, remiten a un tratamiento del espacio propio de la literatura policial. (Pampillo y Urtasun 2000:174).

Además, otro factor que incide en la conformación de esta obra a la manera de una novela policial es el hecho, aparentemente insignificante en un principio, de recapitular la programación de Radio Nacional o del Estado. A medida que transcurre la historia, el narrador va haciendo pequeñas acotaciones en referencia al horario y qué era lo que transmitía Radio del Estado en ese momento.

Si acaso sintoniza un instante Radio del Estado, la voz oficial de la Nación, comprobará que ha terminado de transmitir un concierto de Bach y a las 22.59 inicia otro con Ravel. (56)  
Son apenas las 23.30. En ese preciso momento, Radio del Estado, la voz oficial de la Nación, cesa de transmitir música de Ravel y comienza a pasar el disco 6489/94 de Igor Stravinsky. (65)

Este hecho, en una primera instancia, puede suscitar extrañeza en el lector, pero luego, con la resolución del caso, se volverá de una importancia fundamental para probar la culpabilidad de los asesinos al modo de los policiales de enigma clásicos, donde un



indicio al parecer insignificante termina siendo el que aporta la prueba fundamental para la resolución del misterio.

Otro de los recursos para manejar el suspenso, que Walsh administra con singular maestría, es todo lo relacionado a la incógnita acerca de quiénes eran, de todo el grupo reunido en la casa de la calle Yrigoyen, los que estaban efectivamente implicados, o al menos enterados, en el alzamiento contra el gobierno de facto. Más allá de que el autor deja muy claro que de cualquier manera se trató de un asesinato y no de un fusilamiento de acuerdo a las leyes marciales, no deja de ser interesante el ambiente de enigma creado alrededor de determinados personajes, enigma que Walsh crea con unas pocas acotaciones en cada caso:

(Acerca de Nicolás Carranza) (...) Es posible que algo lo mordiera por dentro. Nunca lo sabremos del todo. (...) Quizá esté enterado del motín que se acerca y se lo mencione. (Sobre Rogelio Díaz) ¿Está comprometido con el movimiento revolucionario? Puede ser. También puede ser que no. (Sobre Carlos Lizaso) ¿Qué sabe de la revolución que estalla en ese mismo momento? (...) Después que él se marcha, su novia encuentra en su casa un papel escrito con la letra de Carlos: 'Si todo sale bien esta noche...'. (29,35,41,43)

Vemos entonces cómo Walsh logra construir el suspenso a pesar del conocimiento de los hechos por parte del lector; aunque se trata de un tipo diferente de suspenso, que no depende de la expectativa ante el desarrollo de los acontecimientos sino de una construcción hábil de la secuencia: “En este sentido, el canon policial contribuye a “ficcionalizar” el relato, a autonomizarlo, produciendo el “olvido” momentáneo en el lector de su saber sobre los hechos”. (Amar Sánchez 2000: 213).

Es posible seguir recapitulando los usos del género policial dentro de *Operación Masacre*, como por ejemplo el hecho de que las conclusiones finales se asemejen a “la solución del enigma” que suele aparecer explicada por el detective en las novelas clásicas del género. Pero hay otra influencia del policial que es mucho más destacable y es la de la vertiente “negra”. Esto es notable más que nada en una característica de la obra que es la siguiente: el género policial “clásico” se ve modificado radicalmente aquí por el hecho de que los límites ficcionales se vuelven débiles, los personajes son personas de carne y hueso, los crímenes imaginarios e individuales se vuelven colectivos y reales y, sobre todo, se muestra la faz más sórdida de una sociedad, donde es el Estado quien es cómplice o comete los crímenes:

(...) los delincuentes son los representantes de la ley y las víctimas son tratadas como culpables y sospechosas. (...) El narrador se constituye como periodista y como detective justiciero: es un sujeto textual que condensa elementos provenientes del periodista real y del código policial, especialmente del detective “duro” de la novela negra. (Amar Sánchez 2000: 210)

## ***Operación Masacre y la crónica periodística***

Afirma Jorge Ruffinelli:

La crónica es, históricamente, nuestro primer género narrativo. Es un género muy móvil y flexible pero lleva un rasgo estructural definido e inamovible. (...) El narrador es parte de lo narrado, se compromete con lo que dice o bien transparenta los objetivos y las intenciones de su discurso. (...) El desarrollo del periodismo ha traído aparejado el desarrollo de la crónica. (2000: 190)

El otro género al que es imposible soslayar cuando analizamos esta obra de Rodolfo Walsh es el de la crónica periodística. Los cruces y las imbricaciones de las prácticas periodísticas en *Operación Masacre* son evidentes. Sin embargo, tampoco se trata de una expresión “pura” del género, sino que sus mixturas dan lugar a algo diferente, conocido actualmente como “no-ficción”.

No podemos dejar de tener en cuenta que, además del policial, la otra vertiente productiva de Rodolfo Walsh era el periodismo, otro género heterogéneo e impuro, marginal dentro del sistema intelectual y desvalorizado con respecto a la “gran literatura”. Es por esto que en la obra y en el proceso investigativo, el autor recurre a los métodos del trabajo informativo; así también como la exposición de hechos reales, el chequeo de fuentes y la presentación de pruebas se maneja con rigurosidad periodística.

No obstante, como dijimos anteriormente, existen determinadas mezclas y modificaciones que impiden que la obra sea un producto típicamente periodístico. En primer lugar, ésta rompe con la máxima aspiración del periodismo, esto es, la posibilidad de plasmar un discurso objetivo. Si bien la denuncia de Walsh aspira a lograr el mayor alcance dentro de la sociedad, el uso de preguntas retóricas, de términos evaluativos, de anticipaciones y estilo indirecto atenta contra la pretendida “objetividad” del narrador periodístico. De hecho, lo que se instaura en *Operación Masacre* como característica del nuevo género que ayuda a fundar es el hecho de que son los sujetos quienes construyen su versión de los hechos y, por lo tanto, son ellos mismos los que fundan su verdad. De este modo, la no-ficción, a diferencia del periodismo “puro”, deja de lado la idea de que pueda existir un testimonio objetivo: “El género se juega en el cruce de dos imposibilidades: la de mostrarse como una ficción, puesto que los hechos ocurrieron y el lector lo sabe, y la de ser un espejo fiel de esos hechos. Es decir, se distancia tanto del realismo ingenuo como de la pretendida “objetividad” periodística”. (Amar Sánchez 2000: 205)

Vemos surgir aquí, entonces, una figura diferente a la del periodista y es la del cronista investigador, que denuncia, indaga y muestra lo que el Estado pretende ocultar.

Walsh encarna completamente esta figura, inclusive con la elección del lugar desde el cual se denuncia, que es el de las víctimas; así como también con su tenacidad en la búsqueda de medios de publicación para su trabajo, aun cuando la mayoría de las puertas se cierran, aun cuando publicar contra el poder sea peligroso. Walsh estaba convencido de que no había mejor manera de defenderse y de proteger a las víctimas que logrando difundir la historia todo lo posible.

Pero volviendo al tema de la hibridación genérica, vemos en *Operación Masacre* una mezcla de: “(...) novela, ensayo, testimonio, reportaje, historia, relato policial, panfleto, denuncia, autobiografía, periodismo, ficción”. (Alabarces 2000: 35). Es la combinación de todos estos elementos la que da origen al género de no-ficción, combinación que Walsh realiza magistralmente, en especial si tenemos en cuenta que el tema de la obra capta, al modo de la crónica periodística, un presente conflictivo, mezclándolo con el dominio de la política y en particular, el del peronismo. Es un relato sobre un acontecimiento particular de la historia argentina, que toma del discurso histórico la técnica conjetural, el perspectivismo y la modalidad discursiva; del realismo y el policial, su estética formal; y de la crónica periodística, la argumentatividad, la construcción narrativa y las posiciones del sujeto. En todo esto se apoya, sin lugar a dudas, el surgimiento de un original modo de narrar. “(...) los textos son relatos, liberados de la inmediatez y dispersión que caracterizan las notas periodísticas”. (Amar Sánchez 2000: 205)

Otra de las claves con las cuales Walsh se aleja del discurso periodístico clásico es la confluencia de los distintos testimonios como voces múltiples que nos cuentan un hecho del pasado. Este procedimiento no sólo mina la pretensión de una narración objetiva, como vimos, sino que también aporta un tinte novelesco, con lo cual se articulan las estrategias periodísticas con las del discurso literario. Lo que tienen en común la no-ficción, el género policial y el periodismo es que todos postulan a la verdad como objeto de búsqueda. Señala Ana María Amar Sánchez:

(...) la no-ficción siempre se constituye en contacto con otro género que es dominante en el resto de la producción de cada autor. Es decir, existe una interdependencia formal entre los relatos testimoniales y ficcionales de un mismo escritor; se encuentran ligados por similares estrategias narrativas y lingüísticas. (...) narrar es crucial para diferenciarse del periodismo. (2000: 208)

En *Operación Masacre*, tanto la pretensión de objetividad y verdad del periodismo como la utilización de fórmulas invariables del policial son transformados, y cada uno es determinante en las modificaciones que sufre el otro.

Por otro lado, el surgimiento de la no-ficción en la década del '60 tiene que ver con la necesidad de renovación del canon literario, constituyendo un proyecto alternativo a la narrativa y una ruptura con los códigos anteriores. Entrecruzada por las técnicas reproductivas y en especial por los medios, en expansión en aquel momento, la no-ficción se desarrolla como un género con rasgos específicos y diferenciales. La escritura de *Operación Masacre* se encuentra en consonancia, entonces, con un Walsh que se plantea un cambio radical en el modo de narrar y de producir literatura.

### **Rodolfo Walsh, una ética de la denuncia**

Quien quiera hoy en día combatir la mentira y la ignorancia y escribir la verdad, tiene que vencer por lo menos cinco obstáculos. Deberá tener el valor de escribir la verdad, aun cuando sea reprimida por doquier; la perspicacia de reconocerla, aun cuando sea solapada por doquier; el arte de hacerla manejable como un arma; criterio para escoger a aquellos en cuyas manos se haga eficaz; astucia para propagarla entre éstos. (Aguilar 2000: 64)

Esta cita resume casi con exactitud la labor realizada por Rodolfo Walsh en la investigación, escritura y publicación de *Operación Masacre*, y el trabajo que seguiría desarrollando en los años venideros hasta su desaparición, tanto en sus obras literarias como en sus trabajos periodísticos: defender siempre la verdad, tener siempre una coherencia ética, asumir compromisos cada vez más fuertes con los sectores populares, las víctimas y los dominados.

Como dice desde el mismo prólogo, el motor principal que lo llevó a investigar los sucesos ocurridos en el basural de José León Suárez no tiene que ver con una ideología política, sino con un elemental sentido de la justicia, que se dispara frente al hecho de sentirse insultado ante la barbarie cometida contra Livraga, las otras víctimas y sus familias; es sentirse insultado en lo más profundo de su condición de ser humano, como todos deberíamos sentirnos insultados ante la violencia, la barbarie y los atropellos contra hombres y mujeres, no importa qué tinte político o bandera los animen y justifiquen: “Puedo si es necesario renunciar o postergar esquemas políticos cuya verdad es al fin conjetural. No puedo, ni quiero, ni debo renunciar a un sentimiento básico: la indignación ante el atropello, la cobardía, el asesinato”. (Walsh 2001: 156)

Es este pensamiento el que Walsh mantendrá a lo largo de su vida y sus acciones. Incluso es ese pensamiento el que lo llevó a tomar la opción revolucionaria al unirse a la Fuerzas Armadas Peronistas y luego a Montoneros, creyendo que, en una disyuntiva

ética, su inclinación debía estar del lado del pueblo oprimido y de quienes en ese momento lo representaban, es decir, el peronismo revolucionario.

Sin embargo, no por convertirse en un militante del partido su oficio de periodista se volvió menos riguroso ni renunció a una mirada independiente. De hecho, no estuvo de acuerdo con el inesperado pase de Montoneros a la clandestinidad, decidido por Firmenich en 1974 y, una vez instalada la dictadura militar de 1976, concluyó que la mejor solución en ese momento no era el combate, sino una salida democrática. El 24 de marzo de 1977, cumpliéndose un año de la junta militar en el poder, Walsh difunde su *Carta abierta de un escritor a la junta militar*. Esta carta es un lúcido, riguroso e importantísimo análisis de la dictadura, no sólo de los horrores, los secuestros, las torturas y los asesinatos; si no también de la depredación económica, cultural y social que estaban realizando y de la que no nos hemos recuperado todavía. Fue además un gesto inigualable de valor y coraje ejemplar, de una persona que una vez más se siente insultada en su más elemental sentido de justicia y equidad, y decide salir a combatir de la manera en que siempre lo ha hecho y que mejor sabe hacer: no con las armas, sino con la palabra, con el testimonio, con la denuncia, con rigor y verdad.

Volviendo a *Operación Masacre*, las palabras vertidas por el autor en el epílogo nos dan una muestra cabal de este fuerte sentido de la ética y la justicia del que venimos hablando, más allá de su pensamiento político: “El terrorismo en abstracto es por cierto criminal, irresponsable y cobarde. Pero, entre un desesperado como ‘Marcelo’, corroído por su fantasma y su pasión de venganza; y un frío, gratuito, consciente y metódico torturador y fusilador, no me pregunten con quién me quedo”. (208). De hecho, su “Retrato de la oligarquía dominante” escrito como final del tercer epílogo en 1969, es escalofriantemente profético de lo que luego vendría en la Argentina:

(...) esa oligarquía, dominante frente a los argentinos y dominada frente al extranjero. Que esa clase esté temperamentalmente inclinada al asesinato es una connotación importante, que deberá tenerse en cuenta cada vez que se encare la lucha contra ella. No para duplicar sus hazañas, sino para no dejarse conmovir por las sagradas ideas, los sagrados principios y, en general, las bellas almas de los verdugos. (224)

Volver a pensar a Rodolfo Walsh, ya sea desde los tres puntos de vista esbozados en este trabajo o desde tantos otros, es siempre un modo de confirmar algunos conceptos que ya teníamos sobre su literatura, pero también un ejercicio de descubrimiento.

Tanto desde su obra literaria, como desde la periodística, Walsh fue un observador y analista agudo de la sociedad y la política de varios períodos de la historia argentina. La

lucidez implacable y, sobre todo, el compromiso ético demostrado en sus obras y en su vida, sumados a un talento literario extraordinario y a una prosa notable hacen de él un escritor ineludible dentro del panorama de la Literatura Argentina del siglo XX.

Pero no son sólo estas características las que atraen al analizar a Walsh, sino también la contemplación de su vida, sus elecciones y su compromiso político y revolucionario, así como también otro compromiso que podríamos llamar social, pero que es de conciencia ética y moral, su determinación (en sintonía con su oficio de periodista) de perseguir siempre la verdad, de destapar las injusticias y favorecer a las víctimas, ya que ésa era su concepción del “oficio de escribir”.

En este trabajo hemos tratado de analizar una obra en particular de Walsh, *Operación Masacre*, ya que creemos que es uno de los libros más importantes e insoslayables de nuestra cultura literaria. Al abordar esta obra desde un primer punto de vista relacionado con el orden de lo formal, es decir, su composición híbrida, su pertenencia tanto al género policial, como al periodístico, como al novelesco, hemos tratado de alejarnos un poco de la figura del Walsh “revolucionario” de sus últimos tiempos (figura muy tentadora en la que uno tiende a caer inevitablemente al pensar en este escritor) hemos tratado, decía, de acercarnos al primer Walsh, al de los cuentos policiales, las traducciones y los primeros pasos en el mundo del periodismo. Este acercamiento nos permite analizar en profundidad no sólo la heterogeneidad de *Operación Masacre*, sino la del propio Walsh en su proceso de formación literaria y periodística.

Por otro lado, es innegable que la imagen de este escritor trasciende su obra y, por lo tanto, como decíamos, resulta muy atractiva a la hora de considerarlo. No obstante, también el análisis de su figura en cuanto ser humano, ciudadano, activista político, es inseparable del análisis de esta obra en particular, ya que su calidad, su compromiso, sus ganas de hacer justicia pero sin dejar de trabajar con la palabra se ven reflejadas a lo largo de *Operación Masacre*, y no sólo se ven reflejadas sino que son el motor de la escritura de esta obra impecable, conmovedora e indispensable.

## BIBLIOGRAFÍA

Aguilar, Gonzalo Moisés (2000) “Rodolfo Walsh: escritura y estado”, Lafforgue, Jorge (comp.) (2000), *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Bs. As.: Alianza.

Alabarces, Pablo (2000) “Walsh: dialogismo y géneros populares”, Lafforgue, Jorge (comp.) (2000). *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Bs. As.: Alianza.

Amar Sánchez, Ana María (2000) “El sueño eterno de justicia”, Lafforgue, Jorge (comp.) (2000). *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. (2000) Bs. As.: Alianza.

Caisso, Claudia, (2000) “Tensiones críticas en la obra de Rodolfo Walsh”, trabajo presentado en las *Jornadas de Pensamiento Nacional y Popular*, U.N.R. Rosario.

De Grandis, Rita (2000) “La escritura del acontecimiento: implicaciones discursivas” en Lafforgue, Jorge (comp.) (2000). *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Bs. As.: Alianza.

Gandolfo, Elvio (2007). *El libro de los géneros*. Buenos Aires: Norma.

Gramsci, Antonio (1965). *Cultura y literatura*. Barcelona: Ediciones 62.

Jozami, Eduardo (2006). *Rodolfo Walsh, la palabra y la acción*. Buenos Aires: Norma.

Link, Daniel (1995) (Ed.). *Rodolfo Walsh, el violento oficio de escribir*. Buenos Aires: Planeta.

Pampillo, Gloria - Urtasun, Marta (2000) “Operación Masacre y las estrategias de persuasión” en Lafforgue, Jorge (comp.) (2000). *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Bs. As.: Alianza.

Pesce, Víctor (2000). “Rodolfo Jorge Walsh, el problemático ejercicio del relato” en Lafforgue, Jorge (comp.) (2000). *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Bs. As.: Alianza.

Piglia, Ricardo (2000). “Rodolfo Walsh y el lugar de la verdad” en Lafforgue, Jorge (comp.) (2000). *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Bs. As.: Alianza.

Sontag, Susan (2007). “Sobre el coraje y la resistencia” en *Al mismo tiempo*. Buenos Aires: Mondadori.

Walsh, Rodolfo (2007). *Ese hombre y otros papeles personales* (Edición a cargo de Daniel Link). Buenos Aires: Ediciones de La Flor.

---- (2001). *Operación Masacre*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor.

## LA VISITA PERDIDA DE WALSH A MAR DEL PLATA

---

*Gustavo Visciarelli*

El lugar, desdibujado por abandonos, remodelaciones y olvidos, todavía existe. Ya no tiene la atmósfera de nocturnidad que reinaba en aquel club subterráneo; ni la barra, la foto de Gardel, el farol y el piano. Nada queda, en definitiva, de la extravagante escenografía que tuvo aquella disertación de Rodolfo Walsh en Mar del Plata el 7 de junio de 1972. Pero están las fotos de ese instante; fotos que, por abandonos, remodelaciones y olvidos, durmieron durante cuarenta años en un archivo del diario La Capital. Desearía evitar la autorreferencia pero me resulta imposible a la hora de narrar esta historia.

En 2012 decidí revisar los archivos de negativos del diario, con especial interés en la década del '70. La tarea prosperó en un sector del laboratorio fotográfico que quedó inactivo a principios del siglo, con el advenimiento de la fotografía digital. En la intimidad de la búsqueda, llamé a ese lugar "las catacumbas". Estaban allí -y aún están- las antiguas copiadoras, secadoras y bateas que se empleaban en el antiguo arte del revelado. También sobrevive la obra minuciosa de Néstor Alfonso, un legendario jefe de fotografía que noche a noche clasificaba los negativos y los guardaba en pequeños sobres donde anotaba la fecha y una breve referencia para luego archivarlos en los grandes cajones de un armario.

Debe saberse que por una cuestión de economía no todas las fotografías, sino sólo las necesarias, eran copiadas en papel. El archivo de negativos, entonces, está poblado de imágenes inéditas. En la búsqueda aparecieron muchas y muy impactantes. Pero este relato debe referirse sólo a uno de los sobres que revisé. Más precisamente al que tenía escrito estos asombrosos datos con birome azul: "Rodolfo Walsh- 7/6/72".

En el diario del 8 de junio del 72 (la búsqueda sigue en el archivo de ejemplares) no hay una mísera mención sobre la presencia de Walsh en Mar del Plata. Las esperanzas decrecen a medida que pasan los diarios y afloran en el ejemplar del 12 de junio. "Disertó Walsh sobre libertad de prensa", reza el título del artículo, que ocupa un cuarto de página y está ilustrado con un primer plano de Rodolfo.



La fecha de la conferencia no fue casual. Aquel 7 de junio, Día del Periodista, Walsh disertó en cumplimiento de una invitación del Sindicato de Prensa de Mar del Plata, liderado por Amilcar González, luego detenido, torturado y exiliado durante la dictadura.

El reportero gráfico Omar Luque, ahora jubilado, era casi un adolescente cuando ese día lo mandaron desde el diario a sacar fotos de la conferencia que ofrecía un escritor en el Club Racing. "No sabía quién era", me dijo hace poco tiempo. Pese a ello dejó registros excepcionales de aquel desconocido y del entorno.

El Club Racing funcionaba en un gran subsuelo de Salta entre Rivadavia y Belgrano. Tenía una amplia pista de baile y una tarima que hacía las veces de escenario. Sobre ella disertó Walsh, junto a un piano y un farol.

Luego el lugar fue ocupado por una tanguería -"El Túnel de Enrique Mora"- y más tarde fue adquirido por la Municipalidad. Entró entonces en un período de abandono durante el que llegaron a derrumbarse la escalera de acceso que se ve en una de las fotos. El Sindicato de Empleados de Comercio compró finalmente la propiedad y, reconstrucción mediante, la anexó a su sede con entrada por Independencia.

Guillermo Bianchi, secretario general del gremio, se sorprendió al enterarse de esta historia y al ver las fotos de Rodolfo Walsh. Con entusiasmo nos llevó al lugar, que hoy es un iluminado sitio de tránsito que permite el desplazamiento entre varias oficinas. Mirando las fotografías se orienta, se detiene en un sitio y dice: "Fue acá donde estuvo sentado Rodolfo Walsh".

Dos meses después de hallar las fotos y a 40 años de la visita de Walsh las publiqué en La Capital en coincidencia con el Día del Periodista. Mucho antes se las hice llegar por correo electrónico a su hija, Patricia Walsh. Estoy autorizado a difundir su respuesta: "No hay muchas fotografías de mi padre, y estas son muy buenas. Está tal cual yo lo recuerdo en sus últimos años. Me ha dado Ud. una alegría".

## ACERCA DE LOS PARTICIPANTES (en orden alfabético)

MARCELA ALEMANDI es Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Rosario. Docente en los niveles secundario y terciario. Ha publicado traducciones, artículos y crónicas en CLACSO, *Revista Anfibia*, *El Cocodrilo* y *Notas.org*, entre otros. Actualmente cursa el Diploma Superior en Lectura, Escritura y Educación de FLACSO.

PABLO BARDAUIL es Licenciado en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Desde 1995 se desempeña como docente en la materia Teoría y Análisis Literario en la carrera de Letras de dicha casa de estudios y desde 1997 como Profesor de Guion en la Universidad del Cine. Publicó trabajos de investigación y crítica relativos a la literatura, el cine y el teatro en diversas revistas nacionales e internacionales. También escribió y codirigió los largometrajes *Chile 672* (2006) y *La vida después* (2015) que participaron en diversos festivales nacionales e internacionales.

EDGARDO BERG es Profesor de Literatura y Cultura Argentinas I y Literatura y Cultura Argentinas II e Investigador de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Director del Grupo de Investigación “Literatura, política y cambio” del Centro de Letras Hispanoamericanas de la UNMdP. En el año 2001, obtuvo el primer premio de la Fundación Antorchas por el ensayo *Poéticas en suspenso: migraciones narrativas en Ricardo Piglia, Andrés Rivera y Juan José Saer* (Biblos, 2002). Es coautor de *Ricardo Piglia: un narrador de historias clandestinas* (UNMdP, 2003) y autor de *El sentido de la experiencia: literatura, memoria y testimonio en la Argentina de los “90”* (Editorial Académica Española, 2012). Autor, editor y compilador de los libros grupales *Papeles en progreso: usos y relectura de la tradición en la literatura argentina* (UNMdP, 2010), *Papeles en progreso II: usos y relectura de la tradición en la literatura argentina* (UNMdP, 2013) e *Intervenciones* (La Bola Editora-UNMdP, 2015). Participó con ensayos en los libros *La novela argentina: uso y experimentación del género*. (2010), *Historia social de la literatura argentina*, volumen VII: *Literatura argentina siglo XX. Entre caídas: Literatura argentina 1983-2001. Del terrorismo de Estado al terrorismo económico* (2010), *Homenaje a Ricardo Piglia* (2010), *Sergio Chejfec: Trayectorias de una escritura. Ensayos críticos* (2010) y *Supersticiones de linaje. Genealogías y reescrituras* (1996), entre otros trabajos. Cofundador y administrador del blog <http://vanguardiytradicion.blogspot.com/> Actualmente, prepara su ensayo *Sergio Chejfec: signo de extranjería* de próxima aparición.

MILENA BRACCIALE ESCALADA es Profesora en Letras y Magister en Letras Hispánicas por la Universidad Nacional de Mar del Plata. También es Profesora de Juegos Dramáticos por la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Actualmente es becaria doctoral del CONICET, con un proyecto de investigación sobre la obra dramática de Mauricio Kartun. Se desempeña como Ayudante Graduada en Literatura y Cultura Argentinas I y II. Es miembro del

CELEHIS e integrante del grupo de investigación “Cultura y política en la Argentina”, dirigido por la Dra. Bueno y codirigido por el Dr. Fabián Iriarte.

ELISA CALABRESE es Profesora y Doctora en Letras (UBA). Profesora extraordinaria en la categoría Emérita por la Universidad Nacional de Mar del Plata desde el 2009. Dirigió el CELEHIS (Centro de Letras Hispanoamericanas) de la Facultad de Humanidades de la UNMdP desde 1990 hasta 1996 y nuevamente desde 2004 hasta 2013. Fundadora de la Maestría en Letras Hispánicas, que dirigió hasta el 2000. Obtuvo proyecto FOMEC en 1996 para dicho posgrado. Es miembro fundador de la AELIS (Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos). Ha sido representante en Argentina desde 1995 hasta 1998 y nuevamente en el 2006 hasta 2010; del CELCIRP (Centro de Estudios de las Civilizaciones del Río de la Plata), dirigido por Paul Verdeboye París y de la AES (Asociación Española de Semiótica). Ha publicado numerosos libros y artículos en revistas especializadas; algunos de sus títulos son *Miguel Briante. Genealogía de un olvido* (Rosario: Beatriz Viterbo, 2001); *Animales fabulosos. Las revistas de Abelardo Castillo* (en colaboración con Aymar de Llano. Mar del Plata: Editorial Martín, 2006); *Lugar Común. Lecturas críticas de literatura argentina*. (Mar del Plata: EUDEM, 2009) y *Sábado: Historia y apocalipsis* (Córdoba: Alción editora, 2013).

AGUSTINA CATALANO es Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata, donde integra el grupo de investigación “Literatura, política y cambio” del área de Literatura y Cultura Argentinas. Es estudiante del Doctorado en Letras de la UNLP y becaria del CONICET con un proyecto sobre la poética de Roberto Santoro. Ha colaborado en diversas revistas de literatura, cultura y arte y participado en ferias, congresos y festivales tanto nacionales como internacionales. Publicó *Dos mil doscientos ochenta y uno* (2014) y *Correspondencia* -en coautoría con Joaquín Correa- (2015), ambos por La Bola Editora y *El tamaño de mis miedos* (Ed. Concreto, 2018). También fue guionista de dos cortometrajes: *La Navidad de Griselda* (2016) y *Creo que es sábado* (2018).

JOAQUÍN CORREA es Profesor en Literatura por la Universidad Nacional de Mar del Plata y Mestrem Literaturas por la Universidade Federal de Santa Catarina, donde actualmente realiza sus cursos de Doctorado. Ha publicado artículos en revistas especializadas de Argentina, Chile, Brasil y España. Participó en libros colectivos. Es poeta y traductor. Publicó *Fotografía estenopeica* (Premio Soriano de poesía, 2013), *Yo vi la cara de Lenin y estaba durísimo* (2014, La bola editora), *Puki Puki around the world* (2014, Honesta), *Mundial* (2014, Centro y fuga), *La última frazada* (2015, La bola editora), *Los días claros* (2015, Colección Fanzine), *Correspondencia* (junto con Agustina Catalano, 2015, Colección Fanzine) y *Bombuchas* (2016, Colección Fanzine). Ha traducido *Vida* de Paulo Leminski (Puente aéreo ediciones, 2015) y *Tres historias pringlenses* (junto con Joca Wolff, Fernando Scheibe y Byron Vélez Escallón, Armazém, 2016) y *En la Habana* de César Aira (junto con Byron Vélez Escallón, Cultura e Barbárie,

2017) ambos al portugués. Mantiene el blog [citasincomillas.blogspot.com](http://citasincomillas.blogspot.com). Actualmente vive en la Isla del Destierro.

NANCY FERNÁNDEZ es docente e investigadora en Literatura y Cultura Argentina en la Universidad Nacional de Mar del Plata. Investigadora Independiente en CONICET, donde integra comisiones de evaluación. Codirectora del Grupo de Investigación “Literatura, política y cambio”. Magister in Artis por la UNMDP y Doctora en Letras por la UNLP. Autora de los libros, *Narraciones viajeras. César Aira y Juan José Saer* (Buenos Aires: Biblos, 2000); *Experiencia y escritura. Sobre la poesía de Arturo Carrera* (Rosario: Beatriz Viterbo, 2008); *Poéticas impropias. Escrituras argentinas contemporáneas* (Mar del Plata: UNMDP, 2014); *Vanguardia y tradición en la narrativa de César Aira* (Pittsburgh: IILI, 2016). Es coautora de *Fumarolas de Jade. Las poéticas neobarrocas de Severo Sarduy y Arturo Carrera* (Mar del Plata: Estanislao Balder/UNMDP, 2002). Coautora con Juan Duchesne Winter de *La poesía de Arturo Carrera. Antología de la obra y la crítica* (Pittsburgh: IILI, 2010). Coautora con Edgardo H. Berg de *Intervenciones* (Mar del Plata: La bola editora/UNMDP, 2016). Es coautora y coeditora con E.H. Berg del volumen sobre Producciones culturales contemporáneas (revista Iberoamericana, IILI, 2017). Participó con “Cuerpo y violencia en la literatura argentina (Echeverría, Ascasubi, Bustos-Domecq, Zelarayán, los hermanos Lamborghini y el grupo Literal)” en el libro conjunto editado por E.H. Berg, *Papeles en Progreso: usos y relectura de la tradición en la literatura argentina* (Mar del Plata, 2010), con “La sagrada familia” y “Posfacio” en el libro *Padre. Seguimiento de Dos obras inconclusas y dos charlas sobre teatro* (Daniel Guebel, Mar del Plata: La Bola editora, 2015). Realizó el estudio preliminar de la *Antología poética* de Alfonsina Storni, publicada por Eudem, 2018. Ha publicado desde 1992 diversos artículos en revistas especializadas y recientemente, entrevistas y textos sobre Gabriela Cabezón Cámara (Hispanamérica, Mora), ensayos críticos sobre literatura, imagen y teatro, con textos de Daniel Guebel, Osvaldo Lamborghini, Mauricio Kartun en revistas como *El taco en la brea* (Universidad del Litoral) y *Remate de Males* (Unicamp, Brasil).

GUSTAVO E. GORDILLO es Licenciado en Periodismo y Licenciado en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Lomas de Zamora. Director, guionista y productor periodístico de los documentales *Padre Mugica* (1999) y *P4R+, Operación Walsh* (2000), acreedores del Cóndor de Plata a la producción cinematográfica. Desde 2002, se desempeña como profesor Adjunto en la cátedra Periodismo y Literatura de la carrera de periodismo de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora. Lideró la Subgerencia de Emisoras de Radio Nacional entre 2004 y 2006 y participó como capacitador en los talleres de Comunicación Popular que impartía por todo el país la AFSCA. Se ha desempeñado casi ininterrumpidamente como productor y conductor radial desde hace 30 años y desde 2010 es productor ejecutivo y conductor de “Nosotros... y los Medios”, por FM Boedo.

JUAN PABLO LUPPI es Doctor de la Universidad de Buenos Aires en el área Literatura e investigador asistente del CONICET, donde ha sido becario doctoral y posdoctoral.

Participa en equipos de investigación en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, y es docente de literatura argentina en dicha Facultad. Se ha desempeñado como maestro de grado y profesor de nivel secundario y terciario en los ámbitos público y privado, y dictó cursos de escritura en diversas instituciones. Ha comunicado sus trabajos sobre literatura argentina y teoría literaria en encuentros académicos y en publicaciones científicas de Argentina y del exterior. Es autor de *Una novela invisible. La poética política de Rodolfo Walsh* (Eduvim, 2016).

RODRIGO MONTENEGRO es Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Ayudante Graduado Regular en el Área de Teoría Literaria. Actualmente se desempeña como becario posdoctoral del CONICET con un plan de investigación sobre las modulaciones de la narrativa urbana contemporánea y la creación de imágenes críticas de la comunidad. En trabajos anteriores se ha dedicado al estudio de la relación entre teoría y práctica crítica, estética y política. Su tesis de doctorado analiza a partir de la obra narrativa y ensayística de Abelardo Castillo y Rodolfo Fogwill las discontinuidades y transformaciones en la relación política y literatura desde la década del sesenta al 2010.

FERNANDA MUGICA es Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata, donde forma parte del grupo de investigación "Literatura, política y cambio". Publicó *Un billete de mil australes encontrado en un libro de Carl Sagan* (EMR, 2018), *El núcleo duro* (Goles Rosas, 2015) y *Alberta* (Honesto, 2014). Bienalista en la Bienal de Arte Joven de Buenos Aires. En 2017, obtuvo una mención en el Primer Concurso Nacional de Poesía de Rosario. En 2014, ganó el 2º Premio Municipal Osvaldo Soriano (Mar del Plata) y, en 2016, el 2º Premio Provincial "Diagonal Literatura". Participó en diversas antologías: *Archipiélagos* (UNLP, 2018), *Van llegando* (Mansalva, 2017), *Las olas y el viento* (Letra Sudaca, 2015). En 2016, recibió la Beca del Fondo Nacional de las Artes (Letras y Pensamiento) por un proyecto sobre literatura y tecnología. En 2017, participó de la Residencia Enciende Bienal en el Centro Cultural Recoleta. Actualmente, es becaria de investigación en la UNMdP y se desempeña como docente en escuelas secundarias.

MARTÍN PÉREZ CALARCO es Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata, donde es docente en el Área de Literatura y Cultura Argentinas. Integrante del grupo de Investigación Literatura, Política y Cambio. Becario Doctoral (2010-2015) y Postdoctoral (2015-2017) de Conicet. En su tesis de doctorado ha investigado los usos y actualizaciones del *Facundo* y el *Martín Fierro* en literatura, cine y rock entre 1955 y 2010. Ha estudiado y escrito sobre las proyecciones contemporáneas de la literatura gauchesca, los *Diarios* y *Memorias* de Adolfo Bioy Casares, la obra de Jorge Luis Borges y la obra narrativa de Fabián Casas y Martín Rejtman.

GUSTAVO VISCIARELLI es Prosecretario de Redacción del diario *La Capital* de Mar del Plata. Siendo muy joven se destacó como cronista policial de *El Atlántico* donde ejerció sus tareas de redactor del diario desde 1980 hasta 1998. Entre 1989 y el 2000 fue columnista de LU9 Radio Mar del Plata y a partir de 1998 hasta la fecha ejerce tareas docentes en la filial de la Agencia de Periodismo TEA de Mar del Plata. Como cronista policial elaboró inolvidables coberturas periodísticas sobre “El loco de la ruta”, “El cartonero Báez” o la muerte de Alberto Olmedo, entre otras. Su figura de reportero y coleccionista de la historia de su ciudad alcanzó popularidad a través del proyecto “Fotos de Familia de Mar del Plata” que se inició en abril de 2010, en las páginas del diario *La Capital*. Ahí reunió más de 9000 fotos, registrando hechos inéditos e insospechados de la historia de Mar del Plata. El original proyecto no solo recopilaba fotos antiguas recogidas del propio archivo del diario sino que, a su vez, sumaba las enviadas por los vecinos marplatenses. Actualmente, la totalidad del material fotográfico se encuentra en el blog “Fotos de familia. El gran álbum de Mar del Plata”. En el año 2011, durante las Terceras Jornadas del Mercosur sobre Patrimonio Intangible fue distinguido por el Centro Internacional para Conservación del Patrimonio, el Consejo Deliberante de General Pueyrredón y la Universidad Nacional de Mar del Plata. Y, en febrero del 2012, el proyecto fue declarado de interés por el Consejo Deliberante de General Pueyrredón.

Si un clásico se define por la capacidad que tiene un autor de generar nuevas lecturas de su obra a lo largo del tiempo y atraer el interés de sucesivas generaciones, indudablemente Rodolfo Walsh ya lo es. La prohibición y el silencio a los que estuvieron sometidos sus textos durante la dictadura produjo el efecto contrario al esperado: a partir de los años '90 se han sucedido los ensayos y libros dedicados tanto a sus relatos testimoniales y su ficción como a su militancia.

Los artículos de esta antología leen múltiples aspectos de la práctica cultural y política de Walsh; se ocupan de sus cuentos, de sus obras de teatro, de la Carta Abierta a la Junta, de su presencia en la literatura, de la vigencia de su pensamiento. Los autores, en muchos casos pertenecientes a las últimas generaciones críticas, renuevan y completan nuestra mirada sobre el autor. El proyecto es, como señala su título, un homenaje; un homenaje que no olvida que, en el mapa de nuestra cultura, han quedado cicatrices todavía operantes, todavía dolorosas. La obra de Rodolfo Walsh sigue hablándonos en presente y estas lecturas son la mejor prueba de ello.

*Ana María Amar Sánchez*

