El Facundo *de Walsh*[1]

Por Horacio Verbitsky

Es profesor de la Fundación del Nuevo Periodismo Iberoamericano que dirige Gabriel García Márquez e integra la Junta Directiva de Human Rights Watch/Americas. Ejerce el periodismo desde 1960. Desde 1987 escribe su columna política semanal para el diario Página/12 de Buenos Aires. Ha publicado los libros "Prensa y poder en el Perú", "La última batalla de la Tercera Guerra Mundial", "Ezeiza", "Rodolfo Walsh y la prensa clandestina", "La posguerra sucia", "Civiles y militares, memoria secreta de la transición", "Medio siglo de proclamas militares", "La educación presidencial", "Robo para la Corona", "Hacer la Corte", "El Vuelo" y "Un mundo sin Periodistas".

Me pregunto qué sería
de la belleza de Rodolfo ahora/
esa belleza en vuelo lento
que le iba encendiendo ojos
Juan Gelman (*Si dulcemente*, 1980)

Para recordar a Rodolfo J. Walsh hay que hablar también de la belleza, la de su prosa y la de su vida. De su ética y de su estética. Ese vuelo lento de la belleza que observó Gelman le llevó tiempo, según dice Walsh en su autobiografía. Pero no para aprender a armar un cuento o sentir la respiración de un texto, sino para recorrer un itinerario que conduce a una clave profunda de la literatura argentina.

El hombre que quería comprender

El epígrafe de su primer libro, *Variaciones en rojo*, es una cita del Antiguo Testamento: "Habló el Rey y dijo a Daniel: Y yo he oído de ti que puedes declarar las dudas y desatar dificultades. Si ahora pudieras leer esta escritura y mostrarme su explicación, serás vestido de púrpura, y collar de oro será puesto en tu cuello".

Su razón y su pasión lo condujeron como al Daniel bíblico a declarar dudas y desatar dificultades, que fueron más complejas que las de aquellos relatos policiales, escritos dentro de un contexto en que la cultura era un juego, una distracción y un enmascaramiento. Con los años y las experiencias, su especulación intelectual se fue tornando impura, contaminada por la gente, que le daba origen y objeto.

Determinista para deducir sus causas efectos, seleccionó escrituras cada vez más difíciles y peligrosas, ejerciendo el albedrío que su personaje, el detective aficionado Daniel Hernández, describe en su primer cuento. Como en ese relato abstracto, la realidad es una sucesión de alternativas, y Walsh se fue alejando gradualmente de las más fáciles, en los cincuenta años de su vida, que no conoció oro pero sí púrpura, porque transcurrió en un tiempo de combate, dolor y derrota.

1 Artículo publicado en la revista *El Periodista de Buenos Aire*s Nº 2, en septiembre de 1984.

La trampa cultural

Walsh estaba orgulloso de haber escrito *Operación Masacre* en 1957, pero no lo relacionaba con su meta personal que era la literatura. Ese contacto con "verdaderos asesinos, con verdaderos investigadores, con verdaderos torturadores, con verdaderos delatores y también con verdaderos héroes" le bastó para sentir sus anteriores invenciones policiales como "fotos mal reveladas". Aquella investigación periodística permaneció como un episodio aislado, de otro tiempo, casi de otro país y de otra persona, y sin embargo formaba un núcleo generador de significado, al que siempre estuvo atento.

Ese paréntesis en su anhelada carrera literaria se prolongó con las notas en que investigó el asesinato del abogado Marcos Satanowsky, por la posesión de las acciones del diario *La Razón*, y con su viaje a Cuba, donde consiguió descifrar los télex cursados entre Guatemala y Estados Unidos con los preparativos de la invasión a la isla. Al regresar se aisló en el Tigre, para sacarle chispas a una portátil negra esmaltada que le vendió Matusalem y comenzó a escribir los cuentos que un lustro después se publicaron en *Los oficios terrestres*. Ese volumen, junto con *Un kilo de oro*, de 1967, y con las obras de teatro *La granada* y *La batalla*, lo convirtieron en el escritor más admirado de su generación.

Varios años después se refirió a esa época como a una trampa cultural, e impugnó la sacralización de la escritura. Pero por entonces lo complacía, y en un reportaje de 1967 dijo que amigos, lectores y un editor le reclamaban una novela. La abandonó a las ochenta páginas.

Por un lado estaban los cuentos policiales de su primera juventud, de los que abominaba. Por otro, su tarea periodística. Y separada de ambos menesteres subalternos la literatura, idealizada, celestial.

Los puntos de inflexión

¿Cuáles fueron los puntos de inflexión?, ¿cuál el momento en que los tres senderos se cruzaron por primera vez? En la nota previa a *Los oficios terrestres* cuenta que comenzó a escribir "Esa mujer" en 1961 y lo terminó en 1964. "Pero no tardé tres años sino dos días: un día de 1961 y un día de 1964". Y añade, todavía perplejo: "No he descubierto las leyes que hacen que ciertos temas se resistan durante lustros enteros a muchos cambios de enfoque y de técnica".

"Esa mujer" es su primer texto basado en una investigación periodística, sobre un hecho policial, de contenido político y escrito con intención artística. La imagen desenfocada se vuelve más nítida. Ahí hay algo nuevo. Comienza a desentrañar aspectos de la relación entre los militares y el pueblo, entre la realidad y la creación, en términos que no son los de 1957.

El mismo año en que terminó ese cuento empezó a reescribir *Operación Masacre*. Le agregó un prólogo de veinte páginas que es una historia de la historia, una reflexión distanciada de los hechos, y un epílogo en el que confiesa que ha perdido las ilusiones en la justicia y la democracia al ver que los muertos estaban bien muertos, "y los asesinos probados, pero sueltos". Ese epílogo advierte: "Hay frases enteras que me molestan, pienso con fastidio que ahora la escribiría mejor".

La escribe mejor. En esa segunda edición hay sutiles innovaciones. Casi siempre abrevia la frase, alivia el peso muerto de los adjetivos, renuncia a los giros borgianos, los lugares comunes,

los diminutivos. En la primera edición "interrogaron a Elenita durante cuatro horas seguidas sin darle una gota de agua"; en la segunda, "interrogaron a Elena durante cuatro horas". La mujer de uno de los fusilados tenía "ojos poco accesibles a la sonrisa"; el grito que resonaba potente en el silencio nocturno sólo resuena.

Walsh tacha y tacha, buscando la concisión, la síntesis, la eficacia esencial de los hechos, la belleza de la verdad, que descubrió a contrapelo de la ideología de su clase, de su familia. Sólo agrega cuando hay informaciones nuevas. Los presos ya no son introducidos "en un coche", sino en "el automóvil *Plymouth* de la comisaría de Florida". También reemplaza vocablos. Impresionante "de matonería" era el coronel Fernández Suárez en 1957, "de autoridad" en 1964. Con su texto es Walsh quien se despoja, se afirma, se perfecciona. Dice Fernández Suárez: "Esta gente estaba por participar..."; en la primera edición Walsh le contesta: "Estaba por participar. Es decir, si la gramática y la lógica tienen algún significado, esa gente no había participado"; en la segunda: "Estaba por participar. Es decir, no había participado".

La lectura comparada de las dos ediciones es una lección recomendable para quienes se inclinen, como Walsh, "por el violento oficio de escritor". Sin embargo, el epílogo en que dice que escribiría de otro modo páginas que ya había escrito de otro modo termina con una pregunta inquietante, de múltiples significados: "¿La escribiría?" Literatura, vida real, política, periodismo, se aproximan.

Personaje, género y medio

En los años que siguieron a "Esa mujer", y a la reescritura de *Operación Masacre*, Walsh cruzó muy a menudo las fronteras que separaban los géneros, se sintió cómodo en los dos, los tres o los cuatro lados, y se desinteresó por averiguar en cuál estaba en cada momento. Sus reportajes sobre los trabajadores del frigorífico Lisandro de la Torre, sobre los reclusos en el leprosario de la isla del Cerrito, son espléndidas narraciones que se publicaron con bellas fotos en colores en revistas de lujo. Walsh ya sabía que los personajes que su escritura reclamaba no eran los mismos del nuevo periodismo burgués y de la nueva literatura que entraron en ebullición en los primeros años de la década del sesenta (los derrotados de las clases medias en un país donde la posesión de la tierra es la del poder, según la aguda observación de Aníbal Ford), y por entonces se cuestionó también sobre los medios en que se difundía su trabajo.

Hay un segundo punto de inflexión en 1968. En la residencia española de Perón conoció a Raimundo Ongaro, quien le pidió que dirigiera el semanario de la CGT. Las condiciones estaban maduras para ese encuentro natural del escritor con los rostros, los dolores y los sueños del pueblo. Con un viejo grabador colgado del hombro se movía en puntas de pie para no molestar, y acercaba el micrófono a los obreros de las agrupaciones que organizaban la rebelión de las bases contra la dictadura y la burocracia. Se interesaba por lo que decían y por cómo lo decían. El lenguaje popular fue una de sus vías de acceso hacia la vida y la lucha de quienes lo hablaban, pero también hacia el centro de sí mismo.

Arrastrado por la militancia se olvidó de la novela que seguía creyéndose obligado a escribir, salió de la trampa cultural donde se sentía maniatado y se propuso ser eficaz para sus compañeros. En el semanario *CGT* publicaba todas las semanas un artículo de investigación

sobre un tiroteo entre dos grupos peronistas, uno de militantes, otro de burócratas y guardaespaldas entre quienes estaban Vandor y Norberto Imbelloni. Cuando los primeros ejemplares salían de la rotativa, en vez de controlar el entintado de la máquina, los gráficos se ponían a leer *¿Quién mató a Rosendo?*, el "folletín de la clase obrera", como dijo, con una parte de envidia, tres de admiración y seis de ternura, Pajarito García Lupo.

Eliot por Rodríguez Moreno

Por primera vez sus artículos se editaron en libro casi sin modificaciones, salvo el epílogo sobre el vandorismo, definido como pieza necesaria de la explotación de la clase trabajadora. Había encontrado una forma expresiva satisfactoria, de modo que en cuanto se publicó el *Rosendo* emprendió la segunda reescritura de *Operación Masacre*. La edición de 1969 conserva el prólogo de 1964 y suprime el capítulo 23, poemático, impostado, literario en el mal sentido de la palabra. "¡Siniestro basural de José León Suárez, leproso de zanjas anegadas...!", comenzaba. También desaparece de la portadilla un poema de Eliot, en inglés, que decía "una lluvia de sangre ha segado mis ojos... ¿cómo, cómo podría volver alguna vez a las suaves, tranquilas estaciones?", y fue reemplazado por una frase del comisario inspector Rodolfo Rodríguez Moreno: "Agrega el declarante que la comisión encomendada era terriblemente ingrata para el que habla, pues salía de todas las funciones específicas de la policía". Eliot por Rodríguez Moreno. Walsh ya es un escritor magistral. Las suaves, tranquilas estaciones se incorporan al texto, traducidas al castellano, como reflexión sobre el destino del autor.

Además, rehace el epílogo, al que añade un "retrato de la oligarquía dominante" en el que afirma que "las torturas y asesinatos que precedieron y sucedieron a la masacre de 1956 son episodios característicos, inevitables y no anecdóticos de la lucha de clases en la Argentina". Deduce que "dentro del sistema no hay justicia" y dice: "Que esa clase esté temperamentalmente inclinada al asesinato, es una connotación importante que deberá tenerse en cuenta cada vez que se encare la lucha contra ella. No para duplicar sus hazañas, sino para no dejarse conmover por las sagradas ideas, los sagrados principios y, en general, las bellas almas de los verdugos". ¿Quién entendió mejor a este país?, ¿quién advirtió antes lo que se estaba incubando?

Un arte nuevo

En varios reportajes de esos años expuso su nueva comprensión de la literatura como producto cultural, originado en la sociedad sobre la que a la vez incide. A la revista *Análisis* le dijo en junio de 1968 que si en su futura obra literaria "llega a haber héroes, serán esos", militantes revolucionarios como los obreros agredidos por el vandorismo en el *Rosendo*. A Ricardo Piglia le planteó en marzo de 1970 que el cuento, la ficción y la novela eran el arte literario de una clase y de una época, pero que un nuevo tipo de sociedad, con nuevas formas de producción, exigiría "un nuevo tipo de arte más documental, mucho más atenido a lo que es mostrable".

De su práctica deduce una teoría: "El testimonio y la denuncia son categorías artísticas por lo menos equivalentes y merecedoras de los mismos trabajos y esfuerzos que se le dedican a la ficción", y prevé que se invertirán los términos y será más apreciada como arte "la elaboración

del testimonio o del documento que, como todo el mundo sabe, admite cualquier grado de perfección. En el montaje, en la compaginación, en la selección, en el trabajo de investigación se abren inmensas posibilidades artísticas".

En 1973 lo demostró con la primera edición del *Caso Satanowsky* donde, junto con un análisis perfecto de la función de los servicios de informaciones y los grandes diarios (que anticipa el genocidio del 76 y la complicidad de la prensa), hay una galería de retratos de personajes nacionales que seguirá leyéndose con placer y provecho mientras haya Argentina.

Uno de los secretos de la gran literatura que creó Rodolfo J. Walsh es que apostó su vida en cada palabra y no redondeó una idea que no llevara luego a la práctica. Por eso, por ejemplo, además de describir la prensa comercial y los servicios de informaciones de las fuerzas armadas, organizó la prensa y los servicios de informaciones de la guerrilla montonera, que, no por culpa suya, fracasó en el intento de construir un nuevo poder. Mientras combatía, criticaba. Si sus propuestas de 1975 y 1976 hubieran sido atendidas, otra hubiera sido la historia de los años que siguieron.

Walsh no se dio descanso en los últimos tres meses de su vida austera y empecinada, como lo indica el bellísimo testimonio de su compañera Lilia Ferreyra que acompaña esta nota. Inició una carta dirigida al director de un diario de Buenos Aires, alcanzó a concluir el borrador de otra para el jefe del operativo en que murió su hija; sólo terminó, corrigió, pasó en limpio y distribuyó una a sus amigos sobre la muerte de Vicki, y otra remitida a la Junta Militar.

El testimonio de su compañera

Más alla del río, entre las casas blancas

Por Lilia Ferreyra

Rodolfo Walsh concebía su nueva forma de acción política como una producción totalizadora que abarcaba la denuncia, el testimonio, el análisis político o ideológico y el relato literario. Sus "cartas polémicas", como las llamaba, tenían un objetivo: denunciar no sólo la represión del poder o la política económica sino todas las otras manifestaciones ideológicas del régimen militar.

Había elegido un estilo para esas cartas, el de la invectiva de los latinos. Por las tardes, en la última casa en que vivimos, solía oírse la voz de Rodolfo recitando, en un tono entre épico e irónico, los primeros versos de *La Eneida* y la primera invectiva de *Las Catilinarias*. "¡Quousque tandem, Videla, abutere patientia nostra!".

Escribía también sus memorias, que había organizado en tres temas: su relación con la literatura, su relación con la política y un tercero que llamaba "Los caballos". Éstos eran el campo, la tierra, los amigos, la infancia, las mujeres, es decir, la dimensión afectiva de su existencia.

A su padre lo había matado un caballo. En un galope, el animal pisó una vizcachera, rodó y cayó sobre el padre. La madre y los hijos tuvieron que dejar el campo. Rodolfo tenía 18 años. Solo, para salvar el caballo de su padre, hizo un viaje de 200 kilómetros por el sur, desde su casa hasta el campo de un tío donde podía dejarlo. A caballo, en medio de la pampa. Su viaje es el símbolo del final de una época.

Para hablar de su relación con la literatura Rodolfo rescataba su primera experiencia como narrador. Un verano, cuando tenía 8 ó 9 años, durante las vacaciones que pasaba con sus padres en el campo, la madre les le-

Trabajó en esos textos con minuciosidad de artesano. Quería elegir "palabras bonitas" para contar hechos terribles. La segunda de esas cartas ya ha sido agregada como epílogo a la edición de este año de *Operación Masacre*. Sólo falta la otra, y reincorporar el retrato de la oligarquía, que Walsh sustituyó en 1972 por "Aramburu y el juicio histórico", para arribar a la versión definitiva.

La pregunta de Piglia

En su excelente novela *Respiración artificial*, Ricardo Piglia se pregunta: "¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?". Piglia conoció bien a Walsh, y junto con Aníbal Ford es quien mejor ha comprendido su obra. Como Mendeleiev en su tabla periódica, afirmó la existencia necesaria de ese elemento, un nuevo *Facundo* en las letras argentinas de este tiempo. Poco importa, frente a ese descubrimiento, que no haya reparado en que ya estaba escrito.

Todo lo que Walsh publicó merece ser recordado, y muchas de sus páginas están todavía en poder de quienes lo mataron, escritos políticos, nuevos cuentos, recopilación de artículos periodísticos, borradores de memorias. Los cuentos del ciclo de los irlandeses, "Fotos", "Cartas", "Esa mujer", alcanzarían para ubicarlo entre los grandes escritores de su tiempo, junto a Borges, Arlt, Cortázar, Discépolo, Marechal, Conti, Kordon, Gelman, Cossa; coherente como pocos de ellos, revolucionario en sus ideas, en su prosa y en su vida.

Pero *Operación Masacre* lo eleva a otra región, a una cumbre que sólo habitan los libros nacionales. Es nuestro *Facundo*, nuestro *Martín Fierro*, y una incursión solitaria al futuro.

---

yó a él y a su hermano mayor *Los miserables*, de Víctor Hugo. De regreso a su colegio en Buenos Aires -un internado irlandés- cayó enfermo y lo mandaron por unos días a la enfermería. Allí, cada noche, contaba a los otros chicos un capítulo de *Los Miserables*, las aventuras y desventuras de Jean Valjean, y entonces tomó conciencia de la atención y de la expectativa que genera el relato en los demás.

Escribía constantemente. El 31 de diciembre de 1976 fue nuestro último fin de año juntos. Al terminar una partida de go, a las doce menos diez de la noche, se sentó a escribir. Cuando se escucharon las sirenas del Año Nuevo dejó la máquina y me abrazó diciendo: "Así quería empezar este año, escribiendo contra estos asesinos". Y lo que había escrito era una imagen triste y melancólica de Buenos Aires.

Su último cuento, del que no tengo copia, se llama "Juan se iba por el río". Empezaba así: "Juan Antonio lo llamó su madre. Duda era su apellido, su mejor amigo Ansina, y su mujer Teresa". Al final del cuento, Juan, que ha evocado su pasado, su historia y la historia de su país, sentado en un banquito frente al río, empieza a desprenderse de todo el pasado. Mira hacia la Colonia, del otro lado del río, a donde él quiere llegar. Una tarde las aguas se retiran y el río se seca. Juan monta en su caballo y empieza a cruzarlo. Arriba, los pájaros vuelan en redondo sobre los peces muertos. Cuando en el horizonte se hacen cada vez más nítidas las casitas blancas de la Colonia, las aguas retornan; las patas del caballo empiezan a enterrarse en el fango; su tranco es chapoteo. El río crece oponiéndose cada vez más al avance del hombre y su caballo.

Ese final es para mí una parábola del final de Rodolfo. El quería llegar a las lagunas del sur de la provincia de Buenos Aires, a esas tierras que recorrió con el caballo de su padre. Como Juan, quería *despojarse*, pero para alcanzar algo nuevo. Llegar al sur era para él salir del *"territorio cercado"*, triunfar sobre la muerte. El 25 de marzo de 1977 un grupo operativo de la Escuela de Mecánica de la Armada intentó secuestrarlo en una calle de Buenos Aires. Dicen que Rodolfo se resistió con su arma hasta morir.