



UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO,
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO,
TESIS DE MAESTRÍA EN ARTE LATINOAMERICANO.

La producción discursiva de Rodolfo Walsh: La crisis de
representación y la práctica testimonial.

Nombre del Maestrando: Reta, Elba Estela.

Nombre del Director de Tesis: Dra. Gloria Hintze de Molinari.

Introducción

Nuestra América, no vacía antes del descubrimiento, nace con ese nombre impuesto por Europa a partir de un conflicto de identidad social y cultural y de la negación del hombre americano como sujeto histórico. Surge desde una mirada eurocéntrica y evoluciona a través de distintas formas de dominación, después de siglos en los que ha prevalecido la voz oficial de soslayo a partir del denominado descubrimiento. Este hecho se trató, en realidad, de un proceso de postergación y aniquilamiento del otro, que impidió el desarrollo y evolución histórica, social y espiritual de vastas culturas americanas introduciendo procesos de aculturización y destrucción que hoy son francamente perceptibles entre nosotros.

Desde el *“a priori antropológico”* con el que Arturo Roig (2009) señala la centralidad del sujeto es que consideramos la problemática latinoamericana. El reconocimiento de Latinoamérica como una realidad históricamente específica tiene el significado de un rescate en la comprensión de su diversidad en la unidad de un *“nosotros los latinoamericanos”*, según lo piensa el filósofo, designando a través del pronombre, a su vez, la unidad de esa pluralidad étnica, social y cultural que nos conforma

Para remitirnos a los orígenes formadores, coincidimos con el pensamiento de Roig en que el llamado descubrimiento de América no se trató de un encuentro de culturas ni de un “encubrimiento” como ha afirmado Leopoldo Zea, sino de una labor colonizadora cruenta, aniquiladora, acompañada de importantes acciones de aculturización y arrasamiento cultural y étnico fundados en el saqueo y la eliminación. De modo que su identificación como realidad históricamente específica tiene el significado de un rescate posibilitado a través de la comprensión de su diversidad de ese *“nosotros los latinoamericanos,”* según lo expresa el filósofo:

“pues lo que ahora señalamos como “América Latina” es, como hemos dicho, un ente histórico - cultural que se encuentra sometido por eso mismo a un proceso cambiante de diversificación – unificación en relación con una cierta realidad sustentante. No siempre se ha partido de una misma diversidad, ni se ha asumido esa diversidad

desde una misma idea de unidad, y pueden señalarse como consecuencia horizontes de comprensión diversos. Es posible hablar de esta manera de modos de “unidad” desde los cuales se ha tratado o se trata de alcanzar la comprensión de la diversidad.” (2009: 25).

En síntesis, lo que somos anida en la ecuación diversidad – unidad. Los sujetos individuales se autodefinen en una pluralidad social e histórica enlazada por un sistema de códigos comunes.

Desde allí se elabora una identificación del latinoamericano con esa realidad que lo excede. En ella tienen el mismo peso “*el ser*” como “*el deber ser*” y él se presenta como *el deber ser*, es decir, como su proyecto.

La definición de ese hombre tiene su origen histórico en ideologías americanistas, surgidas desde adentro, como el hispanoamericanismo, el bolivarianismo o el latinoamericanismo y sólo es imaginable como parte de un colectivo social en relación a una realidad histórico - cultural desde donde se pone a sí mismo como “*valioso*.”

Entonces, el punto de partida de nuestro pensamiento se encuentra pues en la puesta en valor y reconocimiento del hombre latinoamericano como tal. Hombre que se reconoce como parte integrante del todo Latinoamérica en un acto de identificación.

Afortunadamente, en estos últimos años nuestros países insisten en la unión y colaboración mutua en un proceso integracionista que avanza en las más diversas áreas como un modo de reconocerse en un origen común y como partícipes de las mismas problemáticas. Pero creemos que la recuperación y reconocimiento del “*nosotros*.” del que habla Roig, es un trabajo arduo porque además implica un proceso de desbrozamiento, que no significa el desconocimiento del legado, sino su incorporación crítica, creativa confirmando así la autoafirmación como individuos en esa totalidad.

La identidad latinoamericana aparece entonces como un proceso de construcción en curso, fruto de una fluida interacción social. La dimensión geográfica, histórica, política y social de Latinoamérica va profundizando la relación conflictiva de ese hombre con el medio y con el otro y descubriendo simultáneamente elementos para repensarnos por ejemplo a través de la cultura.

Al asumirla no como una verdad eterna y atemporal, sino con relación a una determinada sociedad y época que se expresa en todas sus manifestaciones se hace

necesario volver la mirada hacia una de ellas: la literatura argentina, en nuestro caso, como lugar de asignación de distintos fenómenos.

En su devenir las diferentes manifestaciones de algunos escritores fijaron su posición frente a la historia y vincularon el arte con la realidad y la política.

A través de su escritura y sobre todo en la segunda etapa de su quehacer literario, es decir, a partir de *Operación Masacre* Rodolfo Walsh toma esa realidad y la testimonia o no porque la época que le toca vivir reclama otros parámetros y otros lenguajes que se objetivan en nuevas formas de expresión por fuera del canon y reclaman una objetividad fuertemente atravesada por el compromiso ético de la denuncia. El carácter metonímico de sus historias no ficcionales apunta al desenmascaramiento de vicios sociales o de las versiones de la historia oficial. Por otra parte, le otorga notable actualidad porque además, está expresado con la singularidad de una renovación formal que amalgama diversas técnicas escriturarias.

La ficción y las notas periodísticas de la misma época se encuentran ancladas en el contexto y asociadas también a una renovación que, unida a la del testimonio, constituye un importante aporte de Rodolfo Walsh a las letras de Latinoamérica.

Presentación breve del problema

Esta tesis se organiza en torno del análisis de la obra walshiana como un todo en donde es posible visualizar la problemática de una poética que retoma líneas de sus primeras expresiones artísticas formuladas en el género policial y crea nuevas obras ficcionales o testimoniales surgidas al calor de la vanguardia como expresión artística en tiempos de crisis y como respuesta a nuevos requerimientos personales, políticos y sociales.

El interés que despierta el valor instituyente del género testimonial nos permite bucear en problemáticas tales como: ¿Qué es la literatura? ¿Qué es la ficción y cuáles son sus alcances? ¿Cuál es el concepto de lo real? ¿Cómo se organiza la particular articulación e imbricación de elementos provenientes del periodismo y de la literatura y el interés por desentrañar la construcción histórica de nuestro país desmontando la versión oficial, escrudiñando la verdad ocultada, construyendo otra versión para dar testimonio de una época?

Para dar respuesta a esos interrogantes e interpretar la poética walshiana nos hemos propuesto las siguientes metas:

Objetivos

Objetivos generales

- Investigar los modos de lectura y escritura del autor como una manera de leer la realidad. Creemos que conocer mejor la obra nos permite conocer mejor la realidad y la forma en que él se sitúa frente a ella.
- Revisar cómo se desarrollan las problemáticas relacionadas con la actividad intelectual.
- Analizar con espíritu crítico las formulaciones textuales que presenten la problemática abordada.

Objetivos particulares

- Sistematizar las posiciones que se manifiestan en el discurso de Walsh acerca de las problemáticas políticas y sociales devenidas del contexto histórico personal.
- Analizar la obra de Walsh en su doble vertiente ficcional y no ficcional y las interacciones que la atraviesan.
- Analizar los modos de construcción de la prosa walshiana y los saberes en torno de las interpretaciones de su presente y su pasado personal.

Estructura

La presente investigación se organiza en torno a la idea de que la literatura de Walsh se configura en un entretejido de cruces y convergencias de campos, experiencias, escrituras, técnicas y efectos de construcción que inician un modo de hacer literatura. Más allá de la convención restrictiva de considerar a la literatura como pura ficción o anclar en la matriz realista, la literatura de Walsh se configura

en la generación de lo nuevo, superando los conceptos vigentes en la literatura y el periodismo. En la consideración de un marco en crisis, imaginó nuevas condiciones de producción de los discursos sabiendo que a partir de ellos otra historia es posible. En posesión de una conciencia histórica y de la temporalidad en que se movió, Rodolfo Walsh recupera la voz, tantas veces negada, a los latinoamericanos y la enarbola como estandarte, como presencia singularizadora.

Entre tanto, en un marco social e histórico situado el hombre y escritor Rodolfo Walsh y siguiendo la teoría de campo formulada por Bourdieu, convocamos sus palabras y nos proponemos:

“Rechazar tanto la relación directa de la biografía individual y la obra (o de la clase social de origen y de la obra) como el análisis interno de una obra o aún el análisis intertextual, es decir la puesta en relación de un conjunto de obras. Porque es necesario hacer todo esto junto.” (1998: 149)

La propuesta de investigación se plantea entonces, en la primera parte, un análisis de las relaciones del escritor con el contexto cultural latinoamericano y argentino de su tiempo desde los supuestos teóricos de la sociocrítica. El análisis de la literatura como disciplina actual y la particular interacción que su obra supone desde la creación de mundos ficcionales comenzando con el cuento policial hasta el enraizamiento de su creación en el contexto a partir de la percepción de un nuevo mundo social y político. Su raíz periodística y la interacción de las dos esferas de su escritura en sus textos: la creación del testimonio. El fruto del vínculo que constituye el aporte instituyente del escritor a la literatura y al periodismo latinoamericanos, convirtiéndolo en un agente de cambio en el campo cultural, según la perspectiva teórica bourdiesiana.

La segunda parte recorre las categorías que se anudan fuertemente en los textos, cuya procedencia puede rastrearse en las primeras manifestaciones literarias del autor: la historia, la política, lo social y la presencia del género policial en alguno de sus aspectos estructurales o expresivos.

La tercera parte, por fin, analiza parte de la obra, un corpus textual relacionado por rasgos comunes, que se revela como poética personal sostenida en el tiempo, transitando por todos los géneros abordados por el autor comprometido ideológicamente.

Enfoque

Nuestro trabajo surge como una necesidad de respuestas a una serie de interrogantes que plantea la complejidad de la literatura de Rodolfo Walsh y del impacto estético que produce como importante momento de la literatura argentina. Aparecen preguntas como: ¿Cómo se conectan la literatura con la referencialidad histórica y la interacción creativa del autor? ¿Cómo se manifiesta la complejidad en el contenido y en la forma en que se expresa? ¿Qué estrategias discursivas acuden para conformarla?

Para resolver éstas y otras cuestiones hemos buscado apoyo en teorías que aúnan los aportes de la filosofía del lenguaje con una mirada semiótica sobre la obra del autor que permitió describir los planos semánticos, sintácticos y pragmáticos de sus obras.

En otros aspectos se recurrió a los aportes de la narratología desde la sociocrítica y la pragmática para elaborar críticamente el análisis de los entramados textuales y genéricos. A la vez, la consideración del lector como realidad indisociable del texto literario nos permitió ampliar nuestro enfoque hacia teorías divergentes como la semiótica, la sociología y la hermenéutica.

Hemos elegido como punto de partida la perspectiva de la sociocrítica que parte de la consideración de la literatura como fenómeno social. Relaciona las obras literarias y sus creadores, la sociedad y el momento histórico en que nacen y la orientación política que las inspiran.

Pensamos que esta perspectiva contiene fuertes enlaces con la naturaleza del tema y la hipótesis de nuestro trabajo.

Dentro de la sociología genética se destaca el pensamiento de Lucien Goldman (1971) para quien la literatura abarca dos tipos históricos de investigaciones que atañen, por un lado, a la literatura como producto artístico de consumo, y por otro, a la literatura como parte integrante de la realidad social o, lo que es lo mismo, como sujeto de la creación literaria.

Para Goldman el escritor es un sujeto social definido consciente o no conscientemente por el contexto y su literatura, la encarnación de estructuras

mentales adquiridas. De ahí que la obra literaria no deba verse como fruto exclusivo de la creación individual, sino de un sujeto colectivo en la medida que es fruto de los valores y las ideas compartidas de cierto grupo social y el universo imaginado creado por el escritor.

Por otro lado, Bourdieu (1995) elabora una teoría sociológica relacional que se construye diacrónicamente y funciona sincrónicamente a través de las relaciones de lucha de los diversos agentes del sistema de producción intelectual. En tanto que la obra es considerada como mensaje codificado que se define como proyecto creativo, en relación a otros escritores marca su originalidad de proyecto emergente produciendo cambios en *el habitus* del campo.

En cuanto a lo estrictamente lingüístico y también en oposición a la teoría objetivista del estructuralismo saussureano, Mijail Bajtín (2005) fijó su atención no en el sistema abstracto de la lengua, sino en las expresiones de los individuos. Interesado por el hombre como hablante, para él los signos son el medio material con que se expresan las ideas pues al ser apropiadas por los individuos, grupos y clases sociales se imbuyen de sus significados.

El signo posee una naturaleza esencialmente dialógica. Para Bajtín todo enunciado entra en diálogo con la historia y de ese modo el lenguaje participa de la vida a través de los enunciados que se concretan a través de los géneros discursivos cuya forma de expresión es el estilo.

Desde otro ángulo de la lingüística, Teun A. Van Dijk (2003) propone un análisis ideológico del discurso. Se centra en un enfoque multidisciplinario del concepto de ideología en relación al discurso, cognición social y sociedad. Define las ideologías como representaciones mentales fundamentales compartidas por los miembros de grupos sociales. Son “sistemas” de creencias compartidas. Son como *icebergs* porque como ellos, muestran una parte mínima.

Relevancia de la investigación

La obra de Walsh está atravesada por efectos de construcción que inician un modo de hacer estético que supera las matrices existentes que no prevén estas nuevas formulaciones y no dan cuenta de la gestación y construcción de formas

totalmente innovadoras, matizadas ideológicamente, en la literatura argentina e hispanoamericana.

Expresada muy sintéticamente, la importancia de esta investigación radica en la necesidad de descubrir los originales modos de construcción de la literatura walshiana como eslabón inescindible de la cultura latinoamericana y en la de rescatar , demorándonos en la inquisición por el desentrañamiento de la verdad histórica en nuestro país , tantas veces ocultada, lo latinoamericano por un lado y, por otro lado, el sentido profundo de su poética porque sobre todo, sólo a través de la lectura del todo al que alude Bourdieu, es posible conocer la estatura, la hondura, la belleza, complejidad y alcance de la literatura walshiana.

CAPITULO I

PARTE I

Estado de la cuestión

La calidad artística de los cuentos de Walsh como así también el carácter novedoso de su obra de no ficción, que se adelanta en varios años a la de Truman Capote en Estados Unidos, señalan al autor como un escritor de peso, creativo e innovador dentro de las letras hispanoamericanas.

Este proyecto afinca su justificación en la necesidad de profundizar el análisis de las redes que constituyen el entramado de una obra francamente insertada en la historia social de nuestro país.

En los últimos años ha crecido y se ha renovado el interés sobre Walsh y su obra.

En la necesidad de centrar al espacio de este proyecto, hemos escogido los trabajos de algunos críticos como:

- Eleonora Bertanou, *Rodolfo Walsh. Argentino, escritor, militante* (2006)

Declara en la introducción que el propósito de la obra es desmitificar la figura de Rodolfo Walsh desde la multiplicidad de su acción vital en el devenir de sus

actividades como hombre, escritor y militante político. Hace notar que la figura del escritor está cargada de silencios y es sometida a un juego de luces y sombras porque se la exalta y se la exhibe, pero al mismo tiempo se la oculta. Se oblitera y se soslaya su participación en Montoneros cuando, por cierto, ella traduce su elección dentro de su evolución política pues no sólo fue capaz de analizar con asombrosa claridad el momento político de la última dictadura militar, sino también de sostener una aguda visión crítica respecto de la actividad de la organización Montoneros.

Bertranou destaca que, en medio de esa acción silenciadora, su nombre es utilizado en las universidades para nombrar cátedras libres, asociaciones de estudiantes, premios, etc., que no siempre están relacionados con lo literario. Recalca su carácter de ícono para las letras y el periodismo.

La autora descubre aspectos acallados sobre Walsh, los saca a la luz cuestionando su iconización y a través de su biografía, lo carga de humanidad considerándolo desde la multiplicidad de su acción vital en su devenir como hombre, escritor y militante político.

En la primera parte, sostiene sus argumentos buceando en los orígenes irlandeses; analiza su asociación con el peronismo después del 55; su trabajo en Prensa Latina y su radicalización política.

En la segunda parte *Walsh revolucionario*, realiza un análisis de la radicalización ideológica del escritor en sus dos etapas: la cubana y la de la militancia combativa.

Por último, en *“Rodolfo Walsh y los textos”* la autora exhibe la relación entre la evolución política del escritor y su obra literaria.

■ Daniel Link *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*. (2003) Analiza las relaciones de Rodolfo Walsh con el canon literario. Señala que al preferir su filiación con escritores policiales de segundo orden como Bierce y no con Poe, Walsh se aleja de la institución literaria. Lo mismo ocurre cuando escribe *Operación Masacre* cuyo suceso al pasar de la publicación periódica al formato de libro, traslada su carácter de documento al de monumento con lo que la modalidad discursiva entra en relación con el canon. La obra pasa del anonimato del documento a la singularidad del monumento porque se anticipa al “*non fiction*” de los escritores norteamericanos en seis ocho o diez años. Así monumentalizado el texto pierde su carácter documental y luego, al pasar de la publicación periódica al

formato libro, ingresa en el canon porque éste exige la gran forma. El libro y el estilo se imponen como la forma y el lugar de la investigación. Al pasar al soporte libro lo que aparece es lo estético porque, según Link, (1993) si un efecto constante tiene el canon es el de estetización y academización. El estilo, la escritura, pero también lo que de novela como género imprime Walsh en la investigación.

Según el crítico, el escritor confronta, además, contra lo institucionalizado al elegir la postura según la cual después de García Márquez y Beckett la novela burguesa ha muerto. El autor ya no escribe novelas según el modo clásico sino textos cortos diseminados en diferentes libros.

Link puntualiza la imposibilidad de asimilar el proyecto de Walsh al programa del realismo o al del folletín puigniano, precisamente por el fragmentarismo con el que construye sus cuentos, por la diseminación de la novela en distintos espacios y diferentes tiempos de enunciación y por la disociación entre ficción y literatura que señalan otra dirección en la literatura de Walsh que siempre está en otra parte, fuera del estatuto del canon. Porque

“La distancia que va del documento al monumento aparece textualizada en Operación Masacre. El monumento tiene un nombre y es el predicado de ese nombre, como “la obra de Miguel Ángel o la literatura de Kafka, Facundo, Operación Masacre posee “una singularidad irreplicable”. (2003: 277-278)

▪ Rita De Grandis en *La escritura del acontecimiento: implicaciones discursivas*. (1995) Considera el discurso walshiano en *Operación Masacre* como el resultado de una construcción de la historia argentina en la que es posible reconocer la modalidad discursiva de la narración histórica y de la narración realista junto con el discurso propio de la crónica periodística.

Se refiere al discurso histórico en su doble vertiente: como narración de hechos históricos, por un lado, y de hechos ficcionales, por otro. Hace notar que a la historia le interesa la verdad de los hechos narrados sobre una base de mediación documental y agrega De Grandis:

“el enunciadador del discurso es el participante del proceso enunciado. El protagonista del enunciado es el mismo que el protagonista de la enunciación. El historiador se hace narrador. El

historiador se asume como sujeto vacío de la enunciación eliminando de esta manera las posibles marcas de su subjetividad.” (1895: 189)

La autora pone de relieve que a diferencia de la historia, la crónica no se construye como memoria del pasado, sino como aprehensión del presente. Acorta la distancia entre lo sucedido y su discursivización.

La novedad de Rodolfo Walsh al escribir *Operación Masacre* reside justamente en que relata en forma casi simultánea los hechos represivos sucedidos tras el levantamiento de los Generales Valle y Tanco en 1956. Y así como en la literatura el narrador imprime al discurso su propia modalidad, en este caso el discurso se aleja de la objetividad de la historia para sumergirse en un juego constante de distanciación y acercamiento entre la primera y la tercera persona en la que el cronista desea que el discurso esté marcado por su personalidad. El escritor logra hacer entrar esta crónica concebida al margen del registro literario en el circuito de la literatura.

En esta asociación, la autora nos recuerda que la tradición cronística en la literatura hispanoamericana se remonta a los primeros tiempos de su historia cuando el periodismo fue una institución que compartió con la literatura la institución literaria. Al tiempo que se detiene en aspectos relacionados con el estilo, manifiesta que este texto opera como una revisión de la tradición literaria a través de la historia política del peronismo.

■ José Fernández Vega *Una década de transiciones: Walsh entre el borgismo, la novela y la crítica*. (1995) Repasa la trayectoria literaria del escritor como la de un autor en constante movimiento y analiza sus diferentes etapas llamándolos giros. Subraya el carácter exitoso que siempre tuvo su obra. Ya en 1954 fue premiado por su colección de cuentos *Variaciones en rojo*, pero es a partir de 1964, después de su experiencia periodística en Cuba, cuando se decide a asumir de lleno su carrera literaria superando la incertidumbre profesional y artística. Hasta entonces se consideraba un escritor aficionado y un periodista ocasional.

Según el analista, la década del 60 colocó a Walsh en las puertas del éxito. Logró despertar grandes expectativas a nivel literario, llegó a convertirse en sinónimo de coraje moral y garantía de verdad asociado a la calidad artística.

Hacia 1967, a más de diez años de haber creado *Operación Masacre*, el autor ya había podido pasar de un sistema de legitimación a otro, había culminado su esfuerzo por desprenderse de la figura tutelar de Borges representada tanto en su influyente biblioteca como por las instituciones culturales que lo tenían como ejemplo y ofrecían su respaldo consagratorio a quienes aspiraban orbitar en su estética.

Walsh gozó de ella y luego consiguió reorientar su carrera en el contexto de transformaciones políticas y culturales de la década del 60. Entonces se dieron a conocer las últimas colecciones de cuentos: *Los oficios terrestres*, *Un kilo de oro*, *Un oscuro día de justicia*.

Todos estos títulos gozaron de un auspicioso respaldo crítico, pero el escritor prefirió seguir adelante con su camino personal buscando una opción de compromiso directo que para él tenía la lucha por el monopolio del modo legítimo de informar y escribir.

Hacia fines de 1960, etapa de su última investigación, *¿Quién mató a Rosendo?*, dirigió el periódico de la CGTA y comenzó a dar la espalda a sus orígenes como narrador policial pues continuaba en su voluntad de transferir las preocupaciones políticas al campo estético. El autor ilustra estas ideas con una cita del mismo Walsh quien consideraba que

“la obra de arte no debe partir de una ideología sino que en todo caso se debe llegar a ella a través de la creación misma.”
(1995:83)

Fernández Vega agrega que con algunos relatos como *Cartas* y *Un oscuro día de justicia* comienzan a aparecer indicios de un esfuerzo por tomar distancia respecto de lo que después definiría como una sacralización de la escritura propia de la “trampa cultural” sesentista.

El crítico menciona las dos obras teatrales de Walsh: *La granada* que a diferencia de *La batalla*, logró ser estrenada y sus resultados fueron exitosos.

Por otra parte, se refiere a la situación del escritor que había logrado su dominio en el cuento en la periferia del *boom* literario hispanoamericano. Presionado para escribir una novela, la Editorial Jorge Álvarez financió la escritura de la futura obra, pero por causas ignoradas ésta no se concretó. O tal vez sí,

discurre Fernández, y se pregunta si acaso *Operación Masacre* o *¿Quién mató a Rosendo?* no son novelas, peculiares novelas.

Walsh logró entonces el sostén económico necesario para desarrollar su carrera literaria apartándose del periodismo lo que habla de una consagración en términos de autonomía respecto de sus pares escritores.

El último giro de Walsh implicó un nuevo distanciamiento de la práctica literaria en aras de una participación política más directa, pero que al final de su vida pareció volver a considerar.

Finalmente, Fernández Vega concluye su análisis haciendo una valoración elogiosa del escritor y de su polifacética actividad escrituraria.

Hipótesis

La literatura de Rodolfo Walsh es una poética de cruces y convergencias, de representación literaria y práctica testimonial, de ruptura de moldes genéricos donde convergen las cuestiones de la “ficción” y de la “no ficción.” La hipótesis orientadora de la investigación considera la discrepancia entre diversos modos discursivos que modulan el pensamiento de Rodolfo Walsh. Por un lado, se trata de rastrear en los textos algunos índices que cuestionarían una concepción de la literatura como “representación” de la realidad frente al agotamiento de este modelo de representación y por otro lado, la desestabilización de los géneros literarios a partir de un trabajo complejo entre la ficción y la no ficción que ponen en crisis la institución literaria.

El amplio espectro en el que se mueve la actividad vital del autor: letras, periodismo, militancia política sitúa su obra entre la crónica periodística y la literatura atada siempre al compromiso histórico político y militante.

Metodología

No es solamente el concepto de ficción el que caracteriza una obra literaria, sino la representación de otros discursos y la confrontación que surge de una interpretación pragmática de los mismos.

Si, por otra parte, el discurso no ficcional se estructura con argumentos de lógica ligada es cada texto literario en su discurso el que manifiesta su ideología y su manera de hacer literatura.

De modo que en el marco general de la construcción de hipótesis se abren diversos procedimientos metodológicos.

Se trabajará, entonces, con una metodología que incorpore diferentes estrategias para el análisis y comprensión integral de los textos. Se atenderá tanto al texto como al contexto histórico social y político con el propósito comprender el discurso walshiano como un hecho social donde interactúan una red de implicaciones que lo transforman en un todo de saberes no institucionalizados presentes en la estructura textual. Se recurrirá a los aportes de la narratología desde la sociocrítica y la pragmática para elaborar críticamente el análisis de los discursos y los entramados textuales y genéricos.

PARTE II

La literatura

Desde los orígenes de la existencia el hombre habita el mundo expresando un vínculo tangible que implica un conjunto de conductas y comportamientos con otros y con el entorno. El impulso creador y la capacidad de imaginar proyectos caracterizan y definen la acción humana que desde su más tierna infancia ha inventado objetos útiles que le facilitan la vida, pero también ha expresado emociones, ideas, con el fin de hacerla más agradable o simplemente de sacar afuera y compartir contenidos subjetivos porque hay algo que decir. En otras palabras, el ser humano ha creado cultura por medio del diseño, arte y la literatura. De modo que estas acciones se traducen como una manera de interpretar el mundo. Además, en esa relación interactiva las creaciones culturales que se relacionan con determinadas realidades sociales e históricas se manifiestan como valiosos índices de interpretación de unas realidades históricas y sociales determinadas.

En el caso específico del arte literario, el material con el que trabaja, la palabra, es el más social de los instrumentos utilizados por las artes por el carácter dialógico y polifónico que le atribuye Mijail Bajtín. (2005)

En cuanto al tema que nos ocupa, la pluralidad genérica de la poética walshiana nos inclina a buscar precisiones y preguntarnos: ¿Qué es la literatura? ¿Qué relación mantiene con la realidad?

Según los criterios más tradicionales, La literatura ha sido considerada como alejada de lo real y lo verdadero, desde Aristóteles asociada a la imitación y a la invención, pero definida por su verosimilitud y despojada de todo objetivo práctico con una finalidad estética. Esos atributos le otorgaron su carácter autónomo e independiente de la realidad a la vez que la develaron y enriquecieron.

Más tarde, Jacobson y el formalismo ruso consideraron a la literatura como un empleo característico de la lengua en función poética. Así también la literatura estaría delimitada por una forma de escribir.

Estas consideraciones dejaban afuera muchos textos que no se expresan sólo en lengua poética ni tampoco buscan sólo un objetivo artístico y dado que la consideración de lo literario varía según las épocas y los escritores encuentran insuficientes los canales habituales para decir cosas y revolucionarlos, cambian también los lenguajes. Basta pensar en Julio Cortázar quien desde el ámbito de la literatura fue profundizando su compromiso con el otro y su solidaridad con Latinoamérica. No sólo revolucionó la forma de la novela, sino que introdujo en algunas obras textos periodísticos que daban cuenta de la realidad, de los sucesos contextuales efectivamente sucedidos. Al ficcionalizarlos contribuía a la denuncia de hechos aberrantes producidos en este continente y se convertía en un escritor crítico. Es el caso de *“Libro de Manuel”* y de *“Recortes de prensa”*.

Estas afirmaciones llevan implícita la idea de que el concepto de “lo real” y de la representación en literatura es complejo. En los textos de Cortázar antes mencionados aparece cuestionando los límites de la imaginación y del lenguaje y también la búsqueda de adecuación literaria entre lo que se dice y cómo se lo dice en la “época de la reproductividad técnica”. De modo que también se cuestiona la función estética como única forma de usar la lengua literaria ya que según el escritor argentino Julio Cortázar

“La literatura es algo que nace del encuentro de una voluntad del lenguaje con una voluntad de utilizar ese lenguaje para crear una nueva visión de mundo. Para multiplicar un conocimiento, para descubrir. En realidad, un escritor es siempre un pequeño Cristóbal Colón, es decir, es alguien que sale a descubrir con sus carabelitas de palabras y...bueno, el gran escritor descubre América.”¹

Aquí Cortázar valora La literatura como forma de conocimiento con imprescindible mediación de la palabra.

Algo parecido afirma Pospelov al considerar que:

“la literatura pinta grandes frescos del mundo objetivo y los sucesos de un país dado en determinada época.”[...] Como arte del lenguaje la literatura se encuentra a la cabeza de todas las artes por la polivalencia y la riqueza de su objeto: sólo ella puede abarcar todo el objeto del conocimiento artístico, toda la multiplicidad de las experiencias socio históricas vividas por la humanidad y, por tanto, toda la multiplicidad de la naturaleza. Las demás artes no pueden reproducir más que algunos aspectos de este objeto global.” (AAVV, 1971:75).

Al poner de relieve la palabra como materia de la que se nutre la literatura, tanto Cortázar como Pospelov están poniendo en valor el carácter humano del lenguaje. El espesor semántico acumulado a través de los tiempos, su capacidad abarcativa, en suma, su rica entraña; propiedades todas que nos remiten a Neruda cuando resume lo que dice Pospelov afirmando que “todo está en la palabra.”

Estos puntos de vista nos llevan a observar que las necesidades y perspectivas humanas cambian según el devenir temporal. A partir de la década del sesenta, los debates intelectuales se centran en propuestas que entienden a la literatura como discurso que desde su particularidad estética, reelabora múltiples discursos que se producen en las distintas esferas de la sociedad.

Vista de esta manera, como territorio atravesado por el hacer humano y por el carácter abarcativo de la materia con que trabaja, elaborada semántica, pragmática y sintácticamente en textos, la literatura sería una investigación de la realidad concreta e histórica; una forma de conocimiento que apoyada en el lenguaje genera sentido.

¹ - Crespo, Antonio. Julio Cortázar. Confieso que he vivido y otras entrevistas. L C Editor, Buenos Aires, 1995, pp. 40.

Esta concepción de la literatura como forma de conocimiento e inquisición de la realidad lleva a Alejo Carpentier a introducir algunos matices en *Tientos y diferencias*

“la función cabal de una novelística consiste en violar constantemente el principio ingenuo de ser relato destinado a causar “placer estético” a los lectores, para hacerse un instrumento de indagación, un acto de conocimiento de hombres y de épocas”. (1967: 67)

Mientras que Mario Vargas Llosa la distingue de otros saberes dándole un carácter específico

“Yo creo que la literatura es un instrumento extraordinario de conocimiento. Un instrumento - y ésta sería la diferencia entre ciencia y técnica y literatura – que es en sí mismo también una realidad independiente”²

Estos ejemplos como tantos otros muestran que cuando el hombre quiere comunicar su posición en el mundo y persigue con su arte, además, alguna finalidad práctica, introduce otras formas de expresión que amplían y enriquecen el concepto de literatura adaptándola a las nuevas necesidades de emisión y modos de recepción. Entonces, más que nunca, la literatura se muestra como portadora de un momento social, como materia elegida por el hombre para representar el mundo, consolidar su lengua y convertirla en materia estilística.

Tal vez, quien ha penetrado con mayor hondura y modernidad en este poder abarcativo de la disciplina es Ronald Barthes para quien la literatura es una práctica de escritura. Estos ejemplos como tantos otros muestran que cuando el hombre quiere comunicar su posición en el mundo y persigue con su arte, además, alguna finalidad práctica, introduce otras formas de expresión que amplían y enriquecen el concepto de literatura adaptándola a las nuevas necesidades de emisión y modos de recepción. Entonces, más que nunca, la literatura se muestra como portadora de un momento social, como materia elegida por el hombre para representar el mundo, consolidar su lengua y convertirla en materia estilística.

² Harss, Luis, Mario Vargas Llosa o los vasos comunicantes. Revista Ñ. (Suplemento) pp.10. 16/04/2011

Quizás el sentido más hondo sobre la literatura lo dé Ronald Barthes quien la entiende como la práctica de escribir, el texto como afloramiento de la lengua. Se afirma en tres fuerzas esenciales: *Mathesis*, *Mímesis* y *Semiosis* y sostiene que:

“la literatura toma a cargo muchos saberes [...] Si no sé por qué exceso de socialismo o de barbarie todas las disciplinas menos una debieran ser expulsadas de la enseñanza, es la disciplina literaria la que debería ser salvada, porque todas las ciencias están presentes en el monumento literario. Por eso puede decirse que, la literatura, cualesquiera fueren las escuelas en cuyo nombre se declare, es absoluta y categóricamente realista: ella es la realidad, o sea, el resplandor mismo de lo real. Empero, y en esto es verdaderamente enciclopédica, la literatura hace girar los saberes, ella no fija ni fetichiza ninguno: les otorga un lugar indirecto y este indirecto es precioso. Por un lado, permite designar unos saberes posibles – insospechados., incumplidos: la literatura trabaja en los intersticios de la ciencia, siempre retrasada o adelantada con respecto a ella [...] Por otro lado, el saber que ella moviliza jamás es ni completo ni final: la literatura no dice que sepa algo, o mejor aún: que ella sabe algo, que sabe mucho sobre los hombres. Lo que conoce de los hombres es lo que podría llamarse la gran argamasa del lenguaje que ellos trabajan y que los trabaja.” [...] en la medida que pone en escena el lenguaje en lugar de simplemente utilizarlo- engrana el saber en la rueda de la reflexividad infinita: a través de la escritura, el saber reflexiona sin cesar sobre el saber según un discurso que ya no es epistemológico sino dramático.” (2008: 99)

En su atributo de *Mathesis* la literatura es “enciclopédica,” porque en ella anidan y confluyen todos los saberes; es “la realidad misma” porque se ocupa del discurrir humano en todos sus aspectos y “no es completa ni final” porque las prácticas literarias tienen un poder acumulativo que se va complejizando y espesando al retomar lo viejo e incorporar lo nuevo en un entretejido de capas adensante y enriquecedor que se consolida con el uso de la lengua en el devenir temporal en una reflexibilidad infinita.

Así lo subraya Sartre quien afirma que:

“Entiendo que la literatura debería darnos no sólo una representación total del mundo – como pienso que Kafka la ha dado de su mundo – sino también que debía ser un estímulo de la acción, al menos por sus aspectos críticos. Por tanto el compromiso del que tanto se ha hablado no constituye de ninguna manera al menos para mí, una especie de rechazo o de disminución, de los poderes propios de la

literatura. Al contrario, los aumenta al máximo. Es decir que la literatura debería serlo todo. Eso es lo que pensaba en la época de ¿Qué es la literatura? y sigo pensando lo mismo, es decir me parece imposible escribir si el que lo hace no rinde cuentas de su mundo interior, de la manera en que el mundo interior aparece. Digo mundo: porque es una expresión de Heidegger. Porque para mí estamos en el mundo, o sea, todo lo que hacemos tiene por horizonte el mundo en su totalidad. Por consiguiente la literatura puede tener totalmente, constantemente, el mundo en su totalidad y al mismo tiempo nuestra situación particular dentro del mundo. Pero hoy, esto es visible que he cambiado un poco en cuanto a los poderes de la literatura. Es decir, pienso que debemos contentarnos con dar esa imagen del mundo a las gentes de esta época, para que puedan reconocerse en ella, y que luego hagan con ella lo que puedan. Tienen que reconocer esa imagen. Comprender que están en el mundo.” Me parece imposible escribir si el que lo hace no rinde cuentas de su mundo interior y de la manera en que el mundo objetivo se le aparece. La literatura debería serlo todo. Puede tener, totalmente, constantemente el mundo en su totalidad y, al mismo tiempo, nuestra situación particular dentro del mundo. Pero hoy, es evidente, que he cambiado un poco en cuanto a los valores de la literatura. Es decir, pienso que debemos contentarnos con dar esa imagen del mundo a las gentes de esta época, para que puedan reconocerse en ella y que luego hagan con ella lo que puedan, hay que desvelarles su horizonte.”(Semprún, 1966: 75)

En esta concepción de literatura como instrumento de diálogo del escritor con su época, como posibilidad de influencia sobre los receptores, es que se encuadra Rodolfo Walsh, sobre todo el de la segunda época, es decir, a partir de *Operación Masacre*. Se constituye como claro exponente de escritor comprometido cuya obra está atravesada por la presencia contextual histórica de tiempos recientes o presentes amplificando así la visión de mundo. Escribir es una empresa proyectual; un ejercicio de la libertad del escritor en la acción de construirse a sí mismo como hombre; mediante ella el autor no sólo se compromete con su quehacer, sino con el otro social. Si para el escritor comprometido la palabra es acción, mediante su proyecto literario su función será la de revelar el mundo convirtiéndose en un mediador que muestre los nuevos problemas que plantean los nuevos tiempos con nuevos lenguajes y nuevas técnicas.

La concepción sartreana de la literatura como proyecto de construcción individual comprometida con la sociedad no está libre de los condicionamientos que le impone el medio social y temporal.

Ante ejemplos como estos en el intento de delimitar los alcances de la literatura, habrá que considerarla no sólo como una compleja y abarcativa forma de indagación, sino convenir, además, una consideración diferente de lo que es literatura para cada época y cada momento histórico.

En este sentido y con una mirada distinta, integrada de otra manera con la alteridad, Mijail Bajtín pone el acento en el carácter social del autor y en las ideologías sociales que convergen y entrecruzan en él. De modo que presenta a la literatura como forma ideológica, reflejo de la realidad social por medio de las ideologías como representación de los discursos sociales. En otras palabras, para Bajtín la literatura es un reflejo de la realidad social mediada por las ideologías como contenido y el uso del lenguaje como práctica social.

Entonces, y particularizando nuestra mirada en el escritor que nos ocupa, el primer texto de su obra más relevante que es la literatura testimonial, *Operación Masacre*, nació como una investigación periodística publicada en la revista *Mayoría* por entregas periódicas como había sucedido en los comienzos de nuestra literatura con *Facundo* de Sarmiento en *El Progreso* de Chile. El nuevo género testimonial creado por Walsh que aún a ficción y periodismo estaba muy lejos de considerarse dentro del estatuto literario hasta que adoptó el formato libro y fue un éxito editorial. Entonces ingresó en el canon y como el canon estetiza, como dice Daniel Link (2003), fue admitido como literatura.

De lo expuesto puede inferirse que el concepto de lo literario está sujeto a las variables que la sociedad y la época le impriman. Los factores históricos e ideológicos determinan sus límites.

Veremos a lo largo de nuestro trabajo confirmado este concepto y cómo algunas de las teorías expuestas tienen sustento en la producción literaria de nuestro escritor participando en su factura hondamente inmersa en la dinámica del mundo latinoamericano. Participamos entonces de las ideas expresadas por el filósofo Arturo Roig en *El pensamiento latinoamericano y su aventura* cuando convoca las palabras de Augusto Roa Bastos quien al hablar de nuestra literatura rechaza la tesis de protagonismo de la naturaleza en América y declara que:

“la novela contemporánea en cuanto expresión de nuestras realidad puede ser valorada desde el ángulo histórico social.” Y fundamenta: “Es nuestro hombre que se trata.” (2008:145).

Así como Nuestra América tiene para el pensador Roig el sentido de América de habla hispana, nuestro hombre recibe la misma apropiación desde el suelo que le da origen en constante intercambio en y desde él.

Rodolfo Walsh y el campo intelectual latinoamericano

Según la perspectiva de Pierre Bourdieu

“un campo puede definirse como una red de configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Estas posiciones se definen objetivamente en su existencia y en las determinaciones que imponen a sus ocupantes, ya sean agentes o instituciones, por su situación (situs) actual y potencial en la estructura de la distribución de las diferentes especies de poder o de capital –cuya posesión implica el acceso a las ganancias específicas que están dentro del campo– y, de paso, por sus relaciones objetivas con las demás posiciones (dominación, subordinación, homología, etc.).”(Bourdieu, Wacquant ,1969:64).

Los años sesenta se caracterizaron por la supremacía del espíritu de agitación que reunió a obreros, estudiantes y pobladores comunes que produjeron movimientos de protesta en el espacio social de Francia, Checoslovaquia, en 1968 en México con la insubordinación estudiantil que culminó en la matanza de Tlatelolco y en Argentina el Cordobazo en 1969.

A lo largo del quehacer literario latinoamericano, la mayoría de los escritores se ha dedicado simultáneamente a las letras y al ejercicio del periodismo y como cada campo posee una autonomía relativa, esto significa que han transitado con naturalidad los caminos porosos, muchas veces superpuestos de la coexistencia entre el campo literario y el periodístico. Basta recordar a José Martí, Rubén Darío, Roberto Arlt, Roberto Payró, entre tantos. Muchos tuvieron también una militancia política. Eran hombres de acción, combatientes en el periodismo y la literatura como Esteban Echeverría, o como Domingo F. Sarmiento y José Hernández que se involucraron además en la lucha con las armas, una acción más en la reafirmación de sus ideas.

Lo real histórico aparece en la literatura hispanoamericana y argentina de muchas maneras. Desde Esteban Echeverría a Rodolfo Walsh figuran diferentes modulaciones de lo real contextual. Cada escritor lo ha objetivado como materia de

preocupación y su literatura se expresa para criticar, poner en cuestión, rebatir otras ideas y denunciar situaciones de la historia contemporánea.

La preocupación por la realidad, la historia y la política y el doble matiz de periodista y escritor en nuestros hombres de letras han producido las más importantes obras literarias de Hispanoamérica porque según declara Tomás Eloy Martínez

“No es al azar que, en América Latina todos, absolutamente todos los grandes escritores fueron alguna vez periodistas: Borges, García Márquez, Fuentes, Onetti, Vargas Llosa, Asturias, Neruda, Paz, Cortázar [...] El tránsito de una profesión a otra fue posible porque, para los escritores verdaderos, el periodismo nunca es un mero modo de ganarse la vida sino un recurso providencial para ganar la vida. En cada una de sus crónicas, aún en aquellas que hicieron bajo el apremio de las horas de cierre, los maestros de la literatura latinoamericana comprometieron el propio ser tan a fondo como en sus libros decisivos. Sabían que si traicionaban la palabra hasta en la más anónima de las gacetillas de prensa, estaban traicionando lo mejor de sí mismos. Un hombre no puede dividirse entre el poeta que busca la expresión justa de nueve a doce de la noche y el reportero indolente que deja caer las palabras sobre las mesas de redacción como si fueran granos de maíz. El compromiso con la palabra es a tiempo completo, a vida completa.”(1997:4)

En general, al hacerse eco de la magnitud de los conflictos y tensiones sociales que la atraviesa, nuestra literatura ha puesto siempre en juego lo real contextual como pivote de una de sus principales centros de interés. Así, en Hispanoamérica y particularmente en Argentina, se puede hablar de una matriz común de construcción literaria en la que la realidad histórica y contextual es parte constitutiva y se manifiesta como documento que desentraña las complejidades de nuestra historia y nuestra realidad.

En Latinoamérica, durante las décadas del sesenta y setenta La unión arte, política, acción fructificó en formas estéticas que expresaban cambios sustanciales en el mensaje y la forma de transmitirlo. Algunos géneros y expresiones que alcanzaron gran desarrollo fueron: poesía combativa, Mario Benedetti; canciones de protesta, Daniel Biglietti; pintura comprometida, Ricardo Carpani, León Ferrari; narrativa testimonial, Rodolfo Walsh.

Según puntualiza Jorge Lafforgue en el prólogo a *Un oscuro día de justicia*

“en el terreno de las letras, Contorno, revista clave de la generación emergente, comienza abriendo un fuerte debate sobre la historia y el quehacer de la literatura nacional, gira luego hacia los análisis socioculturales y finaliza con incursiones netamente políticas.”(Walsh, 2006:9)

Como miembro de esa generación, al interés literario de su campo ligado con la estética, Rodolfo Walsh suma la condición propia del funcionamiento periodístico: la búsqueda de la verdad. Esta conjunción de intereses tiene como resultado la literatura de denuncia que a partir de 1957, en las décadas del sesenta y setenta se une a la poesía y a los géneros de protesta como formas estéticas testimoniales cargadas de actualidad.

Antes, en 1959, pero signada por otras realidades, en Latinoamérica se había producido la Revolución Cubana. Este hecho operó paradigmáticamente en cuanto a sus ideas y aspiraciones en todo el continente, con especial énfasis en el campo intelectual que se adhirió en la necesidad urgente de la búsqueda y consecución de cambios significativos en cada área artística. Superar viejas estéticas era apartarse del espíritu burgués y abrazar el revolucionario. El ansia renovadora fue tan profunda como la seguridad, la fe inquebrantable en el triunfo revolucionario y la caída del imperio.

Veremos cómo el campo intelectual fue la caja de resonancia de toda inquietud superadora.

En el espacio social latinoamericano y especialmente el campo literario, se había visto envuelto en una eclosión de optimización que significó el *boom* latinoamericano, decimos eclosión porque los escritores de calidad ya estaban ahí cuando el mercado editorial los descubrió como suma de calidad y originalidad. Cobraron la visibilidad de una preeminencia nunca antes alcanzada.

Unidos por lazos de adhesión a la Revolución Cubana, y, además por una fuerte necesidad de abandonar viejas modalidades estéticas como el indigenismo y el criollismo; durante la década del sesenta, los escritores latinoamericanos formaron una verdadera familia intelectual participando de la idea de liberación propuesta por Ernesto Guevara a través de su formulación del “hombre nuevo” y por tanto de la idea revolucionaria de crear “un arte nuevo.” Revisaron el concepto de realismo, concluyeron en la necesidad de renovación de sus técnicas y prácticas de escritura y

construyeron su renovación literaria adhiriéndose al nuevo realismo que se alentaba desde Estados Unidos con William Faulkner a la cabeza.

La supremacía de nuestra literatura con la heterogeneidad de sus poéticas culminó en la consagración internacional de la literatura latinoamericana. Se convirtió en centro de atención, fue irradiadora de parámetros estéticos por encima de los europeos. El entusiasmo por esta literatura se expandió hacia otros campos culturales y Latinoamérica concentró la mirada europea resignificada como posibilidad de lo nuevo, la necesidad de cambio que estaba en el aire de época.

Con el paso del tiempo, y aun cuando nuestros escritores habían revolucionado el campo llegando a constituir una verdadera unidad, en 1968 se produjo primer quiebre cuando el gobierno de La Habana extendió y radicalizó las medidas revolucionarias. Luego, nuevamente a partir del resonado caso Padilla en 1971, hubo escisiones y se profundizaron las diferencias de posición frente a la relación entre la actividad escrituraria y al punto de vista en que asumían el propio involucramiento en la acción revolucionaria. Las diferencias entre los miembros de la familia los separó, según Claudia Gilman (2003) en dos grupos: intelectuales burgueses e intelectuales revolucionarios. Los primero se agruparon como escritores críticos o intelectualistas constituidos como conciencia crítica de la sociedad. Aunque apoyaban la revolución ponían el acento en su literatura, prestaban su apoyo combatiendo desde ella y a través de sus gestiones personales. El caso de Cortázar, por ejemplo.

Los escritores revolucionarios o antiintelectualistas, llamados así porque se oponían a los teóricos y críticos, los condenaban como burgueses, según ellos, porque se hallaban, muchas veces, instalados en la comodidad europea, el caso de Vargas Llosa y Cortázar, por ejemplo.

Los escritores revolucionarios adhirieron con mayor radicalización a las directivas del gobierno de la isla, seguían los ideales más avanzados de la época y estaban dispuestos a unirse como escritores a las tareas de trabajo y combate revolucionario de los sectores obreros, campesinos y estudiantiles, según las pautas emanadas del Estado cubano., aún a riesgo de la propia vida. Entre estos Mario Benedetti, Oscar Collazos y Rodolfo Walsh.

La revista *Casa de las Américas* que antes había congregado a todos los escritores se convirtió en la criba para los críticos. Después del caso Padilla. La

familia intelectual ya no volvió a exhibir una unión tan sólida como en sus albores porque sus posiciones frente a la revolución fueron diferentes.

La posición de Walsh en aquél sentido fue categórica y muestra su lugar dentro del campo intelectual latinoamericano: defendió la libertad literaria, pero mantuvo una inquebrantable solidaridad con la Revolución Cubana alineándose con las decisiones de Estado, no sólo en relación a las discusiones que generó el caso Padilla, sino pensaba además, que las consideraciones y aspectos criticables del gobierno de La Habana, no tenían comparación con la magnitud del emprendimiento revolucionario, que los aspectos positivos del cambio superaban las torpezas en el desarrollo de sus acciones. Confiaba en la fuerza generativa de la acción revolucionaria del pueblo, en que la fuerza hacedora del hombre contribuiría a lograr lo nuevo. Había experimentado la intensidad cultural que contenía y propagaba *Casa de las Américas*, estaba en la certeza de que produciría escritores verdaderamente revolucionarios:

“Si las condiciones para la creación literaria han devenido óptimas, el resultado para la creación es más promisorio que espectacular. Aún en revolución, Cuba se postula y es un país subdesarrollado. La posibilidad de una gran literatura nacional sigue estrechamente vinculada a un desarrollo de conjunto, pero las bases sentadas para un movimiento literario numeroso y homogéneo parecen más favorables que en otros países latinoamericanos donde a lo sumo un gran escritor descuella muy alto sobre la medianía general. La revolución, en definitiva, apuesta a una gran literatura nacional. Con la misma confianza con la que se propone producir en 1970 diez millones de toneladas de azúcar, cultivar café, en la provincia de La Habana o alzarse con la supremacía deportiva de Latinoamérica.”
(Walsh, 2007: 101)

Es entonces cuando comienza a gestarse el escritor Walsh como hijo de la revolución, promotor de la cohesión entre palabra y acción.

4- La década del sesenta. Rodolfo Walsh y Cuba.

Jorge Ricardo Masetti había compartido con Walsh su filiación en la Alianza Nacionalista durante los años 40. De su paso por allí recuerda Rogelio García Lupo que todos se fueron distanciando a medida que adquirían mayor discernimiento. Masetti Era reportero de radio El Mundo. En 1958 fue el único periodista argentino que cubrió la acción guerrillera en Sierra Maestra y realizó varias entrevistas a Fidel Castro y Ernesto Guevara. Con este material escribiría sus memorias que Rodolfo Walsh reunió y prologó con el título de *Los que luchan y los que lloran* calificando aquella cobertura como “la hazaña individual más grande del periodismo argentino.” Che Guevara le propuso la fundación y dirección de una agencia noticiosa, que al servicio del incipiente orden revolucionario, sirviera para contrarrestar el poder informativo monopólico de *Associated Press* y *United Press*. En abril de 1959 apenas ocho días después del triunfo revolucionario nació Prensa Latina bajo la dirección de Jorge Ricardo Masetti. Ese mismo año Rodolfo Walsh se incorporó al trabajo en el Departamento de Servicios Especiales donde comenzó a desarrollar sus primeros pasos en el servicio de inteligencia. El escritor habla del fervor con que realizaba sus tareas., de la felicidad que a él le provocaban. El Che Guevara visitaba la agencia casi a diario. Eran jóvenes y entusiastas, Ricardo Masetti tenía 30 años, Walsh y Che, 31. Según Pupée Blanchard,

“Tenían una patria en común, algunos hábitos que los unían, recuerdos, esquinas, cafés, amigos, léxico, estilo y hasta miradas. También tenían una ironía muy desarrollada” (Arrosagaray, 2004: 163)

Amistad, confortabilidad, pasión revolucionaria, contacto intelectual, trabajo arduo, novedad son algunas de las razones que lo mantuvieron adheridas a su vida en la isla.

La agencia de noticias que contribuyó a crear congregó periodistas y escritores latinoamericanos ilustres: Gabriel García Márquez, Rogelio García Lupo, Ángel Boam y Carlos María Gutiérrez. Recibió la colaboración de Jean Paul Sartre, Waldo Frank y Charles Wright.

El escritor fue partícipe de los hechos, estuvo en la médula de la historia, estuvo en el centro de los acontecimientos que concitaban las miradas de la época y vivió la fascinación por el que luego sería el mito:

“Veo a Masetti en las madrugadas de Prensa, cuando ya se tomaba mate y se escuchaba unos tangos, pero el asunto que volvía era el de la revolución tan necesaria, aunque hoy se presenta tan dura, tan vestida con la sangre de las personas que uno ha estimado, simplemente quiso. Nunca sabíamos en Prensa Latina cuando iba a venir el Che, simplemente caía sin anunciarse y la única señal de su presencia en el edificio era dos guajiritos con el uniforme de la sierra, uno se estacionaba junto al ascensor, el otro frente a la oficina de Masetti. Muchos tuvieron más suerte que yo conversaron largamente con Guevara. Aunque no era imposible, ni siquiera difícil, yo me limité a escucharlo dos o tres veces cuando hablaba con Masetti. Había preguntas por hacer, pero no daban ganas de interrumpir o quizás las preguntas quedaban contestadas antes de que uno las hiciera. Sentía lo que él cuenta que sintió al ver por primera vez a Frank País: sólo podría precisar que en este momento que sus ojos mostraban enseguida al hombre poseído por una causa y que ese hombre era un ser superior. Yo leía sus artículos en Verde Olivo, lo escuchaba por TV. Parecía suficiente porque el Che Guevara era un hombre sin desdoblamiento. Sus escritos hablaban con su voz y su voz era la misma en el papel o entre los mates en aquella oficina del Retiro Médico.” (Walsh, 2008:284-285).

En esta primera estadía, desde fines de 1959 a 1961, Rodolfo Walsh no sólo se dispuso intelectualmente a la participación militante sino que también puso el cuerpo al incorporarse a la convocatoria revolucionaria como miliciano. Fue entrenado por Jorge Masetti y se reveló como un partícipe disciplinado y con buena puntería. Regresó a la isla en su rol de escritor en 1968 invitado a participar en el Congreso Cultural de la Habana y la novena edición de *Casa de las Américas* para la que escribió un texto homenaje al Che Guevara. Participó de las reuniones en las que se discutía el panorama de la literatura latinoamericana de entonces y de las discusiones en las que los escritores argentinos opinaban sobre nuestra literatura. En 1974 llegó para participar como jurado del concurso convocado por *Casa de las Américas* que, por su densidad de convocatoria cultural, consideraba entonces “la mejor revista literaria que se publica en castellano.”(2004: 1001)

Pero según Arrosagaray, tanto Masetti como Walsh tenían una actitud de crítica constructiva ante la Revolución y cuando aquél se vio acosado para dejar Prensa Latina por opositores a Guevara, coherente, el escritor hizo lo propio.

La experiencia cubana dejó una huella profunda, fue tan reveladora y revolucionaria para Walsh que descubrió en él una nueva mirada. La relación con ese

país lo marcó profundamente y le provocó un apoyo fiel, aunque Walsh guardó discreción sobre cualquier tipo de discrepancia, si la tuvo.

Rodolfo Walsh y el campo intelectual argentino

Los años 60 se caracterizaron la idea de revolución permanente y por la supremacía de un espíritu contestatario. La época reunió a sectores obreros y estudiantiles y, algunas veces, de otros sectores ciudadanos; produjeron movimientos de protesta en el espacio social de Francia, Alemania, Checoslovaquia y en 1968 en México, la insubordinación estudiantil que culminó en la denominada matanza de Tlatelolco, y en Argentina el Cordobazo en 1969.

Para acercarnos a esa década y considerarla como una “época,” como dice Silvia Sigal, (2002) y determinar el lugar que le cupo en ella a Rodolfo Walsh, creemos necesario analizar el panorama que atravesaba la cultura argentina en ese momento histórico de nuestro país.

El filo de la década del sesenta marca en Argentina el comienzo de un periodo muy largo de gobiernos no elegidos por el pueblo. Los gobiernos de Frondizi, Guido e Illia son reemplazados en las postrimerías de la época (1966) por el de Juan Carlos Onganía. . De allí en más, en forma casi ininterrumpida, el país fue dirigido por gobiernos de facto hasta 1983, excepto por un breve lapso, desde 1973 hasta 1976, en que gobernó el peronismo por elección del pueblo.

El relegamiento de los partidos políticos y, especialmente el del peronismo, junto a la desilusión que implicó el frondizismo entre los intelectuales, la acción represiva de los gobiernos dictatoriales desde 1955 fueron generando un caldo de cultivo rebelde en la sociedad.

La llegada del onganato en 1966 fortaleció la revulsión como reacción a la política antipopular que llevó a cabo el gabinete económico, la represión que ejerció a los reclamos obreros, la persecución de los estudiantes e intelectuales y el vaciamiento científico de las universidades. Al mismo tiempo, se generó una reacción aglutinante y de lucha en algunos sectores de los gremios obreros que exhibían la fractura del peronismo.

Bajo los efectos de una eclosión editorial sin precedentes, los intelectuales argentinos abrevaban en las ideas de época: Sastre, Gramsci, Ernesto Guevara, Mao T. Tung.

Como en el resto del mundo la década estuvo además, signada por la necesidad de cambios en el plano político y social y en el campo intelectual y artístico. En nuestro país los artistas de las más diversas áreas: pintura, escultura, cine, literatura y el periodismo además de producir la eclosión de un arte nuevo, buscaron articularlo con la política. En algunos casos, Ricardo Carpani, Rodolfo Walsh, Getino y Solanas, la asociación se estableció además con sectores obreros en un intento de descentrar la cultura y el arte de la exclusividad orbital del predominio burgués. Se trató entonces de una modernización germinal para la Argentina.

La creatividad y la eclosión de lo nuevo invadieron esos años. Surgió el rock nacional y la inefable Mafalda con una innegable marca de época. Se crearon centros de convergencia artística en donde se buscaba ejercitar la renovación en las diversas disciplinas y en muchos casos, no todos, la convergencia con la acción política.

Subcampos de encuentro cultural: Instituto Di Tella, Tucumán Arde, CGTA.

En 1958 la familia de Torcuato Di Tella fundó, básicamente con fines filantrópicos, el Instituto Di Tella cuyo principal objetivo fue estimular la renovación artística, promover el estudio y la investigación de alto nivel en lo que atañe al desarrollo cultural y científico del país, se propuso la promoción y diseminación de ideas de avanzada, en un ambiente plural sin perder de vista su inserción en el contexto latinoamericano. Promovió el encuentro y desarrollo de los artistas de las nuevas estéticas de vanguardia como el arte pop, se presentaban muestras que incursionaban en la problemática social, se exhibían eventos estéticos y *happenings*. Relacionaba nuestro arte con el internacional a través de becas, promoción de encuentros y visita de artistas extranjeros. Así el instituto se convirtió en eje de las manifestaciones artísticas de la época cumpliendo una función irradiadora de las últimas tendencias en los alrededores de su emplazamiento (Florida

al 900) en bares, confiterías, librerías, teatros, centros de reunión de lo que se llamó “la manzana loca”.

Hito cultural del Buenos Aires de los 60, el Di Tella, dirigido por Romero Brest, contribuyó la formación de varias generaciones de artistas de futura actuación destacada: Les Luthiers (música), Nacha Guevara (canto), León Ferrari, Julio Le Parc, Roberto Jacoby, Horacio Seguí (arte), Natalio Botana (ciencia política), Clorindo Testa (arquitectura), Tulio Halperin Donghi, Ezequiel Gallo (historia), Griselda Gambado, Eduardo Pavlosky (teatro), entre muchos destacados. Posteriormente, el centro fue ampliado para abarcar los estudios sociales con la presencia de Gino Germani.

Es ilustrativo leer las observaciones y vivencias de Tomás Eloy Martínez en esa época atravesada por la novedad, la efervescencia cultural y la rebeldía:

“Dos fenómenos culturales permitieron que la Argentina, sofocada por golpes militares de fundamentalismo casi medieval, respirara algunas brisas de la vanguardia de los 60. Una fue la revista Primera Plana que, desde mediados de 1964 – cuando el fundador, Jacobo Timerman, dejó de usarla para sus proyectos políticos y renunció-, impuso nuevas costumbres, descubrió nuevos talentos de la literatura, la música y la pintura, y hasta influyó sobre la moda, el habla y la sexualidad. El otro fenómeno fue el Instituto Di Tella, que dio cabida a todas las formas de renovación de la cultura, en especial en las artes plásticas, la música y el teatro.

En “el Di Tella” como se lo llamaba popularmente – aunque el apelativo se asociara entonces con los taxis y las heladeras de esa marca -, desembarcaron de un modo u otro todas las manifestaciones del pensamiento. Primera Plana conservó su independencia hasta que la clausuró la dictadura de Juan Carlos Onganía, a fines de julio de 1989, y ya nada allí volvió a ser lo mismo. Al Di Tella, en cambio, le llovieron desde temprano las más extravagantes formas de censura.

Victoria Ocampo reseñó con aristócrata asombro el fenómeno del Di Tella: “Al mismo tiempo que se exhiben allí muestras plásticas escandalosas, el vulgo, hecho insólito, compra las obras de Cortázar (tan luego Cortázar) y se pasea con sus libros en torino en subte o en colectivo” (Sur julio- agosto 1969. Y a su vez, Crónica, tabloide popular, comentó el 20 de diciembre de 1969: “la policía detiene a catorce extraños de pelo largo que pretendían asistir a un peligroso recital de rock.” [...]

Durante algún tiempo, (en verdad, sólo meses) viví en un departamento de la calle San Martín, cuyos fondos se tocaban con los del Di Tella, y por las mañanas, cuando bajaba a desayunar al café Florida Garden, que era uno de los puntos obligados de encuentro de las vanguardias, me acompañaban siempre los coros y los solos del V

de Bach, que fue estrenado en algún momento de 1968 por el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales, dirigido por Alberto Ginastera. [...]

Todo lo que hiciera el Di Tella me parecía mítico, inolvidable: las muestras de los artistas neofigurativos, los baños en los que la gente podía desahogar sus pensamientos más secretos, las obras de teatro que elegía Roberto Villanueva, las discusiones apasionadas a la salida de los estrenos y de las exposiciones con las hordas policiales rondando por allí cerca.

En Di Tella fue cerrando sus distintos centros en los primeros años de la década siguiente., casi al mismo tiempo que Primera Plana. Para mí los dos ejes de la vanguardia argentina de hace cuatro décadas están enlazados por la única visita de Gabriel García Márquez a Buenos Aires.”³

Paradigma lógico de la ebullición cultural de la época. El Di Tella sufrió, como bien aclara Martínez, los embates de la censura y la represión del gobierno de Onganía que se dirigía no sólo a las posturas politizadas y de izquierda, sino a toda forma de creación que entrañara cuestionamientos o que escapara a las preexistentes. Sin embargo, esa institución produjo, por reacción, los grupos de emergencia (en el sentido que Raymond Williams le da al término) más rupturistas por su relación con la política.

En 1968 fue clausurado un trabajo de Roberto Plate al que se refiere Martínez: “El baño” en donde uno de los graffitis escritos por el público fue considerado ofensivo para el gobierno. En la misma línea de protesta, ese mismo año, el artista Eduardo Ruano presentó en el salón Ver y Estimar de Buenos Aires un retrato de Kennedy, pero el día de inauguración, hacha en mano, lo destruyó. Ese acto de rebeldía le valió la expulsión de la institución y el apoyo de otros artistas.

Otro acto revolucionario fue el que se produjo durante la inauguración del premio Braque en el Museo Nacional de Arte Moderno organizado por la embajada de Francia. Ante los condicionamientos del gobierno francés para impedir las manifestaciones a favor de los estudiantes del mayo francés, la policía arrestó por treinta días a nueve artistas que fueron defendidos luego por abogados de la CGTA.

En todos los casos lo que se censuraba era la posibilidad de intervención del arte en la realidad y los intelectuales se asumieron en defensa de la libertad artística frente al pretendido apoliticismo de las instituciones.

³WWW. Diario La Nación. (Suplemento cultural) domingo 1 de abril de 2007.

Otros aspectos más inofensivos, cultivados por la juventud no politizada, cuestionadora de un estilo de vida expresado en el uso del pelo largo o la adhesión al rock, eran objeto de un análisis moralista propio de otra época y por lo tanto también de la censura. De modo que todas las formas transgresoras y contestatarias de cualquier índole que fueran eran vistas como sospechosas de comunistas o peligrosas para los órdenes instituidos y por lo tanto pasibles de represión.

La acción represiva agudizada determinó una efervescencia opositora en los sectores artísticos e intelectuales más politizados que buscaron la alianza de sus prácticas con la política. Desde el Di Tella se generaron desprendimientos de artistas que se reunieron con otros intelectuales en la CGTA.

Provisto de las mismas críticas y reparos al peronismo que sus contemporáneos, los escritores pertenecientes al grupo de los parricidas, Walsh recorrió un camino personal hacia el reconocimiento del potencial revolucionario de las masas obreras que, en Argentina, son peronistas. En 1968, tras asistir a un congreso en Cuba, pasó de regreso a Buenos Aires por Madrid donde realizó una entrevista nunca publicada a Perón. Él le presentó al gremialista Raymundo Ongaro.

En nuestro país, medio de la proscripción y persecución del peronismo, la década se había caracterizado por una intensa actividad de la CGT burocratizada, empeñada en la lucha y la negociación con todos los gobiernos que pasaron por ella. El líder Augusto T. Vandor, fue quien realizó esta política doble, más evidente durante el Onganiato. Apoyado por Perón desde Madrid, su acción sirvió para morigerar las luchas obreras.

Perón había estimulado a los dos sectores de la CGT en una política coyuntural de pendularidad, pero cuando decidió su unificación, aunque había intentado contrarrestar a Vandor, por su tendencia independentista, inclinó su apoyo por la facción liderada por él y así se debilitó la fuerza de la central obrera combativa de izquierda.

Al mismo tiempo, la situación económica y política junto a la gremial negociadora, había generado el nacimiento de una corriente dura y combativa de filiación peronista de izquierda o marxista que tuvo como líder a Raymundo Ongaro quien obtuvo la mayoría en el Congreso Normalizador de la CGT en marzo de 1968 y produjo la escisión gremial que dará lugar a la constitución de la CGTA (Central Obrera de los trabajadores Argentinos). Un sindicato progresista, clasista y de

liberación, surgido como respuesta combativa a las variantes de adaptación al régimen repartidas en el otro extremo, en la más numerosa, liderada por Augusto T. Vandor que se convirtió en la CGT Azopardo y en un tercer sector que mantenía estrechos vínculos con el gobierno llamado participacionista.

Walsh fue invitado a participar de la nueva formación para la que creó y dirigió un semanario destinado a los trabajadores que se vendía en los kioscos o se pasaba de mano en mano con una enorme repercusión.

El contacto con la vida sindical del sector combativo tuvo un papel importante en la vida y en la obra de Rodolfo Walsh. Evidenció allí, una vez más, como lo había demostrado en 1957, después de conocer los hechos de José León Suárez, y en 1959, durante su participación en Prensa Latina, su capacidad gestora e instituyente para ver más allá del hecho puntual y la circunstancia presente.

Escribir en el semanario le permitía tener en claro su nivel de recepción, conectarse con un público lector obrero y tener algún nivel de influencia. Así lo expresó como firme convicción:

“Lo que sucede es que me paso al campo del pueblo que- además – y de eso sí estoy convencido – me brinda las mejores posibilidades. Quiero decir que prefiero toda la vida ser en la vida un Eduardo Gutiérrez y no un Groussac; un Arlt y no un Cortázar.”

. Y agrega:

“La película de Solanas- Getino nos mostraba ayer, con insuperable claridad, cómo no se puede ganar con clavos miguélito contra los tanques con manifestaciones callejeras contra las ametralladoras, etc. ¿Cómo pelear entonces? También lo dice la película: la revolución se hace primero en la cabeza de la gente. Conseguir que el oprimido quiera pelear y ame la revolución, pero conseguir también que el opresor se deteste a sí mismo, y no quiera pelear.” (Walsh, 2007:119- 120).

Ese año Walsh no sólo definió su poética al referirse a otros escritores en el campo literario argentino y latinoamericano, sino también su relación y la de su hacer artístico con la política que fue ocupando sus espacios vitales en forma de vaivén, como flujos y reflujos de una marea que va y viene entre la ficción, la

literatura de denuncia, el periodismo y la acción militante que es ahora la marea que lo invade todo.

La CGTA se caracterizó por su oposición central a la dictadura, fue el vocero público y el articulador de las luchas antidictatoriales. Se convirtió en un verdadero centro de convergencia entre organizaciones sindicales y políticas del peronismo revolucionario y, también, desde su sede en el paseo Colón, el semanario promovió el contacto e intercambio con otros centros y grupos; se convocó a estudiantes, artistas y profesionales y miembros del recientemente creado movimiento eclesástico tercermundista.; se reunieron allí formando comisiones con su diversidad para llevar adelante su vocación social participativa de transformación. Fue un verdadero punto de encuentro para el pensamiento comprometido con la sociedad. Por eso además, allí al producir la eclosión de un arte nuevo, los artistas intelectuales de los años sesenta se decidieron por una acción conjunta para analizar y cuestionar el rol del arte y el artista en la sociedad y su articulación con la política que comenzaba a generar reacciones en el campo social.

En el programa del 1 de mayo redactado por Rodolfo Walsh en el semanario de la CGTA, apareció sistematizada la emergente concepción clasista que se da a partir de un nuevo estadio en la conciencia de la clase obrera y se invitaba desde sus páginas a

“la participación de otros jóvenes que no se sienten ajenos en sus realizaciones al contexto nacional y que combaten por el cambio hacia una sociedad diferente denunciando la verdadera situación de pobreza y exclusión que vive el país”.

La central obrera fue el resultado de una producción que se desarrolló simultáneamente a la creciente politización y a los cuestionamientos que los propios artistas hicieron de la institucionalización de las formas más duras del Di Tella y abrió las puertas a las formas de protesta intelectual. Allí participaron además de Walsh, Getino y Solanas por el grupo cine Liberación y Ricardo Carpani, ferviente adherente a la pintura muralista y al trabajo político en sindicatos.

En 1966 el gobierno había implementado el “Operativo Tucumán” publicitando la industrialización azucarera que era, en verdad, una cortina de humo

para ocultar la verdadera situación de exclusión social generada por el cierre de más de diez ingenios.

Parte del movimiento artístico de protesta buscó la unión con los medios masivos para contrarrestar la acción informativa oficial; “el ruido” se centró en la producción de obras que encararon una acción unitaria que recibió los aportes de distintas disciplinas para construir un arte revolucionario que constituyó el movimiento Tucumán Arde.

El 3 de noviembre de 1968, en el momento más duro del gobierno de Onganía, en el local de la CGTA de Rosario, un grupo de artistas e intelectuales: pintores, periodistas, técnicos, sociólogos, fotógrafos, en contacto con pares de Buenos Aires, con quienes se reunían asiduamente, inauguró una exposición bajo el título de “Primera bienal de arte de vanguardia y Tucumán Arde.” Exhibió material filmico, fotografías, carteles y grabaciones de manifiesto contenido político para denunciar la situación que estaban atravesando los obreros de la zafra en Tucumán a causa del cierre de ingenios azucareros. Primero viajaron a la provincia, elaboraron estadísticas, entrevistas, informes y acciones conceptuales enmarcadas por estrategias de los medios de comunicación en una alianza que era el intento de los intelectuales por contrarrestar la información oficial. También se realizaron debates sobre los aspectos sociales y económicos cuya gravedad rebasó el nivel de lo esperado. En esta tarea se enrolaron numerosos artistas como León Ferrari, Noemí Scandell, Roberto Jacoby, Margarita Paska, la periodista Vicky Walsh, para nombrar sólo algunos.

Con sus actos sorpresivos dentro del arte nuevo que venían practicando, los artistas plásticos lograron la adhesión de los sectores de izquierda que vieron en ellos verdaderas acciones políticas. Este paso constituyó un avance desde el experimentalismo institucionalizado a través del Instituto Di Tella a la vanguardia artística porque lo que se puso de relieve a través de estas obras- acción de los artistas de la vanguardia sesentista fue que la obra de arte no era ya el objeto, sino el acto mismo de rebelión. Esto fue lo nuevo, lo que los hizo revolucionarios. La faceta desgajada de la política, no del arte. Es la fusión que produjo la unión de vanguardia artística y nueva izquierda.

A través de esta obra- acción la propuesta de este universo intelectual buscaba llamar la atención, confiaba en la posibilidad de movilización de las conciencias y con ello en la de transformación social.

Tucumán Arde fue la síntesis de dos procesos de lucha que provenían del sector intelectual, por un lado, y del movimiento obrero, por otro, en un proceso de revulsión en ascenso que enlazaba arte revolucionario con revolución social en un intento de elaborar un arte total.

La experiencia de Tucumán Arde fue tan movilizante, y en algunos casos, tan traumática para sus actores que muchos de ellos, que se vieron arrasados por la realidad, abandonaron por largo tiempo la producción artística. Ese contacto con la realidad tucumana los llevó a concluir en la imposibilidad de transformación por medio del arte y en algunos a enrolarse en diferentes facciones armadas.

La muestra de Tucumán Arde fue clausurada por la policía primero en Rosario y luego en Buenos Aires. Rodolfo Walsh dejó su testimonio el 28 de noviembre de 1968 en su diario con estas palabras:

“En la CGT ese día de calor que es el de hoy, muchas cosas se estaban desmoronando y al mismo tiempo aparecía el germen de otras nuevas, la brillante uña en el índice del muerto, la plantita en el ladrillo. La muestra de Tucumán fue levantada el martes, por presión policial.”

Y agrega:

“el martes al mediodía levantaron las fotos.” (Walsh, 2.007:114-115).

El escritor se refiere a la experiencia de Tucumán Arde como lo nuevo: *“la plantita en el ladrillo;”* es la más bella metáfora con que pueda aludir a lo nuevo, a esa síntesis de radicalización de vanguardia estética y política que se dio con la exhibición artística de Tucumán Arde en la central obrera.

Del mismo modo, cuando Rodolfo Walsh se posicionó contra el arte burgués, que es la novela, ¿no estaba actuando de manera experimentalista con su escritura? Si consideraba que la ficción no tenía la suficiente contundencia para actuar sobre la sociedad y creó la literatura testimonial estaba uniando arte y vida;

arte y política. Un arte más cercano a los conflictos sociales y políticos que le tocaron vivir. La búsqueda de nuevas formas y técnicas para expresar su arte lo unieron en una posición de paridad a la de los artistas que concitaba en la CGTA. Tras su cierre, como ellos, el escritor buscó adherirse a propuestas de lucha más radicalizadas.

La CGTA participó del Cordobazo en 1969, protagonizó la convocatoria a la huelga nacional del 1 de julio, mientras la CGT vanderista cedía a las presiones del gobierno. Ese año la CGTA fue cerrada y sus principales dirigentes: Raimundo Ongaro, Agustín Tosco y Elpidio Torres, encarcelados. Entró en un proceso de lento desgaste de su poder organizativo, sus miembros se dispersaron y entregaron a otras formas de lucha en organizaciones políticas y armadas. El propio Ongaro y otros dirigentes aparecieron años después integrando la conducción nacional del Peronismo de Base. Sin embargo, el semanario dirigido por Rodolfo Walsh sobrevivió y llegó a tener una tirada de un millón de ejemplares editándose en la clandestinidad hasta 1970.

Durante su participación en la Central cegetista, la labor de Rodolfo Walsh fue nuevamente de militancia reflexiva. En su diario pueden leerse las cavilaciones autocríticas sobre su funcionamiento. Afirma que aunque sobrevivieron los fines revolucionarios de Ongaro, carecieron de organización porque detrás de cada discurso sólo quedaba la voluntad de luchar sin que se dijera cómo; advierte que la rebelión de las masas quedó en los papeles y que no hubo una integración orgánica y real. Para él, el organismo debió haberse achicado y, volviéndose al mismo tiempo más eficaz, incrementado sus acciones de lucha. Prevé con claridad cómo la facción combativa terminaría siendo devorada por la tradicional.

El escritor recuerda en su diario a Raimundo Villaflor diciendo que ellos llamaban traidores a los gremialistas de Vander, pero que en realidad, si estos eran quienes recibían el apoyo de Perón, los traidores eran ellos mismos, los integrados en la CGTA. Un verdadero reconocimiento del lugar que el líder asignaba a los más rebeldes en esa coyuntura.

El grupo de intelectuales desprendidos del Di Tella y los reunidos en la CGTA, la unión de intelectuales en Tucumán Arde y de otras instancias de convocatoria cultural como las realizadas en la Sociedad Argentina de artistas Plásticos constituyó lo que Bourdieu llama una familia cultural en el sentido de

que se trataba de una verdadera sociedad intelectual alojada en una región del campo que transformó el legado cultural con el fin de actuar sobre la realidad social.

En el panorama de efervescencia y vanguardia cultural y política que significó la década del sesenta, tanto en Latinoamérica como en Argentina la personalidad de Rodolfo Walsh se ubicó en una postura gestora de construcción, participación y crítica. Al ligar el imperativo estético con el político, Walsh se une a las vanguardias artísticas con una estética que propone la acción participativa del receptor.

Después de la experiencia en contacto con la vanguardia de los sesenta, en 1970 el escritor comenzó a militar en las FAP (Fuerzas Armadas Peronistas) y fue tensionando la relación entre la literatura y la política. Pensaba que ya era imposible desvincular una de otra.

Tras decidir en 1964 que de todos los oficios terrestres el que más le convenía era “el violento oficio de escritor” y después que escribió su primer libro testimonial, sus textos exhibieron una posición claramente definida frente a los problemas de su tiempo con una insobornable posición ética; se exacerbó esa tensión entre literatura y compromiso, entre literatura y realidad. Entonces Rodolfo Walsh fue capaz de analizar su rol de agente del campo literario y su relación con el poder y la historia de su presente. Así lo reafirmó en el mensaje al pueblo de los trabajadores el 1 de mayo en la CGTA, expresaba que:

“El campo intelectual es por definición la conciencia. Un intelectual que no comprende lo que pasa en su tiempo y en su país es una contradicción andante, y el que no actúa, tendrá un lugar en la antología del llanto no en la historia viva de su tierra.”

La familia cultural argentina de los sesenta.

Una familia se define por sus lazos comunes de consanguinidad. Pero también ésta es la palabra que Bourdieu utiliza para nombrar los grupos sociales que mantienen una comunión de ideas y prácticas culturales definidas por el *habitus*. Las familias de pensamiento son, de algún modo, la expresión del inconsciente cultural de una época pues responden diferencialmente en relación a otros grupos e instituciones. Según Bourdieu:

“tienen en común el mismo “espíritu” conformado según el mismo modelo, están dispuestos a mantener con sus iguales una complicidad inmediata proveniente de la inscripción cultural no consciente, en sus formas de percepción, de abordar temas y problemas.”(AAVV, 1998: 177)

Y, cabría agregar, en el caso de la familia cultural argentina de los sesenta, aguijoneados por las condiciones históricas de la nueva coyuntura, tomaron la decisión subjetiva de un involucramiento consciente con el entorno. Esta actitud provino de una postura crítica alrededor del lugar que ocupaban en el campo cultural y en el espacio social demostrando que el *habitus* es perdurable pero no inmodificable, según lo ha señalado Bourdieu.

La revolución artística que proyectaron y concretaron en distinto grado no sólo constituyó una respuesta a las circunstancias del contexto, sino que tuvo una proyección prospectiva porque entrañaba una forma de lucha antiimperialista.

Como ya hemos visto, en la década del sesenta, el espíritu de época y la relativa autonomía del campo intelectual, llevaron a un sector o grupo combativo y emergente a asociarse con el campo de la política. Definidos por su oposición al poder hegemónico impuesto por la dictadura, jugaron en su propio campo apostando un capital cultural tan vanguardista como el que se practicaba en las instituciones, en el caso del Di Tella, por ejemplo, pero agregaron el aditamento de la acción en todas y cada una de las disciplinas artísticas. Una forma de obrar no sólo relacionamente dentro del propio campo, marcando la diferencia; sino, fundamentalmente, hacia fuera, el campo político y el espacio social porque la intención creadora grupal estaba asociada a la idea de transformación de la sociedad.

La familia cultural mantenía una relación de homología dentro de sus diversidades artísticas y a nivel de compromiso político. Los agentes reunidos en la CGTA intercambiaban ideas y disputaban en torno al objeto de arte en su posibilidad de influencia sobre el público entendido como pueblo. Estas obras constituyeron el capital cultural, el valor de sus apuestas disputadas dentro del campo cultural todo y en relación al espacio político como ámbitos de lucha entre agentes. Entre ellos aparece el propósito de imponer el valor simbólico de sus obras no sólo como forma de lucha, sino como respuesta a una época en la que ellos percibían la posibilidad cierta e inminente de la revolución.

La voluntad de reunión y trabajo en objetivos comunes quedó manifestada también en el homenaje a Latinoamérica que se realizó en 1968 en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos en donde convergieron, según declara Longoni:

“Margarita Paksa y León Ferrari (como representantes de la vanguardia, que había protagonizado el itinerario del 68), Ricardo Carpani (como portavoz del grupo de plásticos que había realizado el homenaje a Latinoamérica” en la SAAP), Rodolfo Walsh (por el periódico CGT), Octavio Getino (por el grupo Cine Liberación), Jaime Kogan (en representación de grupos teatrales), Ismael Viñas (por un grupo de sociólogos).” (2008: 237)

La obra - acción de los artistas plásticos, el género testimonial de Rodolfo Walsh, la película *La hora de los hornos* de Getino, Solanas constituyeron objetos de transmutación de un arte que promovía la reflexión evidenciando la existencia de un *pathos* común que los impulsaba a crear desde sus convicciones ideológicas. En este punto quisiéramos detenernos:

Las simetrías entre dos formas de arte- acción pueden verse entre la película de cine Liberación *La hora de los hornos* filmada y vista en la clandestinidad y el guión escrito por Rodolfo Walsh para la versión fílmica de *Operación Masacre*. Ambas narraciones pueden verse como pertenecientes al género testimonial. En el guión de Walsh confluyen las interpretaciones actorales de sucesos argumentalmente estructurados con fragmentos informativos documentales sustentados ideológicamente por textos provenientes de pensadores de la época. La película de Cine Liberación presenta a Latinoamérica como la “Patria grande” sujeta a dominios coloniales, se estructura básicamente con documentos en tres partes: Neocolonialismo y violencia, Acto de la liberación y Violencia y Liberación, cuyos capítulos titulados constan de explicaciones escritas y fragmentos extraídos del pensamiento de Juan Perón, Ernesto Guevara y Franz Fanon; mientras un narrador omnisciente hilvana la explicación del contenido documental con un discurso esclarecedor. Como producto artístico de su época fue pensada para encender el espíritu revolucionario del público militante y puede considerarse como una obra acto. La índole clandestina tanto de su filmación en 1968, como de su recepción lleva implícita la existencia de un público dispuesto a correr el riesgo de verla. Ninguna de

las dos tiene como finalidad el entretenimiento, sino una evidente intención esclarecedora y de invitación al involucramiento político.

La película de Cedrón transcribe los hechos narrados por Walsh en su libro homónimo a otro género. La narración actoral reproduce los hechos ocurridos en los fusilamientos de José León Suárez como una ficcionalización narrativa sustentada por fragmentos informativos del contexto, lo cual la transforma en testimonio. Apunta a develar el sistema político encubridor de la realidad histórica. Como la obra de Getino - Solanas está estructurada en tres partes según el libro en el que se basa: Los personajes, Los hechos y La evidencia. Fue realizada también en la clandestinidad y como la otra sólo pudo exhibirse públicamente en 1973.

Según declaraciones de Fernando Solanas su primera película es “*un vasto ensayo histórico*” y aunque la de Walsh se inscribe como el libro bajo la categoría de testimonio, ambas apuntan a revelar aspectos de la realidad histórica argentina y latinoamericana. Al mostrar los conflictos sociales de la década del sesenta desde un punto de vista ideológico las dos películas cumplen un rol desvelador y enroлан a los artistas generadores en el compromiso con su época y su contexto. Constituyen en suma, la expresión más acabada de la cultura de ese momento.

Relación de Rodolfo Walsh con la literatura

Como ya adelantáramos, no cabe duda que la literatura latinoamericana es una literatura en situación, lo que significa una literatura para ser pensada desde adentro por los latinoamericanos porque ella nos significa y resignifica nuestro entorno brindándonos la posibilidad de redescubrimiento y reflexión desde nosotros mismos y desde nuestros propios lenguajes. Esta es la razón por la que la relación de Walsh con la literatura es, por un lado, de problematización porque no da por seguro que la ficción que se viene haciendo en el campo argentino le sirva para su época y encuentra que debe ser interrogada, cuestionada y repensada para desinstalarla abriendo líneas de transformación. Por otro lado, el escritor mantiene a lo largo de toda su existencia una relación no sólo conflictiva, sino pendular y pertinaz con su arte. Un arte poroso por donde se cuelan las instancias sociales, políticas e ideológicas de su época así descriptos en palabras del propio Walsh en su diario:

“mi relación con la literatura se da en dos etapas de valoración y mitificación hasta 1967, cuando ya tengo publicados dos libros de cuentos y empezado una novela; de desvalorización y paulatino rechazo, a partir de 1968, cuando la tarea política se vuelve una alternativa.” (2007:234)

En el caso de Walsh emplearemos la extensión semántica del término “obra” según el sentido que le atribuye Umberto Eco en *Obra abierta*:

“Nosotros hablamos de obra como una “forma es decir como un todo orgánico que nace de la fusión de diferentes niveles de experiencia precedente: ideas, emociones, disposiciones a obrar, materias, módulos de organización, temas, argumentos, estítemas) fijados de antemano y actos de invención. Una forma es una obra conseguida: el punto de llegada de una producción y el punto de partida del consumo que, al articularse, vuelve siempre a dar vida a la forma inicial desde diferentes perspectivas.” (1993: 40).

En ese todo orgánico de la literatura walshiana es que buscaremos conexiones.

La madre de Walsh les leía a sus niños. El escritor recuerda que de regreso de unas vacaciones, a los 8 o 9 años, ella les leyó *Los Miserables* de Víctor Hugo y que de vuelta en el colegio él se lo narraba por capítulos a sus compañeros. Esta debió ser la primera relación del escritor con el arte literario y luego cuando acuda a sus recuerdos dirá:

“Mis primeros esfuerzos literarios fueron satíricos, cuartetos alusivos a maestros de sexto grado. Cuando a los diecisiete años dejé el Nacional y entré en una oficina la inspiración seguía viva, pero había perfeccionado el método. Ahora armaba sigilosos acrósticos.” (Lafforgue, 2.000:219)

Vocación y temprano ingenio le permiten ingresar con sólo 17 años en el campo cultural para trabajar en la Editorial Hachette primero como auxiliar, luego como corrector y traductor al inglés de cuentos policiales de enigma y, finalmente, como antólogo reunió para esa editorial la primera antología del género en la Argentina: *Diez cuentos policiales argentinos*. Las huellas temáticas como agente de esta experiencia el campo editorial pueden recogerse en cuentos como *La aventura*

de las pruebas de imprenta incluido en *Variaciones en rojo* y *Nota al pie*, en *Un kilo de oro*. Su dedicación encauzada y sostenida en el tiempo le permitió una experiencia profunda en el género. A los 20 años y con todo un capital empírico a cuestas, ya se había gestado el escritor que empezó a dedicarse simultáneamente a la literatura y el periodismo. La admiración por Ambrose Bierce lo llevó a publicar su primer artículo periodístico: *La misteriosa desaparición de un creador de misterios* y después, en el Suplemento Cultural del diario *La Nación*, *Dos mil quinientos años de literatura policial*. En 1950 participó de un concurso literario organizado por la revista *Vea y Lea*, ganó una mención con *Las tres noches de Isaías Bloom*, allí y en *Leo Plan* Comenzó a publicar cuentos en 1951. El primero fue *Los nutrieros*, de tinte policial, pero por su ambiente argentino, más cercano a los últimos cuentos y a la zaga de Laurenzi.

En 1956 realiza una *Compilación del cuento extraño* demostrando que sus trabajos en el campo editorial operan como incentivadores de su capacidad investigadora e inquisitiva. Junto a su agudeza en los juegos deductivos que se trasladará más tarde al periodismo, la literatura y al desarrollo de otras actividades vitales en las que el detective Daniel Hernández de sus primeros cuentos policiales y el comisario Laurenzi de los últimos, darán paso al escritor investigador de su obra testimonial y antes, al de periodista descifrador de enigmas cuando en 1959 y apenas estallada la Revolución Cubana sea el encargado de decodificar un criptograma llegado accidentalmente a Prensa Latina cuyo desciframiento será decisivo para la historia de la Revolución. Con el transcurso del tiempo y en la medida que madura su experiencia de vida y escritor, la obra irá reflejando la disfuncionalidad judicial en que se halla contextualmente inmersa.

El clásico policial de enigma donde predomina el razonamiento deductivo de los primeros años con la dupla comisario Jiménez, Daniel Hernández, detective, experimenta un giro hacia un policial, digamos, nacional, al estilo del escritor argentino Velmiro Gauna cuyo personaje don Frutos Gómez es un hombre de la llanura pampeana, un detective que privilegia el conocimiento empírico por encima del libresco o intelectual y menosprecia los aportes de la técnica y la ciencia. El comisario Laurenzi, personaje de Walsh de los cuentos policiales de la segunda etapa, no menosprecia esos avances, pero sus hallazgos provienen de la aplicación de su sentido práctico y de la experiencia que le han aportado tantos años de trabajo, lo

conocemos poco antes de jubilarse. Es un hombre de ciudad que cumple sus últimos servicios en el interior del país, tiene una sabiduría secreta, parece contar con la experiencia que sólo dan los años.

En esta nueva zaga, publicada entre 1956 y 1974 en distintos medios, la originalidad se manifiesta en la creación de personajes y ambiente argentinos. Entonces el escenario puede ser la isla de Choele Choel en “*transposición de jugadas*”, la pampa argentina en *Los dos montones de tierra* o el paisaje reseco de Sgo. del Estero en *Simbiosis*. El ambiente vernáculo puede tener referencias a hechos tales como los terremotos, las inundaciones, la subida del dólar o los golpes militares en *Las tres noches de Isaías Bloom* o la contextualización durante el gobierno de Yrigoyen en *Los dos montones de tierra*. Todo teñido con las modulaciones del habla nacional.

El comisario Laurenzi es un observador minucioso de la sociedad en la que interactúa, de la disfuncionalidad de su justicia, expresa sus pensamientos profundos como un hombre desilusionado y cansado, de vuelta en la vida. Los cuentos en los que él es el personaje central invitan a una reflexión sobre las diferentes aristas que conforman la condición humana. En ellos se puede advertir además, una mayor solidez en las búsquedas formales de Rodolfo Walsh que al internarse en terreno argentino “*inaugura otra construcción de su poética*,” según afirma Jozami. (2006:67)

El escenario nacional ha comenzado a filtrarse en la literatura walshiana. Habrá que aguardar la irrupción de la literatura testimonial y el quiebre que ella significa para que lo social y lo político ingresen adensados como materia de preocupación y reflexión.

“El involucramiento de la literatura de Walsh con nuestra realidad irá ganando terreno hasta cederle finalmente el paso a la política en el tempo de dedicación después de 1968.

Progresivamente irá encajando como un puzzle con su recorrido vital y las circunstancias del contexto argentino.

En 1957 se mostrará capaz de analizar la relación entre el campo literario y el político cuando considere la relación entre éste y la libertad de expresión, que desde su punto de vista y en general de todo el campo intelectual de los jóvenes de

esa época, estaba atravesada por el cercenamiento de la prensa por parte del primer gobierno peronista al que califica de una “*inagotable torpeza*” en su relación con el campo cultural. La falta de libertad deriva, según su análisis, en una consecuente necesidad de evasión que analiza tanto en los escritores como en los lectores que no podían hablar de temas políticos y sociales. Buscaban entonces, “*un derivativo, una evasión de la realidad*” (2007). De ahí la frondosa producción policial en esos años. Después, con Aramburu en el poder habrá una amplia libertad de expresión para los no peronistas que se traducirá en una demanda tanto de prensa como de literatura más conectada con la realidad. Los lectores se interesan ahora por lo que pasa y leen revistas y periódicos que denuncian las acciones gubernamentales. En el otro extremo del campo, “*la venta de libros policiales decae y languidece*” porque

“el gobierno de la revolución que en principio contó con bastante apoyo popular, acumula desacierto tras desacierto .entonces nace la prensa política opositora, que en escaso tiempo conquista una inmensa masa de lectores.”(2007:39)

Es el momento en el que un acontecimiento histórico modifica definitivamente la vida de Rodolfo Walsh, el periodismo y la literatura argentinos.

. En 1956 y mientras jugaba al ajedrez, la historia entró en la tranquilidad de su vida, escuchó la voz de su amigo Enrique Dillón que le dijo que había un fusilado que vivía. Se refería a uno de los sobrevivientes de los fusilamientos ordenados por Aramburu entre el 9 y el 12 de junio, concretamente al de José León Suárez. Fue entonces cuando decidió entrevistar a los que habían escapado de la muerte, se transformó él mismo en detective investigador. Por su riesgosa situación, cambió su nombre por el de Francisco Freyre, abandonó la tranquilidad de su casa en La Plata para vivir en Merlo o en el Tigre munido de un arma. Imaginó una nueva categoría genérica: El género de denuncia o testimonial, llamado *non fiction* en Estados Unidos. La incidencia de este hecho en su propia esfera vital y de escritura lleva al creador a afirmar que:

“Operación Masacre cambió mi vida. Haciéndola, comprendí que, además de mis perplejidades íntimas existía un amenazante mundo exterior. Me fui a Cuba, asistí al nacimiento de un orden nuevo, contradictorio, a veces épico, a veces fastidioso. Volví, completé un

nuevo silencio de seis años. En 1964 decidí que de todos mis oficios terrestres, el violento oficio de escritor era el que más me convenía.”(Walsh, 2007: 15).

Cuando el escritor y periodista mira hacia atrás hacia su primera literatura policial parece reflexionar acerca de cierta ingenuidad porque los personajes de papel que él creó, existían en la realidad y los auténticos asesinos, torturadores, delincuentes, detectives y hasta los verdaderos héroes fueron conocidos por él en su auténtica carnadura a través de la labor periodística. Entonces afirmará en su diario que: *“la realidad no sólo es apasionante, es casi incontable.”* ¿Significa esto que el autor se está planteando cómo narrar lo real? Y a su vez, ¿que ya ha sido cautivado por el terreno de lo fáctico?

El ingreso de lo real, esa fractura y la fusión que significa el testimonio expulsan del canon al escritor de canónicos cuentos policiales pero el *boom* editorial de la década del sesenta y el éxito de *Operación Masacre* le abrirán las puertas. De modo que, como ya hemos señalado, el tránsito de equilibrio entre periodismo y literatura termine por reabsorberse.

Ahora su literatura se acerca al policial negro porque el culpable de los crímenes no es un individuo. Las causas y los responsables están relacionados con las fallas de funcionamiento social encarnadas en sus instituciones.

Aunque reaparezcan no pocos elementos del cuento policial en el nuevo género testimonial, en este momento la realidad exterior es el centro neurálgico de su literatura que denuncia los hechos aberrantes del poder y busca develar la verdad de sus crímenes ocultada sistemáticamente.

Al considerar el escritor que su nuevo hallazgo no ficcional era el más adecuado para desplegar en su época, la ficción que produjo después de su contacto con los sobrevivientes de los fusilamientos y de su viaje a Cuba, durante los años sesenta, revela una madurez narrativa de peso y calidad por la notable asimilación de los diferentes vectores que desde los primeros años y atravesando la experiencia testimonial, fueron adquiriendo contundencia y densidad como el análisis social y político, el empleo de la elipsis y de los valores implícitos junto al uso de la palabra que, sin abandonar la fuerte impronta borgeana, se manifiesta en toda su compleja dimensión social. Son testimonio de ello dos libros publicados en 1967 *Los oficios*

terrestres, *Un kilo de oro* y un cuento, *Un oscuro día de justicia*, donde los indicios autobiográficos de infancia son, según el autor, sólo “*un punto de partida o una anécdota*” (Piglia, 1970): En estos cuentos toda la experiencia anterior aparece decantada como sedimento. Elevan a su autor a la madurez plena como narrador por eso desde el campo se espera que corone su labor con una novela.

La ficción, la no ficción, el periodismo, la política se distancian y se unen y en esta dicotomía, se amalgaman y funden de un modo ricamente excepcional.

Evalúo el paso de la ficción al género testimonial como una necesidad histórica pues, según el escritor, la ficción carece del filo necesario para horadar la realidad, sacar de ella la verdad y producir una denuncia como sucede con sus textos testimoniales.

Sin embargo, y volviendo ahora al principio, digamos que siempre pensó en escribir una novela ya que como él mismo declara se había formado en la idea canónica que la hace pertenecer a una categoría superior. Como agente revolucionario del campo pensaba que había que cambiar las cosas y subvertir la forma. Escribir una novela fragmentada, constituida por varios cuentos unidos *temáticamente*, “*pequeñas narraciones cerradas y con un lenguaje único repartida en diferentes libros*. Ya habría abierto una serie con *Cartas y Fotos* y otra con *irlandeses detrás de un gato* y *Un oscuro día de justicia* que seguiría con el relato ya iniciado: *Mi tío Willy que ganó la guerra*.

En la entrevista ya aludida el escritor manifiesta las dificultades que le presenta este género que requiere tanta dedicación por su complejidad, y sobre todo, por la falta de tiempo que vivió como acoso constante. Aún así, según comenta, su proyecto novelístico seguía en pie. Abarcaba una época que iba desde 1880 a 1868. Incluiría la primera serie con algunos cuentos más de los que *Juan se iba por el río* (narración de la que sólo tenemos noticias debido a la sustracción de sus papeles en 1977) formaría parte.

¿Cómo hubiera sido esa novela de la que sólo nos dejaron algunos cuentos? El cercenamiento cultural que significó el golpe militar de 1976 privó a los argentinos de esa y otras piezas artísticas que el autor había imaginado.

El escritor siempre soñó con escribir esa novela, “novedad” en cuya concepción narrativa estaba implícita la idea de juego que recorre gran parte de su obra y la de lector activo y partícipe que debe reconstruir una historia dispersa. Pero también es

cierto que Walsh remarca y se afirma en la idea de valor que para él tiene el testimonio para su época. La experiencia profesional en el periodismo le había mostrado que en ese campo la denuncia formaba parte constitutiva de esos escritos desde los años de la Revolución de mayo, pero no la investigación. A partir de *Operación Masacre*, descubre el valor operativo de este tipo de escritura. Comienza a pensar en ella como una forma para su presente y para el futuro. Consciente de que requiere de los mismos trabajos y dedicación piensa que el género testimonial no es menor y se halla a la misma altura de la novela. Para esto ya había pensado también en una escritura en la que

*“las formas de lo testimonial artísticamente ensambladas”
logren “una categoría equivalente, sin rango inferior.”(Piglia,
1987:20)*

No se equivocaba, *Operación Masacre* y los otros dos textos testimoniales son, por cierto, una forma narrativa equivalente.

La primera obra testimonial excedía los valores canónicos de la literatura de su época. Una vez que se convirtió en éxito y fue canonizada, demostró con peso propio que la consideración de lo que es o no literatura está reñida con la historia. El agente literario Rodolfo Walsh fue capaz de crear, defender e imponer como valor la nueva categoría que había creado.

Si la ficción y el testimonio fueron objeto de preocupación para el escritor, la tensión entre literatura y política constituyó uno de los aspectos conflictivos más acentuados en la relación con su arte. En 1971 después de su paso por la CGTA, a cuyo semanario se había dedicado con intensidad, reflexiona en su diario:

“All right, you still want to be a writer, you stopped being a writer in 1969, when Rosendo was published, or in 1967 after Un kilo de oro? That’s an important question. (17.00)

In Fact, my writer habits began to fade away in 1967, when I undertook the novel. That year I only finished a short story.

But things really changed in 1968, when politics took all the field. When I started to be a political writer.

*The Thing is I cannot back to 1967; my very ideas of the novel
had changed.
But then I cannot stay in 1969, or rather.
That was a crossroads was it?" (2007: 205)*

Lo que no tiene vuelta atrás después de sus experiencias políticas durante la década del sesenta es la escritura sin inmersión social, sin involucramiento político. Aunque, es justo recordar y no olvidar, para nuestro autor la literatura como para Sartre, es literatura y no debe hacerse de ella un medio panfletario.

La situación descripta nos permite hacer inferencias y abordar ahora la concepción de literatura que nuestro escritor fue elaborando para ejercer su “violento oficio de escritor. Si se examina lo que hemos venido analizando, lo que se pone de relieve es el carácter crítico y transgresor de nuestro autor en todo lo que emprendió, animado siempre por el deseo y la necesidad de escribir. Y, si adherimos a la opinión de Piglia que lo considera “un historiador del presente”, lo vemos oscilar entre sus diferentes formas de escritura y sus necesidades vitales brindándoles más o menos tiempo de dedicación según las épocas. Porque según afirma en una entrevista frente a ese escritor:

“Las cosas se han dado de esa manera en mi vida. 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 inserción de uno. En tiempos de la Revolución Libertadora, si bien de una forma anárquica y como francotirador, yo había participado de algún modo en Operación Masacre. Y ahora desde 1968, desde el Cordobazo digamos, hace ya un tiempo que no escribo ficción, escribí en el diario de la CGT, escribí ¿Quién mató a Rosendo?” (Piglia, 1987: 20)

Los aportes fundamentales de Walsh al campo literario en particular y al intelectual en general, serán la renovación del policial, la innovación fundacional que implica la creación del género testimonial que desembocará así mismo en el nuevo periodismo. Estas son las líneas de diferentes jugadas que Walsh despliega en el

campo intelectual. Con sus movimientos el escritor va tejiendo la urdiembre de su poética emergente y se configura en agente de cambio. El diseño escritural del autor adquiere un ritmo experiencial y se adapta a las vivencias del hombre Walsh en el espacio social.

El clásico policial de enigma donde predomina el razonamiento deductivo de los primeros años con la dupla comisario Jiménez, Daniel Hernández, detective, experimenta un giro hacia un policial, digamos, nacional, al estilo del escritor argentino Velmiro Ayala Gauna cuyo personaje don Frutos Gómez es un hombre de la llanura pampeana, un detective que privilegia el conocimiento empírico por

encima del libresco o intelectual y menosprecia los aportes de la técnica y la ciencia.

Progresivamente Walsh irá encajando como un *puzzle* con su recorrido vital y las circunstancias del contexto argentino.

En 1957 se mostrará capaz de analizar la relación entre el campo literario y el político cuando considere la relación entre éste y la libertad de expresión, que desde su punto de vista y en general de todo el campo intelectual de los jóvenes de esa época, estaba atravesada por el cercenamiento la prensa por parte del primer

gobierno peronista al que califica de una “*inagotable torpeza*” en su relación con el campo cultural. La falta de libertad deriva, según su análisis, en una consecuente necesidad de evasión que analiza tanto en los escritores como en los lectores que no podían hablar de temas políticos y sociales. Buscaban entonces, “*un derivativo, una evasión de la realidad*”. (/2007: 38) De ahí la frondosa producción policial en esos años. Después, con Aramburu en el poder habrá una amplia libertad de

expresión para los no peronistas que se traducirá en una demanda tanto de prensa como de literatura más conectada con la realidad.

Los lectores se interesan ahora por lo que pasa y leen revistas y periódicos que denuncian las acciones gubernamentales. En el otro extremo del campo

“la venta de libros policiales decae y languidece” porque el gobierno de la revolución que en principio contó con bastante apoyo popular, acumula desacierto tras desacierto entonces nace la prensa política opositora que en escaso tiempo conquista una inmensa masa de lectores.” (2007: 27)

Es el momento en el que el conocimiento de la existencia de un fusilado que vive cambia su vida y decide internarse en el acontecimiento.

El ingreso de lo real, esa fractura y la fusión que significa el testimonio expulsan del canon al escritor de canónicos cuentos policiales pero el *boom* editorial de la década del sesenta y el éxito de *Operación Masacre* le abrirán las puertas. De modo que, como ya hemos señalado, el tránsito de equilibrio entre periodismo y literatura termine por reabsorberse.

Ahora su literatura se acerca al policial negro porque el culpable de los crímenes no es un individuo. Las causas y los responsables están relacionados con las fallas de funcionamiento social encarnadas en sus instituciones.

Aunque reaparezcan no pocos elementos del cuento policial en el nuevo género testimonial, en este momento la realidad exterior es el centro neurálgico de su literatura que denuncia los hechos aberrantes del poder y busca develar la verdad de sus crímenes ocultada sistemáticamente.

Después vendrán *¿Quién mató a Rosendo?* obra de investigación testimonial sobre el crimen del sindicalista Rosendo García, partidario de Vando en 1968, y, por último, la brillante serie testimonial será completada con *Caso Satanovsky* que vincula el asesinato del abogado Marcos Satanovsky defensor de la familia Peralta Ramos, dueña del diario La Razón, al poder institucional dentro del cual Rodolfo Walsh encontrará a los responsables.

Aunque Walsh abominó de sus primeros cuentos policiales, al considerar que su nuevo hallazgo no ficcional era el más adecuado para desplegar en su época, la ficción que produjo después de su contacto con los sobrevivientes de los fusilamientos y de su viaje a Cuba, durante los años sesenta, revela una madurez narrativa de peso y calidad por la notable asimilación de los diferentes vectores que desde los primeros años y atravesando la experiencia testimonial, fueron adquiriendo contundencia y densidad como el análisis social y político, el empleo de la elipsis y

de los valores implícitos junto al uso de la palabra que, sin abandonar la fuerte impronta borgeana, se manifiesta en toda su compleja dimensión social.

Son testimonio de ello dos libros publicados en 1967: *Los oficios terrestres*, *Un kilo de oro* y un cuento donde los indicios autobiográficos de infancia son, según el autor, sólo “*un punto de partida o una anécdota*”: *Un oscuro día de justicia*. En estos cuentos toda la experiencia anterior aparece decantada como sedimento. Elevan a su autor a la madurez plena como narrador por eso desde el campo se espera que corone su labor con una novela.

La ficción, la no ficción, el periodismo, la política se distancian y se unen y en esta dicotomía, se amalgaman y funden de un modo ricamente excepcional.

Evaluó el paso de la ficción al género testimonial como una necesidad histórica pues, según el escritor, la ficción carece del filo necesario para horadar la realidad, sacar de ella la verdad y producir una denuncia como sucede con sus textos testimoniales.

La literatura testimonial fue pensada por el autor desde el periodismo. Se trata de una literatura de carácter fáctico, fundamentada en los hechos. Se define por el encuentro entre lo real y lo ficcional. Es una fusión. Mientras el autor se refiere a la ficción como representación de la realidad, de carácter inocuo, considera a la no ficción como presentación de lo real y por eso mismo con valor operativo. La alta valoración que imprime tanto a su trabajo artístico como al periodístico lo inclina a una viva y constante reflexión transformadora y perfeccionista. Para Walsh lo estético y lo social deben conjugarse como instancia superadora de la “novela burguesa” Así expresa su experiencia en la entrevista frente a Piglia:

“He vivido durante años el vaivén entre el testimonio y la ficción. Creo que se oponen frontalmente y a la vez creo que se realimentan mutuamente. Para mí son vasos comunicantes. Paso de uno a otro continuamente. La cuestión es una cuestión de jerarquías estéticas y criterios sociales.”(1987:20)

Si la ficción y el testimonio fueron objeto de preocupación para el escritor, la tensión entre literatura y política constituyó uno de los aspectos conflictivos más acentuados en la relación con su arte. En 1971 después de su paso por la CGTA, a cuyo semanario se había dedicado con intensidad, tiene clara conciencia de la necesidad de producir un arte superador que restablezca los canales comunicativos

en una época en la que el silenciamiento de la palabra es un arma de poder y dominio y así reflexiona en esa misma situación:

“Yo quisiera decir que no concibo hoy el arte si no está directamente relacionado con la política, con la situación del momento que se vive en un país dado, si no está eso para mí le falta algo para poder ser arte. No es una cosa caprichosa, no es una cosa que yo simplemente la siento, sino que corresponde al desarrollo general de la conciencia en este momento, que incluye por cierto la conciencia de algunos escritores e intelectuales y que realmente se va a ver muy clara a medida que avancen los procesos sociales y políticos, porque es imposible hoy en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política.”(Piglia, 1987: 20)

De modo que lo que no tiene vuelta atrás después de sus experiencias políticas durante la década del sesenta es la escritura sin inmersión social, sin involucramiento político. Aunque, es justo recordar y no olvidar, para nuestro autor la literatura como para Sartre, es literatura y no debe hacerse de ella un medio panfletario.

La situación descripta nos permite hacer inferencias y abordar ahora la concepción de literatura que nuestro escritor fue elaborando para ejercer su “violento oficio de escritor.”

Si se examina lo que hemos venido analizando, lo que se pone de relieve es el carácter crítico y trasgresor de nuestro autor en todo lo que emprendió, animado siempre por el deseo y la necesidad de escribir. Y, si adherimos a la opinión de Piglia que lo considera “un historiador del presente”, lo vemos oscilar entre sus diferentes formas de escritura y sus necesidades vitales brindándoles más o

menos tiempo de dedicación según las épocas. Porque según afirma en 1970 en una entrevista frente a ese escritor:

“Las cosas se han dado de esa manera en mi vida. 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 inserción de uno. En tiempos de la Revolución Libertadora, si bien de una forma anárquica y como francotirador, yo había participado de algún modo en Operación Masacre. Y ahora desde 1968, desde el Cordobazo digamos, hace ya un tiempo que no escribo ficción, escribí en el diario de la CGT, escribí ¿Quién mató a Rosendo?”(Piglia, 1987:20)

Los aportes fundamentales de Walsh al campo literario en particular y al intelectual en general, serán la renovación del policial, la innovación fundacional que implica la creación del género testimonial que desembocará así mismo en el nuevo periodismo. Estas son las líneas de diferentes jugadas que Walsh despliega en el campo intelectual. Con sus movimientos el escritor va tejiendo la urdiembre de su poética emergente y se configura en agente de cambio. El diseño escritural del autor adquiere un ritmo experiencial y se adapta a las vivencias del hombre Walsh en el espacio social.

Volviendo al principio, dijimos que la poética de Walsh es un arte poroso, pues bien, al amalgamar literatura periodismo y política, Walsh elevó a un lugar de madurez y profundidad líneas abiertas en nuestra literatura por los antecesores Echeverría, Sarmiento, Hernández. Le dio el giro de una respiración propia. Logró descontreñir el concepto de la literatura vinculado sólo a la ficción.

Rodolfo Walsh y la ficción

Una de las características que más nos atrae de la literatura es que nos sorprende en su capacidad de hacernos olvidar el mundo por un momento, entrar en otro ámbito completamente diferente. En estos universos viven personajes que habitan regiones y tiempos distintos de nuestro mundo cotidiano, por lo menos, del de nuestra lectura. La teoría de los mundos posibles sostiene que toda ficción crea mundos semánticamente distintos del mundo real creados a partir de leyes y principios diferentes de los de nuestro universo; a cada mundo de ficción sólo se puede acceder a través del texto. Así, una obra de ficción puede alterar o eliminar las leyes imperantes en el mundo real y para fundamentarlo requiere de un universo verbal que lo articule.

El texto de ficción se construye como mundo posible alternativo, no opuesto al mundo real. Una posibilidad diversa, un estado de cosas que podría ser y por lo tanto no se encuentra tan alejado de él. Como constructo cultural debe ser interpretado empleando la mediación enciclopédica del receptor.

Por otra parte, los mundos posibles de la ficción son verosímiles mientras que el mundo de la realidad es verificable. La ficción entendida como construcción imaginaria, poética y creadora de mundo parte de un proceso de selección que el creador organiza en una obra de arte. Este concepto de ficción en la óptica de Goodman parte de la idea de que

“El ojo no es reflejo- espejo sino mirada que selecciona organiza, rechaza, discrimina y construye. El arte de la perspectiva no es una pura convención y no representa al mundo tal como es” porque deshace la distinción entre lo real y su imagen, “crea una ilusión de vida” cuya denotación es simbólica porque se representa una imagen ausente de algo que existió o no, pero se verifica en el terreno de lo imaginado.” (Pozuelo Yvancos, 1993: 105)

Así, la representación artística es una ilusión cuya credibilidad se actualiza, en el caso de la literatura, en el pacto de lectura donde autor y lector se reúnen.

Las tareas que Walsh desarrolló tempranamente en la industria cultural lo pusieron en contacto con los mundos imaginarios del género policial. La aceptación y frecuentación de esos mundos maduró en la culminación brillante como autor de ese filón ficcional que, como es sabido, se divide en dos variantes: policial clásico al estilo inglés y policial nacional.

Como literatura de entretenimiento el policial contiene un crimen, un asesino y un detective que reflexiona alrededor de un enigma que es un no saber proponiéndole un juego de razonamiento que lo incita al descubrimiento. A su vez, conduce al lector a través de un juego de laberintos en donde opciones sin salida promueven el suspenso; después, el lector descubre con el autor la identidad del asesino. Esos son los elementos fijos, invariables sobre los que se monta la creación policial que *“tiene por objeto el pensar lógico y exige del lector un pensar lógico”* y en ese sentido *“está más cerca del crucigrama,”* según afirma Bertold Brecht (Link, 1992: 31), confirmando la idea de Borges de que en ese género la inteligencia es prevaleciente sobre el sentimiento.

El orden racional que da sello al género es señalado también por Ernesto Sábato en *Uno y el universo* cuando se refiere a Borges porque

“la novela policial evoluciona desde la mera acumulación de hechos crímenes, robos, aventuras -, hasta la novela matemática [...] “hay que despejar (la incógnita) mediante un análisis lógico matemático y cuando se llega a este punto el procedimiento es el silogismo y el juicio a priori, la pura novela policial se convierte en una rama de las ciencias...” (AAVV. 1981:344)

El aspecto analítico subrayado por los autores citados en el género policial es ilustrado in extenso, por Walsh sobre todo, en los cuentos protagonizados por el comisario Jiménez y Daniel Hernández que se han reunido en dos volúmenes bajo los títulos de *Variaciones en rojo* (1953) y *Cuento para tahúres y otros cuentos policiales* (escritos entre 1951 y 1961 y publicados como libro póstumamente) constituyen según el propio autor, un patrimonio de la literatura para burgueses.

“Como género, corresponde evaluarlo en virtud a un orden social amenazado. Daniel Hernández, esencialmente conservador, con la solución de los enigmas significativamente planteados en interiores o casas de campo, restablece mediante su accionar “privado” y amateur los residuos de una confianza en la sociedad. Se trata de un Walsh que todavía creía que con el final del peronismo 1945- 1955 se iban a recuperar la “tradicionales virtudes patrias.” (Viñas, 1996: 17)

Esta afirmación de David Viñas entrelaza vida y literatura, percepciones vivenciales y escritura como sucedió durante toda la vida de Rodolfo Walsh.

Veremos cómo aunque el mundo real y ficcional, dada la naturaleza textual de este último, se excluyen mutuamente, según la teoría de mundos posibles, no por eso en la ficción walshiana dejan de abundar las denotaciones referenciales, que por su incomunicabilidad, ingresan a través de canales semióticos porque según Pozuelo Yvancos:

“en la formación de mundo ficcional el mundo real colabora proporcionando modelos para su estructura (experiencias del autor por ejemplo).” (1993:140).

En la segunda etapa del género es donde se percibe el giro perceptivo del autor y pueden verificarse esas propiedades cobrando existencia en el mundo ficcional. Sin abandonar la actividad deductiva que implica este tipo de narraciones,

el personaje de Laurenzi protagoniza la otra vertiente del policial walshiano narrando sus aventuras como comisario en pueblos del interior a Daniel Hernández en el bar Rivadavia de Capital. Los ocho cuentos están estructurados como cajas chinas, es decir, como cuentos enmarcados en donde el narrador crea la experiencia de verisímil capitalizando la atención del receptor sobre sí en el despliegue de sus vivencias. El contacto con la gente de campo ha producido un investigador más humano, capaz de ponerse en el lugar del otro, hasta en la piel de los delincuentes a partir de una peculiar mirada relativizante de la relación entre la ley, la justicia y la verdad.

Ya en el primer cuento de la serie publicado en *Vea y Lea* en 1951: *En defensa propia* estamos ante un juez que no se compromete a fondo con la justicia y a un agudo comisario Laurenzi que, apiadado del delincuente que aquél acaba de matar, hace “la vista gorda” ante la evidencia de la culpabilidad del juez. Otro tanto sucede en *Zugzwang*, tras conocer que su amigo se ha convertido en el asesino de su oponente en las jugadas de ajedrez, Laurenzi le contesta a Daniel Hernández:

“Yo, ¿qué podía hacer? Estaba jubilado y el crimen ocurrió fuera de mi jurisdicción. Y después de todo, ¿fue un crimen?” (2006:90)

A través de su experiencia el comisario Laurenzi ha palpado las dificultades que entraña el descubrimiento de la verdad en el sistema, se ha transformado en un escéptico con cierto cinismo y en un ávido lector del alma humana. Ante sus yerros en la apreciación de los personajes involucrados en el crimen de Julia en *Trasposición de jugadas*, cuando Hernández le pregunta en qué se equivocó, Laurenzi muestra el tamaño de las dificultades de comprensión en los resquicios espirituales del hombre:

“¿Cómo saber quién es el lobo?” – replicó – o si usted prefiere, ¿cómo saber que una cabra no se portará como un lobo, o inclusive como una cabra?”

Y en *Simbiosis* terminará de redondear su opinión:

“el corazón secreto de la gente, usted no lo comprende nunca.”

El contacto con la realidad provoca esa tensión entre la verdad y la ley, entre pensamiento y realidad que terminan por alejar al personaje de la institución policial.

Todas estas modulaciones de la serie Laurenzi eran impensadas en el policial clásico. Están relacionadas con el color local que quiso imprimirle Walsh y con su propia experiencia de descreimiento tras las primeras acciones del gobierno de la Revolución Libertadora. Otra nota diferencial relacionada con el nuevo giro es el empleo del habla coloquial desde un narrador en primera persona que luego se abrirá en una matizada expansión polifónica en los cuentos sesentistas.

Con estos cuentos, que fueron publicados entre 1951 y 1964 en *Vea y Lea*, el escritor se incluye en la segunda generación de narradores policiales junto a Velmiro Ayala Gauna, Manuel Peyrou y Manuel Zelaschi nacionalizando sus policiales a los que Jorge Lafforgue (1966) llama “juegos de ingenio y fantasía.” En efecto, las narraciones del comisario junto a Daniel Hernández están sazonadas con partidas de casín y ajedrez. El tema del juego y los deportes ya había aparecido en la serie anterior: *El vuelo del pájaro* y *Cuento para tahúres*.

La ambientación localista junto al uso del lenguaje oral argentino constituye un índice de reconocimiento histórico y geográfico para el lector y es la semilla germinal para la narrativa posterior. En cuentos como *Transposición de jugadas* la recreación de la antigua anécdota de la oveja y la col, encuentra su ámbito en Río Negro donde

“todavía estaba fresco el rastro sangriento de la conquista. El viento movía un arenal y parecía la cara de un indio, solemne y enjuto en su muerte; bajaba el río, se secaba el fango y era posible encontrar una lanza todavía filosa y un par de boleadoras irisadas (así fantaseaba el comisario) Pero la tierra heredada ya era de los estancieros y sólo el respeto se ganaba y se perdía con un gesto. Después de los coroneles bigotudos, vinieron italianos, españoles, turcos con sus carros de baratijas, muchos chilenos, “grandes comedores de carne cruda”, dijo, y la crónica del Rémington contra la lanza perdió un poco de estatura - el colt 38, el cuchillo - , se hizo menos sistemática, más desordenada, pero también más solapada y acaso más cruel.” (Walsh, 2003: 87).

En esta descripción está la síntesis de la historia argentina, un germen que entraña además una posición definida del autor frente a la historia que alcanzará su

cúspide en el testimonio y tendrá fuerte anclaje en cuentos de ambientación rural de la década del sesenta y en algunas notas periodísticas de esa época.

Efectivamente, después de 1961, tras su primera visita a Cuba, la madurez de Rodolfo Walsh como escritor de ficciones se resume en cuentos de calidad lograda en una mayor solidez narrativa. Su poética antropológica y humanista se abre a una diversidad temática que, así como lo persiguió el autor, exhibe una ajustada adecuación estilística. Publicados inicialmente en medios de divulgación periódica, fueron reunidos en textos: *Los oficios terrestres* (1965), *Un kilo de oro* (1967) y *Un oscuro día de justicia* (1973). Se recoge el clima nacional iniciado con la zaga de Laurenzi en cuentos como de ámbito rural como *Cartas y Fotos*. Donde no sólo se recrea el paisaje y la historia, sino el caleidoscopio social de una región: la llanura bonaerense en una época: los años treinta y el primer peronismo. Reaparece el tema de la muerte y el tema del poder terrateniente iniciado en *Los dos montones de tierra*, el de las diferencias sociales que empieza con *Los nutrieros*. Con voz propia los cuentos de infancia que transcurren en colegios irlandeses recuerdan elípticamente la experiencia escolar del propio autor. En estos cuentos podemos hallar además, fragmentos de singular belleza poética como éste que pertenece a *Los oficios terrestres* y revelan que además de un escritor, un periodista y un militante, en Walsh anida un poeta.

“En el último alambrado había una gran telaraña con centenares de gotitas y en el brillo de cada una cabían las arboledas, el campo, el mundo. El gato pateó en el centro, el agua cayó en breve chubasco sobre el pasto, y la araña gris trepaba hacia la nada en un hilo invisible.” (Walsh, 2004:66)

En otros, como *Nota Al pie* la asociación es mayor con los primeros cuentos por la racionalidad del escrito que se consolida al pie de página, pero retoma el humanismo desgranado en la segunda vertiente policial buceando esta vez en la condición humana del traductor suicida. Ahora la filiación con Borges ha sido incorporada y, difuminada puede percibirse en la justeza y despojamiento del lenguaje o en el uso esporádico e indicial de algunos recursos como la referencia a personajes reales, a Aurora Bernárdez como traductora, en este caso.

Por último, la ficción fantástica de *Un soñador* y *Los ojos del traidor* nos seduce adentrándonos en lo inexplicable de quien sueña despierto acciones y pensamientos de los que se sorprende o mira, en el segundo, a través de sus ojos transplantados, la imagen del pelotón de fusilamiento que le dio muerte al donante.

En *Esa mujer* se propone a través de la ficción una reflexión sobre el hecho real histórico del ocultamiento del cadáver de Eva Perón. El acierto en el empleo del lenguaje que nunca la nombra marca la cercanía o lejanía, el amor o la distancia que la persona real generó entre los argentinos. El personaje fluctúa entre la designación deíctica de pronombres tales como “esa” (entre lo despectivo y lo distante) y “mía” que marca el sentido de propiedad sobre el cuerpo – objeto reclamado por el personaje del coronel. La línea policial reaparece en estos dos últimos cuentos y desaparece en la variedad de temas y climas creados de los otros cuentos, se oculta momentáneamente en el tejido textual walshiano para reaparecer en la narrativa testimonial.

En la ficción de esta época se ha perfeccionado la construcción de personajes y su dibujo psicológico con escuetas pinceladas. Cada uno de estos cuentos está narrado con voz propia, todos desplegados con una mayor agudeza en el manejo lingüístico.

Walsh y el periodismo

Al referirse a Walsh, Eduardo Galeano subraya la paradoja de que el mejor escritor de su generación haya sido un periodista. Quienes conocieron a Rodolfo Walsh lo definen como un intelectual y un hombre de acción. Por eso el epicentro de su trabajo prolijo y tenaz fue el periodismo. Era su forma de ganarse la vida. Quería obtener el premio Pulitzer.

Con un desarrollo laboral antioficialista, Rodolfo Walsh marcó uno de los grandes momentos de variación y de renovación estilística surgidos en *Leoplán* y *Panorama* en la génesis del nuevo periodismo y procedió derribando murallas de incomunicación; se planteó modelos comunicacionales de lucha adecuados a cada coyuntura histórica desde un compromiso con la verdad y la palabra a través de Prensa Latina, el Semanario Villero, ANCLA (Agencia de Noticias Clandestina) y NA (Noticias Argentinas).

Siendo antiperonista se identificó con los obreros peronistas y ejerció su profesión en una tarea investigativa, aun a riesgo de la propia vida, haciendo existir la noticia de lo ocurrido. No perdió nunca de vista el fin ético de su tarea en el desarrollo minucioso de un trabajo deductivo de inteligencia surgido desde la escritura de los primeros cuentos policiales, pasando por sus descubrimientos criptográficos en Prensa Latina, hasta las últimas actividades de inteligencia y periodismo al servicio de sus ideales políticos y periodísticos.

La búsqueda ineludible de la verdad relaciona su profesión con una, también, ineludible posición ética de manera que su tarea periodística no se circunscribió sólo a ser un ejercicio de carácter laboral., como había declarado en la CGTA, el intelectual tenía una misión de compromiso con su tiempo. Ya lo había efectivizado al escribir su primera obra testimonial porque al considerar insuficientes los canales clásicos ofrecidos por la literatura, impulsó desde la escritura periodística la creación del nuevo género, convirtiéndose en un pionero del “nuevo periodismo” en tanto renovación en las formas de escritura con materiales periodísticos combinando lo mejor de la literatura con lo mejor del periodismo sometidos a un proceso de ensamble, narrativización y subjetivización que lo aleja de las prácticas tradicionales.

Comunicación en medio de la incomunicación y del bloqueo ideológico extendido e impuesto desde el poder, la acción de Rodolfo Walsh no sólo se inscribe en la lucha señalada por la tradición periodística y literaria latinoamericana, en tanto instrumento de combate, sino que se extiende más allá en una férrea voluntad creativa promotora de la participación y el involucramiento.

Queremos destacar aquí su rol activo en defensa de la comunicación y de la libertad de prensa, demoliendo siempre toda forma de negación y de obstrucción para llegar al otro, creando formas de eficacia comunicativa que filtren la realidad entendida como verdad en el entramado social, según la coyuntura que vivía el país con una contundencia y perseverancia que sólo nace de sus convicciones:

“Con una máquina de escribir y un papel podés mover a la gente en un grado incalculable. No tengo la menor duda.” (Walsh, 2006:69)

Visualizó las posibilidades organizativas y difusivas del periodismo desplegando una concepción popular de la prensa en la CGTA, intentando también, desde una finalidad combativa, el compromiso e involucramiento ideológico de los trabajadores mediante la participación en la elaboración, distribución y venta del periódico. A ello cabe agregarse la función docente que lo implicó junto a Lilia Ferreyra en la creación del *Semanario Villero* en la Villa 31. Una vía de expresión y participación para los trabajadores.

La propia responsabilidad de militante político lo llevó a luchar contra el cerco de incomunicación tendido por la última dictadura buscando alternativas comunicacionales de repliegue y resistencia con mediante nuevas formulaciones: ANCLA (Agencia de Noticias Clandestina) y NA (Noticias Argentinas), instrumentadas desde la militancia política clandestina con medios artesanales.

Imaginación, acción, comunicación, respeto por el otro, conciencia en la utilización de la palabra, búsqueda y demostración sin tregua de la verdad, libertad de expresión son las consignas del laborioso trabajo que late en su escritura.

En la búsqueda y el hallazgo de nuevas estrategias comunicacionales convergen el periodismo y la política, la ética, y el compromiso que se extenderán también en forma indisoluble a la literatura.

La unión entre lo ficcional y lo periodístico: “vasos comunicantes.”

El testimonio.

“Dentro de los grandes espacios de tiempo se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades humanas, el modo y manera de su percepción sensorial. Dichos modos y maneras en que esa percepción se organiza, el medio en el que acontecen están condicionados no sólo natural sino históricamente.” (Walter Benjamin, 1973:3).

La percepción del mundo de un modo conmocionante se dio en Walsh la noche del 9 de junio de 1956 cuando oyó morir a un soldado baleado tras la ventana de su casa de La Plata durante unas escaramuzas de enfrentamiento entre fuerzas peronistas rebeldes al mando de los generales Valle y Tanco y fuerzas del gobierno y luego, ese mismo año cuando vio los agujeros de las balas en el rostro de Livraga,

el primer sobreviviente de los fusilamientos de José León Suárez que entrevistó. Con una reacción empática hacia las víctimas se sintió ofendido como ser humano y, ante la percepción un “amenazante” mundo exterior, la urgencia de narrar surgida de la experiencia directa movilizó su talento en la consecución de una escritura que se hiciera eco de los tiempos.

Con actos como esos el gobierno producía terror en los cuerpos, según la perspectiva foucaltiana, para trasladarlo luego a las almas en la búsqueda de un efecto de aniquilamiento y dominación del enemigo. Realizaba lo que acusaba en el peronismo, por eso ocultó la punición. Tanto que no se hallará rastro en los periódicos de esos días. Así lo asevera nuestro escritor en el prólogo de *Operación Masacre*:

“Es cosa de reírse a doce años de distancia porque se pueden revisar las colecciones de los diarios, y esta historia no existió ni existe.”

Mediante la percepción inmediata de estar viviendo tiempos de crisis y de cambio y con un referente de historia verdadera, Walsh acometió la empresa de narrar lo ocurrido de manera diferente apartándose de la estructura petrificada de las notas periodísticas, pero retomando algunos de sus procedimientos, recuperó la flexibilidad genérica de la literatura y creó el testimonio. Según el Diccionario de la Real Academia Española: *“justificación, prueba y comprobación de la verdad de una cosa”*.

Es que después de Auschwitz y ante el avance imperioso de los medios de comunicación las maneras de hacer periodismo y también literatura resultaban fosilizadas e insuficientes. Como lo destaca Ana María Amar Sánchez (1992) en la década del treinta Benjamin y Brecht habían aportado una nueva manera de hacer literatura fáctica trabajando con textos periodísticos. Entre nosotros lo hizo Cortázar, según ya lo hemos señalado, pero Walsh fue más allá. Visualizó un nuevo género cuyo punto de partida sería la experiencia del otro. Una perspectiva enraizada en lo social con una visión política llevada a una instancia de escritura de múltiples planos abigarradamente entrecruzados, una serie de operaciones que la transforma en otra cosa. Se trata de una escritura que supone la búsqueda de la verdad en medio de la

lucha social. Lo que distancia el testimonio de Walsh de los periodistas norteamericanos cultivadores del denominado “nuevo periodismo”.

Para nuestro escritor el acceso a la verdad, que es lo real, y lo real es el otro, es un relato que surge del encuentro con el otro acallado, se trata de un relato parcial que hay que contrastar, investigar, registrar y construir ya que se encuentra vallado por el silenciamiento, la desigualdad social, las relaciones de poder y la violencia estatal. Existe una verdad de la historia que no se revela en forma directa, que no es algo dado. Surge del desmontaje de las versiones ficticias del poder, del rescate de las verdades fragmentadas del relato social, de la investigación y de la confrontación, Luego la versión de lo real será un relato que el sujeto narrador ha de decodificar y reconstruir.

Para un escritor riguroso como Walsh el desafío que implicaba decir la verdad rodeado de limitaciones y de la necesidad imperiosa de cambiar el modo de decir, se resolvió en su propio hallazgo: el género testimonial con el fin de enfrentar una oscuridad deliberada y de “*ser absolutamente diáfano*,” según anota en su diario.

¿Cómo se produce ese intercambio de materia escrituraria entre literatura y periodismo?

El testimonio se construye como experiencia literaria diferenciada mediante la fusión entre ficción y documentalismo, narración escrita y narración oral (los aportes de los testigos), el testimonio produce un texto acorde a las necesidades de resistencia emanadas del entorno con la irrupción de la alteridad de las clases subalternas.

Por un lado, están los textos documentales que provienen de la investigación periodística como la entrevista, las declaraciones, el panfleto, la denuncia, las grabaciones de programas radiales, el testimonio y la autobiografía.

Además, el derribamiento de sus bordes se organiza, une y entreteje vertebrado por el relato policial, artísticamente ensamblado en una unión que se define como género testimonial.

En él la trama textual produce una nueva instancia de lo real regida por sus propias leyes que no es la realidad tal como ocurrió. Aunque trabaja con ella, en tanto estructura verbal incluye y excluye, subraya algunos eventos y subordina otros con una implicación ideológica de la voz narradora en su subjetividad.

. El lugar al que es llevada esa instancia produce otra realidad en la que la selección y disposición del material obtenido será, según las palabras del propio Walsh, una “*presentación de la realidad*.” La presentación de los hechos está más estrechamente reñida con la historia factual a través de la argamasa argumentativa de la disposición textual probatoria que se logra con el material documental. Es allí donde se produce la convergencia donde se disuelven las barreras entre literatura y periodismo porque los límites se pulverizan en los intersticios.

Así, a través de su práctica creativa, él logra distanciar la “*representación*” de lo puramente ficcional de la “*presentación*” del testimonio. Se apropia de la literatura y del periodismo para instituir y produce algo nuevo a partir de los materiales aportados por cada uno de los campos. El nuevo género conserva el verosímil del periodismo amortiguado por esa difuminación de los bordes que introduce la práctica literaria. Esa relación se resuelve en una síntesis superadora de algo original y distinto.

Desde el campo del periodismo argentino se había hecho desde sus comienzos en 1810, una tarea de denuncia que, con la posterior llegada de los inmigrantes en el siglo XIX, se acentuó a través de las publicaciones de obreros comprometidos con el socialismo y el anarquismo. Aunque esas crónicas periodísticas aportaban muchas veces pruebas de atropellos y malos tratos y alcanzó su madurez en la tarea denunciatoria con Roberto J. Payró, por ejemplo, no alcanzó el rango de testimonio. El punto de inflexión llegará de la mano de Rodolfo Walsh quien comenzó su tarea de investigación y escritura desde que tuvo la noticia de los fusilamientos y produjo otro giro a su escritura definiendo el cambio: el periodismo de investigación muestra, saca a la luz; el testimonio demuestra cómo se tergiversa la verdad.

Por otra parte, cabe recordar que desde la cultura letrada de América Latina, desde el campo literario, los precursores habían involucrado arte y política haciendo uso de la imaginación y del lenguaje poético. Echeverría, Sarmiento, Hernández señalaron a través de sus textos literarios situaciones políticas o sociales, condenaron la acción de los gobiernos de turno y mostraron un estado de cosas en la sociedad de su época. El objetivo fue también la mostración y la denuncia.

En esa unión profesional tanto al escritor como al periodista Walsh ya no le basta el señalamiento. Los condicionamientos externos e internos propugnan un

autoinvolucramiento, una síntesis. La comunicación de sus escrituras. Como si dos afluentes volcaran sus aguas a un mismo cauce. Fenómeno que el escritor describe del siguiente modo en la entrevista frente a Piglia:

“En el plano personal he vivido durante años ese vaivén entre el testimonio y la ficción. Creo que se oponen frontalmente y a la vez creo que se realimentan mutuamente. Para mí son vasos comunicantes, paso de uno a otro continuamente”. (Piglia, 1987: 20)

Es que en esa tensión entre investigación, prueba y denuncia del periodismo y el borramiento literario de sus bordes, se inscribe el testimonio de profundas raíces latinoamericanas.

Desde ambos. Walsh apunta a desnudar la realidad y buscar la verdad. Ahora el enigma de este policial negro que es la literatura testimonial. Así es que a partir de él la relación entre periodismo y literatura ya no será unilateral en medio de una época de crisis y de cambio de la que es perfectamente consciente. A partir de 1957 él ha ideado una forma de relacionar arte, historia, política y realidad.

Pensaba además que como género el testimonio ocuparía un lugar importante entre las elecciones de la gente joven del futuro porque según declaraba en la misma entrevista:

“Creo que gente más joven que se forma en sociedades distintas, en sociedades no capitalistas o bien en sociedades que están en proceso de revolución, va a aceptar con más facilidad la idea de que el testimonio y la denuncia son categorías por lo menos equivalentes y merecedoras de los mismos trabajos y esfuerzos que se le dedican a la ficción, y que en un futuro inclusive se inviertan los términos que lo que realmente sea apreciado en cuanto arte sea la elaboración del testimonio o documento, que como todo el mundo sabe admite cualquier grado de perfección. Es decir, en el montaje, la compaginación, en el trabajo de investigación se abren inmensas posibilidades artísticas.” (Walsh, 2006:62 - 63)

Nuevamente no se equivocó Walsh. El poder perlocutorio del testimonio captó el interés de muchos jóvenes escritores latinoamericanos que le sucedieron, conscientes de los desafíos que les presentaba el contexto.

Si volvemos al principio y subrayamos las palabras de Benjamin, Walsh se convierte, en el campo cultural latinoamericano, en un paradigmático perceptor de la modificación de los tiempos. Había definido su posición en la entrevista frente a Piglia afirmando que

“el campo intelectual del escritor es, por definición, la conciencia” y que “un intelectual que no comprende lo que pasa en su tiempo y en su país es una contradicción andante.”(Walsh, 2006:65).

Además, en cada una de sus obras testimoniales es posible distinguir continuidades de enlace que, provenientes de la literatura anterior, afloran en el nuevo tejido textual. Uno de ellos es la narración enmarcada practicada de otra manera en los cuentos de Laurenzi; el testimonio reaparece como un cuerpo narrativo delimitado, como bien lo ha notado Ana Amar Sánchez, por un prólogo que da entrada a la narración y un epílogo que constituye el espacio periodístico e histórico de lo real. Se crea así un espacio de equilibrio y tensión entre uno y otro extremo. El marco encierra, delimita el relato aislándolo del exterior. Contribuye a crear su referencialidad. Las víctimas entrevistadas por Walsh, la otredad informante, pasan a subsumirse como personajes en la instancia narrativa. En la primera parte titulada las personas, se advierte el uso de metáforas y comparaciones, lenguaje literario que desaparece a partir de la segunda parte donde predomina el despojamiento del uso periodístico, en *Operación Masacre*, por ejemplo, mientras que en los otros dos textos testimoniales, prevalece el lenguaje ajustado de la información en todas sus partes. En tanto que el aporte documental probatorio aprovechado profusamente en el testimonio ya había aparecido en *La aventura de las pruebas de imprenta*, en su primer libro. Igualmente, el género epistolar será otro elemento de circulación por su obra desde las primeras ficciones: *Nota al pie*.

Otros hilos convergentes son la racionalidad propia de la policial de enigma aplicada a la investigación y selección de materiales como así también los elementos básicos del género codificado, el policial: la presencia del investigador, un crimen, los asesinos, el enigma de la verdad en medio de un ambiente de suspenso.

El dibujo de croquis de alguno de los primeros cuentos se repetirá en *¿Quién mató a Rosendo?* y la contextualización temporal y espacial de la segunda vertiente

policial y de los cuentos sesentistas, muy objetivada ahora por el testimonio, no dejará lugar a dudas de la localización argentina.

En esta forma de organizar la materia lingüística y de disponer estructuras Rodolfo Walsh está delatando una manera de ver el mundo, de situarse en y frente a él, respondiendo contundentemente a su contemporaneidad.

En tan poco tiempo, Rodolfo Walsh fue asesinado cuando contaba sólo 50 años, se manifestó como un agente revulsivo en el campo cultural de una potencia clarividente providencial, piénsese además en el contenido de la *Carta a la Junta Militar* que revela datos recogidos periodísticamente que luego serán lamentablemente confirmados por la realidad.

Como agente de cambio en el campo literario Walsh establece con su obra un puente emergente de flexibilidad y compromiso entre política y literatura cuyo resultado vincular es el elemento de choque construido al calor del *habitus* literario recibido y obtenido con su propio camino en el compromiso con su tiempo. Con el género testimonial logró astillar las construcciones facciosas del poder hegemónico para devolver a la sociedad una narración veraz de los hechos. El agente intelectual obró esclareciendo, creando conciencia desde su posición de poder en el campo intelectual, se constituyó como mediador de una literatura de resistencia dando a conocer hechos significativos no reconocidos oficialmente.

Rodolfo Walsh, agente de cambio en el “habitus” del campo intelectual.

El temprano trabajo de Rodolfo Walsh en editorial Hachette y el contacto con lo mejor de la literatura policial lo iniciaron en el género. A partir de las evidencias de violencia institucional efectivizadas a través de los hechos de José León Suárez en 1956, advierte que sus condiciones internas han cambiado gracias a su sensibilidad y a su experiencia histórica. Decide un compromiso social y político que cambia el giro de su literatura. La percepción de su entorno le cambia la mirada. Considera que la literatura de ficción es una literatura para burgueses., que los nuevos tiempos reclaman otra que dé cuenta testimonial de los imperativos de época y procede ofreciendo a los nuevos tiempos de crisis, una propuesta de cambio, revolucionaria,

articulada a partir de la categoría de novedad en la conjunción de vanguardia artística y vanguardia política.

Entonces, en la categoría de vanguardia debe reservarse aquí no sólo a toda innovación formal en la literatura o a postulados revolucionarios en la política, sino a la concreción de las obras más avanzadas en la creación de nuevos lenguajes.

La fuerte impresión que le causó la experiencia cubana, su contacto con los sobrevivientes de los fusilamientos de 1956, su posterior decisión de involucramiento político asumidos desde el imperio de sus motivaciones personales, después de esas vivencias lo inclinan a pensar en un nuevo modo de escritura: la literatura testimonial.

En otras palabras, en el trabajo de construcción y reflexión del *habitus* literario el escritor mantiene dentro de él una relación activa y creativa que le permite movilizar prácticas históricas y crear otras que suponen nuevas estrategias narrativas reorientadas socialmente, destinadas a satisfacer demandas presentes. En el trabajo de reflexión y construcción del *habitus* del campo el escritor tensiona la relación historia-realidad- política – sociedad confirmando el dinamismo de las fronteras del campo. Como ningún otro escritor argentino de esa época, por la originalidad de su aporte, es él quien concentra la capacidad regeneradora y estructurante del *habitus*. Reformula sus disposiciones al crear la literatura de denuncia o testimonial e instituye un nuevo mapa para el campo argentino en donde convergen nuevas situaciones personales y sociales; la historia individual y colectiva que le dan forma. Pues según el pensamiento de Pierre Bourdieu

“El habitus (le) permite articular lo individual con lo social, las estructuras internas de la subjetividad y las estructuras sociales externas y comprender que tanto ésta como aquéllas, lejos de ser extrañas, y de excluirse recíprocamente, son, al contrario; dos estados de la misma realidad, de la misma historia colectiva que se deposita y se inscribe en los cuerpos y en las cosas.” (Gutiérrez, 1997: 64)

La literatura de Walsh en cuanto implica al otro, tiene pues, una función estética y, a la vez, una función social vinculada a la realidad histórico - política. Se hace evidente que como opina Sartre, también para Walsh el intelectual debe comprometerse con su tiempo. De este modo, el arte aparece en él como un acto de comprometida sinceridad al subvertir de esa manera las prácticas históricas.

La figura de Walsh dialoga con la idea sartreana del individuo que construye un proyecto comprometido con su tiempo haciendo uso de su libertad individual y, simultáneamente, convoca la mirada más social que Bourdieu define mediante el concepto de proyecto creador, entendido como el lugar donde se mezclan y algunas veces entran en contradicción las necesidades intrínsecas de la obra y los condicionamientos sociales que la orientan desde afuera y de *habitus*, entendido como conjunto de relaciones objetivas de posiciones.

Su aporte generador de formaciones nuevas, mutaciones revolucionarias en el campo cultural argentino de los 60, entendiéndose éste como un conjunto de relaciones objetivas, lo erige como agente de ruptura frente a lo ya institucionalizado tanto en la literatura como en el periodismo.

En su búsqueda de distanciamiento de la producción de la clase burguesa, intenta conformar un capital cultural construido sobre el eje de entrecruzamiento de la diacronía y sincronía del campo cultural, conformado con estrategias innovadoras.

Al condicionamiento de las disposiciones adquiridas del propio *habitus* cultural burgués, el escritor opone su energía y voluntad al servicio de su *illusio* dominada por lo social. En la lectura de su diario se confirma un continuo esfuerzo de reflexión hacia la consecución transformadora, por medio de la voluntad, de esas disposiciones adquiridas en el plano individual y en el campo literario.

Como intelectual se inscribe en una corriente continua de superación de lo dado. En el desarrollo de su trayecto escritural, después del policial de la primera época, desarrolla una relación dialéctica que no cesa entre escritura y contexto, entre escritura y compromiso político. Fija su propia posición de hombre situado frente a los escritores, los lectores y al resto de los artistas del campo cultural en el que se halla inmerso. Según reflexiona, los escritores de derecha no se les plantean conflictos frente a la ficción, a los de izquierda, sí porque quieren cambiar las cosas y la ficción tal como se ha venido desarrollando resulta insuficiente para mostrarse como expresión de una época tan violenta.

Con la literatura testimonial Walsh también previó una relación con un lector activo; la distancia de factura con la ficción que es “inofensiva,” demostraría la capacidad para “actuar” del testimonio.

Siguiendo el pensamiento de Bourdieu, lo que ha cambiado en él es su *illusio* o interés, concepto que se opone al desinterés o falta de deseo de participación en el juego del campo.

En cuanto a su posición relativa respecto de otros artistas del campo, se manifiesta buscando los mismos efectos revolucionarios que aquellos pintores, músicos, cineastas que deseaban cambiar el mundo a través de su arte; como ya vimos, se unen a él en la CGTA a partir de 1968 definiendo con su participación en ese espacio un tipo de capital cultural íntimamente ligado a la trasgresión. Para entonces pensaba que era posible hacer la revolución desde el arte.

Llegado este punto, es importante agregar en el caso de Walsh, agente literario, comprometido además con una posición ética de defensa de la verdad, lo que sostiene Bourdieu acerca de que:

“Los productores culturales tienen un poder específico, el poder propiamente simbólico de hacer y ver y de hacer y creer, de llevar a la luz, al estado explícito, objetivado, experiencias más o menos confusas, imprecisas, no formuladas, hasta in formulables, del mundo natural y del mundo social y de ese modo hacerlas existir.[...] Siempre ocurre que los intereses específicos de los productores culturales, en la medida en que están ligados a campos que, por la lógica de su funcionamiento, alientan, favorecen o imponen la superación del interés personal en sentido ordinario, pueden llevarlos a acciones políticas, o intelectuales que podrían llamarse universales.” (Bourdieu, 1998:149)

La decisión de involucramiento y compromiso político asumidos desde el imperio de sus motivaciones personales después de fuertes experiencias político - sociales, permiten a Walsh la consumación del gran aporte al campo literario en general involucrándolo desde una literatura regional.

Mirado desde la perspectiva bourdesiana

Siempre ocurre que los intereses específicos de los productores culturales en la medida en que están ligados a campos que alientan, favorecen la superación del interés personal en sentido ordinario pueden llevarlos a acciones políticas o intelectuales que podrían llamarse universales.”(Bourdieu, 1988: 149).

Esto es lo que confirma a nuestro escritor desde su rol intelectual de intercambio de ideas y experiencias con otros artistas en la CGTA. Punto de encuentro de la familia intelectual emergente. En cada época de su vida el escritor se reveló como un visionario. Por encima de otros artistas en condiciones semejantes, fue un escudriñador, un desvelador de entresijos para construir finalmente un aporte único monumental a nuestra historia literaria convirtiéndose en el escritor emergente de su generación.

La década del sesenta. Walsh y el campo intelectual argentino.

En 1967 Julio Le Parc presentó sus *happenings e inviroments* como experiencias artísticas que requerían la participación del público.

El año 1968 en el que se produjeron los actos revolucionarios que mencionáramos anteriormente a nivel de arte visual fue no sólo, según lo señala Ana Longoni, clave en la crisis política, sino también vertebral para el cambio.

El ambiente cultural en ebullición de la época fue profuso y abarcó todas las disciplinas del arte, según lo señaló con anterioridad Tomás Eloy Martínez. Tuvo ejes aglutinantes que luego terminaron convergiendo en la política.

Durante la década del sesenta el florecimiento de la actividad editorial permitió que las literaturas regionales latinoamericanas fueran agrupadas por su calidad en la que los grupos editoriales, que también detectaron rápidamente sus posibilidades comerciales, rotularon como *boom* latinoamericano.

Los escritores reunidos en el grupo que Rodríguez Monegal denomina los parricidas, los nacidos entre 1928 y 1930, que se habían caracterizado por su oposición al primer peronismo por su acción de censura y cercenamiento a la libertad de expresión, comenzaron a rever su postura después de 1955. Descubrieron la nueva clase social que había cobrado visibilidad con Perón, valoraron y rescataron las luchas obreras populares. En esta línea la revista *Contorno* que, como su nombre indica revelaba la necesidad de anudar un fuerte enlace de la literatura con el contexto, inscribía a sus escritores entre los cultores de la idea de compromiso enunciada por Jean Paul Sartre a la que también se habían adherido los escritores latinoamericanos concitados por la Revolución Cubana.

Durante esta década Rodolfo Walsh publicó sus dos obras de teatro: *“La batalla”* en 1964 y *“La granada”* en 1967 y dos libros de cuentos: *“Los oficios terrestres”* en 1965 y *“Un kilo de oro”* en 1967.

En marzo de 1968, cuando regresaba del Congreso Cultural de La Habana, Walsh visitó Madrid para hacerle una entrevista a Perón que nunca publicó, pero que transformó en un relato inédito que recoge algunos datos de la realidad: *“Ese hombre.”* En su casa conoció a Raimundo Ongaro a quien el líder le había ordenado la creación de una central sindical para enfrentar la dictadura. A Rodolfo Walsh el sindicalista le produjo una fuerte impresión.

“Ongaro me atrajo intensamente. Vi en él un revolucionario – como lo había visto en Masetti- un jefe, alguien capaz de llegar al sacrificio por sus ideas.” (Walsh, 2007: 115)

En 1968 se dio nacimiento a la CGTA (Confederación General de los Argentinos). Con Ongaro creará para esa central un semanario bajo cuya dirección desarrolló su acción periodística junto a Rogelio García Lupo y Horacio Verbitsky otorgándole así la mejor calidad informativa. Con la publicación por entregas de *¿Quién mató a Rosendo?*, la historia que narra el asesinato del dirigente vandonista Rosendo García, Walsh también puso allí en juego su otra faceta irrevocable: la de escritor testimonial. Partícipe de su época, había revolucionado su arte mucho antes, en 1957 cuando escribió *Operación Masacre* y al filo de los setenta, en 1968, decidido su compromiso con la política cuando ingresó en la CGTA. y le entregó con pasión casi todo su tiempo y casi todos sus esfuerzos priorizando su labor de director y periodista por encima de su trabajo literario: consideraba que desde allí eran los obreros quienes le permitían poner sus instrumentos de trabajo al servicio de ellos. En su diario el escritor reflexiona sobre el imperativo político que le gana tiempo para dedicar a la literatura, pero como sucede con los otros artistas en ese momento aquél es la prioridad. Ese año Walsh se había incorporado al Peronismo de Base participando en el Sindicato Peronista de Prensa junto a su esposa Lilia y a su hija Vicky.

La central obrera fue el escenario donde se desarrollaron experiencias artísticas de militancia como la del grupo Cine de Liberación a cargo de Octavio

Getino y Fernando Solanas que filmaron en la clandestinidad *La hora de los hornos*, los murales de Ricardo Carpani o las exposiciones del movimiento Tucumán Arde.

En este contexto de intercambio intelectual nuestro escritor que por entonces afirmaba frente a Piglia:

“es imposible hoy en Argentina hacer literatura desvinculada de la política o hacer arte desvinculado de la política” (2006: 65)

El escritor puede, entonces, ser valorado como bien afirma Jorge Lafforgue en su prólogo a *Un oscuro día de justicia* como “un intelectual emblemático de los 60.”

Había vislumbrado clarivamente el verdadero carácter de la dictadura. Conocía sus motivaciones y no se le ocultaban los fines reales que subyacían en el Plan económico.

En un enorme acto de valentía escribió un año después del próximo golpe, el de 1976, *la Carta abierta a la Junta Militar. Como otra de sus obras testimoniales*, allí aparecen documentados todas sus denuncias con estadísticas y números. La irrefutabilidad enmarcada bajo la forma epistolar. Su última esposa, Lilia Ferreyra, recuerda que:

“Ya nos habíamos mudado a San Vicente porque a Rodolfo le encantaba el agua y porque la capital era un “territorio cercado. Además ya nos habían allanado la casita del Tigre y no podíamos volver. El 9 de enero Rodolfo cumplía 50 años y había apostado que, para el 24 de marzo, iba a terminar de escribir y empezar a difundir la Carta de un escritor a la junta Militar y además iba a terminar un cuento que estaba haciendo. El 24 a la noche festejamos con una cena en casa, haber ganado la apuesta porque sobre la mesa estaba la Carta...y pasado en limpio, el cuento Juan se iba por el río. Al día siguiente vinimos a Buenos Aires para hacer la distribución de la Carta [...por correo y concretar citas con compañeros que entregarían copias para distribuirlas en el exterior. Nos separamos en Constitución la una y media y Rodolfo fue a uno de esos encuentros que, mucho tiempo después pudimos corroborarlo habían tendido una emboscada.”(Seoane, María, 2007:94).

Es curioso, con un relato de ficción: la última obra literaria inconclusa *Juan se iba por el río*, se produce el cierre del círculo. Su labor escrituraria termina así como empezó: contando cuentos

La matanza planificada de la dictadura de Jorge Videla privó a los argentinos de otro nuevo *Facundo* que, según Piglia, sólo Walsh podría habernos dado.

CAPITULO II

La historia en la obra de Walsh. Algunos datos históricos necesarios.

La acción escrituraria walshiana tiene como marco el fenómeno peronista desde los dos primeros gobiernos de Perón, pasando por los intentos autoritarios de desperonización de las masas de los subsiguientes, hasta el arribo final de su líder en 1972.

Si como dice José Pablo Feinmann

“el peronismo establece un gran relato. Todo gran relato requiere de una visión lineal de la historia. El relato le entrega a los hechos históricos un sentido, una racionalidad de la que carecen”
(2010: 110)

Walsh inscribe a todo el acontecer dentro de un concepto evolutivo de historicidad.

Tal como hemos analizado la figura de Walsh no sólo se erige como lectora sino como partícipe de la historia de su pueblo cuestionando la narración de los hechos que forman parte del discurso oficial. A partir de los cuentos de Laurenzi se observa su afición a la reescritura de la historia. Desde una visión diacrónica y procesional, el autor escoge, desecha y ordena los hechos provenientes del campo histórico con los que trama su relato con el fin de producir la desautomatización de su narración.

El formalismo ruso extiende el concepto de trama utilizado antes por Aristóteles al incluir los recursos utilizados para prolongar o interrumpir los acontecimientos narrados cuyo efecto sería el de impedir que sean tomados automáticamente con la finalidad de que produzcan la reflexión, mostrando las cosas como nunca vistas, singularizándolas.

Shklosky crea el concepto de desautomatización como mecanismo de creación de la literariedad del lenguaje: la ruptura de la automaticidad de la percepción.

Walsh reelabora y “trama”, en el sentido que le da al término Shklosky, (Viñas, 2008) para quien la literatura es parte integrante de la práctica social, en sus obras a partir de 1957, un conjunto de relatos históricos con una finalidad reflexiva e ideológica. La historia entrelazada recobra el significado que le da Hyden White (1992) como narración de fondo esencialmente poético en su manifestación lingüística. Y esto no sólo porque White valora esencialmente el carácter discursivo del relato histórico pues no se trata de una reconstrucción histórica *post factum*, porque la reconstrucción es fruto de la individualidad cambiante de su autor. El entretejido del relato histórico en la obra ficcional y testimonial de Walsh aparece como sucesión de elementos imbricados que orientan una lectura horizontal y vertical de lo narrado, le sirven al autor para explicar el pasado y el presente; luego, el papel decisivo, organizador, lo cumplirá el receptor.

En los textos surgidos después primera etapa del género policial, en la obra de Walsh se advierte la emergencia de los hechos narrados en el devenir que se descubre sobre la base del tejido socio-histórico nacional, en la ficción y, desde el hecho histórico político en el testimonio, según distintas modulaciones que incluyen ese proceso de selección, acentuación y exclusión en la concreción de una historia dotada de un orden de significación, según nuestra percepción, del siguiente modo: como dato contextualizante, como memoria, como historia del acontecimiento y como contextualización del episodio.

- En primer lugar, la historia como dato de ubicación temporal, aparece en cuentos nacionales: por ejemplo cuando se hace referencia a Yrigoyen en *Los dos montones de tierra:* “*Los borrachos hablaban de Yrigoyen al rayo del sol*”, pero “*nadie sabía nada de la muerte de don Carmen.*”(2003: 128) o cuando allí aparece un índice social como la referencia a *crotos* o *linyeras* y al turco trashumante que llegaba en

carro con sus novedades a las poblaciones rurales. Se trata de referencias epocales implícitas.

En *Las tres noches de Isaías Bloom*:

"no había terremotos, ni inundaciones. No había partidos ni carreras porque era miércoles. No había golpe militar. El dólar no subía ni bajaba."(200: 71)

Y en *Nota al pie*:

"Las buenas intenciones de la Casa siempre fueron anuladas por las revoluciones."(Walsh, 2004:92).

La referencia puede ser casi inadvertida, sutil, dicha con economía de palabras, como al pasar, en donde el nivel de realización léxica es alusivo. Los significados implícitos van dirigidos al lector atento y a la actualización de su biblioteca. Son acicates que promueven enlaces en la curiosidad intelectual y obligan a la participación activa del lector. En *Cartas*:

"En junio vino y se fue el zeppelin."(2004: 22).

Esto ocurrió efectivamente en la realidad en 1934. En el mismo texto, Moussompes afirma que:

"La guerra europea está fuerte .ninguno quiere aflojar."

Y Tolosa lee en

"La Nación su cuota de Stalingrado o Guadalcanal."

En *Un kilo de oro* los personajes masculinos junto a la calle Corrientes dicen estar pisando no *"los huesos de los indios muertos"* sino *"los huesos de los cafishos polacos,"* todo una indicación de época.

En síntesis, la mención de las referencias tiene que ver con un dato temporal, el acervo cultural, la creación de una atmósfera de época.

Se podría decir que Walsh establece la ligazón entre mundo representado y mundo social a través de los cronotopos, categorías que hacen manifiesta una materialidad epocal en la literatura, según Mijail Bajtín. (1989)

Según la perspectiva socio discursiva de Bajtín la interacción texto - mundo es la razón de ser del arte y el proceso de organización de la literatura pasa por el tiempo y el espacio poniendo en evidencia simultánea el exterior y el interior del texto. Además, los cronotopos son instancias de la regionalidad del conocimiento ya que los significados remiten a una experiencia y deben asumir la forma de un signo que es visible para nosotros como expresión verbal.

El lenguaje como articulador de una forma de pensamiento particular, en el acto de nombrar las cosas y el entorno implica una relación particular con el medio temporo espacial. No sólo nombra para dar sentido sino para otorgar un lugar en el orden social.

El autor percibe, representa, actualiza y asigna unos valores a esas relaciones entre *cronos* (tiempo) y *topos* (espacio) en un ceñido movimiento entre el adentro y el afuera textual. Las obras de Walsh que estamos mencionando construyen sus lógicas temporales y espaciales yuxtaponiendo los ordenamientos espacio temporales internos con los externos contextuales. Así son portadores no sólo de esos ensamblajes, sino de la de una regionalidad latinoamericana diferenciada por sus usos lingüísticos.

Para mostrar esa relación cronotópica entre los textos de Walsh y la historia argentina haremos mención a algunos episodios como su punto de partida referencial.

Las manifestaciones cronotópicas son importantes y variadas en las obras de fuerte contexto nacional y ofrecen diferentes formas de enfoque de las que ya hemos nombrado el primero.

- En segundo lugar, aparece otro tipo de referencia, la historia que se relaciona más que con los hechos narrados con un afán de recuperación histórica mediante una contextualización de lugar y tiempo. Desde el presente textual mira hacia atrás con un afán configurativo de nuestra historia. Es el caso ya citado de *Transposición de jugadas* la presencia patagónica del indio y su posterior

aniquilamiento. Un hecho que tendrá sus correlatos en otros episodios de la historia narrados en obras futuras.

La historia como memoria también surge como hechos que nos retrotraen al origen y formación de aspectos determinados del quehacer nacional y se vinculan con el momento de lo narrado. *¿Quién mató a Rosendo?* se desarrolla en La Real de Avellaneda, población industrial donde actuaban los gremialistas en pugna que protagonizaron los hechos testimoniados por Walsh. Para mostrar la dimensión social y política de esa ciudad vuelve al pasado y rememora:

“los últimos saladeros cerraron cuando la fiebre amarilla, pero aún perdura en las orillas del Riachuelo ese olor peculiar que un viajero inglés señaló hace un siglo. Los buques de la Star anidan en los muelles del Anglo, embarcando el chilled que hizo la riqueza de pocos y la miseria de tantos. Día y noche sube el ganado por las rampas de La Negra.”

Y agrega:

“La historia puede remontarse a las barracas que hace dos siglos fueron de negros esclavos, el disciplinado asalto de Buenos Aires que en 1820 realizaron los gauchos del sur al mando de Rosas.”[...]

“Treinta y tantos años imperó aquí don Alberto Barceló, con el favor electoral de los muertos y la empeñosa prepotencia de los vivos. Persiste en la memoria de los viejos el desafío del mejor caudillo, el balazo que lo acechaba en una calle oscura.” (2004: 25-26).

En los textos walshianos puede observarse que en el vínculo entre los sucesos presentes y pasados de una región está la historia general del país a la que le cupo la asignación de un lugar en el mundo occidental como proveedor de materias primas: “el granero del mundo” cuyo principal destinatario fue Gran Bretaña. Este modelo favoreció a la clase dominante u oligarquía ganadera que conservó el poder con cada gobierno desde el siglo XIX en adelante.

Además, en lo referente a nuestro repaso histórico, en nuestro país el acceso al poder estuvo signado por diversas formas de fraude electoral como el voto cantado o el hacer votar a los muertos, de modo que desde Mitre en adelante se sucedieron en el gobierno conservadores y liberales sin intervención de otras minorías.

La Ley Sáenz Peña (1912) puso fin a tales modalidades de acceso al poder político. Con Yrigoyen se logró no sólo la democracia sino importantes avances para la República como el descubrimiento y nacionalización del petróleo a través de YPF, el acceso a la Universidad de la clase media y según afirma Juan Perón

“fue el primer presidente argentino que defendió al pueblo, el primero que enfrentó a las fuerzas extranjeras y nacionales de la oligarquía para defender a su pueblo y lo he visto caer ignominiosamente por la calumnia y los rumores.”(Pigna, 2006:179 – 180).

A fines del siglo XIX el orden conservador vio tambalear su hegemonía cuando la Unión Cívica Radical entró en la escena de las luchas políticas para disputarle el poder después de haber sido creada en 1990 por Leandro Alem.

El nuevo partido asumió el gobierno nacional a través de Hipólito Yrigoyen en 1916. Obtuvo el triunfo mediante las primeras elecciones limpias posibilitadas por la implementación de la ley Roque Sáenz Peña. Pero la inquietud de las clases dominantes ante la expansión popular del yrigoyenismo no tardó en manifestarse y se hizo explícita través del rechazo y el veto a la mayoría de sus proyectos de leyes progresistas en el Congreso. Así en 1922 concluyó el primer gobierno radical de índole popular dándole paso a otro del mismo signo liderado por Marcelo T. de Alvear, de marcada filiación conservadora y aristocrática. Tras él volvió a triunfar Yrigoyen, pero la conspiración oligárquica ya había anidado en la clase militar durante la gestión antipersonalista de Alvear y estalló en el golpe de Uriburu que desalojó a Yrigoyen de la presidencia en 1930.

La Unión Cívica Radical era en aquella época un movimiento combativo y social, sin embargo, la concentración económica en manos de unos pocos siguió prevaleciendo junto al dominio del poder inglés en los negocios.

Los estancieros no crearon industrias ni tampoco diversificaron sus actividades, siguieron apacentando vacas, como ya antes lo había advertido Sarmiento, de manera que las mayorías nacionales y extranjeras recientemente arribadas no sólo no se vieron favorecidas con abundantes fuentes de trabajo, sino más aún, como bien anota Felipe Pigna:

“la oligarquía veía en la población local mano de obra a explotar, no un mercado interno a conquistar.” (2.005:366).

Una historia de concentración económica y de poder repetida y continuada en la Argentina desde el mismo grupo hegemónico.

Los primeros sindicatos formados por socialistas y anarquistas integrados por extranjeros inmigrantes con experiencia sindical en sus países de origen, fundaron las primeras asociaciones gremiales e impulsaron protestas sociales en búsqueda de justicia. Así se produjeron las huelgas durante el gobierno de Yrigoyen en metalúrgicas Vasena (1919) y en las estancias de la Patagonia (1921) con sus trágicas consecuencias. Por otro lado, la crisis del 30 favoreció a quienes comerciaban con los ingleses, pero dejaban en la calle a obreros y arrendatarios que no podían seguir sosteniendo sus pequeños espacios de tierra.

Tras la caída de Yrigoyen en 1930 con el golpe militar de Uriburu y el gobierno de Agustín P. Justo, (1932) se inauguró una sucesión de gobiernos conservadores y liberales que asumieron mediante el fraude y la proscripción del radicalismo. Esta etapa es conocida como la década infame, por la corrupción y venalidad con que se manejó la cosa pública. Lisandro de la Torre denunció en el Senado el negocio de las carnes que mediante la intervención corrupta de ciertos funcionarios argentinos, beneficiaba a Inglaterra lesionando los intereses nacionales. Los papeles probatorios fueron hallados dentro de cajas de *chilled* por el diputado Alfredo Palacios escondidas en el buque Norman Star propiedad del frigorífico Anglo y entregadas luego al funcionario denunciante Lisandro de la Torre .

La crisis del 30 había trasladado sus efectos a las clases subalternas y los bajos precios de los productos agropecuarios exportables produjeron desocupación entre los trabajadores y el quiebre de pequeños propietarios.

Estos hechos se tradujeron en un cambio sustancial en la distribución social del país. Enormes masas desocupadas comenzaron a poblar los cinturones suburbanos de las grandes ciudades, sobre todo los de Buenos Aires y Rosario.

Por otra parte, debido a la escasez de divisas para seguir comprando manufacturas extranjeras, comenzaron a fabricarse aquí esos productos dando inicio a la industria nacional que se extendió absorbiendo con trabajo a los grupos sociales expulsados desde el agro. Estas masas populares, sin ninguna formación gremial ni tampoco oficio, reconocidas luego como “cabecitas negras,” serían las grandes

protagonistas de la década siguiente cuando, tras el golpe militar producido por el grupo castrense del GOU en 1943, Juan Perón asumió un lugar de preeminencia en el gobierno a través de la Secretaría de Trabajo, primero y la vicepresidencia después. Desde esos cargos de poder e influencia creciente dentro del gobierno militar, provino su alianza con un sector del sindicalismo argentino, principalmente con las corrientes sindicalistas socialista y socialista revolucionaria. Luego ocuparía la Presidencia de la Nación en el periodo 1946-1952 cambiando hasta el presente el panorama político y social del país.

Por iniciativa de Perón por primera vez la organización de los trabajadores fue apoyada e incluso promovida desde el poder. Logró el predominio de la Confederación General del Trabajo como central única que constituyó el eje principal de sustentación de un nuevo y vasto movimiento político que buscaba transformar las condiciones sociales, económicas y políticas del país.

En este marco, los sindicatos iniciaron un periodo de gran crecimiento afiliando masivamente a los trabajadores lo cual fue decisivo para consolidar el poder de Perón. La nueva clase obrera pasó a engrosar el gremio peronista unificado bajo una sola organización. Y los preexistentes, constituidos por otras ideologías, mayoritariamente reabsorbidos.

Perón puso en vigencia el voto femenino haciendo realidad proyectos que habían sido presentados años antes, por los diputados socialistas Alfredo Palacios y Mario Bravo y que habían quedado relegados en el Congreso. Nacionalizó los Servicios públicos. Aportó soluciones al déficit habitacional construyendo barrios no sólo con viviendas, sino con escuelas y edificios destinados a la atención de la salud pública. El país pensado para pocos, extendió sus niveles de bienestar hacia la participación de muchos.

Aunque aumentó la infraestructura para educación y se creó el Consejo Nacional de investigaciones Técnicas y científicas (CONYTIC), antecedente del CONICET, Consejo Nacional de investigaciones Científicas y Técnicas, durante los primeros tiempos del peronismo, hubo un alto porcentaje de renunciadas y cesantías de docentes y profesores universitarios.

El fomento de la industria liviana nacional, las medidas introducidas en la legislación y la política laboral, el aumento de salarios a la clase obrera y su mayor participación en el consumo llevaron a este sector social a un lugar de dignidad para

ellos hasta entonces desconocido. Bajo el impulso de la Segunda Guerra Mundial la política sustitutiva de importaciones adquirió nuevo empuje y, según afirma Pigna:

“El Estado peronista intervino para garantizar la inclusión social y aumentar la inclusión de los asalariados en la renta nacional. Su meta era integrar a los trabajadores al sistema como productores y consumidores, intentando convertirlos - según los postulados fondistas y keynesianos anunciados tantas veces por Perón cuando propiciaba su hipotética alianza de clases – de proletarios en propietarios, para aumentar su conciencia de pertenencia al sistema y alejarlos de una posible influencia revolucionaria clasista.” (2008: 197-198)

Sostiene además que:

“Las políticas sociales y económicas implementadas por el peronismo abrieron la compuerta al consumo popular y modificaron radicalmente el patrón de inversión estatal en beneficio de las mayorías populares.” (Pigna, 2008: 231)

Por otro lado, el alto consumo interno disminuyó, al mismo tiempo, los saldos exportables de carne y trigo incrementando la importación de petróleo lo cual se tradujo en aumento de precios y los altos consumos en inflación y desabastecimiento de algunos productos.

La burguesía se negó a integrar el proyecto de la alianza de clases propuesta por el líder. Disminuyó la tecnificación del campo, la cantidad de áreas sembradas y la inversión industrial.

Mientras los sectores obreros se veían favorecidos en sus salarios, se producía un notable desfasaje con los ingresos de la clase media. Se excluía la voz de la oposición en los medios radiales y se la perseguía en la prensa provocando la censura en todos los medios. A través de distintas formas de presión el gobierno fue adquiriendo revistas, estaciones de radio y periódicos. Al finalizar el mandato de Perón sólo dos diarios no pertenecían al Estado: *La Nación* y *Clarín*. El conflicto por la posesión del diario *La Razón* se desató después durante el gobierno de Aramburu y es el motivo histórico y telón de fondo del asesinato del Dr. Marcos Satanowsky, abogado defensor de su dueño, Peralta Ramos, narrado por Walsh en *Caso Satanowsky*.

Por último, según el trayecto de toda nuestra historia, y pesar de la notable industrialización de este periodo, el país siguió dependiendo de las divisas aportadas por el sector agroexportador.

En junio de 1952 murió Evita. El secuestro y ocultamiento de su cuerpo por el coronel Moore Köening constituye el sustrato histórico de *Esa mujer* de Rodolfo Walsh. El segundo gobierno de Perón, a partir de 1952, contemplaba el proyecto de una segunda etapa de industrialización a través del primer paso dado con la creación de SOMISA que producía acero como complemento del hierro generando así las condiciones para instalar las bases de la industria pesada en el país.

A partir de entonces, se produjo el agotamiento de la política distributiva que caracterizó al primer gobierno generalizándose las huelgas y conflictos sociales; hubo mayor acercamiento con Estados Unidos; se firmaron contratos para la explotación petrolera con la Esso de California contradiciendo la etapa anterior; se dio mayor importancia al campo para corregir la tendencia marcadamente industrialista del anterior periodo; las buenas relaciones con la iglesia se tensaron a partir de la sanción de la ley del divorcio y del incendio que partidarios del Presidente provocaron en algunas de ellas; el gobierno y la imagen de su líder comenzaron a cambiar. El Presidente dio por finalizada la revolución justicialista y realizó una convocatoria a la concordancia que encontró escaso eco en la oposición mientras crecían las dificultades con el desabastecimiento y la inflación que cercaban a la clase media, en su mayoría contraria al peronismo. La prosperidad del primer gobierno parecía acabarse con la muerte de Evita y las dificultades económicas que Argentina debía enfrentar en ese momento.

El golpe de Estado de 1955 presidido por Leonardi y Rojas, primero y luego por Aramburu, desalojó en septiembre, a Perón de la presidencia, produjo la muerte de miles de inocentes tras el bombardeo de Plaza de mayo que intentaba matar a Perón; el gobierno de la Revolución Libertadora que se apoyaba en los sectores antiperonistas se caracterizó por el odio, la proscripción, la persecución y el asesinato de sus opositores peronistas que se habían organizado en la Resistencia.

En 1956 al mando de los Generales Valle y Tanco, un grupo de militares y militantes peronistas intentaron un alzamiento contra el gobierno de facto que fracasó y tanto Valle como muchos militares y civiles peronistas y no peronistas fueron asesinados. Uno de los episodios es el que está narrado en *Operación Masacre*.

En 1958 con las críticas a la extranjerización del negocio petrolero formalizado por Perón y con el protagonismo de los votos de las mayorías peronistas,

Frondizi asumió la presidencia de la Nación despertando las esperanzas de la clase intelectual que pronto se verían desvanecidas cuando el mandatario contradiga con los hechos los afanes nacionalistas predicados en la campaña electoral en el rubro petrolero y su política económica favorable a las inversiones extranjeras.

La inestabilidad política argentina volverá a evidenciarse en 1973 cuando el Dr. Illia asuma la presidencia democráticamente en 1963 con sólo el 23% de los votos por la proscripción del peronismo y de su líder. El Presidente Illia había nacionalizado lo que Frondizi puso en manos extranjeras y había puesto orden en los laboratorios de medicamentos.

Pronto será atacado desde todos los flancos, principalmente a través de una campaña de desprestigio pagada desde la prensa: *Primera Plana* y *Confirmado*, para caer con una nueva dictadura, la de Onganía en 1966, iniciando la llamada “Revolución Argentina”.

Entre tanto, la clase trabajadora seguía identificada con el peronismo y los grandes sindicatos aglutinados en la CGT liderada por Augusto T. Vandor quien buscaba ocupar el lugar de su líder ausente del país y se encargaba de negociar con el gobierno de Onganía. Mientras, Perón seguía dirigiendo el movimiento desde el costado más progresista, que buscaba cambios revolucionarios, más combativo y comprometido había surgido otro líder sindicalista, también alentado por Perón: Raymundo Ongaro. Cuando la unidad cegetista se fracturó en posiciones francamente opuestas, éste pasó a liderar la fracción trabajadora más combativa en la CGTA. En tanto que Perón, tras lograr más tarde, la unificación en un solo gremio, produjo el fortalecimiento del vandorismo anulando así las aspiraciones revolucionarias del flanco liderado por Ongaro.

La interlocución con el peronismo dentro del país residía entonces en los gremios, pero como bien observa Álvaro Abós:

“El poder político, durante casi dos décadas, se basó en la coacción. El movimiento mayoritario fue sistemáticamente marginado. Su líder histórico impedido de regresar al país. En estas condiciones, los intentos de democratización ensayados entre 1958 y 1963- interdicción del peronismo mediante- adolecieron de una falsedad

esencial. Los sectores populares no cesaron de manifestarse contra esa ilegalidad política, por todos los medios posibles, reclamando una

restauración democrática que posibilitara su anhelo de transformación social. En este orden la CGT se pronunció y accionó sin pausa. Su unidad inquebrantable fue el principal escollo contra el que tropezó la oligarquía (y las cúpulas militares que la sustentaban) en su propósito de perpetuarse". (1986:30)

Con el estallido del Codobazo en 1969, protagonizado por obreros, estudiantes y pobladores comunes, salió a la luz el malestar social que anidaba bajo el gobierno de Onganía. Entonces ese hecho se convirtió en el principio del fin de la dictadura que cayó el año siguiente. En 1970 aparecieron las formaciones guerrilleras revolucionarias de ERP y Montoneros y Rodolfo Walsh decidió su participación activa en la agrupación peronista.

En síntesis, este es el largo trayecto de nuestra historia en la que se inserta la obra de Walsh desde la que también aflora impregnada de ideología.

- En tercer lugar, la Historia aparece como historia del acontecimiento considerada aquí en el significado pleno de la palabra como evento que supone un quiebre con los hechos anteriores y sucede de manera imprevista por causas determinadas, al mismo tiempo que produce consecuencias y posteriores acontecimientos encadenados. En otras palabras: el acontecimiento es todo aquel evento que forma parte del encadenamiento y colabora con el posterior desarrollo histórico.

Para el periodismo el acontecimiento designa un hecho notable de actualidad, al igual que para la historia, se refiere a un hecho memorable que merecería ser consignado en la memoria y registrado por escrito.

El acontecimiento como base de la historia propone un análisis de los hechos que lo generaron y además la prospección de sus consecuencias porque unas y otras en él, por su singularidad, son únicas e irrepetibles.

En el caso concreto de Walsh narra un hecho puntual, un suceso más que hubiera pasado desapercibido, oculto tras el discurso dominante, silenciado por la voz oficial si él no hubiera visto en ellos la suma o el compendio e interpretado,

como advierte Roberto Ferro en el prólogo a *Caso Satanowsky*, “su dimensión política e histórica y los hubiera traducido como cifras emblemáticas de procesos en los que es posible rastrear las grandes crisis de la Argentina contemporánea.”

Esos sucesos “emblemáticos” son contados en sus mínimos detalles, domésticos y nimios en la vida de los personajes de *Operación Masacre*, los cotidianos de *Caso Satanowsky*, y en el detalle y el contraste repetido de las posiciones ocupadas por víctimas y victimarios en La Real de Avellaneda en *¿Quién mató a Rosendo?* Así Walsh dota a sus personajes de la humanidad que tuvieron las personas históricas y los inviste de lo real.

El acontecimiento es la gruesa historia como parte, como oscura gema engarzada en el complejo devenir de la historia social y política del país. Esta es la médula que impresiona al escritor para hacerla objeto de sus investigaciones.

El relato de los hechos en sus detalles pormenorizados no oculta filón alguno a las estrategias narrativas del escritor-periodista-detective que hallará en las minucias elementos de prueba, confirmación de sospechas, de modo que el suceso aparecerá completo en sus complejidades como un hecho investigado y probado, pero no concluido. La salvedad es, en todos los casos testimoniales que, ante el paso de los años, la historia no se modifica, sino que recibe nuevos aportes. Es el caso de *Operación Masacre* que en su última edición hace convivir los hechos de 1956, los fusilamientos ordenados por Aramburu, con la muerte del dictador, víctima de su propia violencia, en manos de un grupo montonero denominado Gral. Valle. En 1970 la historia del suceso se actualiza y se cierra el círculo.

Los acontecimientos narrados en cada una de las obras testimoniales registran hechos que tuvieron sus consecuencias históricas: los fusilamientos ordenados por Aramburu desencadenaron su propia muerte, los crímenes de la Real dejaron como dirigente dominante a Augusto Vandor y al sector negociador y burocrático de la CGT, caracteres contra los cuales se manifestaron los integrantes del Peronismo de Base como los hermanos Villaflor, John W. Cooke y el propio Walsh y que sin embargo hoy son las notas dominantes de las cúpulas sindicales de la CGT.

Digamos por fin que con este apretado repaso histórico nos interesa señalar y rescatar a los fines de nuestro trabajo, no sólo los hechos de la historia que aparecen en su obra, sino tratar de responder, de algún modo, las razones de la ascendencia y supervivencia del peronismo entre las grandes mayorías argentinas reflejadas en ella.

Pensamos que pueden descubrirse en las palabras de Ernesto Sábato, al referirse al 17 de octubre:

“Personalmente no tengo ninguna simpatía por Perón. Pero si fuéramos a juzgar la Historia y los hechos políticos por la simpatía o antipatía que nos merecen sus líderes evidentemente resultaría una Historia muy curiosa. Lo cierto es que aquellas masas eran multitudes que habían sido sistemáticamente escarnecidas y expoliadas, que ni siquiera eran gentes, que no eran personas. Ese concepto de “persona” que tan profundamente la iglesia reivindicó para el hombre, y que trajo a la civilización occidental una revolución espiritual tan trascendente. Pues bien esa multitud de parias había encontrado un conductor, un líder que había sabido moverlas, que había sabido despertar su amor.” (Lanata, 2003: 166)

- Por último, la cuarta forma en que aparece hilvanada la historia en la obra del escritor es en la contextualización del episodio o acontecimiento. Mientras se cuentan los hechos de que ése está sembrado, se narran en simultaneidad momentos del devenir histórico general. Se anuda lo particular en la sincronía y la diacronía del acontecer. Así puede leerse, a modo de ejemplo, el hecho particular de Caso Satanowsky en el fluir histórico:

“el jueves 13 de junio fue un día pesado y caluroso para la época (temperatura 6 grados superior a la normal), muy húmedo y lluvioso por momentos. En su casa de Arenales al 800, Marcos Satanowsky se levantó a las seis como de costumbre. Tomó su desayuno (café con leche, galletitas) mientras leía La Prensa, luego La Nación. Para ese día se anunciaba un viaje a San Juan del Presidente Aramburu. Los partidos políticos entraban en la penúltima etapa de la campaña por la Constituyente.” (Walsh, 2007: 63)

Desde los años treinta hasta el último peronismo Rodolfo Walsh da cuenta del acontecer argentino como intelectual crítico, muestra su espíritu de hombre latinoamericano “como parte de un colectivo social en relación a la realidad histórica”, como lo habíamos señalado en la introducción, y entreteje en distintas formas el devenir nacional en sus textos acercando su obra a la realidad de un modo mucho más efectivo que si se tratase sólo de la narración histórica con su pretendida “objetividad” porque en el relato vivo de lo literario los hechos cobran vitalidad, vibran en el cotexto y adquieren sentido en la linealidad histórica.

El manejo recurrente del dato histórico revela un afán de análisis crítico del pasado, intenta la superación dialéctica con el hecho presente, por un lado y la revelación de la verdad ocultada por la historia oficial, cuestionándola, por otro. El objetivo claro en Walsh es promover la reflexión del lector activo y así también su toma de posición frente a los hechos.

Cuando la clase alta y media cobren protagonismo después del 55, será justo cuando la clase obrera que se trataba de invisibilizar, cobre protagonismo a través de la obra de Rodolfo Walsh.

Se cumple así el itinerario sartreano del compromiso que en Argentina toca de lleno en las vanguardias ligadas al peronismo en el que el yo individual se funde con el yo del sujeto pueblo. El grupo de intelectuales críticos, denunciadores o contestatarios, según la denominación establecida por Oscar Terán, (1993) en torno a quienes se asiste a la formación de la nueva izquierda argentina.

La política en la obra de Walsh

La inserción del propio Walsh y de su obra en la historicidad argentina y latinoamericana deriva en una evolución política personal que acompaña su crecimiento literario y florece en él.

En la compleja urdiembre histórica nacional se puede encontrar al joven Walsh, tras su breve paso por la ALN, Alianza Libertadora Nacionalista, junto a sus compañeros de generación que desde otras posturas celebraban la caída de Perón en 1955. El rechazo de los jóvenes intelectuales contra la demagogia de Perón pronto advirtió el carácter sangriento del nuevo gobierno de la Revolución Libertadora y comenzó a revisar su posición anterior separando, en la opinión, a su líder de los trabajadores, reconociendo la importancia del poder de las masas como encarnación del peronismo y como depositaria de una fuerza que será luego la raíz misma de su proscripción y el impedimento para el regreso de su líder.

En cuanto a Rodolfo Walsh, aunque no tan cerrado en la oposición como sus compañeros de época, en una carta escrita a Donald Yates en 1957 expresa sus juicios críticos, evaluativos sobre Perón y los distintos aspectos del primer gobierno que serán algunos puestos en cuestión: la política social y gremial, la falta de libertad, la corrupción de la justicia, la falta de democracia con los intelectuales, la

censura y, otros no: el don de la palabra de Perón, la política de industrialización. Sin embargo, todo cierra en esta opinión con saldo de valoración personal:

“Perón es un político. Mejor, un demagogo. Habilísimo. No ha habido en toda la historia sudamericana, que tiene grandes caudillos, quien como él supiera hipnotizar a las multitudes.” [...]

El extraordinario poder que conquista Perón está edificado básicamente sobre la palabra.”(2007:34)

Rodolfo Walsh siempre mostrará su opinión adversa a la persecución de la prensa y al proceso de burocratización del peronismo; su autenticidad ideológica lo llevará a afirmar en una entrevista concedida a Siete días en 1969:

“Aunque jamás fui antiperonista, cuando se produjo la caída de Perón estuve de acuerdo con el hecho. El primer suceso que me hace pronunciar políticamente es lo que sucede a partir de Operación Masacre. [...] En 1959 viajé a Cuba, donde estuve un año y pico. Allí vi por primera vez una revolución en acción, me interesé por la vía revolucionaria, Empecé a leer algo -no mucho-, descubrí una línea que perdura hasta hoy.”(Walsh, 2007: 42)

Más tarde en 1972, el intelectual habrá madurado su posición y cuando se le pregunte en la revista Primera Plana si es peronista el escritor terminará por definirse:

“Si se admite que la antinomia básica del régimen, peronismo-antiperonismo traduce la contradicción principal del sistema, opresores- oprimidos, yo no me voy a anotar en el bando de los opresores ni en el de los neutrales.”⁴

En el arco que va desde el antiperonismo a la militancia en el peronismo de izquierda, desde la producción de cuentos policiales para burgueses a la literatura testimonial comprometida, desde la inocuidad al efecto, Walsh da testimonio de la historia de su tiempo y realiza su aporte como hombre latinoamericano. Es capaz de captar la singularidad de la pertinaz persistencia del peronismo como ideología y movimiento de masas en Argentina.

⁴ Revista Primera Plana N°189, 13- 06- 1972. En WWW. Rodolfo Walsh. org

Su interesante y rica evolución literaria está íntimamente relacionada con su crecimiento personal y vivencial a nivel político. En la entrevista a Siete días al preguntársele si era marxista el escritor responde:

“Evidentemente, tengo que decir que soy marxista, pero un mal marxista porque leo muy poco: no tengo tiempo para formarme ideológicamente. Mi cultura política es más bien empírica que abstracta. Prefiero extraer los datos de la experiencia cotidiana.” (2007:142).

Es claro, el verdadero contacto con la política surge inicialmente a partir de la percepción del otro con *Operación Masacre*, aunque entonces la decisión de la escritura denunciativa pasará más por alcanzar un objetivo social, el de alcanzar la justicia para las víctimas:

“el aniquilamiento a corto o largo plazo de los asesinos impunes.”(2004: 193)

En los textos walshianos en los que se entreteje la historia y la política es visible la lucha de posiciones y la disputa por el poder entre los diferentes actores sociales o de unos sobre otros estableciendo relaciones de dominante dominado o luchando por un determinado capital. En *Operación Masacre* la matanza obedece a la determinación de apropiación absoluta del poder. Un capital simbólico sobre el que Perón y las masas habían avanzado y que los sectores dominantes no estaban dispuestos a disminuir o ceder. Todas las obras testimoniales de Walsh narran crímenes en donde se busca conservar e imponer el poder de un sector dominante.

El descubrimiento de las clases subalternas y sus padecimientos lo inclinan a elegir un lugar donde situarse, una forma de ver la cultura, un punto de vista desde donde lo popular constituye una mismidad. Ese lugar es el peronismo en su ala más activa. A partir de entonces, la política aparecerá en su obra como choque y enfrentamiento de posiciones.

La primera obra testimonial, *Operación Masacre*, muestra el empeño del gobierno de Aramburu por desperonizar a sangre y fuego la sociedad mediante la eliminación de las voces del pueblo trabajador y de los adherentes militares a Perón en el momento de la Resistencia.

Fruto de la pugna entre sectores gremiales es su libro *¿Quién mató a Rosendo?* Las diferencias entre unos y otros quedarán zanjadas en la descripción que de ellas haga mostrando cómo en la amplitud política del peronismo cabían posiciones enfrentadas, alentadas o relegadas, según la coyuntura, por su líder.

Los militantes peronistas estaban divididos entre quienes acompañaban las acciones negociadoras de Augusto Vandor con el gobierno y quienes respondían a las ideas de nueva izquierda propuestas por John W. Cooke, como Raimundo Ongaro liderando la fracción de lucha y presión más combativa en la CGTA que, como se ha dicho al analizar las conexiones entre intelectuales y política durante la década del sesenta, surgió como respuesta combativa y opción antiburocrática acogiendo a los sectores más dinámicos y combativos, no sólo de la clase trabajadora, sino de la iglesia del tercer mundo, los artistas e intelectuales. De modo que la adhesión de la intelectualidad al peronismo significaba la puesta en valor de las masas, de una tradición de luchas populares encarnadas en los trabajadores peronistas.

El asesinato de Rosendo García le sirve a Walsh para mostrar la política de alianzas entre la CGT vandorista, la patronal y el gobierno y a su vez las disidencias dentro del gremio de los trabajadores. A través de las investigaciones que precedieron a la escritura de *¿Quién mató a Rosendo?* el escritor conoció a dos sobrevivientes: Raimundo y Rolando Villaflor, militantes de la tendencia en la Acción Revolucionaria Peronista, grupo liderado por Cooke, que le abrieron las puertas del peronismo de Base al que ingresó en 1972.

A través de la descripción del sindicalismo argentino Walsh demuestra que la masacre de la Real no ocurrió por casualidad:

“actuaron todos o casi todos los factores que configuran el vandorismo: la organización gansteril; el macartismo (“Son trotskistas”), el oportunismo literal que permite eliminar del propio bando al caudillo en ascenso la negociación de la impunidad en cada uno de los niveles del régimen; el silencio del grupo sólo quebrado por conflictos de intereses; el aprovechamiento del episodio para aplastar a la fracción sindical adversa; y sobre todo la identidad del grupo atacado, compuesto por auténticos militantes de base.”(...]

“El vandorismo aparece así en su luz verdadera de instrumento de la oligarquía en la clase obrera, a la que sólo por candor o mala fe puede afirmarse que representa de algún modo.” (Walsh, 2.004: 9)

Walsh probó en esta investigación que la muerte de Rosendo García fue ejecutada desde su propio bando debido a la pugna por el poder de quien se erigía como defensor de los intereses contrarios a su clase, los de la oligarquía gobernante con la mediación de Onganía.

La posición ideológica antiburocrática de Walsh coincidía con la de la tendencia que tenía como ideólogo a John William Cooke, delegado de Perón en Argentina, quien definía al peronismo como un “*gigante invertebrado y miope*” y sostenía a nivel ideológico la convergencia entre peronismo e izquierda en el peronismo revolucionario. Lo consideraba como vanguardia porque

“busca reconciliar la política del Movimiento con el verdadero papel que éste tiene en el enfrentamiento de las fuerzas sociales. Puesto que las masas no absorben el conocimiento como una pura retórica, sino mezclado con la acción, la nuestra no es una obra de predicación sino de militancia combativa y de difusión de las verdades esenciales que eleven el nivel de conciencia de los sectores que tienen la misión de construir la nueva sociedad en un país liberado. La política revolucionaria es acción esclarecida por el pensamiento crítico. Una permanente indagación sobre una realidad fluida.” (Cooke, 1966).

Llegado este punto, es preciso mostrar la visión histórica que Walsh le asigna a la oligarquía como clase dominante que impone sus proyectos hegemónicos a través de los gobiernos militares. La persecución y el crimen. Su descripción queda explicitada en la primera investigación: *Operación Masacre* con el título de *Retrato de la oligarquía dominante* y tendrá su epílogo en *La carta a la Junta Militar* donde con argumentos irrefutables demuestra meridianamente que todo lo actuado por la Junta era el resultado de un plan sistemático con el fin de aplicar el proyecto económico de la oligarquía representada entonces por el Ministro Martínez de Hoz.

Ya el 1 de mayo de 1968, a través del Mensaje al pueblo de los trabajadores elaborado para la CGTA el escritor dejó constancia de su posición y la de su agrupación respecto del rol social esperado para las fuerzas armadas invitando a participar en ella a

“los militares que tienen oficio y vocación por la defensa de la patria: Nadie les ha dicho que deben ser los guardianes de una clase, los verdugos de otras, el sostén de un gobierno que nadie quiere.”

No sólo la literatura testimonial se halla atravesada por la experiencia política. En *Cartas* el autor pinta un gran fresco de época en donde los personajes evitan referirse a Yrigoyen, que entonces representaba un verdadero cambio revolucionario, Jacinto Tolosa, el terrateniente, miembro de la oligarquía, que dirige la política y acuerda con el poder inglés, lo nombra como el “peludo.” Aunque no había recibido el impacto de la gran crisis del treinta, padecida sí por el pequeño campesino Moussompes, repite en él la historia de apropiación de tierras otras veces ensayadas con propiedades circundantes. Lo mismo sucede con la figura de Perón en *Fotos*, Tolosa “no quiere leer los diarios ni escuchar la radio para no escuchar “al que te dije” (2008:40). Desde la mirada de quien quiere seguir conservando el poder, considera que “ese hombre echó a perder a la gente” y desde la contemplación conservadora del padre Trelles, piensa que el Cívico (sede del gobierno democrático) es un “Nido de masones.” *Ese hombre* es un cuento basado en la entrevista que Walsh le hiciera a Perón en 1968 y que nunca fue publicada. Allí el líder es mostrado en su ámbito doméstico con su facilidad de palabra y seducción, su inteligencia y su ambigüedad. No hay juicio, ni siquiera en forma elíptica.

En *Esa mujer*, la obsesión antiperonista de aniquilar todo resquicio, todo objeto de culto, por el nuevo gobierno, en este caso el carácter simbólico del cadáver de Evita para el peronismo, rebasa los límites de una acción racional cuerda. El coronel responsable de su sustracción y ocultamiento lleva los límites de la política antiperonista del odio a la insanía, a la demencia por la posesión del objeto cuerpo.

Pero la marca más profunda para la militancia política de Walsh fue sin duda la Revolución Cubana. Al conocer la muerte del Che en Bolivia en 1967, el escritor lamentaba que hubiera muerto con tan poca gente a su alrededor. Fue entonces cuando estaba escribiendo *Un oscuro día de justicia*, uno de los cuentos de la serie de los irlandeses donde aparece, aunque en forma elíptica, más claramente la opinión política del autor que asocia el tema del héroe recientemente abatido con el poder revolucionario del pueblo. El mensaje metafórico del cuento se refiere a la imposibilidad de obtener logros revolucionarios mediante la acción individual. Según el autor en su entrevista frente a Piglia:

“en este cuento se empieza a hablar del pueblo, por un lado y de sus héroes por el otro” y cita un fragmento: “el pueblo aprendió que estaba solo y que debía pelear por sí mismo y que de su propia entraña sacaría los medios, el silencio, la astucia y la fuerza.” Creemos que este es el pronunciamiento más político de la serie y muy aplicable a situaciones nuestras definidas: concretamente el fenómeno del peronismo e inclusive a las expectativas revolucionarias que aquí se despertaron con respecto a los héroes revolucionarios, incluso con respecto al Che Guevara.” (2006: 56)

Este pronunciamiento no era nuevo, ya había vertido por el autor en el guión de la película *Operación Masacre*. Tampoco lo era otra de sus determinaciones, la del cultivo de un arte comprometido.

Así en el arte walshiano confluyen la historia, la política, los actores políticos convertidos en personajes, los Villaflor, amigos de Walsh, la teoría de la vanguardia esbozada por Cooke y la obra de Walsh como eslabones inseparables. La política como tributaria de lo social. Walsh pensaba como Cooke y Cooke pensaba como Lenin que había que partir del estado de conciencia de la clase obrera. Para Cooke ese grado de desarrollo ideológico había sido logrado por los trabajadores peronistas.

La síntesis entre peronismo y revolución, la bandera de la juventud peronista integrada en la nueva izquierda cuyos artistas habían conseguido la objetivación de un arte operativo que, apropiándose de la historia y la política vigentes, perseguía una acción transformadora en el público, fue el motor generador de la coronación del compromiso social de Walsh y finalmente del relegación de la literatura, pero no de la escritura. Como ya se ha visto, después de su participación en la CGTA, nuestro autor, como otros artistas convencidos de que la acción era el único medio para lograr los cambios que la época soñaba, decidió su participación directa en la lucha armada.

Lo social en la obra de Walsh

Desde luego que si la historia se muestra como preocupación entrelazada en las obras walshianas, desde el principio también lo es el sujeto social. Se exhibe el celo, la disputa y la rispidez entre los extremos de las clases sociales con sus desigualdades, particularidades e intereses.

Para la sociocrítica, las realidades sociales se aprehenden como construcciones históricas y cotidianas generadas por actores individuales y colectivos. En este sentido, y según ya lo hemos observado, resulta especialmente útil la mirada de Pierre Bourdieu porque es pertinente para analizar las relaciones de poder y dominación en el seno de la sociedad pues construye un pensamiento más reflexivo en torno a las cuestiones relacionadas con orden social establecido.

Para Bourdieu el campo social es el campo de los campos, constituido por un conjunto de campos, es pluridimensional. En oposición a Marx, no habla de clases sociales, sino de posiciones ocupadas en él. Estructuras de diferencias en la distribución de las formas de poder. Según esta teoría, el criterio de determinación de los grupos en el espacio social depende del volumen total y de la estructura de distribución del capital que manejen y lo que se disputa en cualquier caso en esos espacios es el poder sobre determinado tipo de capital en juego.

La diferenciación social puede generar luchas y antagonismos individuales o grupales y, puntualiza Bourdieu:

“a veces, de enfrentamientos colectivos entre los agentes situados en posiciones diferentes dentro del espacio social.” (Bourdieu, 1997:48)

Según esta perspectiva, en el proceso histórico las realidades remiten a mundos objetivos exteriores al agente, reglas e instituciones, que actúan como limitantes o como puntos de apoyo y acicates para la acción y, por otro, se inscribe en mundos subjetivos, interiorizados por las distintas formas de percepción, sensibilidad, representación y conocimiento. El movimiento dialéctico se sintetiza en el *habitus* que opera desde el interior estableciendo relaciones que se concretan en formas de elección, paradójicamente, predeterminadas en forma no consciente.

Según la teoría bourdiesiana estas disposiciones producen esquemas básicos de percepción y pensamiento en los actores que han ocupado una misma posición en el espacio social durante un tiempo duradero y varía según el lugar que ocupe el agente en ese mundo. Los agentes que tengan posiciones similares tendrán *habitus* parecidos como sistema de disposiciones para actuar, percibir y pensar de una cierta manera incorporada por los individuos a lo largo de su vida. Así los sujetos

pertenecientes a un mismo grupo social serán poseedores de un mismo *habitus* adquirido desde las edades más tempranas en formas comunes de sociabilización.

Además, según la perspectiva del *habitus* el mundo social se construye a partir de lo ya construido en el pasado y sus formas sociales se ven apropiadas, reproducidas y transformadas por las prácticas e interacciones de los nuevos actores o agentes sociales. Se trata de una postura constructivista que pone de relieve la historicidad.

En los textos walshianos en los que se entreteje la historia y la política es visible la lucha de posiciones y la disputa por el poder entre los diferentes actores sociales o de unos sobre otros estableciendo relaciones de dominante dominado, luchando por un determinado capital.

En *Operación Masacre* la matanza obedece a la determinación de obturación del peronismo en tanto movimiento clasista y a la finalidad de apropiación completa del poder. A la ocupación absoluta de un espacio, de un capital social y de un capital simbólico materializados en Perón y el peronismo que habían ganado el líder y las masas y que los sectores dominantes no estaban dispuestos a seguir tolerando y menos, a ceder en consonancia con los propósitos inscriptos en el *habitus* de clase.

Como las posiciones en el campo son relativas, no se definen por sí mismas sino en relación a otros y los agentes que monopolizan un determinado capital específico de manera más o menos constante se inclinan a mantener conductas de conservación. En todas las obras testimoniales de Walsh se narran crímenes que son ocasionados porque lo que se busca conservar e imponer es el poder de un sector dominante.

Otro de los aspectos considerados por Bourdieu es el lenguaje como un mecanismo de poder cuyo empleo es designado como un uso relacional de posiciones en el espacio social. De ahí que los itinerarios lingüísticos sean expresiones de esas disposiciones diversas y su uso tienda a reiterar las posiciones respectivas de cada participante en él.

También la teoría de la comunicación y las nuevas concepciones en el campo del saber que convergen en un principio: el reconocimiento del papel central del lenguaje en la construcción de lo social. La realidad social es discursiva y el discurso es lo que convierte el intercambio social en comunicación.

Como ya lo habían hecho Esteban Echeverría en *El Matadero* y luego Roberto Arlt, a quien Walsh admiraba, en sus *Aguafuertes porteñas*, Walsh percibió con claridad el papel central del lenguaje no sólo como un sistema de formas lingüísticas, sino como un sistema de valores ontológicos, sociales y culturales que influye en la construcción misma del sujeto social y vertió en sus personajes las singularidades de su uso popular en cada clase, activando su dimensión dialógica y viva de signo social propuesta por la perspectiva bajtiniana, aún antes de convertirse al peronismo. Mediante el uso diferenciado del lenguaje Walsh imprimió una potencia a su mensaje que diferencia grupos y clases sociales.

En uno de los primeros cuentos, *Los nutrieros*, la cuestión socio económica lleva a Renato, de quien se resaltan sus ojos celestes, a delinquir cazando nutrias en campo ajeno para adquirir el tractor que deseaba su padre y a su compañero, Chino Pérez, de piel cetrina, a matar al hijo del capataz por haberlo descubierto. El juego de intereses recorre a Chino, el peón en el que anida el resentimiento contra Renato, pero el capataz y su hijo defienden los intereses del patrón por eso aquél aparece como blanco posible y el adolescente es víctima de las balas del nutriero Chino Pérez. Luego será en *Los dos montones de tierra* donde juegue el resentimiento y el terrateniente mate al peón para apropiarse de las tierras del arrendatario don Carmen, no por venganza por haberle quemado el campo sino porque “*estaba empeñado en no devolverle el cuadro que arrendaba desde hacía años, unas doscientas hectáreas, donde él quería “criar ganado fino.”*” (Walsh 2003:125). Pero la sociedad argentina en pleno con todas las escalas de la época anterior al peronismo con sus caracteres, resentimientos, conflictos e intereses aparece en *Cartas*.

La emergencia del otro, el cabecita negra, como clase que disputa bienes y un lugar de inclusión y pertenencia en el campo social es generadora de la persecución y violencia que Walsh denuncia públicamente en *Operación Masacre*. Lo que la clase gobernante disputa a través de la persecución y el crimen es el poder que antes de 1955 había sido conferido a Perón por las masas obreras y viceversa. En *¿Quién mató a Rosendo?* se mata porque lo que está en juego es el dominio del poder simbólico dentro del mismo sector obrero. Aunque *Caso Satanowsky* exhibe el juego de alianzas de poder que se establece entre la burguesía y la oligarquía, la cúpula del dominio económico y cultural, la lucha por la obtención del capital económico y a la vez factor de poder del que es depositaria la prensa, en este caso el

diario *La Razón*, lleva al Estado a cometer el crimen del abogado defensor del periódico.

Es a partir de la visualización de la clase obrera, desde *Operación Masacre*, que los personajes walshianos, tanto de su obra testimonial como ficcional, adecuan los usos lingüísticos no sólo al lugar que ocupan en el tejido social, sino que exhiben su grado de desarrollo cultural marcando las diferencias entre los grupos, edades y las procedencias regionalistas. Diremos solamente, a modo de ejemplo, que diferentes usos orales y niveles de escolarización son muy visibles en *Cartas* en donde el espectro social se muestra plenamente en el contexto situacional argentino de los años de la década infame, mientras que el uso regional del lenguaje se manifiesta en el acento de origen del turco Martín, en el rural del patrón don Julián en *Los dos montones de tierra* y el vulgar del narrador en *Corso*.

Las prácticas de los diferentes sectores muestran afinidades y objetivos comunes por ejemplo en aquellos que por su posición en el espacio social han desarrollado *habitus* parecidos concretados a través de prácticas repetidas: fraude electoral, apropiación de tierras, golpes militares, en el caso de la clase dominante. Estas estructuras de dominación social fueron el trabajo de una reproducción histórica continuada que trató siempre de mantener su hegemonía. Vieron una amenaza en el yrigoyenismo primero, y en el peronismo después porque al instrumentarse en 1912 la ley electoral Sáenz Peña y al ampliarse los beneficios sociales hacia otras escalas permitiendo, al mismo tiempo, una mayor participación ciudadana, las voces de los otros tuvieron un lugar de lucha en el espacio de juego social.

En la obra de Walsh puede verse a la oligarquía como una parte de la sociedad que tiene como principales aliados al sector militar y policial que se encarga de ejecutar prácticas tendientes a la consolidación de su poder económico por medio de la imposición forzada. Los golpes militares y la violencia de ellos emanada no son más que las prácticas del juego que estos, como intermediarios o mano ejecutora, deben imponer, para acrecentar y obtener un capital simbólico, sin respetar la opinión de los otros. Otros aliados son la iglesia y la pequeña burguesía cuyas condiciones de educación y prácticas conservadoras los convierten en sus interlocutores. Entre ellos se despiertan suspicacias, pero existen más complicidades y dialogan cómodamente. En el microcosmos social de *Cartas*, el café, concentra

todas esas voces amistosas sustentadas por principios afines y proyectos políticos comunes. Mientras que los miembros de grupos disidentes, los radicales, reunidos en *el Cívico*, o personalizados en la voz del periodismo, realizan apuestas que no tienen la fuerza ni el peso de las jugadas de los agentes más poderosos.

Los grupos sociales dominados se hallan en la base de la pirámide constituidos por el pequeño campesino, el arrendatario y la clase obrera. Se caracterizan por la posesión de un capital cultural y económico inferior, pero cuya *illusio* consiste en mantener la posición adquirida a través de la historia y sus prácticas diferenciales de clase, por ejemplo en el caso de los obreros peronistas de Operación Masacre y de Moussompes en *Cartas* o en la posibilidad de ascender en la escala social a través del capital cultural como lo pretende este personaje para su hija, sin lograrlo. La diferencia entre el sector dominante y el dominado consiste en que las acciones del segundo se caracterizan por el juego limpio en donde no hay avasallamiento del otro ni la búsqueda de su desplazamiento o destrucción para que no ocupe el lugar conquistado en el entramado social, ni pretenda avanzar en sus posiciones porque en última instancia, la *illusio* y las apuestas en el juego social del sector dominante giran alrededor de la hegemonía del poder político y económico. Como declara en la *Carta abierta a la Junta militar*: deben recurrir a la violencia para

“imponer sus proyectos de minorías derrotadas que traban el desarrollo de las fuerzas productivas, explotan al pueblo y disgregan la Nación.”

Y agrega:

“Una política semejante sólo puede imponerse transitoriamente prohibiendo los partidos, interviniendo los sindicatos, amordazando la prensa e implantando el terror más profundo.”(Seoane, 2007: 96)

La historia y la política como memoria individual y colectiva organizan los microcosmos sociales en las ficciones de ambiente argentino, en los relatos breves de los sesenta y, desde luego, en las obras testimoniales en un movimiento articulado que se extiende hasta su carta final. En síntesis, la presencia del otro social aparece en la obra de Walsh como historia, como cultura y como lenguaje.

CAPITULO III

Los textos analizados en este trabajo tienen rasgos comunes. Están atravesados por la militancia y el compromiso, la utilización de técnicas de construcción narrativas comunes, el estilo sucinto, en lo verbal la polifonía y la oralidad, el diálogo permanente con la historia de nuestro país, la utilización de géneros primarios poco transitados, según la perspectiva de Teun Van Dijk (1993) y la búsqueda de la complicidad del lector a través de los presupuestos y sobreentendidos que utiliza para omitir lo que el escritor supone que el receptor conoce en relación a la coyuntura histórica. Todos los textos aquí examinados tienen ese punto en común con el periodismo: requieren de un lector que esté al tanto del contexto histórico- social y aún geográfico de las historias narradas.

La narración ficcional

Cartas

Los personajes. El universo social, histórico y político.

La historia argentina, la política y, sobre todo, lo social convergen y se mezclan prodigiosamente en *Cartas*, un cuento que muestra con nítido reflejo especular de la diversidad social argentina de la pampa bonaerense en los años treinta. La narración restituye de un modo extraordinariamente exacto la estructura social desde la que ha sido elaborada y aún las estructuras mentales moldeadas por aquélla como principio generador de las relaciones que se establecen en el tejido de ese microcosmos enmarcado históricamente por el periodo que ocupa parte de la década del treinta, tras los gobiernos radicales de Yrigoyen y Alvear. El texto da cuenta de las prácticas sociopolíticas de un periodo bien definido: la llamada “Década Infame.” Desde 1930 a 1938, con epicentro en el gobierno de Agustín P. Justo.

En ese marco y con un manifiesto predominio referencial, el microcosmos social de *Cartas* es un espejo del universo social, ideológico y moral que muestra

un juego de intereses revelador de las relaciones humanas en el espacio tiempo - espacial aludido e inserta este cuento en el proyecto creativo que Walsh imaginó como denuncia y revelación de ciertas realidades históricas argentinas enquistadas.

Aparecido en 1967 este cuento forma parte de la escritura comprometida de Walsh. Constituye una forma de desenmascarar al poder conservador argentino.

En un espacio social estructurado y jerarquizado de posiciones objetivas se regulan las prácticas de los personajes en relación a otros que se encuentran situados en esa sociedad rural desde la cúspide hasta su base. Un análisis desde la sociocrítica permite verlos desde la perspectiva relacional bourdesiana pues son representativos del grupo social al que pertenecen.

El vértice de la pirámide está ocupado por la oligarquía, dueña de la tierra, del poder político y financiero, no discute su legitimidad para gobernar y se impone por cualquier medio. A esta franja pertenece Jacinto Tolosa y su familia. Tolosa es un agente social de la oligarquía. Todos sus atributos contribuyen a representarla puesto que el conjunto de sus acciones se encamina en el mismo sentido: la conservación, acumulación y consolidación de su poder. Es el motor del relato. El espacio circundante se subordina a él. Tolosa confirma con el paso del tiempo la permanencia de sus pasiones porque

*“lleva la tierra dentro de la sangre” y se encarga de su campo
“marcando con lápiz colorado las anexiones al plano, que
previó desde el comienzo los campos que eran vecinos y eran
propios.”(Walsh, 2004:24)*

Desde que despojó a los indios, a sus hermanas, a pequeños campesinos y finalmente a Moussompes de la propiedad de sus tierras, el personaje persiste en su esencia y atraviesa imperturbable todas las vicisitudes.

Preferimos encuadrarlo dentro de la categoría tradicional de personaje prototípico aunque también se puede acudir a la calificación de personaje “chato” según Foster (Bourneuf y Oullet 1981:193) por la unidireccionalidad de sus actos, por la definición de su psicología y sus juicios cargados de valor ideológico.

El padre Trelles es el único miembro de la vecindad a quien Tolosa reconoce como “*un igual*” porque pertenece a la jerarquía de la iglesia, es concesivo con él y maneja otro tipo de poder que no puede disputarle.

Más abajo está la franja media, la pequeña burguesía, formada por pequeños propietarios, funcionarios y comerciantes. Aquí se ubican el almacenero, el Mayor, el Gerente del Banco, el Intendente, el Comisario, el Periodista. Todos ellos, menos el Periodista que ejerce la libertad de la crítica al gobierno a través de *La Tribuna* y el Dr. Gerardo Nieves que es radical, percibidos como “*gente que no estaba a su altura,*” son una especie de coro que asiente y acompaña sus acciones., cuando no se transforman en eficientes colaboradores como en el caso del Comisario que ejerce aquí el papel de ayudante necesario.

La escala inferior está integrada por el inmigrante, pequeño campesino Mossompes y su familia, pero la base piramidal la ocupan los peones rurales y sirvientes.

En esta sociedad tan estratificada la relación que estos establecen con el otro social es de dependencia y subordinación porque pertenecen al mundo de los dominados. Allí aparecen Cipriano, las mucamas, los indios, los peones y después las mujeres de la familia Mossompes, entre ellas, Lidia en quien se frustra la posibilidad de ascenso social a través de la educación, aspiración de todo hijo de inmigrante en la Argentina real de aquellos años, por la acción saqueadora de Tolosa sobre las tierras de su padre.

Desde el punto de vista político Tolosa representa la persistencia en la acción directa en los manejos del poder de los dueños de la tierra encarnada en los gobiernos conservadores. De ahí su rechazo hacia el radicalismo y los procedimientos democráticos que comenzaron a perfilar otras prácticas y comportamientos sociales a partir de 1916 hasta 1930 en que se sucedieron los gobiernos radicales de Yrigoyen y de Alvear. Tolosa encarna al agente “tipo” de la oligarquía ganadera argentina que “*confiaba en las reservas morales de la Nación.*”(Walsh, 2004: 23). Sobre todo, al que durante la Década Infame gobernó a través del “fraude patriótico,” llamado así porque con esos manejos tendían a evitar el ascenso del radicalismo al gobierno.

El personaje sostiene y defiende la hegemonía del discurso único como verdad, como herramienta de predominio, persistente del poder conservador que no admite interrupciones, como aquello que traduce los sistemas de dominación, según lo ha anotado por Foucault (2008).

Rodolfo Walsh ha querido retratar su clase social a través de él y hacer un recorte histórico que la muestra como gestora en una época caracterizada por la entrega de la economía nacional al capital extranjero, a través del régimen fraudulento y represivo que encarnó el gobierno de Agustín P. Justo, responsable también del trágico asesinato en el Senado de la Nación en 1935 que daría fin a las denuncias con pruebas irrefutables hechas por Lisandro de la Torre del compromiso gubernamental en el negocio de las carnes con Inglaterra.

La oligarquía es retratada en forma cabal, utiliza los medios más aberrantes para conseguir sus fines. Es que el propio Walsh había sufrido por aquellos años en carne propia la lógica de los dueños de la tierra en la ruina económica de su padre y la consecuente sumisión de la familia en la pobreza.

Por entonces, la venalidad del gobierno en su sometimiento al imperio inglés favoreció a los frigoríficos de esa nacionalidad y a una pequeña minoría de ganaderos mientras, simultáneamente,

“la baja de los precios de los productos agropecuarios argentinos llevó a la quiebra de numerosos pequeños propietarios rurales,” afirma Pigna (2006: 285).

Históricamente los efectos de la crisis del treinta lo sufrieron las clases menos favorecidas, arruinadas, expulsadas de sus pequeñas propiedades, o tierras arrendadas, pasaron a engrosar los cinturones de las grandes ciudades para constituir en la década siguiente una nueva clase social y dar origen a un nuevo partido político: el peronismo. Porque grupos de criadores terratenientes construían alianzas con el poder inglés y se favorecían con ellas. El protagonista, Tolosa, no sólo afirma su condición latifundista apoderándose de tierras ajenas, se convierte en político, se codea con agentes del gobierno y se alinea con el poder inglés respondiendo así a las prácticas del partido conservador en el que pertenece. Walsh anota con ironía:

“el doctor Tolosa pidió al electorado de su circunscripción que votara por él para senador, y el electorado votó, con fervor y aún con insistencia, soliviantado en una ola de cánticos patrióticos que conmovió hasta la tumba de los muertos: hubieran querido votar por él. Almas piadosas ayudaron a satisfacer esos deseos de ultratumba.”(Walsh, 2004: 25).

Después, empeñado en su *habitus* de clase, una vez obtenido su cargo político, Tolosa

“viajaba a La Plata dos veces por semana, echaba un sueñito o un párrafo en la Legislatura, se codeaba con grandes estancieros y hasta con el gerente del frigorífico. Sus novillos se educaron a la par. Aprendieron a dar el peso justo en la romana y el setenta por ciento de chilled en las planillas. De noche soñaban con un viajecito cultural a Smithfield.”

Además

“Tolosa sacaba cien pero el ministro Duhau ciento veinte. Las jerarquías estaban a salvo.”(2004:25).

Entonces, no llama la atención la mención al Ministro Duhau. Se comprueba nuevamente la agudeza de la escritura ajustada, afilada, plena de significados implícitos de Walsh. Luis Duhau fue el Ministro de Agricultura y Ganadería del Gobierno de Justo acusado junto al Ministro de Hacienda, Federico Pinedo, por Lisandro de la Torre por recibir sobornos y favorecer al frigorífico inglés Anglo, que había incurrido en delitos contra el Estado en el negocio de las carnes a través del fraude y la evasión impositiva; fue también responsable, tras afirmar en la sesión que *“Ya pagará bien caro todas las acusaciones que ha hecho”*, del empujón, tropiezo y caída del Senador en el estrado, tras la cual fue asesinado su colaborador Enzo Bordabere con una bala que iba destinada al valiente denunciante.

Doloso también con la cosa pública, Jacinto Tolosa no repara en

“Desviar la ruta nacional [...] De su trazado primitivo para hacerla pasar frente a su estancia e instalar en la entrada del pueblo la primera estación de servicio.”(2004:35)

El personaje de Moussompes representa el otro extremo del hombre vinculado a la tierra, el que vive gracias al empeño del esfuerzo de sus brazos y sienta rabia porque a

“algunos les vaya tan bien y él sin saber para qué lado caer, porque si sembraba trigo el precio se venía abajo, y si compraba en la feria no llegaba nunca el día de mandar a plaza donde de todas maneras los estaban esperando los buitres de Liniers.”

Y le daba pena

“Por toda esa ruina venida de golpe, miseria de de haciendas al suelo, tucuras, intereses y mermas fletes y bornes. Y usted dijo en el bar de Roma, lo que era más que un deseo, una vaga idea de cosas legales y justas. Estamos todos en el mismo brete, doctor – y Tolosa todos no – Usted que respira por la herida.” (2004: 22)

En medio de la pobreza que lo empuja desde la situación de crisis y de desastres naturales, Moussompes es acusado de cuatrero por el comisario, ayudante natural del poder, y debe vender sus tierras a precio vil al protagonista. Despojado y encarcelado por un delito que no cometió vive casi enajenado escribiendo cartas que reclaman la libertad y justicia que quedarán diluidas en la espera. Poseído por la desesperación y la esperanza vana, el hombre clama:

“ Si alguno pregunta cómo vino Moussompes á la Cárcel no encuentra á naides que tenga la culpa y la ravia mas grande que todos los ladrones más grandes estan sueltos y la gente acá en la Cárcel pobre que da miedo. Las familias con los hijos claman pero no ahí caso ahí que ver las cartas que manda de afuera la pobreza .El que no cae es el que tiene plata ese es el mejor Juez y Abogado.”(2004:51).

Enmarcado en la tradición de la literatura argentina, el cuento trata el tema del poder, la violencia y el caciquismo y toma su nombre de las cartas que muchos de sus personajes escriben para comunicarse, como Estela, Lidia, el Dr. Nieves o el mismo Juez. Pero, sobre todo por las que el inmigrante redacta desde la prisión, se constituyen en un verdadero reclamo de justicia del oprimido frente a la presión ejercida sobre él por los sectores dominantes, son la única forma de comunicar su soledad en medio de una época y una sociedad en la que no tiene reconocimiento.

Todos los personajes tienen una gran valoración de la familia. El mundo de las mujeres está subordinado al de sus maridos. Felisa piensa y actúa como Tolosa,

Benedita es trabajadora y sencilla como domingo Moussompes. Responden a un modelo de sometimiento acorde con la época.

El mundo infantil es candoroso, exhibe relaciones cariñosas entre los hermanos, Estela y Jacinto, de amistad y compañerismo sincero entre Estela y Lidia donde no están presentes las distancias sociales. Aunque Estela no duda de que el árbol de la loma le pertenezca, cuando llegan a la adolescencia y su amiga debe abandonar sus estudios en La Plata para transformarse en su mucama, sigue tratándola fraternalmente, solidarizándose con ella.

Atravesadas por la nueva situación

“Lloraron abrazadas. En medio de todas las desgracias había una suerte: ahora estaban juntas y no se separarían nunca, nunca.”(2004: 51)

El lenguaje

Cartas es una demostración enfática de la fertilidad estilística de Walsh; en este texto el autor ha mostrado su respeto y reverencia por la palabra viva; el lenguaje oral argentino de uso cotidiano registrado en las variantes de sociolectos y cronolectos que contribuyen a enriquecer el caleidoscopio social referido; es una muestra evidente de las diferencias entre los personajes que expresan a través del lenguaje aspectos de sí mismos, su lugar de pertenencia grupal y sociocultural, edad y género y aspectos contextuales como lo plantea Mijail Bajtin ; se exteriorizan mediante diálogos, discursos y cartas, construyendo manifestaciones dialogísticas de la heteroglosia social.

Todos se expresan con hablas originales, con marcas crono o dialectales, todos los personajes usan una lengua con variantes, individualizada y en el caso de los adultos, ideologizada.

Se trata de una atractiva y aguda indagación del habla cotidiana con sus inflexiones, y sus ritmos expresada literariamente a través de estrategias narrativas tales como: cambios bruscos de lugar y tiempo, cambios súbitos en la focalización de personajes, el estilo directo en el que estos expresan sus pensamientos, estilo directo libre y la ausencia de signos de puntuación.

Por otra parte, en este cuento, el autor se halla implícito en el uso frecuente del recurso de la ironía, no exenta de mordacidad, que es utilizada como otra forma de señalamiento, de subrayar y denunciar las prácticas autoritarias de fraude y violencia

de una clase social siempre criticada por Walsh; mientras todo eso sucede, el narrador acude acentuando su ironía a la intertextualidad con el tango: "y el mundo sigue andando..." (2004: 26).

Una vez más Walsh ha encontrado la perfecta adecuación entre lo que dice y las técnicas que utiliza en esta hermosa narración mostrando que la ficción también puede constituir un señalamiento y una toma de posición frente a momentos históricos teñidos de problematicidad.

Esa mujer

En la frontera entre realidad y ficción, entre la literatura y el periodismo, este relato transita en los límites que frecuenta la escritura walshiana; tiene como referente histórico la sustracción y ocultamiento del cadáver de Eva Perón por el gobierno de Aramburu después de la caída de Juan Perón. Según declara el propio autor, en la nota que lo precede, fue escrito en dos días: un día de 1961 y otro de 1964 y que "*la conversación que reproduce es, en lo esencial verdadera,*" en una etapa de transición en la que todavía el escritor no se había adherido a la militancia política.

Una vez más en el discurso walshiano convergen la historia nacional, el testimonio de quien protagonizó, efectivamente esa entrevista, lo social, el empleo de los mismos códigos culturales de los personajes que les permite entenderse, a pesar de lo no dicho y de los implícitos de la construcción discursiva, de la ficción.

El cuento gira alrededor del enigma del destino del cuerpo y adquiere la forma de un contrapunto dialógico tensado entre el afán revelador y el de ocultación. La averiguación del lugar es la intriga, el acicate para el personaje del periodista que busca información en el coronel, el otro personaje importante con quien se produce un diálogo pleno de teatralidad en el espacio escenográfico oscuro y cerrado de su departamento durante la declinación hacia la muerte del día, en el atardecer, como para redundar en el clima tenebroso que opone el adentro con el tema de la muerte, con el afuera desde donde llegan los ruidos y la luz que baña la oscura figura del coronel, a través del ventanal.

Los referentes son, obviamente, Rodolfo Walsh y Carlos Moori Köening, el pervertido jefe de servicios de información del gobierno de Aramburu, encargado de

esconder el cuerpo embalsamado de Evita. Comprometidos en una negociación, el texto reproduce un diálogo cargado de tensión. El periodista quiere saber dónde está el cuerpo y el militar, unos papeles vinculados con la investigación de *Caso Satanovsky*. Esos papeles, Walsh lo aclara en *Nota al pie de página*, son el original de la declaración de Pérez Griz, uno de los implicados en el asesinato, en una entrevista que el autor le hiciera en una cárcel de Paraguay.

Como en el relato policial y en el género testimonial, también aquí la búsqueda de la verdad funciona como imperativo axial.

En el tejido textual el protagonista y su antagonista son reducidos al rol que cumplen. En este cuento tal vez como en ningún otro, Walsh extrema la elipsis y crea un vacío alrededor de los nombres. El efecto es de pulido del testimonio y de la historia, mejor dicho, su total disolución en favor de la ficción. El otro recurso prevaeciente que favorece la dilución de bordes es la deixis. La forma en que es nombrada Evita es la manera distante y despectiva con la que el pronombre demostrativo enfatiza, a su vez, el nombre elidido de la mujer. Su carácter despectivo remarca lo silenciado, tal vez la más respetuosa, la elocuencia del rechazo que utilizaban sus opositores para referirse a ella. Esa mujer no se nombra, es el lugar del nombre prohibido por el gobierno de la Libertadora. Pero en la repetición deíctica “mía,” no sólo se enmascara el personaje femenino, sino los tortuosos deseos del coronel.

Solamente a nivel discursivo se podría sintetizar la posición de ambos en sus roles actanciales según la teoría semiótica de Greimas (Zecchetto, 2005: 145-189) en el hacer de cada uno entre la búsqueda de revelación por parte del actante sujeto (periodista) y la ocultación y apropiamiento del objeto – cuerpo (cadáver de Evita), símbolo y trofeo, por su oponente. (Coronel) que se mueve con gestos exagerados haciendo exhibición de su violencia agazapada. Empuña un arma y persiste en un diálogo cortés y cerrado; siempre animado por el alcohol transita una deriva creciente hacia la vesanía y enajenación posesiva:

“La sacamos en un furgón, la tuve en Viamonte, después en 25 de mayo, siempre cuidándola, protegiéndola, escondiéndola. Me la querían quitar hacer algo con ella. La tapé con una lona, estaba en mi despacho, sobre un armario, muy alto.”(2008:17)

En efecto, el carácter simbólico de la esposa de Perón, convertida en objeto, opera como fuente de deseos, de amor y odio en los dos extremos del espectro social. Su carácter simbólico es razón o sin razón de la manipulación del cuerpo por parte del gobierno en la persona del coronel ante la eventualidad de que “esos roñosos” puedan volver a idolatrarla si conocen su paradero. El personaje reconoce el riesgo porque “*para ellos (los obreros) era una diosa, que sé yo, las cosas que les meten en la cabeza, pobre gente*”. (Walsh, 2008:15).

Como la presencia de la “*chusma*” hablando con acento propio en *El Matadero*, la aparición del otro vuelve a plantear esa bipolaridad histórica presente en la literatura argentina entre civilización y barbarie. La barbarie es ahora el peronismo hecho mito en Evita. De ahí la equiparación con el arquetipo bárbaro de Sarmiento:

“_ ¡Está parada! _ grita el coronel. ¡La enterré parada, como Facundo, porque era un macho!” (Walsh, 2008: 18).

Lo popular, la barbarie como formulación de la histórica dicotomía argentina, está en Eva como en Facundo. Su carisma y el importante lugar de liderazgo que ocupó, infrecuentes en una mujer para la época, subrayan un lugar de privilegio que en la sociedad sólo se otorgaba al varón.

El periodista indaga, averigua sobre hechos de violencia conexos al episodio de la sustracción del cadáver, sólo le interesa la noticia que puede ser publicada. Sin embargo, el oponente va entorpeciendo la posibilidad de descubrimiento con nuevas informaciones que obstaculizan el conocimiento de la verdad perseguida, hasta resolverse en la completa dilución y encriptamiento con los que el posesivo “*mía*” cierra el relato.

Por otra parte, como puede inferirse, es evidente la presencia, a nivel formal, de elementos propios del policial, cuyos signos están a la espera de la interpretación, además del enigma: ¿Dónde está el cuerpo sustraído?, hay un investigador, el periodista, un delito: el hecho de la sustracción y un culpable: el poder político encarnado en el coronel que siembra pistas inconducentes a los fines investigativos, sólo deja una certeza valiosa: el objeto buscado se halla en el exterior.

El mayor atractivo estético se halla, justamente, en esa economía y austeridad con que Walsh maneja aquí el lenguaje ágil, pleno de implicancias. El cuento se construye básicamente recurriendo a dos recursos estratégicos que se complementan: la repetición y la omisión (Amar Sánchez (2008). La elisión del nombre tabú de Eva se vuelve redundante a través de la repetición. Lo que se quiere ocultar y escamotear termina por ocuparlo todo.

Es una vez más, como en otras obras, una invitación intelectual de enriquecimiento de la lectura para el receptor curioso a través de su propio marco o de otros aportes.

El autor concita al que Sartre denomina “coautor” para llenar los huecos, la ausencia de una mujer siempre presente, los nombres y los hechos innombrados, para completar el suceso histórico. Walsh es imperativo. Lo perlocutorio se da a través de la abundancia elíptica poniendo como eje la cooperación para la actividad lectora. Es el modo en el que lector ideal puede interpretar los diferentes indicios para llegar a una versión definitiva de los hechos.

Con esta narración el escritor lleva al límite su indagación sobre las posibilidades expresivas del lenguaje. No en vano el relato fue elegido por la crítica como mejor cuento argentino.

El relato testimonial

La compleja realidad latinoamericana nos ha llevado siempre a repensarnos y a buscar nuevas y propias formas para expresarnos distinguiendo así nuestra propia individualidad.

En 1982 Gabriel García Márquez recibía el Premio Nobel de Literatura y al hacer una descripción de ésta se expresaba con estas palabras:

“Me atrevo a pensar que es esta realidad descomunal la que este año ha merecido la atención de la Academia sueca de las Letras y no sólo en su expresión literaria, [...] Una realidad que no es la del papel, sino que vive con nosotros y determina cada instante de nuestras incontables muertes cotidianas, y que sustenta un manantial de creación insaciable, pleno de desdicha y de belleza, del cual este colombiano errante y nostálgico no es más que una cifra más señalado por la suerte. Poetas y mendigos, guerreros y malandrines, todas las

criaturas de aquella realidad desaforada hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación porque el desafío mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de los recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida Este es, amigos, el nudo de nuestra soledad. [...]

“La búsqueda de identidad propia es para nosotros tan ardua y sangrienta como lo fue para ellos [los europeos]. La interpretación de nuestra realidad con esquemas ajenos sólo contribuye a hacernos cada vez más desconocidos, cada vez menos libres, cada vez más solitarios.”(2010: 25-26).

García Márquez deja esclarecida para nuestra literatura la ecuación realidad – expresión. La desmesura latinoamericana sólo puede explicarse con esquemas y lenguaje propios. Dejar de estar solos significa que esto se comprenda.

Además de realidad descomunal, a la nuestra, el escritor colombiano agrega su condición de *“manantial pleno de desdicha.”* Y aunque ésta no se trate sólo de una peculiaridad latinoamericana, sí es tan significativa entre nosotros como para demandar que se la narre con el lenguaje propio, con nuestros esquemas al que se ha referido pues

“La violencia y el dolor desmesurados de nuestra historia son el resultado de injusticias seculares y amargas sin cuento.”(2010:27)

Este estado de lo inconmensurable encontró ente nosotros un canal propio, pleno de identidad en la ficción, en el realismo mágico.

Pero además, si *“La preocupación obsesiva de todo escritor es descubrir el idioma exacto de sus narraciones,”* como afirma Walsh (2007:11), y los hechos observados, indispensables de evidenciar por ser horriblemente punitivos y políticamente necesario de denunciar, habrá que intentar nuevas formas para abordarlos desde otro lado, el periodismo, por ejemplo, porque el grado de desarrollo de nuestra literatura no alcanzaba entonces, en las cercanías de la década del sesenta, según la percepción del autor, para hacer descubrir y llamar la atención sobre el desgarramiento de algunas de nuestras realidades. Walsh ofrece, entonces, un modelo de escritura ensamblando sus dos vertientes narrativas. Un modelo diferente, algo distinto de lo que brindaron los escritores del *boom*. Un proyecto alternativo ante la necesidad de renovar el canon.

“Hay un fusilado que vive”

Son las palabras que escuchó Rodolfo Walsh, una noche mientras jugaba al ajedrez en La Plata. Sólo por la imposibilidad de realidad de tal aserción, inscrita en lo paradójico, podemos estar seguros de que se halla inserta en esa realidad fabulosa, descabellada a la que se refiere el escritor colombiano. En Latinoamérica lo que parece pura imaginación es pura realidad.

Y Walsh reconoce:

“No sé qué es lo que consigue atraerme de esta historia difusa, lejana, erizada de improbabilidades. No sé por qué pido hablar con ese hombre, por qué estoy hablando con Juan Carlos Livraga”

“Pero después sé. Miro esa cara, el agujero en la mejilla, la boca quebrada y los ojos opacos donde se ha quedado flotando una sombra de muerte. Me siento insultado.”

Livraga me cuenta su historia increíble. Le creo en el acto. Así nace aquella investigación, este libro.”(2004: 18).

En la Introducción a esa primera edición dirá:

“La historia me pareció cinematográfica, apta para todos los ejercicios de la incredulidad” (2004:187).

Entonces el periodista investiga el horror. Lo increíble es cierto y demostrable. El conocimiento cabal de los hechos le produce un sentimiento ético ante el cual reconoce

“No, no quiero ni debo renunciar a un sentimiento básico: la indignación ante el atropello, la cobardía y el asesinato.”(2004:186).

La irrealidad con que se presentó la historia no era más que el resultado de hechos desbordantes, horribles, que reclamaban no sólo el compromiso ético de contarlos, sino el sartreano de conmover conciencias:

“Escribí este libro para que actuara, no para que se incorporase al vasto número de las ensoñaciones de ideólogos. Investigué y relaté estos hechos tremendos para darlos a conocer en la forma más amplia para que inspiren espanto, para que no puedan jamás volver a repetirse.”(2004:185).

La clave del género recién nacido está en los verbos: “investigar y relatar”. La unión de periodismo y literatura le permitió a Walsh contar con acento propio, porque la literatura testimonial nace en el sur del continente, lo inenarrable, ir en busca de la experimentación de nuevas formas para contar la realidad que no es el producto de una ensoñación, sino de lo que parece imposible. Realidad latinoamericana, al fin.

El género surge con *Operación Masacre* desde la experimentación del hecho histórico, de la violencia sobre los otros cuerpos y sobre el propio. Se castiga para reprimir, para aniquilar y disciplinar al peronista y al que piensa diferente.

Las obras testimoniales de Walsh narran crímenes en los que el Estado es responsable o cómplice de ellos. De modo que esta obra se inscribe en la tradición de la literatura argentina que tiene, a partir de Echeverría, como tópico principal a la violencia, .Un punto clave en nuestra literatura, según lo ha señalado David Viñas.(1996)

Walsh persigue develar la verdad de los hechos con intención de obtener justicia. Cuando comienza la investigación de los fusilamientos de León Suárez, se arriesga, cambia de domicilio e identidad:

“abandonaré mi casa y mi trabajo, me llamaré Francisco Freyre, tendré una cédula falsa con ese nombre, un amigo me prestará una casa en el Tigre, durante dos meses viviré en un helado rancho de Merlo, llevando conmigo un revolver, y a cada momento las figuras del drama volverán obsesionantemente.”(2004: 19).

Como el detective del policial negro, el escritor se transforma en una especie de detective justiciero, con un arma, se juega en cuerpo y alma arriesgándose en medio del peligro. Partícipe de la historia, señala, desde el periodismo, la novedad de un crimen, investiga, busca pruebas, recoge testimonios comprobables, muestra lo que realmente sucedió y a sus culpables. El testimonio se acerca más al policial negro, porque, además, el culpable no es un individuo, es un grupo de poder que mata por cuestiones políticas y sociales.

En el caso de *¿Quién mató a Rosendo?* y de *Caso Satanovsky*, no se trata de descubrir un crimen ocultado por el poder, sino de derribar su discurso faccioso

mediante pruebas que señalan también, no sólo el modo en que ocurrieron los hechos sino a los verdaderos asesinos. En los tres casos persistirá la búsqueda de justicia, aun después de comprobar, tras la primera investigación, la colusión y la arbitrariedad imperantes en el sistema. La búsqueda de la verdad con un fin exclusivamente denunciativo y ético es lo que permite descifrar el enigma al más puro estilo policial.

En la narración la forma de trama argumentativa entreteje, la hipótesis y los argumentos, que son pruebas, hasta llegar a la conclusión probatoria de la tesis propuesta.

Aunque en el tiempo cercano sus demostraciones no hallen eco en la justicia, por su complicidad con los sectores de poder, su señalamiento conmoverá conciencias en el pueblo.

De ahí su exigencia de participación y crítica al lector implícito pues las obras testimoniales se hallan fuertemente enmarcadas en la Resistencia peronista, un largo periodo atravesado por complejas y conflictivas coordinadas políticas y sociales desde la proscripción de Perón en 1955 hasta su regreso en 1973.

Operación Masacre

Génesis. Relaciones con el pensamiento de Michel Foucault.

Según David Viñas la literatura argentina ofrece tres “*manchas temáticas*” fundamentales: la violación, la conquista y la invasión.” (1996:220) La obra testimonial de Walsh forma parte de la primera.

La palabra violación está utilizada en el sentido de violentar y quebrantar, ejercer la violencia cuyo sentido primario es el de ataque físico, dice Raymond Williams. Proviene de *violence*, del francés antiguo y *violentia*, del latín -vehemencia, impetuosidad y en última instancia, dice Williams, de la palabra latina *vis*., fuerza. Como es un término que entraña cierta complejidad y como la violencia puede ejercerse en ambas direcciones ha habido una interacción notoria entre violencia y violación, la ruptura de alguna costumbre o dignidad.⁵

⁵ Williams, Raymond, Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad. Editorial Nueva Visión, Buenos Aires, 1976, pp. 125.

Este es el sentido que le da Viñas a este tópico que se repite en nuestra historia y tiene su reflejo iterativo en la literatura. Pero si en Echeverría, Sarmiento y Mármol la violencia se ejerce desde abajo hacia arriba, desde la barbarie a la civilización, en Walsh como en Hernández, la violación se ejercita desde arriba hacia abajo. Desde el Estado hacia la zona más desprotegida de la escala social. Los obreros de *Operación Masacre* como los gauchos emblemáticos en el personaje de *Martín Fierro*, forman parte de un grupo social perseguido y estigmatizado por el poder de su época. El gaucho como representante de la barbarie que es necesario reemplazar por la civilización del inmigrante europeo. El obrero peronista como evidencia de una parte de la sociedad que había conocido sus derechos y remitía constantemente al “tirano prófugo.” El grupo de poder dirigido siempre en Argentina por la oligarquía no vaciló nunca, como también lo hizo con los indios, en perpetrar la violación como eliminación física del otro para lograr sus objetivos.

Operación Masacre es entonces una obra que se inscribe en la tradición y reconoce estos antecedentes por la relación activa que se establece entre las coyunturas del medio, el proceso de producción textual y el mantenimiento de la dicotomía civilización y barbarie como un modelo funcional de nuestra historia literaria.

Esta obra retoma de la tradición de la escritura estética el tratamiento de las condiciones políticas de la sociedad argentina, sólo que al hacerlo en una época de crisis demandante de cambios radicales, se convierte en novedad porque Walsh como agente de cambio en el *habitus* literario argentino y latinoamericano instrumenta cambios fundamentales en su narrativa y produce un proyecto alternativo, de mudanza radical, respondiendo a la necesidad epocal de renovación del género.

Entre tanto, y volviendo a Viñas, si hacemos un examen con algún detenimiento aunque básicamente *Operación Masacre* se inscriba en esta línea, toda la obra testimonial de Walsh responde con sus tipos de criminalidad a la mancha de la violación en tanto quebrantamiento y violentación del otro como persona humana.

Así aparece el enlace con el tema del poder tan profusamente analizado por Foucault.

Es que Walsh ha debido sumergirse en una investigación periodística en la que el Saber, la Verdad y el Poder, los tres ejes que articulan la obra foucaultiana, constituirán las incógnitas movilizadoras de su actividad.

Para Foucault el poder se caracteriza por dos funciones principales: por un lado la exclusión y por otro, la engendración. En cuanto a la exclusión, el poder tiene la propiedad de negar, prohibir, excluir, de ocultar. Mientras que con la engendración, el poder produce y una de las cosas que produce es la verdad.

Según Foucault, cuando hablamos de verdad no hay que entenderla como una relación entre signos y objetos, sino como un conjunto de procedimientos reglamentados por la producción, la puesta en circulación y el funcionamiento de los enunciados. La verdad queda ligada circularmente a los sistemas de poder que la producen y la mantienen, a los efectos de poder que la inducen y la acompañan. La verdad y el poder son inseparables. Ella está presente en su discurso.

Y en relación a ese discurso, según el pensamiento foucaultiano,

“el papel del intelectual no es el de situarse un poco al avance, un poco al margen para decir la muda verdad a todos; es ante todo luchar contra las formas de poder allí donde éste es a la vez objeto e instrumento: en el orden del saber, de la verdad, de la conciencia.” (Foucault, 1980: 79)

Si el poder tiene que ver con el otro sobre el que se ejerce, tiene una naturaleza relacional. Debe, necesariamente, generar una contrapartida. La resistencia es su contracara y se relaciona directamente con la política.

Apenas instalada la Revolución Libertadora, después del derrocamiento de Perón, la clase obrera se organizó en la resistencia como forma de desobediencia y supervivencia,” como lucha en el sentido de hacer frente a los excesos que intentaban desperonizar el país por todos los medios. Según la perspectiva foucaultiana, se organizó como “contraconducta” que, según Feinmann

“lucha contra los procedimientos puestos en práctica para conducir a los otros.” Contraconducta es “lucha”, se lucha “contra”. Se lucha contra “procedimientos”. Procedimientos practicados por otros para conducir a otros. Hay dos “otros” enfrentados Los que quieren conducir a los otros. Los que no quieren ser conducidos por los otros. Los “otros” que no quieren ser conducidos por los “otros” elaboran” contraconductas.” (2008: 588)

No todos los obreros reunidos la noche del 9 de junio de 1956 en una casa de los suburbios de Buenos Aires para escuchar la pelea de Lausse por la radio eran

peronistas. Unos pocos sí. Sabían del posible anuncio del levantamiento de Valle y Tanco y esperaban escuchar la concitación.

La irrupción violenta de la policía al mando del comisario Desiderio Fernández Suárez los igualó en su condición obrera, sospechados de ser peronistas, para llevarlos hacia la muerte mientras preguntaba por Tanco. Esa noche fueron fusilados en la clandestinidad de los basurales de José León Suárez con la convicción firme de que se trataba de un grupo subversivo.

Si volvemos a Foucault, el Estado representa los intereses de una clase social y la verdad es una imposición del poder porque en su discurso está su razón.

El sistema de gobierno de la Libertadora funcionó como productor de verdades de las formas hegemónicas de poder silenciando esos crímenes hasta que a Rodolfo Walsh le llenaron los ojos de sangre, como escribió en el epígrafe que precedía la primera edición.

Entonces la historia social se intersecta con la individual porque, al igual que en la vida de los protagonistas de los fusilamientos, entra en la suya la violencia que ya nunca lo abandonará porque en ese momento la sangre le ha *“salpicado las paredes,”* dirá en el prólogo. Y no quiere

“recordar más, ni la voz del locutor anunciando que dieciocho civiles han sido ejecutados en Lanús ni la ola de sangre que anega el país hasta la muerte de Valle. Tengo demasiado para una sola noche. 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, a la novela seria que planeo para dentro de algunos años y a otras cosas que hago para ganarme la vida y que llamo periodismo”. (2004: 18)

Los acontecimientos irrumpen en su vida. Se diría que vienen a buscar al periodista, que se siente *“insultado,”* para que los cuente y los denuncie sacudiéndolo, mientras él asume una actitud empática hacia el otro inocente (el soldado que escucha morir tras su ventana) y *“el cabecita negra”* ahora descubierto. Estos hechos, el contacto con Livraga, el fusilado que vive, *lo sacan de las suaves, tranquilas estaciones”* y provocan también en él una contra conducta. Le realiza una entrevista y la publica en la revista *Propósitos* de Leonidas Barletta y luego, en julio del mismo año, tras mucho andar, la primera publicación del resultado de sus

investigaciones como *Operación Masacre* a través de nueve notas en la revista *Mayoría* de los hermanos Jacovella, los únicos que se atreven.

El objetivo del periodista es ahora desbaratar la producción de “la verdad” del discurso del poder y embarcarse en un combate por ella. Para esto define su hipótesis: el fusilamiento de José León Suárez se trató de un asesinato. Un crimen de personas inocentes, gratuito e inopinado. Se llevó a cabo a las 23,30 de día 9 de junio y el estado de sitio fue declarado por el gobierno a las 0.32. La búsqueda se centra en el hallazgo de la verdad histórica y en la justicia. Las pruebas aportadas por el escritor confirman fehacientemente su tesis.

La estructura. Entretejido textual.

Desde el título puede decirse con Oscar Terán (1993) que se trata de un enjuiciamiento de la “técnica quirúrgica” adoptada por el gobierno para eliminar al peronismo del cuerpo social. Desde lo semántico una “operación” es, según el Diccionario de la Real Academia, en este contexto, llevar a cabo operaciones de guerra. Y “masacre” significa matanza de personas, por lo general indefensas, producido por un ataque armado. Con lo cual, el título es ya la síntesis de la violencia que se va a narrar.

La organización textual está relacionada con el objetivo, el final demostrativo de la investigación periodística: dar a conocer públicamente la verdad. El escritor la ha elegido porque su finalidad es persuadir y demostrar su tesis a la manera de los textos periodísticos de opinión, de la oratoria política o judicial. Su complejidad responde a un plan previo de estructuración y distribución textual de modo que la constitución formal del objeto obedece a una superestructura argumentativa en la que conviven elementos no sólo de su propia trama sino que allí se conjugan y sobreimprimen la trama expositiva con la narrativa. El escritor la ha elegido porque su finalidad es demostrar su tesis y persuadir al modo de la oratoria política, periodística o judicial.

El diseño estructural desgrana no sólo la posición del creador sino su estrategia argumentativa de manera que en la primera parte, *Los personajes*, se describen los sobrevivientes hallados y entrevistados por el narrador -investigador a

través de quienes comienza a reconstruir los hechos vivenciados por ellos y la identidad de las otras víctimas.

Con predominio del discurso literario, en esta primera parte, la forma textual básica, la argumentación se desencadena a partir de la paradoja, el hecho problemático de la existencia de Livraga, el fusilado que vive. Después, mediante la narración, desde el comienzo, aparecen los otros sobrevivientes.

Walsh enfoca a las víctimas como sujetos de conocimiento, una clase social investida de voz propia con cuya verdad había que construir la otra verdad. Ahonda en su psicología, acude al retrato y a la biografía para construir sus personajes y describe sus casas, sus preferencias y costumbres, los sitúa social y económicamente. Describe la vida de hombres sencillos, seres comunes con familia, esposa, hijos y amigos cuyos días transcurren entre el barrio y el trabajo, la naturalidad de lo cotidiano con sentimientos de humanidad, de amor y de miedo.

La noche que los llevan a matar

“los prisioneros se encuentran “nerviosos y somnolientos.”

Pero antes de que los llevaran Carranza

“ estaba sentado en el sillón del comedor , hamacando en las rodillas a Berta Josefa, de dos años y a Carlos Alberto de tres, y acaso a Juan Nicolás, de cuatro – toda una escalera de pibes tenía don Carranza-, hamacándolos e imitando el silbato del tren que manejaban hombres como él, gente de esa barriada ferroviaria.” (2004: 30)

Luego, en la segunda parte siguiendo la trayectoria del personaje

“Carranza se dejará arrestar sin resistencia, sin un solo movimiento de rebeldía. Pidiendo inútilmente clemencia hasta el balazo final.” (2004:35)

La biografía y el retrato como géneros, la contextualización familiar, barrial y social constituyen una fuerte carga referencial, contribuyen a dar veracidad a la

narración, según lo han señalado Gloria Pampillo y Marta Urtasun. (Lafforgue, 2000)

El narrador ha implementado en forma implícita argumentos emotivos - afectivos creando así, desde el comienzo, una sensación de empatía en el lector que ya se convierte en aliado.

El plan de la superestructura argumentativa que sigue un razonamiento lógico – racional, se despliega en sus partes: el punto de partida, el cuerpo argumental y la conclusión e integra a su vez, el desarrollo narrativo con la introducción, el desarrollo y el desenlace a los que se pliega la forma expositiva. Pero todo ello sin un orden explícito, fusionado, ensamblado para crear un efecto de verdad. Los aportes documentales, los fundamentos argumentativos, destinados a convencer al lector, se reúnen para construir una polifonía de voces desde la crónica periodística.

Los acontecimientos son investigados y escritos simultáneamente a sólo seis meses de acaecidos. Tienen por eso carácter de actualidad, se inscriben en el puro presente de ese género periodístico.

El modo en el que Walsh resuelve la tensión entre lo ficcional y el periodismo es la narrativización con la incorporación de géneros secundarios, tramas, estructuras y estrategias lingüísticas de diferentes tipos de textos que se invisibilizan y funden amalgamados en la matriz del género policial, además de la fusión de registros formales y coloquiales.

El narrador se demora en el retrato y la biografía, en algunas descripciones acompañadas de un clima oscuro e inquietante para realzar la desmesura de la matanza.

En la descripción del traslado, en el vehículo que lleva a las víctimas

“Uno de los broches de la cortina que cierra la puerta está roto, y la tela flamea con golpes secos, dejando entrar un helado chorro de viento, cortante como un cuchillo.” (2004:87)

Los significados implícitos de los recursos literarios aluden al frío del mes de junio con la violencia de *“un helado chorro de viento”*, a los ruidos secos que anuncian el tiroteo y a las heridas.

Al llegar al basural, los diálogos escuetos reflejan la inquietud y la angustia.

*_ “¿Qué nos van a hacer? _ pregunta uno.
¡Camine para adelante! _ le responden.
¡Nosotros somos inocentes! _ gritan varios.” (2004: 91)*

La ficción está llena de recursos que pertenecen a la narración policial. A los indicios se suman el empleo del futuro imperfecto que agrega un tono sentencioso y las anticipaciones que anuncian el desenlace creando el suspenso en medio de un clima dramático.

“A Benavídez va a sucederle algo increíble algo que aun ubicado en esa noche de singulares aventuras y experiencias, parece arrancado de una exuberante novela. Pero ya volveremos sobre ello.” (2004:71)

El narrador vuelve a insistir sobre el carácter inverosímil de los sucesos y al prometer más explicaciones crea suspenso. Se instaura un clima lleno de implicancias amenazantes, sobrecogedoras.

El comisario que conoce a Troxler le dice:

*“Te piden de la Unidad _ y agrega _: Che, a ver si todavía te fusilan...Hace un momento pasaron la ley marcial.
Se ríen los dos.
Pero el comisario se queda preocupado.” (2004: 73)*

Suspenso, dramatismo, anticipaciones de la muerte que sobrevendrá.

Aunque Gavino

*“Sabe que no pueden hacerle nada. Está detenido antes de la ley marcial y por lo tanto no puede haberla violado.
Mario Brión tiene un pensamiento funesto.
_ A ver si todavía nos matan...” (2004:77-78)*

Las técnicas del discurso fictivo le sirven al narrador para reforzar la efectividad del relato y provocar un efecto sobre lo real. Además, el empleo literario del discurso potencia la denuncia.

Las declaraciones, los textos informativos y judiciales se convierten en argumentos, contraargumentos y refutaciones. Aparecen junto a la ironía como recursos propios de la argumentación.

Este recurso es muy utilizado por Walsh además, en los textos ficcionales, la ironía como sonrisa burlona, ante el decir o el hacer del poder.

Cuando la policía invade la casa en que se reúnen las futuras víctimas.

“Nélida pretende alejarse del dormitorio donde el señor jefe de Policía busca entre ropas de prenda interior fabulosos planes revolucionarios, o quizás al mismo Tanco Pero él la hace volver, “para que después no diga que le falta algo.” (2004:65)

En los títulos la ironía enfatiza incisivo lo increíble de la “verdad” articulada por el poder en torno a la inexistencia de sobrevivientes.

“Un muerto pide asilo.” “Los fantasmas”

La ironía se esparce en la narración y las acciones se encuentran enmarcadas y acompañadas por la presencia de la radio. Desde la introducción, cuando los personajes escuchan la pelea de box, hasta el anuncio del estado de sitio exactamente a las 0.32. Ella aportará el dato preciso, la hora exacta en que fue anunciado y el argumento necesario para la demostración de la tesis.

“La primera parte de la “Operación Masacre” ha sido rápida. Son apenas las 23.30. En este 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.” (2004:65)

En su filiación con el policial el narrador - detective- fiscal, aporta hábilmente la sumatoria de textos documentales con lo cual no abandona la lógica deductiva del género.

La segunda parte, *Los hechos*, focaliza la acción y la violencia, en el comienzo se sucede el empleo de órdenes imperativas proferidas a los gritos por el personaje de Fernández Suárez, vestido de militar, que irrumpe en la tranquilidad de la reunión. Narra los sucesos que transcurren desde el momento de la captura, el

traslado y la matanza. La soledad en que sucederán los hechos ya está enunciada puesto que tras la irrupción de la policía y el accionar violento de Fernández Suárez.

“La escena ha sido rápida, electrizante, igualmente rápida es la secuela, concretada en un crepitar de órdenes.” (2004: 62)

Los títulos están dotados de una fuerte carga referencial, reseñan mayoritariamente dichos de los personajes en el cuerpo textual.

Aparecen el retrato y la biografía de personajes antes sólo nombrados. Víctimas que se habían refugiado en embajadas, por ejemplo Troxler y Benavídez, y de las que Walsh recibió sus entrevistas hechas en el exterior.

El narrador omnisciente se concentra y se detiene en las experiencias individuales, de los que mueren y de los que se salvan, otro modo de crear identificación, objetivando, en el realce de la referencialidad sin generalizar la vivencia grupal. El episodio transcurre en medio de la notoriedad de las luces y los sonidos del tiroteo en contraste con la oscuridad y el silencio de la noche de suburbio. La desesperación y el terror de los que intentan huir y huyen, de los que pasan desapercibidos en el silencio de la noche, de los que caen bajo las balas.

Pero a los hechos puntuales sucedidos en una localidad de los suburbios de Buenos Aires, los rodea la historia nacional e internacional como contextualización del episodio, una técnica también utilizada por el autor en la ficción como forma de dilatar, poner en suspenso las acciones narrativas, según ya hemos señalado anteriormente. Walsh lo concreta introduciendo la dilación en la dimensión ficcional del texto por ejemplo a través del comentario de la noticia periodística, mezcla de esta manera lo literario con lo periodístico y vuelve a arraigar el texto en lo creíble.

“Los diarios de la noche no traen noticias de mayor importancia. En los Estados Unidos han operado al general Eisenhower. En Londres y Washington se comentan las notas de Bulganin sobre el desarme. San Lorenzo derrota a Huracán en un encuentro anticipado de un encuentro de fútbol. El general Aramburu realiza uno de sus periódicos viajes, esta vez a Rosario.” (2004: 38)

La repetición es otra de las figuras muy utilizada por el escritor que emplea de distintas maneras, en este caso en el avance de la tercera parte, para marcar por ejemplo la presencia activa en el fusilamiento y la responsabilidad directa de Fernández Moreno, por ejemplo

“17 de enero. Es un hombre abatido y sombrío el que acude a declarar. Tiene 48 años, es inspector mayor, se llama Rodolfo Rodríguez Moreno. Su testimonio cierra prácticamente el caso.” (2.004: 149)

La presencia de la radio, reiterada a lo largo de todo el desarrollo textual, como elemento de medición temporal, indispensable como dato cierto para la demostración.

Antes de que todo se inicie, don Horacio

“sintoniza un instante Radio del Estado, la voz oficial de la Nación, comprobará que ha terminado de transmitir el concierto de Bach y a las 22.59 inicia otro con Ravel...” (2.004: 56)

Después

“A las 2.53 la cadena nacional de radiodifusión ha conectado con el despacho del vice presidente de la Nación, Contralmirante Rojas, y éste en persona lee el comunicado N° 2.” (2004: 81)

La intertextualidad integrada a la ironía la hacen más gráfica y contundente. Refiriéndose al jefe de policía Desiderio Fernández Suárez

“Ahora viene un señor. El mismo señor de antes, el funcionario civil, el jefe de Policía que ha sufrido una transformación tipo Doctor Jekyll and mister Hyde y llega convertido en autoridad militar para lo cual su grado de teniente coronel - que antes era indiferente- ahora le sirve.” (2004: 171)

La presencia del narrador testigo - fiscal le permite a Walsh evaluar y comentar la proclama de Valle y Tanco, emitir y puntualizar su opinión crítica

sobre la política peronista y ensalzar la figura del militar alzado por su valentía y consecuencia.

“La proclama ilustraba los dos aspectos que en aquellos tiempos iniciales de la resistencia, caracterizaron al peronismo: una obvia actitud para percibir los males que sufre en forma directa en cuanto fuerza popular mayoritaria; y una notable ambigüedad para diagnosticar las causas, convertirse en movimiento revolucionario y abandonar definitivamente al enemigo sus consignas electorales y las bellas palabras.

Por supuesto Valle actuó y entregó su vida y eso es mucho más que cualquier palabra.”(2004:6)

El empleo de la nota al pie de página como digresión le sirve al narrador para aclarar, confirmar y agregar informaciones. Además de alargar y suspender el momento del desenlace, la presencia del autor deja marcas de subjetividad. En *La Imagen de la noche*, en la segunda parte, al referirse a la percepción de un árbol cercano al basural

“Me había intrigado muchos rasgos topográficos, que don Horacio mencionaba y que yo nunca lograra observar en mis tres o cuatro visitas al basural. Hasta que fui un día con él. Y de pronto, tras buscarlo ambos por un rato, lo vi. Era fascinante. Algo digno de un cuento de Chesterton. Desplazándose 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.” (2004: 104)

Los textos tan literarios como éste que introducen la modalidad subjetiva, subrayan, sin embargo el grado de certeza de lo que se dice.

La tercera parte, *La evidencia*, tiene un comienzo perfecto, de ajustada belleza literaria

“Rodríguez Moreno era un hombre agotado y perplejo cuando a las seis de la mañana del 10 de junio informó por radio a la jefatura de policía de La Plata que la orden de fusilamiento estaba cumplida.”(2004: 131)

A partir de este segmento hay sin embargo un predominio documental. La lucha discursiva se centra en El expediente Livraga y en la declaración de Fernández Suárez ante el juez.

El narrador testigo cobra aquí un fuerte protagonismo, se asimila con el autor que es el que va a realizar la demostración y enarbolar como estandarte su verdad como contra conducta.

Antes de hacer evidente que las palabras del funcionario contienen la demostración, el narrador en primera persona, asimilado con el autor, hace uso del recurso retórico de la concesión apelando una vez más a la atención del lector, acentuando de este modo la índole persuasiva de su razonamiento

“Aquí quiero pedir al lector que descrea de lo que yo he narrado, que desconfíe del sonido de las palabras, de los posibles trucos verbales a que acude cualquier periodista cuando quiere probar algo, y que crea solamente en aquello que, coincidiendo conmigo, dijo Fernández Suárez.” (2004: 135)

En un perspicaz juego argumentativo el empleo de la concesión tiene como objetivo ganar la adhesión del lector, al más puro estilo de la crónica periodística de opinión.

Ahora la lucha discursiva se centra en el expediente Livraga y en la declaración ante el juez de Fernández Suárez. El contenido textual refuerza la idea de que ya todo ha sido dicho y demostrado con certeza clara y manifiesta. Al llegar al final, acumulando en una suerte de gradación las estrategias del discurso judicial, es evidente que ya no hay nada que decir. La declaración de Fernández Suárez es en sí misma su propio contraargumento. La fundamentación concluyente para la demostración de la tesis walshiana.

De las propias palabras de la autoridad culpable surge la impugnación

“Con respecto al señor Livraga, quiero hacer presente que en la noche del 9 de junio recibí la orden de allanar personalmente una casa... En esa finca encontré las catorce personas...entre ellas estaba este señor.

A las 23 horas allané en persona esa finca.

Esta gente estaba por participar en estos actos...

No tuvieron tiempo de resistirse.”(2004:136-137)

La eficacia del discurso argumentativo se prueba también con el empleo de la pregunta retórica. Para remarcar la venalidad judicial frente a la necesidad de juicio militar para Fernández Suárez, interroga

“¿No ha ocurrido así? ¿Acaso el teniente coronel Abrahán González, juez militar, sancionó al teniente coronel Fernández Suárez o divulgó siquiera algún resultado de ese juicio?” (2004:172)

Finalmente, la habilidad argumentativa del narrador derriba y destruye la “verdad” del poder.

Queda así enfatizado el carácter falaz del discurso hegemónico estatal en contraste con el de verdad histórica, como veracidad en las palabras del escritor.

En un perspicaz juego argumentativo el narrador acude en la última parte nuevamente a la estrategia de la concesión con el objetivo de ganar la adhesión del receptor que es en última instancia el juego del texto periodístico de opinión:

Tras preguntar si Fernández Suárez será juzgado por sus iguales la concesión cobra la forma de contraargumento combinado con la ironía tras afirmar el narrador

“Me parece evidente que no. Su carácter doble de funcionario civil y autoridad militar le impide cometer un delito, regido por el código penal, que ha de ser juzgado por ese mismo código.

Ahora supongamos lo contrario. Supongamos que la mera promulgación de la ley marcial le da a un jefe de Policía sobre todas las personas, previamente detenidas en las comisarías etc., la misma autoridad ilimitada que Fernández Suárez ejerció sobre Livraga. Este señor, entonces, puede asesinar a todos los presos confiados a su custodia y luego – si la cuestión llega a plantearse – ser “juzgado” por un tribunal militar, es decir por sus colegas y camaradas, embarcados en su misma facción, y acaso culpables de similares hazañas.” (2004: 172)

Aunque el narrador lo aclare, las pruebas acumuladas en la primera y segunda partes han avisado al lector acerca de la veracidad de los argumentos. Aún así, a las afirmaciones antes dichas rebate confirmando su tesis diciendo que

“En base a la propia confesión de Fernández Suárez queda definitivamente probado:

Que el 9 de junio de 1956 detuvo personalmente a un grupo de hombres entre los que a la madrugada esos hombres fueron fusilados, por orden del poder Ejecutivo, que estaba Livraga.

“Que la detención de esos hombres se produjo a las 23 horas del 9 de junio, es decir, una hora y media antes de promulgarse la ley marcial.

Que esos hombres no habían participado en el motín.

Que esos hombres no opusieron ninguna clase de resistencia, según Fernández Suárez.” (2004:138 - 139)

Llegado este punto y para asegurar la confirmación de sus opiniones, el periodista investigador invoca el expediente Livraga como prueba puesto que, por un lado, el personaje es, con su cara agujereada, la prueba viviente del delito oficial y por otro, el expediente radicado en La Plata le permite analizar críticamente el carácter colusivo de la justicia como subpoder emparentado con las construcciones hegemónicas de “verdad” del poder estatal de los que se salva, sólo Walsh lo subraya, el juez Hueyo con cuyas investigaciones compara las propias y encuentra muchas coincidencias entre ellas la importancia de la hora de los fusilamientos y el papel entregado por la policía a Livraga y los otros prisionero.

Ambas investigaciones no sólo se superponen sino que también se complementan, advierte el autor. De manera que las condiciones probatorias de esta indagación judicial reafirman la propia.

En esta última parte, hay un predominio de aportes documentales provenientes del ámbito judicial, aparecen con mayor énfasis como acto perlocutorio, tienen el fin de convencer al lector de la verdad de sus investigaciones periodísticas. Escribió este libro para que “actuara.”

A medida que avanza la investigación, así como la reunión de pruebas ha ido operando un efecto acumulativo hacia un mayor efecto de verdad, así también se ha producido un efecto de transformación en el enunciador que va abandonando su posición de narrador omnisciente de la primera y segunda partes para asumir el rol del periodista-fiscal en la última.

Al llegar a *La evidencia* ha quedado demostrado el carácter represivo del aparato estatal y el narrador cuya acción apelativa sobre el lector se ha intensificado ahora para lograr el objetivo de su plan argumental, se convierte en denunciante.

Aunque a diferencia del policial clásico y del negro en el relato testimonial *Operación Masacre*, en este caso, no se logre la justicia, la demostración de la culpabilidad estatal le adiciona el ingrediente político.

Tras sucesivas actualizaciones de la obra en cada una de las ediciones posteriores a 1957, en la tercera edición (1969) Walsh agregó dos capítulos denominados *Aramburu y el juicio histórico* y *Retrato de la oligarquía dominante*. Con esta actualización fija su opinión acerca de la oligarquía como clase que ejerce su poder a través de otros factores de poder. Aramburu es su representante y cumple la misión de reprimir y matar por ella encomendada para sostener a toda costa su hegemonía.

En el trayecto de la distancia temporal que media entre la primera edición y ésta el escritor ha evolucionado políticamente. Puede entonces hacer una evaluación de la función política de esa clase social y de la justicia argentina al final del capítulo y concluir con otra denuncia hacia esa coalición de poderes. Además, vierte su opinión política, como siempre, desde un punto de vista de defensa de lo nacional.

Era inútil en 1957 pedir justicia para las víctimas de "Operación Masacre," como resultó inútil en 1958 pedir que se investigara al general Cuarenta por el asesinato de Satanowsky como es inútil en 1968 reclamar que se sancione a los asesinos de Blajakis y Salazar, amparados en el gobierno, dentro del sistema no hay justicia.

Otros autores vienen trazando una imagen cada vez más refinada de esa oligarquía, dominante frente a los argentinos, dominada frente al extranjero. Que esta clase esté temperamentalmente inclinada al asesinato es una connotación importante que deberá tenerse en cuenta cada vez que se encare la lucha contra ella."(2004: 224)

A través de su testimonio el autor ha desarrollado "su saber, su competencia, su relación con la verdad en orden a los hechos políticos como intelectual y ha cumplido, en este sentido, un rol de lucha política como lo quiere Foucault. Sin

embargo, es necesario aclarar, el lugar de pertenencia de Walsh como intelectual está en Sartre.

En este contexto consideremos necesario el siguiente comentario: Walsh asume un compromiso intelectual que aboga en favor de una concientización de la recepción. Escribió este libro "*para que actuara.*" A lo largo de todo su desarrollo pueden advertirse señales y opiniones del autor que se relacionan directamente con

el compromiso político de actuar sobre su tiempo, decisión que asumió en 1968, antes de la tercera edición. Por lo tanto su escritura se convierte en lucha pero sobre todo en proyecto de vida, en compromiso con el otro.

Con esta responsabilidad, haciendo uso de una enorme valentía, el escritor ha mostrado, criticado y denunciado un momento de la historia argentina, la época de Aramburu, haciendo una disección de los procedimientos ilegales del Estado que preanunciaban hechos posteriores.

¿Quién mató a Rosendo?

La escritura y publicación en forma de notas se produjo dentro de la experiencia gestora de peronismo combativo que el autor llevó adelante en el semanario que creó para la CGTA. en 1968. Su publicación desempeñó un papel importante en la campaña contra Vandor.

Según deja explicitado el propio Walsh en La Noticia preliminar del texto:

“Su tema superficial es la muerte de un simpático matón y capitalista de juego que se llamó Rosendo García, su tema profundo es el drama del sindicalismo peronista a partir de 1955, sus destinatarios naturales son los trabajadores de mi país.” (1984:7)

Y fija el límite entre ficción y testimonio:

“Si alguien quiere leer el libro como una simple novela policial, es cosa suya. Yo no creo que un episodio tan complejo como la masacre de Avellaneda ocurra por casualidad”. (2004: 9).

El libro dedicado a la memoria de Domingo Blajakis y Juan Salazar, se inscribe en una fuerte dimensión cronotópica y en lo axial finca en la política y lo social entrelazando la historia del sindicalismo peronista.

Como *Operación Masacre*, este libro se divide en tres partes: *Los personajes, la evidencia, la demostración*. A lo largo del discurso, a la trama narrativa se le sobreimprime la argumentativa: La hipótesis, los argumentos demostrativos y la concusión que no se reparten en cada una de las partes, sino que se entretajan hasta que la acumulación de pruebas haya desmoronado enteramente la facciosidad de la versión oficial y el autor concluya con su demostración.

Como ya lo había hecho en *Cartas*, utiliza en la ficción la ironía para referirse a la oligarquía o al carácter burocrático del gremialismo vandonista, dos aspectos de la realidad que Walsh rechazaba profundamente.

El marco histórico.

Como ya hemos expresado, la crisis del treinta tuvo una fuerte incidencia en el agro y produjo la expulsión de trabajadores del campo sin experiencia en un trabajo especializado ni, menos aún, en la actividad gremial. Esta diversidad pasó a engrosar el proceso de urbanización que, iniciado como contingencia ya no se detendría, básicamente en los suburbios de las grandes ciudades.

La defensa de la clase trabajadora era asumida por sindicatos dirigidos por anarquistas, comunistas y socialistas que si bien eran combativos y luchadores y abrieron camino, “*no reflejaban las condiciones nacionales ni los intereses concretos del nuevo proletariado*” (Abós, 1983:42) que se sintió más representado por el peronismo.

Este fenómeno había mostrado su poder en la clase obrera que desde 1955 encarnaba su lucha desde los gremios que se nuclearon alrededor de las 62 organizaciones, central que agrupaba todos los sindicatos y surgió con fines de lucha clandestina para resistir los avances que sobre sus derechos adquiridos realizó el antiperonismo de los gobiernos sucesivos, que trataron siempre de impedir la acción directa de las estructuras sindicales en la política activa.

Aunque el peronismo se manifestó como una unidad, anidó variedad de orientaciones y tuvo fracturas provocadas por su amplitud espectral, fracturas que se manifiestan en *¿Quién mató a Rosendo?* en una diversidad, a veces irreconciliable, que desemboca en la violencia.

Las personas y los hechos.

El universo referencial de los personajes es los obreros que trabajaban en la industrializada ciudad de Avellaneda, fuente de trabajo diversificado y digno donde dos fracciones gremiales se vieron enfrentadas en la confitería La Real. Por un lado, Vandon y sus seguidores, por otro, un grupo de miembros del sector combativo que

respondían a las ideas más radicalizadas sostenidas por John W. Cooke, entre los que se hallaban Blajakis, Rolando y Raimundo Villaflor, Francisco Granato, Francisco Alonso.

Defendían

“una auténtica posición de clase” cuando “el régimen de Illia agonizaba.”(2003: 23).

Es en este marco histórico político y social en el que el peronismo se revela como sistema de fuerzas entre posiciones ideológicamente encontradas. Las rivalidades sectoriales desembocan en el acto de violencia que no sólo mata a Rosendo García, acólito segundo, de Vandor que había pronunciado el nombre del dirigente cuando éste tiraba con su revólver; comenzaba su ascenso gremial con independencia.

“Un hombre que había crecido demasiado en Avellaneda y en la UOM, el hombre que aspiraba a ser gobernador, el único que a corto o largo plazo podía desplazar a Vandor.”(2004:69)

Las balas alcanzaron además a Blajakis y Salazar, dos miembros de la fracción combativa cuyo grupo se hallaba ubicado en una mesa enfrentada a la del líder gremial y sus seguidores.

La cercanía con los sobrevivientes en la CGTA le permitió a Walsh, desde el seno mismo del gremialismo combativo, el centro de reunión y difusión del ala dura del sindicalismo, el conocimiento directo con los sobrevivientes de los crímenes de La Real y la posibilidad de centrar su narración básicamente en la oralidad, dos años después de ocurridos los sucesos.

Los personajes se manifiestan como seres cotidianos, se definen oralmente a través de sus propias palabras, de la descripción de otros personajes o del narrador omnisciente. Presentados como individuos, son representativos de un grupo; mostrados en su humanidad, en un movimiento que va de lo individual a lo social, reflejan, como advierte Jozami (2006), todas las categorías abstractas del sindicalismo, el obrero representante de las bases, el militante comprometido, el burócrata.

El peronismo de los personajes del texto abarca desde la evocación del momento fundacional: el 17 de octubre que tiene en uno de sus protagonistas a Aníbal Villaflor, padre de Rolando y Raimundo a la vivencia y los recuerdos infantiles de Evita como dadora de bienes, resignificada en el recuerdo mítico de Francisco Granato:

“Ella le acarició la cabeza. Él le pidió una bicicleta.”

Y después, la dignificación:

“Entonces Eva Perón le preguntó por qué rengueaba. Fulminó sus órdenes, el seguro se calló la boca y las palabras “calcio”, “radioterapia”, empezaron a significar algo para Francisco Granato.”(2004: 53)

Juan Salazar también adhiere al peronismo básico, desde el sentimiento, para él es una práctica de vida, pero rechaza, en cambio, toda idea intelectual y planteo de izquierda. Ético y solidario es un trabajador que

“La noche que lo mataron acababa de trabajar 36 horas seguidas en la Shell, porque al fin había agarrado una changa y no la quiso desperdiciar, y aún le quedaban ganas para reunirse con sus compañeros, a ver si podían hacer algo por los cañeros de Tucumán.”(2004: 71)

Raimundo Villaflor lo define así al despedirlo:

“Era la imagen y la expresión del hombre simple que pugna por romper esa simpleza. Sabía poco de retóricas intelectuales, pero sabía muchas cosas prácticas en la medida que descubría la traición incubada por la burocracia, postración del movimiento y la frustración de los militantes nos unimos.”(2004:71-72).

Raimundo y Rolando Villaflor pertenecen a una familia de raíz peronista combativa, compuesta por militantes de la primera hora, en la realidad histórica ha

sufrido persecución y desaparición y muerte como lo explica el epílogo en función aclaratoria y a modo de cierre en la vida de estos militantes.

Rolando es el exponente del hombre expulsado del trabajo que se ve obligado a delinquir por necesidad. Sufre persecución, violencia y cárcel como resultado de su activismo gremial. Porque se había formado en él con su padre y su hermano Raimundo. Empeñado en la lucha solidaria con otros trabajadores, comprende que

“No era posible que mientras en el interior se estaban muriendo de hambre, tuberculosos, qué sé yo, acá no pasara nada. Y esos traidores de la CGT no hacían absolutamente nada, al contrario, trataban de que no se supiera, hasta que nos enteramos que estábamos comiendo lo poco que comíamos, a costilla del hambre del interior y ellos hacían de dique de contención, y si alguien saltaba, lo apuntaban, a la policía. Entonces nosotros queríamos hacer algo por los muchachos de Tucumán, ese hielo que había” (2004:35).

Es en medio del discurso de este personaje donde Walsh, asumiendo la voz del narrador omnisciente, opina a través de las palabras que el griego le había comunicado a Rolando porque había querido salvarse solo, pero *“no, no hay salvación individual, sino del conjunto.”*(2004:37) Esta idea la había vertido un año antes en uno de sus últimos cuentos: *Un oscuro día de justicia*, poco después de la muerte de Che Guevara. Confirma así su identificación con la izquierda peronista. También como Rolando *“se hizo militante revolucionario.”*

Raimundo se retrotrae también al recuerdo mítico del peronismo benefactor porque había dejado el colegio industrial en quinto año.

“Tal vez no quería ser técnico como su padre, a su tiempo, no guiso ser intendente. Pero no, dice, Fue de haragán. Porque en esa época nos daban todo gratis: libros, uniforme, dinero para el viaje.”(2004:15).

Sin embargo era un obrero especializado, oficial lustrador, cuando cayó Perón. Un modelo de la lucha obrera comprometida, delegado general. En una época de desarrollo gremial en la que había uno en cada fábrica. Entre el activismo y la persecución logró llegar a lo máximo de dos o tres meses en cada trabajo sin que lo

echaran, pero siempre volvía. Adonde no pudo entrar más fue al gremio adonde vio las cosas de cerca:

Parece increíble pero allí nos persiguieron más que los patrones. Ninguno de los que dirigimos aquella huelga en Avellaneda pudimos volver al sindicato. Se convirtió en una maffia. Hasta los quinieleros independientes desaparecieron. Había que bancar para ellos. Los dirigentes se hacían negocios de chatarra con los patrones, con el argumento del comunismo expulsaban del sindicato y las empresas a los obreros combativos, amasaban fortunas, se rodeaban de matones a sueldo.” (2004:21).

Raimundo y Rolando sintetizan en su propia historia la historia de las luchas obreras en una Argentina industrializada, de las masas que se oponían a gobiernos que no los representaban. De aquella Avellaneda sólo quedan vestigios y la historia demuestra hoy que las complicidades señaladas por Walsh han sido los artífices de la destrucción industrial.

Todos estos personajes encuentran la dirección de sus aspiraciones de lucha en Domingo Blajakis. Ellos lo describen como el maestro que, a la par de haber desarrollado una vida coherente en el combate social, les enseña los fundamentos teóricos. Había pertenecido al Partido Comunista, pero estaba alineado con el pensamiento de Cooke y era la síntesis del peronismo de izquierda. Por su larga trayectoria contestataria había cosechado toda suerte de castigos. Según afirma Rolando:

“A Mingo lo cascaron los conservadores, lo fajaron los radicales, lo expulsaron los comunistas, lo torturaron los libertadores y lo masacraron los que se dicen peronistas.”(2004: 65)

Porque

“él siempre fue un revolucionario, siempre tuvo una concepción del destino de la clase trabajadora.

“Una vez que se abraza la concepción revolucionaria no se abandona más.” (2004: 22)

Blajakis es definido por sus compañeros no como un mártir de la Resistencia sino como un héroe.

En todas las coyunturas históricas enmarcadas en la Resistencia, la presencia del otro emergido el 17 de octubre de 1945, aparece como molestia, una perturbación para seguir imponiendo un modelo hegemónico sin interrupciones en el discurso del poder que permitan la evolución de un mayor desarrollo social. La causa es en el fondo como ya lo había señalado el autor, la oligarquía.

Y este es el punto de fricción. Vandor, el personaje que se enfrenta al grupo revolucionario, si bien comparte la misma clase social, pertenece a la variedad peronista negociadora. Lo conocemos por el discurso ideologizado del narrador omnisciente y por la descripción que de él hacen los sobrevivientes a los crímenes de La Real porque, según Raimundo:

Nosotros no concebimos que hombres que llegaron a posiciones dirigentes como luchadores y con banderas política, como Vandor después se burocraticen y cambien esas banderas por el sindicalismo y el acomodo”. (Walsh, 2004: 22).

En el capítulo dedicado al “lobo,” el narrador omnisciente hace su retrato físico y recoge testimonios de la prensa que lo describen:

“El más hábil negociador sindical”, “el cerebro político de las 62; un sindicalista de ideas populares que sabe trabajar con la derecha y frecuentar la embajada de los Estados Unidos.” (2004:39)

Su oportunismo lo había llevado a crear el neoperonismo, separando a Perón de las bases, intentando reemplazarlo en la distancia. Pero la omnipresencia del líder le creó una sombra: Raimundo Ongaro que ganó las elecciones y fundó la CGTA. Después, las tácticas pendulares de Perón le devolverían la preeminencia al intentar unir los dos bandos en un sindicato único. El resultado final fue la derrota del grupo revolucionario. Pues según el propio Villafior la gestión de Vandor se había caracterizado por la negociación con la patronal y el gobierno de Frondizi primero, y

el de Onganía después. Traicionaba entonces, los intereses de su propia clase para favorecer los de la patronal y la oligarquía.

Desde el punto de vista ideológico del peronismo combativo Walsh vierte su propia opinión política en el último capítulo denominado *El vandorismo*:

“En 1958 ambos alcanzarán el escalón más alto de sus carreras: Frondizi la presidencia, Vandor la secretaría general del gremio. Ambos usarán el mismo método: Frondizi convirtiendo una teoría de liberación en práctica de entrega; Vandor presentando como práctica d Resistencia lo que ya era negociación.”[...] De los dos el caudillo metalúrgico era el más astuto”. (2004:139)

Después, en sus conclusiones finales el escritor remarcará la significación política de Vandor:

“El poder real de Vandor es hoy el poder de Onganía, el poder de San Sebastián. El vandorismo es una pieza necesaria del sistema.”(2004: 168)

La evidencia

En la tercera parte, Walsh toma directamente la palabra resume el resultado de sus investigaciones aportando su visión del escenario depurado. Confirma que ya ha demostrado la primera afirmación de su tesis: que los hombres de Blajakis estaban desarmados y con su conjetura espera dar fundamentación a los testimonios y pericias. Transcribe textualmente una entrevista grabada a Imbelloni, ex vandorista, que asegura saber que Vandor mató a Rosendo García.

Con la misma actitud procedimental razonadora del género policial, examina minuciosamente cada elemento de la versión oficial y de sus propios hallazgos para lograr por fin la construcción de la verdad. El discurso está sembrado de un movimiento de vaivén constante: el narrador deduce, realiza afirmaciones, descarta posibilidades, pone en duda, aporta datos numéricos y finalmente concluye.

El escritor ya no pretende, como en la época de *Operación Masacre*, la justicia porque ya no cree en ella. Sí en la verdad que busca demostrar ética y persistentemente. Por eso afirma en la Noticia preliminar:

“No hay ni una sola línea de estas páginas que no esté fundada en testimonios directos o en constancias del expediente judicial.”
(2004:10)

Apasionado por los juegos deductivos, desde su pericia investigativa, el periodista detective se sitúa en la escena de los hechos, recoge testimonios, recolecta pruebas y construye su “conjetura” que no es nada más que su hipótesis explicitada recién en La reconstrucción:

“Que los hombres del grupo Blajakis estaban desarmados y no hicieron fuego, que Rosendo García fue muerto por la espalda por un disparo que partió del grupo Vandor.” (2004: 122)

La evidencia que sólo el escritor ve desde el principio cuando ya se han borrado todas las demás, está en los rastros dejados por las balas sólo en el sector ocupado por Blajakis y sus compañeros.

Desde los testimonios orales, de la irrefutabilidad de las huellas dejadas por los proyectiles, “*el único punto sólido de la pesquisa,*” el escritor reconstruye la ubicación y posición de los grupos y de sus integrantes. Luego invitará al lector a consultar la página con el dibujo del croquis elaborado por él. Como lo había hecho en algunos de sus primeros cuentos policiales, es una de sus más importantes conclusiones y marca una línea de continuidad entre la obra de ficción y de no ficción.

Recorre a las pruebas policiales y judiciales, desmiente argumentos citando declaraciones como contra argumentos incluyendo referencias al número de fojas o contradice con pruebas contundentes las afirmaciones de la prensa cómplice, recurre además, a los archivos de los diarios para mostrar la versión verdadera de las palabras de Vandor durante el entierro de García:

“Si dentro de pocos días los responsables de este crimen no levantan la bandera de la paz, entonces sí habrá un río de sangre.”

Entonces el autor asevera su opinión:

“Vandor no tenía interés en que apareciera nadie, ni los matones que lo secundaban, ni los sobrevivientes que iban a denunciarlo.” (2004:84).

Después de los crímenes y como les advirtiera Cooke que *“les van a tirar con todo Buenos Aires”*, los sobrevivientes se vieron compelidos a pasar a la clandestinidad. Mientras, la prensa reproducía las versiones del poder descargando sobre ellos *“toda la indignación del país.”*

Con sus demostraciones Walsh va deconstruyendo la versión oficial según la cual hubo un enfrentamiento con tiroteo en donde intervinieron ambos sectores, se trataba de dejar a salvo la responsabilidad vandorista sobre los crímenes. Walsh va mostrando cómo desde el principio hubo complicidad entre el poder, la policía y la justicia. El lugar del crimen fue literalmente limpiado de inmediato, se hizo desaparecer del hospital prendas como el saco y chaleco de García que serían la demostración cabal de que fue asesinado por la espalda. En las propias declaraciones de Vandor el escritor encuentra un argumento en su contra:

“Imprevistamente dando un salto y con los brazos en alto se pone frente a los atacantes y en ese momento se escucha un disparo”.

Y el narrador agrega:

“Subrayemos: García dando un salto y con los brazos en alto se pone frente a los atacantes y en eso escucha un disparo. Sin quererlo Vandor prueba que Rosendo fue muerto por su propio grupo.” (2004:88).

Como sucede en *Cartas* el uso del recurso de la ironía para descalificar al agente representativo de la oligarquía, Tolosa, ahora en esta obra testimonial es más profuso aplicado a la misma clase social en la persona de Vandor. Hasta detrás de ciertos títulos se esboza una leve sonrisa: *Enjuagues y misterios, La montaña crece,*

Los saltos giratorios. En otros casos adquiere el filo de una rotunda carcajada burlona.

Uno de los dueños de La Real justifica la limpieza del lugar del crimen diciendo que

“Fue difícil cumplir las directivas por la confusión reinante”.

A lo que el narrador añade burlesco:

“Habla, suponemos de la confusión reinante en su cabeza.”(2004: 77)

Al referirse a las expresiones del Dr. Llobet Fortuny que se había basado en las declaraciones del gremialista y había inferido que García saltó girando para dar frente al otro grupo. El narrador ironiza con mordacidad:

“Para esta acrobacia del razonamiento, era necesario convertir al propio Rosendo en un Nijinsky que se pone de pie, da la espalda al otro grupo (único modo de que el balazo entre perpendicular a la espalda)”salta girando” y sólo entonces “da frente a los atacantes.”(2004:107).

Aunque Raimundo Villaflor, Imbelloni y las últimas palabras de Salazar coincidieran en señalar a Vandor con un revolver en la mano, Salazar e Imbelloni lo vieron disparando, *“durante seis meses más el expediente fue celebrado por la polilla”* y el juez Cáceres envió el expediente al lejano juzgado de Bahía Blanca.

El narrador comenta azorado la impericia del juez, indica errores y argumenta en su contra, señalando cada uno de los elementos probatorios que incriminan a Vandor.

En La Plata el Juez Llobet, después de imaginar que Rosendo García *“saltó girando,”* sobreseyó a todos.

El vandorismo

La última parte de la narración hace un recorrido por la historia del sindicalismo argentino y con ella la de Vandor junto con las características

ideológicas y estructurales de su tendencia. El texto adquiere la forma de ensayo histórico. A través de la trama expositiva el autor muestra el crecimiento de la industria metalúrgica aportando información, datos, cuadros comparativos, que demuestran un crecimiento industrial inversamente proporcional al número de trabajadores ocupados.

Walsh contradice la versión que sitúa el nacimiento industrial en la época de Perón, también sostenida por Vandor, y lo emplaza en la época de la Década Infame. Según el escritor, lo que sí aparece después de 1943 es la organización sindical de los obreros metalúrgicos.

Cuando cayó Perón en el 55

“la industria metalúrgica registró la ocupación más alta de su historia: 315.000, es decir, uno de cada tres obreros ocupados en la manufactura industrial era metalúrgico. La proporción de los sectores ya no era la misma que veinte años atrás: en metales se había multiplicado.” (:2004:137)

En las empresas industriales predominaba el capital nacional.

“Durante la época peronista no se establecieron en el sector metalúrgico nuevas firmas extranjeras. Las que existían – Tamet, La cantábrica, Santa Rosa – databan de antes. Aliado con ellos y con sus “enemigos” oligárquicos de ayer, este empresariado iba a ser el motor de una gigantesca represión. En su nombre se producirían los despidos masivos, las cárceles, las torturas, los fusilamientos.” (2004:137)

La política de negociaciones de la cúpula sindical con las empresas se desarrollaba en un marco de desnacionalización y tendencia al monopolio que perjudicaban a las pequeñas empresas y a la clase obrera en general y a los más comprometidos políticamente por cuanto sus acciones sindicales eran objeto de persecución y despidos, cuando no de castigos corporales o muerte como en el caso de Felipe Vallese.

La Resistencia peronista tiene como punto de partida la fábrica, como armas la huelga y el sabotaje pues sus protagonistas, seguidores de las ideas de Cooke, estaban convencidos de que a la violencia de los opresores cabía oponer la violencia de los oprimidos. “Al terror de arriba, el terror de abajo,” dice Walsh y vierte su opinión:

"Era una lucha condenada por falta de organización y de conducción revolucionaria, pero alteró el curso de las cosas y conducción revolucionaria, pero alteró el curso de las cosas, derrotó las fantasías del ala más dura de la revolución libertadora y facilitó el triunfo de su ala conciliadora y frondizista". (2004:138)

Walsh asimila a Vandor con Frondizi. En esta política de alianzas tejida entre la cúpula gremial y las del poder económico y político los únicos perjudicados eran los trabajadores. Cuando las alianzas se perfeccionan y se consolida la política del dirigente gremial, el poder se extiende hacia la CGT el aparato confunde su poder con la patronal, la prensa elogiosa y los jueces. En *El aparato* Walsh afirma:

"El vandorismo tiene un discurso del método que puede condensarse en una frase: el que molesta a la fábrica, molesta a la UOM; y el que molesta a la UOM, molesta a la fábrica. La secretaría de organización del sindicato lleva un prolijo "fichero" de perturbadores, permanentemente puesta al día con los ficheros de las empresas. Se explica ahora que la Banca Torquist despidiera a Raimundo Villaflor aún antes de que su nombre apareciera en los diarios?" (2004: 147)

Desde la construcción de la crónica de un suceso actual, Walsh se propone contar la historia de un colectivo social y políticamente situado.

Apoyado en las estadísticas, recrea una red de relaciones, desde el hecho puntual: el crimen de García, a una visión extendida, de la macrohistoria para explicar el rol entreguista del gobierno de Frondizi, el de la burguesía con su afán de acumulación de riquezas y el de dos sectores de la clase trabajadora: uno que lucha por sus intereses y otro corrompido, liderado por Vandor, aliado de los de la oligarquía con sus políticas aliancistas. El gremialista no cree en la lucha de clases.

El tono ensayístico está atravesado ideológicamente por el apoyo del autor al grupo revolucionario de izquierda.

Al trabajo informativo de la textura expositiva se añade el carácter perlocutivo del ensayo, la presencia necesaria en el testimonio, de las texturas de la ficción como los diálogos, intervenciones en estilo directo de los personajes y otras como la carta de un delegado haciendo uso de su propio sociolecto y registro oral:

“El día 7/69 a las 15 horas se llevó a cabo una reunión en las oficinas de Deneb S.A. convocada por el señor René Labate jefe de administración de dicha empresa y el compañero Luis Constantini ex obrero de la misma a los efectos de comunicar el sitado compañero, que de seguir peleando la CGT de lo Argentinos por la reincorporación de la compañera Izzi, no se le harían efectivos los documentos que se dieron en concepto de indemnización al sitado compañero, con los riesgos que tal medida proboque...con el agregado que como patrones no podían tolerar nunca una comisión interna que responda a la CGT de los Argentinos por considerarla revolucionaria y contraria a sus intereses que preferían serrar la fábrica amparándose en el gran stok que tenían antes que se les organice el persona y que preferían toda la vida a Vandor porque es más ´negosiente, a lo que le fue respondido que no es que sea ´negosiente sino patrón.”(2004: 153)

Hasta aquí Walsh ha demostrado cómo desde la UOM funcionaba el sistema de articulaciones destinado a destruir cualquier atisbo de rebeldía u oposición en la clase trabajadora. La propuesta de la carta antes citada es la consecución de una institucionalidad alternativa en la CGTA.

Walsh prevé que la extensión del aparato sindical tendrá los mismos resultados que en el gremio metalúrgico o sea la destrucción de la clase obrera. Con esto se entiende, clase obrera combativa.

Pero después Vandor estuvo a favor del golpe de Onganía y celebró con él poniéndose *“por primera vez la corbata,”* oficializando el convenio metalúrgico *“en el salón de invierno.”*

El vandorismo carece de ideología, su líder es un aventurero y un oportunista político, dice Walsh.

“Vandor le atribuye un poder casi ilimitado al Sindicalismo, cree en la necesidad de participación sindical en el Poder Público, institucionalizándose. Lo piensa como parte integrante del poder ya que no tiene una postura clasista.

Walsh aclara al respecto: La burguesía no tiene nada que temer de Vandor. Lo que él pretende es que las cosas mejoren dentro del sistema, “discutir y decidir en pie de igualdad,” llegar a un arreglo “permanente.” ¿Discutir con quién, arreglar con quién? Con los empresarios, naturalmente, y con el ejército, que “es una realidad.” Esto conviene a todos.” (2004:165).

Para redondear sus razonamientos agrega que:

“el desprecio por la ideología de la clase obrera es una promesa segura de traiciones, y que las traiciones no se consuman porque sí sino en pago de algo.”

Porque

“Estos dirigentes han adoptado las formas de vida, los automóviles, las inversiones, las casas, los gustos de la oligarquía a la que dice combatir.”(2004:166)

Finalmente, en la conclusión los argumentos del escritor están destinados básicamente a denunciar la venalidad de la justicia, la complicidad de la prensa destinada a librar a Vandor de culpa y cargos. Todo estaba relacionado con el sometimiento y silenciamiento de la voz de los trabajadores, sobre todo la de aquellos que habían inspirado la teoría revolucionaria.

Al trazar el símil con sus dos obras testimoniales anteriores, *Operación Masacre* y *Caso Satanovsky*, Walsh señala que no caerá en la “ingenuidad” de creer que tras sus demostraciones se hará justicia encarcelando a los asesinos y llega a la amarga conclusión de que:

“El sistema no castiga a sus hombres: los premia. No encarcela a los verdugos, los mantiene. Augusto Vandor es un hombre del sistema.”(2004:167)

Su esperanza se cifra en el fruto de lo sembrado. Al dirigirse con su mensaje a “los lectores de más abajo, a los más desconocidos”, ninguno de esos crímenes quedará en el olvido.

El epílogo del editor cierra la última edición dando cuenta del destino final de algunos sobrevivientes como para remarcar su realidad y dar cierre a sus historias de vida.

Caso Satanovsky

A diferencia de los dos textos anteriores, *Caso Satanovsky* se centra en un crimen individual y excluye a la clase trabajadora porque la víctima y su cliente

pertenecen a la oligarquía y el gobierno que propicia su muerte responde a los intereses de esa clase social. El hecho reviste las características de “Caso” por su carácter singular, excepcional, digno de explicación, descripción y análisis: La oligarquía manda a matar a un miembro de su propia clase.

En 1946 la totalidad del paquete accionario de la sociedad propietaria del diario *La Razón* fue entregado a Manuel Miranda quien a su vez lo entregó a la señora Eva Perón. Miranda era un importante funcionario en los primeros años del gobierno de Perón.

A la caída del gobierno, las acciones fueron otorgadas al gobernador de Buenos Aires mayor Vicente Aloé que conducía a los diarios que, como *Crítica*, *Noticias diarias* y *El Mundo*, formaban parte de la cadena de periódicos oficialistas adquiridos por el gobierno peronista asociados bajo el nombre de ALEA.

Uno de los principales accionistas del diario *La Razón*, Peralta Ramos, alegaba que había sufrido un despojo, que nunca se había vendido el diario y el gobierno de la Libertadora afirmaba que las acciones habían sido traspasadas al gobierno anterior.

En el conflicto judicial, el doctor Marcos Satanovsky defendía al socio principal del periódico. Y fue el único que logró recuperar uno de los medios en manos del poder para sus antiguos dueños.

La mañana del 13 de junio de 1957 el doctor Satanovsky fue asesinado en su estudio de la calle San Martín, tras el ingreso de tres individuos que le solicitaban una entrevista.

El control del medio de prensa fue el nudo gordiano que precipitó el crimen. Se trataba más que nada, de cumplir con un imperativo político del gobierno de la Revolución Libertadora: el control de la palabra, la monopolización del poder discursivo como forma de mediatizar sus proyecciones políticas.

A principios del año siguiente, los hermanos Jacovella le propusieron a Walsh la escritura del caso por entregas en la revista *Mayoría*. Hasta entonces, no se había esclarecido este crimen ni el denunciado en *Operación Masacre*.

La publicación comenzó a concretarse en el mes de abril. Esta vez, las investigaciones del escritor se realizaron paralelamente a las de la justicia.

. Tal como lo aclara el autor, el volumen que apareció en 1973, es la actualización de las 28 notas que con ese título aparecieron en la revista y explica en *La ubicación* la razón por la que recobra el tema recién entonces:

“Si rescato del tema en 1973 no es para contribuir al congelamiento histórico de la Revolución Libertadora. Hay en juego un interés público actual. Los mecanismos que la Libertadora estableció en los campos afines al periodismo y los Servicios de informaciones - tema del libro – siguen vigentes después del triunfo popular del 11 de marzo, y no es una política conciliadora la que ha de desmontarlos.” (2004: 17).

Las razones políticas del recobro de Caso Satanovsky, vuelven a implicar al autor en la línea del intelectual sartreano y gramsciano y al lector siguiendo sus indicaciones según una guía de lectura: el tema principal no es el asesinato de un prestigioso abogado, sino la denuncia de la acción colusiva de la corporación del poder liderada por el Estado.

Al involucrar al lector, también lo compromete y le asigna tareas colaboracionistas al sector de prensa.

“Denunciar esos mecanismos, preparar su destrucción, es tarea que corresponde a los trabajadores de prensa en el marco de las luchas del pueblo. Esta edición de Caso Satanovsky va dirigida, pues, en primer término, a los compañeros que desde las comisiones internas las Agrupaciones de Base y en particular al Bloque Peronista de Prensa combaten diariamente a la raza de envenenadores de conciencias: nuestros patrones.” (2004:17-18)

La mención al papel de la prensa en relación a los hechos narrados o a la repercusión de su escritura es frecuente en cualquiera de las tres obras testimoniales focalizando uno de los puntos de interés del escritor.

En todos los casos el periodismo se llamó a silencio o jugó un rol cuanto menos interesado, tolerante, favoreciendo la conveniencia del poder.

El escándalo del asesinato beneficiaba el ocultamiento de las inconvenientes negociaciones petroleras de Frondizi y se decidía la formación de la Comisión Investigadora

“Esa noche Rodríguez Araya solicitó a la seccional Interpol de la Policía Federal que cursara a la policía paraguaya un pedido de informes y un pedido de captura. Estos radiogramas no llegaron jamás a Asunción, pero a la mañana siguiente, 24 de octubre, el matutino frondicista El Nacional publicó el texto fiel de ambas comunicaciones secretas y reservadas, dando hasta el número de la calle donde estaba Pérez.” (2004: 139).

Walsh denuncia, saca a la luz el tema de que había enunciado en *La ubicación*: los mecanismos establecidos entre los campos afines al periodismo y los servicios de informaciones gubernamentales que se sostenían aún después de la Revolución Libertadora. Pero además hostiga a los acusados, a Pérez Griz e interpela al Juez con quien establece diálogos través del diario.

Alterna la posición del narrador en tercera omnisciente con la primera persona

Estructura

Aunque las notas sobre este caso se inscriben dentro de la investigación periodística y el narrador es un activo periodista- detective y el periodismo, señala, por otra parte, una dirección de lo que realmente sucedió, su condimento de verdad, de noticia, de novedad, tiene elementos que la ubican entre la novela por entregas y el folletín.

Como sucedió con *Mme. Bovary* de Flaubert, *Los miserables* de Víctor Hugo, *La guerra y la paz* de Tolstoi y, sin ser una novela, con el mismo *Facundo* de

Sarmiento la publicación periódica de *Caso Satanovsky* apareció primero en un medio masivo, *Mayoría*, como los otros dos aparecidos en las misma o similar publicación favoreciendo así la intriga, el suspenso y la curiosidad del lector al término de cada entrega.

En tanto la novela por entregas se va haciendo sobre la marcha, el folletín publica por partes una obra escrita con anterioridad.

Cuando Walsh empieza a publicar sus notas sobre el caso ya ha realizada gran parte de la investigación y ha diseñado un minucioso plan argumentativo - narrativo en donde irá engarzando los personajes, los documentos y el resultado de sus investigaciones a medida que vayan apareciendo. Inmerso en un intenso ritmo de

producción, durante la publicación de la historia, el escritor le consagrará todo su tiempo trabajando sólo para ese proyecto en *Mayoría*.

El proceso narrativo es modulado. El ritmo se acelera por partes cuando las acciones se suceden como una catarata, por ejemplo en el caso de la transcripción de conversaciones grabadas entre Peralta Ramos y los emisarios del gobierno que lo presionan para vender el diario. Walsh denomina comedia a este segmento en donde la conversación se agiliza con las intervenciones ansiosas de los compradores que insisten en su punto de vista.

Los fragmentos informativos, el aporte de documentos, las digresiones y la contextualización histórica desaceleran el ritmo y difieren la resolución de conflictos. Walsh organiza las revelaciones con los hechos confirmados, lo conocido y la novedad, con lo que se sospecha, los hallazgos documentales y las declaraciones. Otras veces el relato se interrumpe. Todo se constituye sin perder de vista el objetivo descubridor y denunciatorio: desnudar las causas motivadoras y los entretelones de un homicidio de características y proyecciones políticas. Y aunque al final el caso quede impune, deja abierta cierta hendija de esperanza para la justicia. El texto exhibe un apretado tejido. El escritor ha logrado una mayor difuminación de los bordes discursivos y genéricos respecto del primer libro testimonial complejizando en grado sumo la trama. Allí convergen reunidos la narración policial con el retrato y la biografía, la investigación periodística, la entrevista, el documento judicial, el género epistolar, la grabación a la que al trasladarla a la escritura le da forma de comedia o farsa, el ensayo y hasta algunos versos.

El texto está precedido de su marco, *La ubicación*. Luego desarrolla las partes: *Los hechos*, *La investigación*, *Las enseñanzas*. Al final, *El epílogo* como última barra del enmarcado de todas sus obras testimoniales.

Tanto el crimen como las características y motivaciones de los asesinos le dan pie a Walsh para generar una narración testimonial más cercana al policial negro a través de la que Walsh se interna en las oscuras galerías que conducen al asesinato y a sus culpables para desnudar las verdaderas causas, los verdaderos instigadores y ejecutores que motivan el homicidio de características políticas. No se trata de un simple caso policial, sino de un crimen oficial. Pero Walsh ya había señalado que

“Este es uno de los crímenes más “literarios “que se han cometido nunca. Un crimen de literatura policial.”(2004:210)

El caso presentado como un enigma, aparece rodeado de misterio, pero entraña la probabilidad de desciframiento. La mostración de documentos es medida y oportuna lo cual alienta el sigilo y alimenta la expectativa de revelación. El suspenso no está creado a partir de la diseminación de indicios y anticipaciones sino más bien a través de un cierto ritmo, de la suspensión de un tema ante la llegada de otro capítulo, de la formulación de una promesa como en la ficción policial.

Al narrar la biografía de Pérez Griz advierte dejando en suspenso la continuación:

“Ya veremos lo que hizo esa mañana” (2004: 135)

A veces crea suspenso haciendo guiños al lector que sabe más que sus personajes sobre su propio destino, por ejemplo cuando un asistente entra a la oficina del abogado, ya ante la presencia de los asesinos, justo en el momento previo al crimen y no se percata de nada.

“Petrelli se acercó para entregarle el sobre, Satanovsky con las manos caídas a los costados del sillón, la cabeza ligeramente agazapada, miraba fijo a sus visitantes. De pronto apoyó la mano derecha en el escritorio, tamborileó los dedos y repitió:

_USTEDES SABEN QUE ESO NO PUEDE SER.

Tomó el sobre que le tendía Petrelli sin mirarlo.

_”USTEDES SABEN QUE ESO NO PUEDE SER.” dijo Satanovsky.

Contra su costumbre no dio las gracias. Petrelli percibió la tensión, pero no la supo interpretar. Se retiró. Satanovsky volvió a quedar aislado.”(2004: 67)

Como avezado lector y escritor de cuentos policiales de enigma, Walsh procede a la manera investigativa del clásico detective: confronta las declaraciones de los testigos, coteja los indicios hallados, extrae sus propias conclusiones y finalmente tiende una trampa para descubrir a los asesinos.

Como en los testimonios anteriores, recurre al retrato y la descripción para delinear sus personajes.

Hace primero un retrato del abogado Satanovsky. Lo describe como un hombre perteneciente a la oligarquía que se codeaba con gente de las altas esferas. Idóneo jurista y profesor universitario, adhería a la política de la Libertadora y luego a la de Justo. Era obviamente un acérrimo antiperonista. Sin embargo, fue acusado de comunista, perseguido y expulsado de su cátedra por el gobierno de Aramburu cuando se convirtió en incómoda presencia por la defensa de Ramos.

“Marcos Satanovsky que a los 64 años ha logrado un milagro casi inaccesible para un humilde judío nacido en Kiev: convertirse en miembro admitido de la oligarquía argentina. [...] En los intereses defendidos por Satanovsky hay dos vertientes. Lo más próspero de la colectividad judía y lo más rancio de la oligarquía criolla. En su estudio de la calle San Martín, que atienden diez abogados, se cruzan los Martínez de Hoz, los Acevedo, los Lezica, con los gerentes del banco israelita; la marquesa de Salamanca, los Madero y los Alvear con los nacionalistas de la banca comercial en quiebra.”(2004: 27)

Más adelante aclara que además de ser un hombre rico y poderoso y hábil abogado, el doctor Satanovsky

“era algo más: un profesor respetado, un creador en el campo del conocimiento y -al menos para muchos que lo conocieron - una persona bondadosa y recta.”(2004:227)

Primero Walsh reúne documentación y llega al posible autor del crimen Castor Lorenzo, alias el Huaso, de frondoso prontuario policial, asesino, traficante de blancas, guardaespaldas de Cuarenta quien lo había provisto de una credencial que lo acreditaba como parte de la CIDE y a su acompañante, igualmente partícipe Pérez Griz, también con credencial; fueron reconocidos indubitadamente por los testigos que estuvieron en el lugar del crimen. Se confirmó además la presencia de un tercero, Palacios, y de todos, la condición de malhechores de la peor calaña a sueldo al servicio del posible instigador, el general Cuarenta, Comisionado Especial del Poder Ejecutivo y jefe de la SIDE.

Cuarenta era un militar corrupto que logró reunir y mezclar en la SIDE funcionarios deshonestos con la más amplia gama de matones y delincuentes,

responsable de la orden de matanza en el fusilamiento de León Suárez, autor intelectual de la muerte de Satanovsky, protegido cuando ya ha sido descubierto por el gobierno de Frondizi que lo envía a la embajada de Bélgica.

En su rol de periodista Walsh no sólo logra un avance en el desarrollo del caso al obtener, con su publicación, primero la reaparición de la compañera de Pérez Griz, Elsa del Pin Estévez, alias La Gallega, que se presentara a declarar y lo delata como partícipe del asesinato, aportando además el nombre de Ozanick al que había dado una de las dos armas cromadas que los testigos vieron empuñar el día del crimen. Cuando Ozanick se presentó a la justicia con el revólver se comprobó que el calibre coincidía con el de la bala que ocasionó el crimen. De esta manera el escritor lograba también desplazar, difundir, el caso judicial impune y luego, la reaparición, un año después del asesinato, de Pérez Griz que había amenazado y extorsionado telefónicamente a la familia Satanovsky. Entonces Walsh lo entrevistó dos veces en una cárcel de Paraguay. La publicación de su foto en *Mayoría* logró que alguien lo delatara y que allí lo detuvieran. Walsh llegó a una conclusión indubitable señalando 15 puntos coincidentes que le permitían afirmar el origen de la bala asesina: un revólver marca Orbea, calibre 38 perteneciente, según La Gallega, a Pérez Griz. En el momento previo a la reaparición de La Gallega, Walsh había arribado a una serie de conclusiones.

Llega a “*Un final a medias*” para darle el nombre al capítulo que contiene las conclusiones provisionales de sus notas según una línea de razonamientos que no incluye el juzgamiento a los culpables.

- a- *Hubo encubrimiento judicial.*
- b- *El Huaso fue uno de los ejecutores materiales.*
- c- *El móvil del crimen giró en torno a la propiedad de La Razón.*
- d- *“Fue un crimen oficial.*
- e- *Debe aclararse la participación del dúo Gandhi Molinari.*
- f- *Debe aclararse la intervención del general Cuaranta.”*

Y agrega:

“Para mí la historia había concluido. Fue entonces cuando la Gallega decidió hablar en serio.” (2004:121)

Antes de enunciar estas conclusiones, las había demostrado ampliamente en las dos primeras partes. Había aportado pruebas, había probado y denunciado las relaciones Cuarenta,- Pérez Griz- El Huaso y descubierto algunas redes delictivas colaterales. En tanto que él había logrado desplazar, difundir el caso judicial impune desde el ámbito privado al público. La lenidad judicial en manos del juez Ferrer Pirán Basualdo y luego del juez de Álvarez Prado dejaron irresuelto el caso.

La inacción y complicidad de la justicia le permiten al autor recurrir a la literatura para dejar claro a través de la intertextualidad el estado constante de aquella construida por el accionar venal de algunos de sus emisarios durante la investigación de todos sus hechos que inquirió.

Así la biografía de Pirán Basualdo tiene coincidencias con la de Pérez Griz.

“La larga trayectoria de Basualdo empezó en un nombramiento por acomodo con Eduardo Colom y el gobernador Aloé continuó con los negocios de la burocracia estatal durante el peronismo y concluyó previsiblemente en gorilismo al despuntar la Revolución libertadora: pequeño Tartufo que en octubre del 54 negociaba su segundo automóvil a precio de lista – beneficio de minorías coimeras – un año más tarde mandaba a la cárcel por aplicación del decreto 4161 al que atreviera a nombrar a Perón.” (2004:106)

Nada escapa a la mirada minuciosa de Walsh. Tartufo es el personaje de Molière que resume la tipología de la maldad y la hipocresía. Walsh atribuye implícitamente estas cualidades a ese Poder Judicial.

Entretanto, un viejo amigo del escritor, Rogelio García Lupo lo puso en relación con el diputado radical Rodríguez Araya y se decidió la formación de una Comisión Investigadora que proveyó de sendas credenciales a los periodistas. Rodolfo Walsh se involucró entonces enteramente en la investigación, ahora con el respaldo estatal podía intervenir en acciones que le proveían información como participar en interrogatorios o injerirse en procedimientos acompañado por la policía. Al mismo tiempo, continuó con la entrega de notas para *Mayoría*. Ahora la investigación estaba en manos del gobierno. ¿Albergaría el periodista- detective alguna esperanza de justicia?

La última parte, *La enseñanza*, constituye, en verdad, un pronunciamiento político que asume la forma de ensayo. Allí Walsh vierte su opinión acerca de las alianzas de poder sometidas al imperio de las decisiones extranjeras, como el caso de los contratos en el negocio del petróleo llevadas a cabo por el gobierno de Frondizi. Saca a la luz y denuncia fuertemente también la coalición represiva entre el ejército, la policía y la SIDE como un factor de poder al servicio de los intereses del Estado.

Al final, un hecho es ostensible: la impunidad judicial no invalida lo que Walsh ha puesto al desnudo una vez más: el carácter oficial del crimen, esta vez en el marco de intrincadas relaciones entre empresas mediáticas y los poderes del Estado lo cual corrobora el entronque con el policial negro de esta obra en donde el que delinque es el Estado a través de sus distintas ramas institucionales.

El tema del poder

La puja por la posesión del periódico entablada entre el dueño de *La Razón* y el gobierno gira en torno a la disputa por el poder del discurso, el conocimiento de que la influencia que la palabra opera sobre los distintos niveles de la conciencia. Aunque para Peralta Ramos se trate más del ansia de posesión plena de un bien económico, para sus adversarios se trata también de la obtención y el control de un medio de comunicación que otorga un gran poder simbólico: el del manejo de la información, la apropiación del poder del discurso. Sin embargo, la tradición del periódico, según Walsh, se había caracterizado por la adhesión a las acciones, ideología y propósitos del gobierno de la Revolución Libertadora, primero, y a la de Justo y Guido después. Es claro que las diferencias entre unos y otros no eran ideológicas. Efectivamente, el periódico fue otorgado al gobierno peronista y luego la Revolución libertadora consideró como propios todos esos medios comprados por Perón, muchos de los cuales desaparecieron como resultado del manejo inepto de sus funcionarios.

Como el poder no se tiene sino “*que se ejerce a partir de innumerables puntos y en el juego de relaciones móviles y no igualitarias,*” según afirma Foucault, (1983: 175) en esta intrincada red de relaciones de fuerzas e intereses, cuando Peralta Ramos intentaba recuperar la sociedad del periódico por la acción judicial del abogado Satanovsky y no respondía a las maniobras extorsivas realizadas por

agentes del gobierno de Aramburu, el mejor modo para el poder político de lograr apoderarse de él era quitar del medio al jurista como mayor obstáculo. Recurrió al atajo del crimen. Aún así, como dice Walsh, Satanovsky ganó el pleito después de muerto.

Los emisarios del poder militar habían intentado distintas formas de apropiación que habían naufragado. Por eso

“Cuando fracasó la vía judicial, cuando fracasó también el chantaje de Salís y Carpinacci, fue la pesada de la SIDE la que se encargó de remover el principal obstáculo a las inquietudes periodísticas de Cuarenta, el defensor de Peralta Ramos, Marcos Satanovsky.” (2004: 53)

El escritor utiliza el recurso de la ironía nombrando como *“las inquietudes periodísticas”* a la desmedida ambición de poder de Cuarenta, es un modo de atacar las acciones sesgadas, perversas, de su personaje.

La justicia no confirmó ni juzgó lo que debía ni tampoco la comisión investigadora creada por la Cámara de Diputados llevó lo conocido hasta el límite de comprobación judicial, aun cuando según Walsh estaban todas las condiciones dadas para lograr el conocimiento del grado de participación de cada uno y las condenas. Una vez más la justicia se pierde en la cara más oscura de la impunidad.

Como en cada una de las obras testimoniales, reflejo de una época conflictiva y atravesada por las dictaduras latinoamericanas, la violencia es una herramienta política que avanza hacia la supresión del otro y con ello la de su voz.

Es que además del aparato del Estado están los otros poderes que lo acompañan, el conjunto de poderes institucionales, se apoyan y ligan estrechamente. En el poder se dan múltiples relaciones situadas a distintos niveles. De ahí el triunfo del silencio y la impunidad en este caso y en todos los que mostró y denunció Walsh a través de sus tres obras testimoniales.

Nuevo periodismo

Las ciudades fantasmas

Las notas periodísticas de la década del sesenta constituyen una búsqueda constructiva de identidad profunda. Centradas en el análisis de la realidad de una Argentina secreta, se hunden en las profundidades del país medular. La originalidad y el valor de las notas residen en los temas tratados y en la maestría de su prosa. Se corresponden, quizás, con uno de sus momentos de mayor producción y no han perdido actualidad. Contrariamente a lo que sucede con la escritura periodística de otros colegas que caduca apenas pasa su novedad, la de Walsh tiene la persistencia de las obras bien escritas, de los clásicos, porque según Rogelio García Lupo:

“La clave se encuentra en que Walsh jamás renunció a la regla del periodismo, y la información sigue siendo uno de los resortes que despiertan el interés del público. La información de Walsh vuelve a atrapar a pesar de que los protagonistas están muertos, que los conflictos son diferentes y han caído naciones y sistemas políticos.”
(Walsh, 2008: 9)

A partir de los años sesenta se inscribe en el denominado nuevo periodismo que finca en la creación de esa nueva forma de expresión de “vasos comunicantes” entre literatura y periodismo, como lo llama el autor de la literatura testimonial. Ambos nacidos bajo el imperio de la modernización y renovación estilística demandada por la época, se implican mutuamente.

La consideramos parte de su poética porque aquí su prosa mantiene la impronta de líneas que convergen y se mixturan como en el resto de la obra.

Si la modernización del periodismo había pasado, durante los años cuarenta, en nuestro país por las revistas *Primera Plana* y *Panorama*, la escritura de Walsh, que publicó sus primeras notas en esta última, ya anunciaba variaciones en sus colaboraciones a *Leoplán*. Walsh estaba advirtiendo la profunda renovación formal que se avecinaba. Según Daniel Link, imprime allí algo que

“preanuncia el nuevo periodismo. En Panorama escribe notas que son un poco excéntricas en relación con el tono general de la revista y que pueden pensarse en relación con los libros de cuentos que publica en esos años.”(Walsh, 2008:153)

Y algunas de ellas con la obra testimonial, agregamos nosotros. Veremos por qué.

Esas notas antropológicas, como las llama Link, del mismo tenor que *Las ciudades fantasmas*, aquí analizada, son el fruto de las investigaciones que Walsh llevó a cabo en compañía del fotógrafo Pablo Alonso por el noreste argentino. Se revela una Argentina y Latinoamérica profundas en la reunión de información fundamental sobre situaciones, costumbres o problemáticas que tienen que ver con las provincias. El verdadero hontanar latinoamericano.

En la extrema tensión entre literatura y periodismo el autor despliega un novedoso tratamiento de la información. Desentraña una realidad que no muestra todos sus pliegues, la verdad enmascarada, la injusticia ejercida sobre un pueblo silenciado y lo hace hablar liberando la verdad del reducto del poder.

Las ciudades fantasmas fue una nota publicada en la revista *Georama* en 1969. Todas, las de *Panorama* y ésta están narradas en primera persona plural por un nosotros, el cronista y el fotógrafo.

Como otro de los escritores- periodistas de la misma vertiente, Gabriel García Márquez, que había mostrado en la ficción de *Cien años de soledad* un Macondo arrasado tras el paso de la *United Fruit Company*, que se dedicaba a la explotación y exportación de la banana en Colombia y Centro América, como emblema de la destrucción que dejan ese tipo de ocupaciones en territorio latinoamericano, Walsh actualiza el tema de la depredación ecológica y humana ocasionada por el asentamiento de empresas extranjeras que se ocupan de expoliar nuestros recursos con la complicidad, la mayoría de las veces, de ciertos gobiernos vernáculos.

Hoy con otras direcciones de explotación, en Latinoamérica éste es un tema candente y la lectura de las notas de Walsh nos permite reflexionarlo.

Lo que dice la historia

La Forestal fue una empresa constituida por capitales franceses y alemanes que compró 2.000.000 de hectáreas de tierras fiscales a precio vil. Allí donde proliferaban los bosques de quebracho colorado. Luego fue adquirida por capitales

ingleses. Comenzó sus actividades en 1872 hasta 1966. Los árboles talados fueron comercializados como rollizo y durmientes para vías férreas, pero la sustancia más apetecida fue el tanino, extracto utilizado para curtir cueros que se enviaba a Europa. Funcionó como Estado dentro del Estado poniendo en marcha leyes, ferrocarriles y puertos de su propiedad. También eran propios los vales que entregaba a los obreros como sueldo y que ellos debían canjear en sus proveedurías. Contaba además su propia fuerza de represión de gendarmería volante conocida como “los cardenales.”

Durante los ochenta años que permaneció en territorio nacional, La Forestal se ofreció como ilusión de trabajo y bienestar y lo que dejó fue la deforestación, la ruina, la miseria de la gente que acudió a su llamado y el abandono de las poblaciones que al principio fue paulatino, cuando el talado había agotado los bosques aledaños y luego definitivo cuando la empresa advirtió que “la mariposa”, planta cultivada en Sud África, le ofrecía las mismas posibilidades, pero era mucho más rentable.

La destrucción forestal, material, social y humana fue oprobiosa. El sometimiento de los obreros llevado a la miseria, el ultraje y la muerte.

Oprobiosos fueron también los oscuros contactos entre la empresa y los gobiernos de turno que según afirma el propio Walsh corrieron el límite territorial hacia el norte entre las provincias de Santa Fe y Chaco porque a los ingleses les resultaba más sencillo negociar con el gobernador santafesino Enrique Mosca quien redactó la ley para proveer la gendarmería volante para la empresa aportando sueldos y parte de su equipamiento.

En 1919, 1920 y 1922 se produjeron huelgas que fueron atrozmente reprimidas. Sobre todo la última en la que se asesinó a muchos hacheros.

La preocupación de Walsh por la historia y la realidad se vuelcan en una escritura de sustento que busca la verdad a través del ejercicio informativo de su tarea laboral.

El texto. Los personajes.

Las ciudades fantasmas tiene como eje central la narración de la historia y consecuencias devastadoras de la *Forestal Land Timber and Railwails Co.* Desde sus comienzos hasta el final, mostrando las caras del esplendor y la decadencia:

“una vertiente dorada y una sombría” en el Chaco Austral, una región del noroeste argentino comprendida entre el norte de Santa Fe, sur de Chaco y Santiago del Estero; la más abundante en bosques de quebracho colorado del planeta.

La nota está dividida, como en la obra testimonial, en partes precedidas por cinco subtítulos, uno por cada pueblo de los cinco fundados por la forestal con sus seis fábricas de tanino: *Las ciudades fantasmas, La quimera del tanino, La decadencia de un imperio, Éxodo, El último tren, Tener y no tener*.

La cuidadosa planificación superestructural narrativa exhibe una trama dominante de narración literaria en la construcción de escenas, personajes y diálogos realistas que se entreteje con la información, la descripción informativa, el dato y la historia aunque también aparecen recursos estilísticos propios de la argumentación como la cita de autoridad con el propósito de subrayar la seriedad de sus fuentes informativas.

“Los historiadores chaqueños conjeturan que los límites de su provincia (entonces territorio) fueron adulterados, trasladándoselos al paralelo 28, porque a los concesionarios les resultaba más fácil negociar con la provincia de Santa Fe que con el gobierno nacional. Guido Miranda fija inmemorablemente esa época individualista, temeraria y exenta de escrúpulos en su libro Tres cielos chaqueños: “Había que abrir picadas para instalar el obraje en medio de la floresta virgen, los primeros obrajes tenían a su disposición árboles centenarios de troncos corpulentos, a cuya caída resonaba el espacio con el estruendo de un meteoro.”(2008:329)

En la nota Walsh hace despertar a su personaje del sueño de un pasado de actividad febril de La Forestal cuando vuelve a la fábrica donde trabajó diez años atrás y la encuentra en ruinas. Contrastando con la realidad histórica, para Osvaldo Bayer (2011) el sueño está en otra parte, dice que:

“El sueño feliz fue el de La Forestal. El capital inglés tuvo siempre un cuento de hadas, nadie lo molestó, sólo se molestó por enviar las divisas con gusto a sangre y quebracho directamente a Londres. Es una caricatura perfecta de aquello que el capital viene a ayudar a los pueblos subdesarrollados.”

Y luego Bayer se pregunta algo que a todos nos concierne

“¿Qué hicieron los gobiernos argentinos con sus “partidos nacionales” y las dictaduras que tocaban el clarín antes de sus proclamas contra “los enemigos de la patria.” (2.011)

Desde la introducción la nota se mueve entre dos polos: el ayer y el hoy, el pasado y el presente, el esplendor y el ocaso, acentuando el drama, las consecuencias de la explotación forestal en el plano social. De hecho, el hachero que vuelve a Villa Ana después de diez años de ausencia y cruza el puente, es el sujeto social y como aquél el nexo de unión entre los dos planos.

Como en los cuentos fantásticos de Julio Cortázar, el puente que cruza es el pasaje concreto que nos remite a otra vía que vincula las dos etapas o los dos planos: la memoria del obrero es la que establece la unión, en este caso, entre el pasado y el presente, el sueño y la vigilia: la utopía de progreso del esplendor fabriquero y la vigilia de la realidad, el hoy ante el que despierta al cruzar el puente: paredes derruidas, quietud de máquinas donde sólo habita la vida de la maleza, un retoño de ombú y las víboras. Todo lo demás es muerte, ausencia, abandono.

A partir de entonces la nota enfoca la realidad histórica atravesada de literariedad e información o mejor, la literatura unida con la historia y la información. Tal es la fusión periodística.

El escritor reconstruye la historia de La Forestal en la región contextualizándola, al mismo tiempo, en la historia general del país.

“En 1873, desde el El Havre, un monsieur Dubosc hacía propaganda sobre un “extrait de quebracho.

Ya entonces, el coronel Obligado avanzaba desde el paralelo 30 al 29 la frontera norte de Santa Fe, siguiendo la inexorable ley de la conquista de los desiertos: el exterminio del indio y la entrega de inmensas áreas inexploradas a colonos, compañías y aventureros.” (2008: 329)

Describe la situación generada

“Pasados los años todo será de La Forestal o dependerá de La Forestal. Un sistema de gobierno, una arquitectura, un modo de vida, una moneda, apuntalan un dominio material y espiritual como no se ha visto desde las misiones jesuíticas.

Irónicamente, el resultado será el mismo: ruinas”. (2008: 330)

Al remarcar el poder monopólico de la empresa, aporta datos informativos que sellan el pináculo, la decadencia y fin de la industria, todo administrado como un negocio de Inglaterra.

“La consecuencia natural de este dominio del 80 por ciento de la producción local por la competencia extranjera fue la pérdida de mercados del producto argentino en todo el mundo En 1939 la venta de extractos curtientes se repartía así: quebracho 63 por ciento; mimosa, 32 por ciento. En 1953, la proporción del quebracho había bajado a 51 por ciento. Finalmente en 1969, el extracto de mimosa consiguió doblegar al de quebracho en la mortal guerra de mercados.”(2008: 332-333).

La Forestal desmanteló sus fábricas: Tartagal volada con dinamita, en 1949; Guillermina; Villa Ana en el 57, La Gallareta, en 1963. Otros cuatro establecimientos cerraron entre 1954 y 1959. La capacidad mecánica descendió de 450.000 toneladas a 170.000. Ciento cincuenta mil personas que vivían directa o indirectamente del tanino quedaron libradas a su suerte. “Las nuevas fuentes de trabajo,” inventadas sobre el terreno para contener la reacción de los pobladores, no tuvieron éxito, fracasando una y otra vez.”(2008:333)

Luego Walsh ve a los expulsados de su tierra provinciana engrosando las villas miseria de Buenos Aires. El sueño de trabajo se convierte en pesadilla de un presente sin salida.

La nota reivindica a los vencidos por la explotación y el desamparo. El periodista les restituye sus voces acalladas por el peso del poder omnímodo. Sus portadores son el más importante vestigio de vida en una tierra arrasada, por eso son visibilizados a través de su lenguaje nacional. Lo otro es la mudez de los ranchos y de las fábricas destruidas que es también una forma de hablar.

Los personajes son abordados por medio del retrato y la historia de vida o se presentan espontáneamente a través de su propia voz con escuetas pinceladas; aparecen con toda su singularidad de lugareños expresándose en su oralidad. Son la fotografía social de los hechos que abarcaron ochenta años de dominio inglés en la región.

— “Fue en el ocho — dice un viejo flaco y amarillo — Fue en el año ocho — repite ciego y casi sordo — que yo vine de Corrientes.

Y la voz se le pierde. Un hacha fulgura en su memoria: con ella él abatía tantos árboles como la mejor yunta de volteadores. Ahora con sus ochenta y seis años, largo y cadavérico, también él está abatido. Su

única riqueza es una cruz de los milagros correntina, entre cuyos dijes cuelga una medalla de plata: A Vicente Alegre en recompensa del largo y fiel servicio. Ingresado en 1908. La Forestal.”(Walsh, 2008: 330)

Tras el abandono, en una sociedad de gente desplazada, en el límite del abismo social, los personajes se expresan mediante sus sociolectos, la demarcación de su identidad nacional.

“En el bosque bajo y seco, que albergó un quebracho al lado de otro, se evoca la memoria del árbol extinguido.

Adiós, don Gálvez. Con su cachapé.

_ ¡Adió che padre!

Un resabio de cólera agita la voz del cura Rafael, cuyo padre fue carrero como don Gálvez:”

_ Talaron todo, se llevaron todo, mataron todo.”(2008: 335)

En la captación fina del ritmo del habla popular, el empleo literario de la gradación sella el verdadero carácter de la acción residual de La Forestal.

Los entrevistados tienen conciencia de ello y en ese ensueño de La Forestal en que estuvieron atrapados reconocen la tragedia de la extranjerización y el peso del poder inglés sobre las vidas de los hombres.

“De los recuerdos más bien se muere, pero le voy a contar una cosa insignificante. No vale la pena que la anote. Yo tenía nueve años y estaba muerto de sueño esperando que empezara el cine. Papá y mamá también y todo el mundo inquieto porque era la época que se alzarón los hacheros. Hasta que entró el gerente y apagaron las luces. El cine empezaba cuando llegaba el gerente de la forestal.”(2008: 328)

El dominio de la Forestal hasta en el momento de esparcimiento marca también una división social, las jerarquías.

Aunque ésta no es una nota de opinión, al mostrar y señalar, el narrador denuncia elípticamente. Fija una posición ideológica, política y ética que se manifiesta en la decisión de hacer pública una situación de coloniaje y explotación avasalladores que había llevado a una región y a sus habitantes al estrago, tras sus discursos deceptorios encubiertos tras la frecuentada máscara de la creación de trabajo. El poder de la violencia física recubierta por la coraza de lo simbólico: el trabajo, la prosperidad. En la toma de partido por los hacheros, está implícito su

pensamiento, la perspectiva de una visión de mundo, la matriz ideológica walshiana que impregnó su obra sesentista.

Al exhibir los resquicios ocultos de la realidad del hachero, El periodista saca a la luz las relaciones de fuerza que se establecen entre la empresa opresora y el oprimido. De manera que si volvemos a Foucault, podemos observar cómo las relaciones de fuerza establecidas en una sociedad dada, implican una relación de poder que constituyen el dominio de la política. La omnipresencia de las relaciones de fuerza muestra que *“todo es político.”* (1980) El periodista despliega su análisis básicamente en las consecuencias sociales del emprendimiento inglés. A la destrucción y la miseria se suma el hambre. Cuando encuentra a un niño comiendo estiércol de caballo y él inquiera, la madre no se espanta y responde:

“Qué quiere que haga, si yo no tengo ni leche. Así, por lo menos, no llora tanto.” (2008: 336)

El viaje antropológico por los viejos dominios de La Forestal va dejando evidencias que marcan ese ir y venir entre la antítesis pasado- presente a lo largo de la nota, con lo cual el autor entreteje allí también la modalidad textual de la argumentación.

“Un trauma indeleble signa los pueblos muertos de La forestal, un complejo amor – odio, una leyenda infierno – paraíso.” (2008: 333)

Al final, cuando todo queda en ruinas la tierra se reparte y otra vez la mayor parte queda entre los poderosos. Entonces el cronista parece evocar la figura del *“Hijo de hombre”* de Roa Bastos en un señalamiento que recoge en la voz del sacerdote y fija su propia posición del lado del dominado.

“En cada hachero oprimido vemos el rostro de Dios pisoteado.” (2008: 338)

Aunque resultan muy diferentes las tres instancias de investigación testimonial, los cuentos sesentistas y esta nota periodística, pueden verificarse aquí varios de los hilos de convergencia y conexión que entretejen toda su obra. La diversidad y tonalidades varias adquieren matices propios que tienen que ver con el contexto

histórico, las características propias de la investigación periodística, las redes crono tópicas y la intencionalidad del autor.

Como cada una de sus investigaciones concretadas entre fines de la década del cincuenta y los sesenta, las notas pueden analizarse en función de las diversas instancias de transformación y maduración del escritor - periodista y militante haciéndonos vislumbrar un nuevo momento de su producción y cambios en el modo de reflexión sobre los hechos.

La aparición del otro social bajo la mirada atenta del periodista - investigador, el señalamiento de la violencia ejercida sobre él por la fuerza del poder, esta vez extranjero, pero coaligado al poder político provincial y a la mirada indulgente de distintos gobiernos nacionales junto con la recreación del lenguaje oral regional, un empleo estilístico propio y una mirada direccionada ideológicamente vinculan estrechamente la nota periodística con la obra más comprometida del escritor.

La urgencia e inmediatez del trabajo periodístico no socavan la calidad de la escritura del denunciante de crímenes sociales, el escritor social que se inviste de la misma minuciosidad, rigor y entrega dedicados al resto de la obra.

Las ciudades fantasmas es una crónica periodística que puede también ser leída como una bella, brillante expresión de prosa literaria. Ejemplo de una transformación superadora, creada sin duda, al calor de la renovación y la vislumbre de necesidades y problemáticas que, formalizada con técnicas innovadoras, revolucionó el *habitus* literario y periodístico latinoamericano. En pocas palabras una pequeña obra maestra que tiene además, por su temática, el valor de un clásico que siempre se actualiza.

Conclusiones

Al término del recorrido llevado a cabo destejendo la urdiembre del tejido textual walshiano, es preciso unir el significado de sus hilos.

La obra de Walsh no puede considerarse como un antes y un después, El género policial por un lado y el testimonio junto a la producción global de los años sesenta, por otro. Sí como una totalidad, como un proyecto vital que, lógicamente, como todo quehacer humano tiene un comienzo, un desarrollo progresivo y un fin, con todas las modulaciones, los cambios y las evoluciones inherentes a las producciones de los

seres vivos que se mueven con una inteligencia atenta en el discurrir de los tiempos. Como ya hemos dicho, “un todo orgánico.” Aunque en determinada época de su vida el autor rechaza sus primeras obras por considerarlas lectura para burgueses, los hilos con que entreteje sus obras desde sus primeros textos ficcionales, reaparecen junto a otros apropiados en el universo de la renovación, insistentemente.

Luego, convergen una época con sus imperativos de cambio y la conflictiva historia argentina con demandas transformacionales que trascienden al individuo. De modo que la captación fina de las circunstancias contextuales constituye el motor de un proyecto que excede al sujeto. El contacto con los escritores latinoamericanos mediados por la Revolución Cubana, la reacción intelectual ante una época de crisis en la sociedad y el arte junto a la conjunción entre la vanguardia artística y la política argentina. Junto a los plásticos escindidos del Di Tella y los reunidos en la experiencia artística de Tucumán Arde con otros intelectuales contestatarios reunidos en la CGTA Walsh es portador de la preferencia otorgada a la solidez de la experiencia y a la volatilidad de la utopía.

Integrado en un proceso político colectivo, Walsh escribe como un revolucionario, desde una perspectiva personal, desde una mirada independiente que se posa en sus propios núcleos de interés que son los intereses de un grupo intelectual de la época. Descubre que literatura y política no están escindidas, que la literatura puede ser militancia para decir y señalar a otros las verdades ocultas por el poder en la geología de la realidad y cambia el modo de escritura para el arte literario y para el periodismo convirtiéndose en agente de cambio para los dos campos.

El escritor considera imprescindible cuestionarse el concepto vigente de literatura para una época de crisis por su falta de correspondencia histórica, planteando otra relación con lo real.

Encuentra indispensable transgredir los patrones vigentes después de experiencias vitales de sus contactos socio - políticos con la experiencia cubana y la comprensión del fenómeno peronista. Se inclina entonces a la reflexión sobre la teoría del compromiso sartreano del escritor antiintelectualista.

Con el hecho de haber producido una obra que estaba fuera del canon confirma el carácter dinámico y revelador de la literatura que como construcción artística exhibe la existencia de una escala de valores vigentes de una época y con

ella la confirmación de la función que cumple. Ensanchó el límite de lo posible entreviendo la creación de nuevas técnicas para una nueva época.

La obra puede resumirse como la construcción de una prosa compleja en la que los hilos de la experiencia personal, la narración ficcional, el periodismo, la historia, lo político, lo ideológico y lo social están siempre entrecruzándose en la parte visible del tramado discursivo atravesados por la matriz del género policial que algunas veces se invisibiliza o engrosa en los valores cronotópicos, por ejemplo en toda su producción de los sesenta, todos como elementos constitutivos de una urdiembre nutrida por un proyecto creativo sostenido. Aunque el modo de constitución formal responda básicamente a la estructuración básica de cada género, se advierte en ellos la presencia de conexiones, líneas en una apretada trama discursiva donde aparecen procedimientos diversos, se desvanecen los bordes y se refuerzan los efectos de la construcción artística, bella. Los elementos comunes que fluyen, intersectan o se funden impulsados desde una voluntad creadora revolucionaria y comprometida, acentuándose, disminuyendo o excluyéndose, según se trate de ficción, testimonio o género periodístico.

Con el hecho de haber producido una obra literaria que estaba fuera de las normas del canon confirma el carácter dinámico y revelador de la literatura que, como construcción artística exhibe la existencia de una escala de valores vigentes de una época y con ella la confirmación de la función que cumple sobre el receptor pues al acudir a la una construcción desautomatizadora y el ensamble de escrituras complementarias, el autor logra la reflexión, actuar sobre él. A través de un proyecto vital antiburgués en el que la politización se muestra como única puerta de salida para un escritor comprometido con el otro.

Por otra parte, en su escritura confirma la idea de que la literatura es conocimiento de mundo e indagación del hombre y su contexto; la historia, construcción; el periodismo, búsqueda de la verdad; lo social, compromiso con el otro que padece los efectos manipulatorios del poder y lo político, también responsabilidad con el oprimido.

Descubre la existencia del otro social como sujeto de las más atroces maneras de punición y eliminación ejecutadas desde las formas de poder coaligadas desde y con el Estado. Los hace hablar con sus voces latinoamericanas, desde las que les devuelve su entidad negada, su americanidad.

La configuración denunciadora de la obra modifica la perspectiva de recepción de sus textos. Las mixturas, fusiones y transformaciones de su prosa se relacionan e interactúan de diferentes modos y exigen, presionan imperativamente la presencia de una forma de recepción participativa. La colaboración intelectual del receptor que capte los diferentes niveles de lectura de sus textos. Lo que él se propuso como agente de cambio, portador consciente de una voluntad transformadora. Una escritura paradigmática de la mutación exigida por el espíritu de época.

Una de las formas más elocuentes del valor perlocutorio sobre el lector partícipe es la de la apelación a la memoria a través de los diferentes modos con que entrelaza la historia en sus textos. Son vías que conducen al cuestionamiento y a la reflexión sobre una versión estratificada. Muestra otros pliegues que desbaratan versiones construidas desde la hegemonía del poder.

Su rol esclarecedor llega hasta nosotros provocándonos asociaciones e inquietud intelectual. Su obra como fruto logrado a través de la práctica de sólidas convicciones trasciende los tiempos y más que nunca nos señalan un escritor vivo. A través de su peculiar abordaje de la realidad latinoamericana, en sus mensajes implícitos o explícitos sigue hablándonos desde sus obras cuya construcción y compaginación las constituye como “cifras emblemáticas,” como señala Ferro. (Walsh, 1997:12)

No pierde nunca de vista su compromiso social y la ética es otro de los hilos con que teje sus textos con una consistente y persistente coherencia manifestada además en la justeza, sencillez y despojamiento estilísticos a través de sus mixturas y convergencias en las que él descubre a su vez, su modo particular de transitar lo real. De modo que como dice Bürger, la oblicuidad de su mirada desemboca necesariamente en la disidencia. Y la disidencia en transgresión de los códigos canónicos. La creación de un arte nuevo convierte a Walsh en el representativo agente de vanguardia sesentista para nuestra literatura porque

“lo social, lo político, lo histórico, en definitiva, son parte constitutiva de la obra, e inciden en su historicidad en la medida en que se incorporan como conciencia crítica en el acto de producción.” (Bürger, 2000:9)

El narrador de sus textos brinda una visión elíptica o explícita de los hechos históricos, los desmonta y nos conduce a su análisis en el segundo tramo de su narración ficcional. En el testimonio, los rebate como construcción falaz y hace intervenir la subjetividad del autor para que opine y juzgue porque es necesario construir la verdad de todos. La historia tal como sucedió señalando culpables, buscando justicia.

Por otra parte, otro de los aspectos que hacen de su arte un arte de vanguardia es su conciencia lingüística que Walsh utiliza como puerta de acceso a otras realidades.

En el contexto latinoamericano donde lo político se amalgama con la literatura, el periodismo y la denuncia, sus textos se convierten en un vehículo reivindicatorio de nuestra cultura y revelación de nuestra identidad.

Las estrategias escriturarias conducen a la búsqueda de constataciones que miren a la Argentina y por ende, a Latinoamérica con un enfoque histórico cuestionador de los mensajes dados, estimulando la memoria y la construcción de lo nuestro latinoamericano

A la luz de su labor se comprende mucho mejor el rol desempeñado por la oligarquía en la historia nacional y la historia argentina misma.

Partiendo de la existencia de una realidad objetiva, nos entrega una creación crítica sobre el hombre en medio de una situación social e histórica precisa. Walsh profundiza el sentido de épocas anteriores o coetáneas y articula los medios artísticos de los que dispone de un modo original, nuevo porque no se puede

comprender la realidad omitiendo la historia y al artista le cabe cumplir además, un rol social. El arrojo con que emprende su obra innovadora abordando el tema de la realidad, escrudiñando en sus infinitos matices, la inscribe en la reivindicación de lo latinoamericano. Junto con la apropiación de nuestras problemáticas de violencia e injusticia emanadas desde el poder para denunciarlas, está la del lenguaje oral latinoamericano como indagación y rescate del patrimonio cultural colectivo. Y si el hombre es praxis que construye su historia, habría aquí una praxis diferenciada, americanista. Desde la construcción de un camino escriturario de vanguardia, original y revolucionario que cuestiona la realidad, Walsh confirma la idea del hombre latinoamericano como sujeto libre.

La obra de Walsh se define por una escritura de complejidad creciente que confía en la capacidad del lector para reconstruirla.

Su actualidad reside además en la modernidad y eficacia de su estilo que aún gestado como precursor, sigue trascendiendo su tiempo, por su rol transformador, como su epítome y esencia paradigmática.

Como hombre coherente con los mandatos de su época y escritor revolucionario, Walsh tiene la suerte de los grandes escritores, ha dejado huella en la historia y vive en su obra.

BIBLIOGRAFIA

- AGUILAR, Gonzalo, *Rodolfo Walsh más allá de la literatura* Revista Punto de Vista Nro. 67, agosto de 2000.
- ALTAMIRANO, Carlos Y SARLO, Beatriz, *Literatura y Sociedad*. Editorial Hachette, Buenos Aires, s.a.
- AMAR SANCHEZ, Ana María, *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh :; testimonio y escritura*. Ediciones de la flor, , buenos Aires, 2008.
- ARROSO GARAY, Enrique, *Rodolfo Walsh en Cuba. Agencia de Prensa Latina, militancia, ron y criptografía*. Editorial Catálogos. Buenos Aires, 2004.
- AAVV, *Sociología de la creación literaria*. Ediciones Nueva Visión .Buenos Aires, 1971.
- AAVV, *La narrativa entre 1960 y 1970. Saer, Puig y las últimas promociones*. En Historia de la literatura argentina. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1981
- BAJTIN, Mijail, *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2005.
- BAJTÍN, Mijail, *Teoría y estética de la novela*. Editorial Taurus, Madrid, 1989.
- BARTHES, Roland, *El placer del texto y lección inaugural*. Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2008.
- BERTRANOU, Eleonora, *Rodolfo Walsh, argentino, escritor, militante*. Editorial Levitán, Buenos Aires, 2006.
- BIGAMI, Ariel, *Polémica sobre el realismo*. Editorial Galerna, Buenos Aires, 1969.
- BORGES, Jorge, *El cuento policial*. En Obra completa IV. Editorial Emecé, Buenos Aires, 1996.
- BOURDIEU, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Editorial Anagrama, Buenos Aires, 1995.
- BOURDIEU, Pierre, *Cosas dichas*. Editorial Gedisa, Buenos Aires, 1998.
- BOURDIEU, Pierre, *¿Qué significa hablar?* Ediciones Akal, Madrid, 1999.
- BOURDIEU, Pierre, *Campo Intelectual y proyecto creador*. En AAVV. *Problemas del estructuralismo*. Siglo XXI Editores, México, 1969.
- BOURDIEU, Pierre, *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1985.
- BOURDIEU, Pierre Y WACQUANT, Loic, *Respuestas por una Antropología reflexiva*. Editorial Grijalbo, México, 1969.
- BOURDIEU, Pierre, *Creencia artística y bienes simbólicos*. Aurelia Rivera Grupo Editorial, Córdoba, 2003.
- BOURDIEU, Pierre, *El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método*. En Criterios, La Habana, Nro. 25- 28., diciembre 1990, pp. 20- 42.
- BOURNEUF, Roland y RÉAL, Oullet, *La novela*. Editorial Ariel, Barcelona, 1981.
- BRASCHETTI, Rodoberto, *Rodolfo Walsh vivo*. Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1998.
- BÚRGUER, Peter, *Teoría de la .vanguardia*. Editorial Península, Barcelona, 1987.
- CARPANI, Ricardo, *Arte y revolución*. Editorial Coyoacán, Buenos Aires, s a
- CARPENTIER, Alejo, *Tientos y diferencias*. Editorial Arca, Montevideo, 1967.
- COOKE, John William, *La lucha por la liberación nacional*. Editorial Hyspamérica, Buenos Aires, 1986.

- EAGLETON, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1973.
- ECO, Umberto, *¿Cómo se hace una tesis?* Editorial Gedisa, Buenos Aires, 1988.
- ECO, Umberto, *Obra abierta*. Editorial Ariel, Buenos Aires, 1993.
- ECO, Umberto, *Lector in fábula*. Editorial Lumen, Barcelona, 2.000.
- FERNÁNDEZ VEGA, José, *Una década de transiciones: Rodolfo Walsh entre el borgismo, la novela y la crítica*. En *Tramas para leer la literatura argentina*, pp. 89-100, Córdoba, 1995.
- FEINMANN, José Pablo, *La filosofía del barro de la historia*. Editorial Planeta, Buenos Aires, 2008.
- FEINMANN, José Pablo, *Peronismo. Filosofía política de una persistencia argentina I*. Editorial PINETA, Buenos Aires, 2010.
- FEINMANN, José Pablo, *La sangre derramada. Ensayo sobre la violencia política*. Editorial Seix Barral, Buenos Aires, 2003.
- FERRO, José, *El lector apócrifo*. Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1998.
- FOUCAULT, Michel, *El orden del discurso*, Fábula Tusquets Editores, Buenos Aires, 2008.
- FOUCAULT, Michel, *Microfísica del poder*. Ediciones La Piqueta, Madrid, 1980.
- FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar*. Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2002.
- FOUCAULT, Michel, *El discurso del poder*. Folios Ediciones, S.A., México, 1983.
- GARCIA MARQUEZ, Gabriel, *Yo no vengo a decir un discurso*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2010.
- GILMAN, Claudia, *Entre la pluma y el fusil Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2003.
- GUTIÉRREZ, Alicia, *Pierre Bourdieu, las prácticas sociales*. Universidad Nacional de Córdoba, 1997.
- JAMES, Daniel, *Nueva historia argentina. Tomo IX. Violencia, proscripción y autoritarismo*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2003.
- JOZAMI, Eduardo, *Rodolfo Walsh, la palabra y la acción*. Editorial Norma, Buenos Aires, 2007.
- LAFFORGUE, Jorge, *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Alianza Editorial, Buenos Aires, 2000.
- LAFFORGUE, Jorge, *Asesinos de papel. Ensayos sobre la narrativa policial*. Ediciones Colihue, Buenos Aires, 1996.
- LAFFORGUE, Jorge y Jorge RIVERA, *Narrativa policial en la Argentina*. En *Historia de la literatura argentina*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1981.
- LANATA, Jorge, *Argentinos II*. Ediciones B, Grupo Z, Buenos Aires, 2005.
- LINK, Daniel, *El juego de los cautos. La literatura policial. De Poe al caso Jubileo*. La Marca Editores, Buenos Aires, 1992.
- LINK, Daniel, *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*. Grupo Editorial Norma, Buenos Aires, 2003.
- LONGONI, Ana y Mariano MESMAN, *Del di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Editorial Eudeba, Buenos Aires, 2008.
- LUNA, Felix, *Juan domingo Perón*. Editorial Planeta, Madrid, 1999.

MALHARRO, Marín y Diana LÓPEZ, *El periodismo de investigación en la Argentina. Desde LA Gaceta a Operación Masacre (1810 -1956)*. Ediciones Periodismo y Comunicación, Buenos Aires, s. a.

MANCUSO, Hugo, *Metodología de la investigación en ciencias sociales*. Editorial Paidós, Buenos Aires, 2006.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Historias del DiTella*. En Diario la Nación (Suplemento cultural), 1 de abril de 2007.

PIGLIA, Felipe, *Los mitos de la historia argentina 3*. Editorial Planeta, Buenos Aires, 2006.

PIGLIA, Felipe, *Los mitos de la historia argentina 4*. Editorial Planeta, Buenos Aires, 2009.

PIGLIA, Ricardo, *Rodolfo Walsh He sido llevado y traído por los tiempos*. En Revista Crisis Nro.55, Montevideo, noviembre de 1987, pp.16 – 20.

POZUELO IBANCOS, José, *Teoría y estética de la novela*. Editorial Taurus, Madrid, 1993.

ROIG, Arturo, *El pensamiento latinoamericano y su aventura*. Ediciones El Andariego, Buenos Aires, 2008.

ROIG, Arturo, *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*. Una Ventana Ediciones, Buenos Aires, 2009.

SARLO, Beatriz, *La ficción antes y después de 1976*. En Revista Ñ N° 129, 18 de marzo de 2006 pp. 16-17.

SARTRE, JEAN PAUL, *¿Qué es la literatura?* Editorial Losada, Buenos Aires, 1950.

SEOANE, María, *Rodolfo Walsh, la palabra no se rinde*. En Caras y Caretas, Fundación octubre, Buenos Aires, 2.007.

SIGAL, Silvia, *Intelectuales y poder en la Argentina. La década del sesenta*. Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2002.

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

VAN DIJK, Teum, *Ideología y discurso*. Editorial Ariel, Madrid, 2003.

VAN DIJK, Teum, *Estructura y funciones del discurso*. Siglo XXI Editores, México, 1993.

VIÑAS, David, *Literatura argentina y política II*. Editorial Latinoamericana, Buenos Aires, 1996.

VOLOSHINOV, Valentín, *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1976.

WALSH, Rodolfo, *Variaciones en rojo*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2003.

WALSH, Rodolfo, *Un kilo de oro*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2004.

WALSH, Rodolfo, *Operación Masacre*. Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2004.

WALSH, Rodolfo, *Cuento para tahúres y otros relatos policiales*. Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2003.

WALSH, Rodolfo, *Un oscuro día de justicia*. Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2006.

WALSH, Rodolfo, *Los oficios terrestres*. Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2.008.

WALSH, Rodolfo, *¿Quién mató a Rosendo?* Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2004.

WALSH, Rodolfo, *Caso Satanovsky*. Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2.007.

WALSH, Rodolfo, *El violento oficio de escribir. Obra periodística (1953-1977)*. Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2008.

WALSH, Rodolfo, *El violento oficio de escribir. Obra periodística. (1953-1957)* Ediciones de la flor, Buenos Aires, 2008.

WALSH, Rodolfo, *Un kilo de oro*. Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2008.

WALSH, Rodolfo, *La batalla*. Ediciones Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1965.

WALSH, Rodolfo, *La granada*. Ediciones Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1965.

WHITE, Hyden, *Metahistoria La imaginación histórica en el siglo XIX*. Fondo de cultura económica. México, 1992.

WILLIAMS, Raymond, *Marxismo y literatura*. Ediciones Península, Barcelona, 1980.

WILLIAMS, Raymond, *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires,

ZECCETTO, Victorino (Coordinador), *Seis semiólogos en busca de un lector*. La Crujía Ediciones, Buenos Aires, 2005.

.

SITIOS CONSULTADOS EN LA WEB.

WWW. BARROS, Raquel, *Rodolfo Walsh, militante de las palabras*. En Revista Criterio, abril de 2006, pp. 1-6.

WWW.BAYER, Osvaldo, *Los caminos vacíos de la Forestal*. (12-5-2011)

WWW. BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de la reproductividad técnica. Discursos interrumpidos*. Editorial Taurus, Madrid, 1973. 8 15 – 07- 2008)

WWW. COOKE, William, *Peronismo revolucionario*. En Cristianismo y revolución N°2 -3, octubre - noviembre, 1966. (17- 07 - 2010)

WWW.SEMPRUN, Jorge, *Conversaciones con Jean Paul Sartre*. En Cuadernos de Ruedo Ibérico, París, octubre- noviembre, 1965, N°3, pp.73- 86. (15- 04 -2010).

WWW. *El crítico como hacedor de artificios: Víctor Shklovski*. (10- 10 - 2010)

WWW. *Los formalistas rusos. Shklovski y el efecto de extrañamiento*. (10- 10 -2010)

Revista Primera Plana N°489, 13 -06 – 72 (12 -05- 2010) En WWW. Rodolfo Walsh.org

-WWW.MARTINEZ, Tomás Eloy, *Periodismo y narración. Desafíos para el siglo XXI*. Conferencia pronunciada el 26 de octubre de 1997 en Guadalajara, México. En WWW. Fundación para el nuevo periodismo Latinoamericano. (12- 03 – 2010)

WWW. NOFAL, Roxana, *La escritura testimonial en América Latina. Los imaginarios revolucionarios del sur*. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Tucumán, 2002.

WWW.REDONDO, Susana, *Las versiones de ¿Quién mató a Rosendo? de Rodolfo Walsh*. Universidad de la Pampa Anclajes VIII, diciembre de 2004, 2277- 322 (12- 03- 2011)

ROGENDAFAER, Ricardo y Gabriela JUVENAL, *La memoria de Rodolfo Walsh. Entrevista a Lilia Ferreyra*. En WWW. El argentino. com (15 06 – 2010)

WWW.VIÑAS; David, *Historia de la crítica literaria*. Ariel, Buenos Aires, 2008, 365- 369(10-10- 2010)

INDICE

INTRODUCCIÓN	1
Relevancia de la investigación	7
CAPÍTULO I	8
PARTE I	8
Estado de la cuestión	8
Hipótesis	13
Metodología	13
PARTE II	14
La literatura	14
Rodolfo Walsh y el campo intelectual latinoamericano	21
La década del sesenta Rodolfo Walsh y Cuba	25
Rodolfo Walsh y el campo intelectual argentino	28
Subcampos de encuentro cultural: Instituto di Tella, Tucumán Arde, CGTA. ..	29
La familia cultural argentina de los sesenta	38
Relación de Rodolfo Walsh con la literatura	41
Rodolfo Walsh y la ficción	54
Rodolfo Walsh y el periodismo	60
La unión entre lo ficcional y lo periodístico: “vasos comunicantes:”	
El testimonio	62
Rodolfo Walsh, agente de cambio del “habitus” del campo intelectual	68
Rodolfo Walsh y el campo intelectual argentino	72
CAPITULO II	75
La historia en la obra de Walsh Algunos datos necesarios	75
La política en la obra de Walsh	89
Lo social en la obra de Walsh	95
CAPÍTULO III	101
La narración ficcional	101
Cartas	101
Los personajes El universo social, histórico y político	101
El lenguaje	107
Esa mujer	108
El relato testimonial	111
Operación Masacre	115
Génesis Relaciones con el pensamiento de Michel Foucault	115
La estructura El entretejido textual	119
¿Quién mató a Rosendo?	131
El marco histórico	132
Los personajes y los hechos	133
La evidencia	138
El vandomismo	142
Caso Satanowsky	146
La estructura	148
El tema del poder	154
Nuevo periodismo	156

Las ciudades fantasmas	156
Lo que dice la historia	158
El texto Los personajes	159
Conclusiones	165
Bibliografía	169
Índice	173