

Cuando la escritura es una cuestión de fondo

Por Adriana A. Bocchino

Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata y Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires.

Este trabajo es la reescritura abreviada de un trabajo mayor sobre Rodolfo Walsh que publiqué hace unos años en colaboración con otras investigadoras, y que ahora resumo en torno a la polémica sobre la construcción del género abordado por la producción del escritor, periodista y militante argentino¹. Habiendo trabajado su escritura cuando Walsh era un apellido que había que deletrear, es decir, al poco tiempo de iniciada la democracia, es notorio que su producción se fue imponiendo poco a poco de manera paradigmática. Hoy difícilmente se desconozca su nombre y, en especial, en relación a una forma de escritura llamada de “no ficción” que, por lo pronto, prefiero denominar testimonial.

En este sentido, y desde el inicio, me pareció un despropósito separar la producción de escritura en Walsh según los diferentes géneros y a partir de allí emitir juicios de valor contraponiendo mayores o menores destrezas. En verdad, la figura de autor o la remitencia a un autor resulta aquí una marca determinante e impide pensar, no sólo este tipo de cortes sino también, la postulación de “la muerte del autor”, aunque sea desde una propuesta teórica. La escritura de

Walsh desafía con claridad la división de los géneros y el borramiento de la figura de autor, haciendo de la escritura un continuo cuyos objetivos buscan una forma, y no a la inversa, y donde el autor, de carne y hueso, vive su vida y se juega entero.

Lo he dicho varias veces: hablar de la desaparición del autor, en términos teóricos si se quiere, aquí más que en otra parte, resulta hacerse cómplice de la dictadura. Reflexión que mantengo incluso al pensar otras escrituras de autores argentinos puesto que, sospecho, se trata de una categoría crítica apropiada acriticamente, valga la paradoja, por el sistema académico. En controversia con ese modo de lectura, este artículo plantea la indivisibilidad de la escritura en términos genéricos y del posicionamiento de autor, cada vez más sólido y fuerte, en esta escritura.

Por tal razón, este trabajo se articula necesariamente con ciertas lecturas que resultan de indispensable reposición. Me refiero a *Operación Masacre*, “Cuento para tahúres”, *¿Quién mató a Rosendo?*, “Tres portugueses bajo un paraguas”, “Esa mujer”, “Ese hombre”, “El genio del anónimo” y fragmentos de *Prensa Clandestina*, todos de Walsh, y ciertos textos aberrantes emitidos por la dictadura, a fin de que en la confrontación se observe y compruebe “la verdad de los hechos”.

¿Género menor o lo “interesante en el arte”?

El elemento “interesante” cambia según los individuos y los grupos sociales; por lo tanto, es un elemento de la cultura, no del arte. Pero, ¿es con eso un hecho completamente ajeno al arte y separado de él? [...] Estos elementos “interesantes” varían según las épocas, los ambientes culturales y las idiosincrasias personales.

¹ Se alude al libro Rodolfo Walsh. Del policial al testimonio, de Adriana Bocchino, Romina García y Emiliana Mercère (2004).

El elemento más estable de “interés” es sin duda el interés “moral” positivo y negativo, es decir, por adhesión o contradicción [...] íntimamente relacionado con ese está el elemento “técnico” [...] como manera de dar a entender, del modo más inmediato y dramático, el contenido moral de la novela, del poema, del drama [...] elementos que no son necesariamente “artísticos”, pero tampoco “antiartísticos” [...] están dados por la historia de la cultura, y desde ese punto de vista hay que valorarlos.

Antonio Gramsci. *Cuaderno IX. Literatura y vida nacional (1929-1932)*

La escritura de Rodolfo Walsh construyó su lugar en el sistema de la literatura argentina pero también en el sistema de los discursos que arman el imaginario cultural de un país. Entre medio de esa escritura está *Operación Masacre* (1957) que no se define sino entre la novela y el relato periodístico, nueve años antes de que en esa línea Truman Capote escribiera *A sangre fría*, llamada por la crítica “novela de no ficción”. Así, Walsh está en el principio de la línea que rompe con las fronteras que delimitan tipos de literatura al ampliar toda consideración tradicional sobre los géneros. Introduce el discurso periodístico-testimonial en el de la literatura o, si se prefiere, el de la literatura en el periodístico-testimonial.

Hace tiempo que en los ámbitos académicos circula la teorización de Mijail Bajtín (1982) referida a los “géneros discursivos primarios”, de los que la literatura se serviría para configurar los “géneros discursivos secundarios”. Sin embargo, puestos a ensayar una respuesta acerca de la distinción de los géneros literarios no se va a estar lejos de la convención que los divide en épico/narrativo, lírico y dramático, según las diferentes versiones. Esta respuesta se ve cuestionada radi-

calmente frente a textos como los que ofrece la producción de Walsh y tantos otros autores que siempre quedan desencajados de las taxonomías tradicionales. En definitiva, lo interesante es que estas escrituras resulta ser las más productivas a la hora de trabajar los discursos porque ponen en cuestión las normas, los usos establecidos, y permiten observar y explicar el movimiento y la densidad de una serie de discursos que no resulta ajena al movimiento y la densidad de nuestra historia (Bocchino, 2002).

Para empezar, es necesario señalar que una definición de género (literario) contiene implícitamente un concepto de literatura. De modo que la noción de género en cada época ha determinado qué debe entenderse por literatura. Así, no queda más que remitirse a los textos para observar cómo funcionan desafiando clasificaciones y produciendo, entonces, nuevos géneros. En este marco, el caso de los mal llamados “géneros menores” -lugar al que podrían remitirse las producciones de Walsh- representa el campo de trabajo apropiado para desarrollar aquella problemática puesto que resulta una franja de deslindes y nuevos aportes en los cuestionamientos. Aun cuando el trabajo de Bajtín lleva años en circulación, su vigencia permite anclar la cuestión de los géneros menores en el debate de los géneros supuestamente mayores, desarticulando toda jerarquía establecida a priori.

Más próxima a nosotros, Susan Sontag (1967) fue de las primeras en plantear la preeminencia del género menor en la constitución de una cultura. Sin embargo, quizás sean Antonio Gramsci y el último Walter Benjamin los que permitan leer políticamente el entramado de género, posicionamiento de autor, previsión de lector, y mercado y formación cultural en el desarrollo de un proceso histórico. Y aquí, entonces, la pro-

puesta de Josefina Ludmer (1984) acerca de la apropiación y uso del género como una cuestión que juega en el debate social resulta esclarecedora. Ello permite ver cómo la formación, legitimación, circulación, consumo, apropiación y traducciones varias, se ven cruzadas en múltiples direcciones por el campo económico socio institucional produciendo reformulaciones, desviaciones, emergencias, olvidos, canonizaciones y reescrituras que no refractan sólo en el campo simbólico del material lingüístico sino, en particular, desde y sobre el campo económico socio institucional que inexorablemente lo atraviesa.

Hacer foco sobre la producción de Walsh contribuye a ese debate: trabajar un objeto diverso al que acostumbran las teorías y críticas de la literatura tradicionales formaliza una mirada culturalista desde las herramientas aportadas por el entrenamiento clásico en el análisis literario. El enfoque de la teoría crítica de la cultura observa los llamados géneros menores dentro del sistema de signos que es la cultura porque recrean, a nivel estrictamente discursivo, las polémicas de centro y periferia, dominante y dominado, subalternidad, multiculturalismo, hibridación, posmodernidad o desjerarquización. La ampliación de las perspectivas de trabajo desde la lucha de los géneros, literarios o discursivos, permite una mejor comprensión del campo cultural, la genealogía de sus fronteras y los procesos que preparan la emergencia, legitimación o decadencia de ese campo cultural.

En este sentido, habrá que considerar los géneros como una familia, un lugar de origen, una especie, una manera, un modo de ser entre otras acepciones. Habrá que ver cómo, en cada momento y de qué manera funciona una toma de decisión genérica, es decir por qué, desde dónde, apuntando a qué, buscando qué, se decide

convertir una noticia policial en un texto novelesco. En este punto es indispensable remitirse a Raymond Williams (1980) para entender la dinámica de la constitución, refutación, robo o préstamo, de un género a otro. Esta organización se vincula con las relaciones de producción y consumo en las que parece más fácil acceder a los momentos de constitución de un género que a los momentos de su normalización. Hecho que se ve con claridad en los géneros de frontera como el caso de la “no ficción” o el “testimonial”: le roba algo a la novela pero también a la crónica periodística y, entonces, da lugar a la formación de otro género. Pero también introduce un nuevo elemento: el lector como actor privilegiado y, con él, el pacto básico de la producción del discurso literario que regula relaciones e instituye las reglas del género. Las obligaciones contractuales presuponen variables históricas en el autor, el texto y el lector, cuya combinación produce la formación discursiva que llamamos género. Por lo tanto, es imposible combinar diferentes niveles de organización de manera definitiva: la forma es una relación que depende tanto de la producción como de la percepción o el consumo². Se trata, así, de un fenómeno social absolutamente móvil y dependiente. En tal sentido, Ludmer puede decir que un género es un concepto político puesto que siempre implica una apropiación y un uso, un tipo de circulación y una transformación para conseguir una posición. El contexto de un texto es su cadena genérica -dice en una entrevista-, pero el contexto del género es un debate social.

Del policial al testimonio

El asunto, evidente en el caso de Walsh, se inserta en un proyecto más amplio que el de la so-

2 Williams distingue, además, modos, formas y géneros.

la ruptura de fronteras genéricas. Si tal como queda planteado, un género -su inauguración en este caso- implica un debate social, veamos qué sucede. Aquí -sospecho- la decisión de asumir un género u otro se relaciona con una sobreconsideración de lo real histórico político, por encima de cualquier otra consideración como podría ser la estética. Es decir, con otra forma no habitual de concebir la cuestión estética, si pensamos el sistema canónico de la literatura argentina hacia los años 50. Hay allí una refuncionalización del concepto de literatura y del rol del escritor. Escribir es, en Walsh, una práctica intelectual que pone en relación dramática literatura y vida. Y la escritura es el lugar donde se escenifica esta relación.

Es imprescindible poner de relieve que la producción considerada ficcional no puede pensarse por separado de la producción llamada de "no ficción" o "testimonial". Walsh no es la resolución de la tensión que se lee en un autor como Cortázar respecto de las relaciones entre el intelectual y la política, o entre un escritor de ficciones -desde una estética de lo lúdico- y otro de la responsabilidad ética -desde la estética del compromiso-. Por el contrario, la disputa entre estas dos maneras de entender la relación entre literatura y política es determinante, y si en algún sentido se resuelve es en la imposibilidad de separar literatura de ficción de literatura testimonial. El hecho de que se le haya dado mayor importancia a la última quizá tenga que ver con algunas declaraciones del mismo Walsh, pero también con el hecho de que, durante o con posterioridad a las dictaduras de los 60 y 70, aparece como producción significativa frente a la represión y la censura³.

En principio, entonces, interesa observar la idea que tiene Walsh acerca de la literatura y su posibilidad de relación con lo político, puesto

que la diferente valoración crítica que se ha hecho sobre su producción se apoya en ella. En la entrevista que prologa *Un oscuro día de justicia* (1973) Walsh se pronuncia contra una "concepción burguesa":

Un periodista me preguntó por qué no había hecho una novela con eso, [se refiere a los materiales documentales de los fusilamientos de José León Suárez...] lo que evidentemente escondía la noción de que una novela con ese tema es mejor o es una categoría superior a la de la denuncia con ese tema. Yo creo que esa concepción es una concepción típicamente burguesa [...] Porque evidentemente la denuncia traducida al arte de la novela se vuelve inofensiva, no molesta para nada, es decir se sacraliza como arte.

En esta línea, la literatura en sentido convencional y tradicional es puesta en tela de juicio y aparece absolutamente desprestigiada. Sobre todo, sin posibilidad de sentido si se observa desde una mirada "revolucionaria", tal como se propone. Pero, al mismo tiempo, se presentan las operaciones de la ficción como formas de trabajar la no ficción.

Gente más joven va a aceptar con más facilidad la idea de que el testimonio y la documentación periodística son, 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 del documento [...] evidentemente en el montaje, en la compaginación, en la selección, en el trabajo de investigación, se abren las mismas posibilidades artísticas.

3 En el reciente Rodolfo Walsh. La palabra y la acción (2006), Eduardo Jozami analiza la tensión planteada en riguroso correlato con los hechos que puntuaron la vida del escritor y del militante.

En realidad, sucede que tanto los primeros cuentos policiales como los últimos textos testimoniales y hasta, me atrevo a decir, las publicaciones de la prensa clandestina, se escriben desde la misma tensión que enfrenta al escritor de ficciones con el intelectual comprometido políticamente. Por Lilia Ferreyra sabemos cómo fueron los últimos días de Walsh que traen al centro de la discusión la tensión irresuelta que se da como uno de los ejes productivos que la escritura se pone para seguir escribiendo:

A comienzos de 1977, Rodolfo empieza a preparar su propio repliegue. Se trata para él de alejarse del "territorio cercado", Buenos Aires, de recuperar su identidad y, con ello, toda su trayectoria personal, de hacerla valer como un arma. [...] La Carta a las FF.AA. del 24 de marzo de 1977 es el primer documento en el que reaparece su firma. Un hilo que había quedado suspendido en 1968, luego de ¿Quién mató a Rosendo? [...] 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 (Contraversia N° 4, 1980).

En el último cuento de Walsh, "Juan se iba por el río" -del que no ha quedado copia-, parece ser que el protagonista se desprendía de todo su pasado a medida que cruzaba el Río de la Plata a caballo, un día en el que las aguas se retiran. A punto de llegar a la otra orilla las aguas retornan y entonces caballo y jinete terminan chapoteando en el barro. Con ese argumento, Walsh volvía sobre un proyecto de escritura que había dejado en suspenso en 1968. Coincido aquí con Víctor Pesce (1989) quien propone que recobrar la identidad y volver a ser Rodolfo Walsh, des-

prendiéndose del pasado inmediato, implica salir, doblemente, del territorio cercado: por los militares pero, también, por la clandestinidad política e intelectual⁴. Queda claro, entonces, que la escritura se origina en esa tensión que permite afrontar toda su producción desde una misma perspectiva. Es decir, nos encontramos con una concepción del relato que busca articularse frente al lector y, entonces, con un pacto de lectura sostenido alrededor "de la atención y de la expectativa". Se trata de provocar en el que lee el mayor interés y, al mismo tiempo, de usar el relato como vía de comunicación, pase de información, pedagogía; una idea de lo literario que viene de un género considerado de "evasión" en los 50: el relato policial negro, tal el título de la serie Naranja de Hachette que Walsh dirigía.

Desde esta instancia, o desde la experiencia en el internado que lo había convertido en un narrador preocupado por despertar el interés, Walsh logra manejar los códigos de la industria cultural de los 60: junto al policial inicia su nueva práctica periodística. Un cruce que no habla sólo de una cuestión de oficios sino de cruces discursivos determinantes. Hay que pensar que sobre las estrategias del policial armará los relatos de la llamada no ficción o testimonio. Para el caso, confróntese "Cuento para tahúres" (1953), uno de los primeros cuentos conocidos, con *¿Quién mató a Rosendo?*: el esclarecimiento de los hechos, basado en desentrañar la disposición alrededor de la mesa de los participantes en el juego, se reduplica en el texto testimonial para esclarecer la muerte del dirigente sindical. Si se toma "Tres portugueses bajo un paraguas (sin contar el muerto)", de 1955, se encuentran en la determinación de las estrategias básicas coincidencias sorprendentes con las manejadas en *Operación Masacre*, incluso en su diagramación:

4 Pueden verse al respecto los documentos enviados a la dirigencia montonera en revista Unidos (1985) donde Walsh critica seriamente el "pensamiento montonero" en el 77 y propone el repliegue.

primero los personajes, después los hechos, más tarde la confrontación de testigos, de discursos, de elementos materiales, la trampa frente al delincuente y, finalmente, la explicación desde la producción de sentidos por la puesta en relación de los datos que hace el narrador/periodista/detective. También, la posibilidad del juego con dos interpretaciones a la vez que, obviamente, dan dos resultados diferentes, fundamentando el error en la mala lectura del indicio.

Desde el punto de vista estructural, las diferencias entre los dos tipos de textos están radicadas, esto es obvio, en la expansión de los núcleos en el caso del testimonial frente a la condensación en los cuentos. También en los epílogos que, en el caso de los textos de “no ficción”, reingresan el relato en la instancia histórica. Hay además otros elementos dispersos en los relatos o en los artículos periodísticos que prefiguran al último Walsh, como en “El genio del anónimo”: allí se habla de una política hecha en una situación de imposibilidad, con cartas o invectivas al poder enviadas por alguien que permanece en el anonimato y que, al mismo tiempo, pertenece al poder. Este procedimiento será utilizado como recurso por ANCLA, la agencia clandestina de noticias, que por su nombre en clave hará recaer la sospecha sobre la Marina.

Para hablar de *Operación Masacre*, la historia del texto ayuda a reforzar la hipótesis. En 1969, en el prólogo a la tercera edición, Walsh decía:

Livraga me cuenta su historia; la creo en el acto.

Así nace aquella investigación, este libro. [...] Esa es la historia que escribo en caliente y de un tirón, para que no me ganen de mano, pero que después se me va arrugando día a día en un bolsillo porque la paseo por todo Buenos Aires y nadie me la quiere publicar, y casi ni enterarse. Es

que uno llega a creer en las novelas policiales que ha leído o escrito, y piensa que una historia así, con un muerto que habla, se la van a pelear en las redacciones [...] En cambio se encuentra con un multitudinario esquivo de bulto [...] se pueden revisar las colecciones de los diarios, y esta historia no existió ni existe.

Y ya en el epílogo de la segunda, en 1964, advertía:

Releo la historia que ustedes han leído. Hay frases enteras que me molestan, pienso, con fastidio que ahora escribiría mejor.

Para reflexionar siete años después:

Yo empiezo a escribir ficciones entre 1964 y 1965, una época de despolitización en el sentido de alejamiento de los problemas cotidianos de la política, de la relación social, de la inserción de uno en un proceso. En tiempos de la Revolución Libertadora, si bien en una forma anárquica y como francotirador, yo había participado de algún modo con Operación Masacre, luego viene el proceso de la Revolución Cubana y, casi al final del gobierno de Frondizi, me repliego en una no participación política, por un lado, y en la absorción de ciertos conceptos teóricos, por el otro. Tratamos entonces de resolver esa contradicción en el campo de la cultura, lo que entiendo que es un error, porque ese no es un campo aislado. Se empieza a ver una punta de la contradicción cuando se advierte el reflejo y el eco que tiene la obra de uno en el campo puramente cultural (La Opinión, junio de 1972).

Aunque pareciera hablarse de los bordes de lo real, la cuestión gira en torno a cambios gené-

ricos junto a una redefinición de roles en los campos políticos y culturales. Posiblemente, la insistencia sobre esta problemática tenga que ver con la nueva inserción de la escritura walshiana en el fenómeno del *boom*. No debe olvidarse que el autor había publicado en 1965 *Los oficios terrestres* y sus dos producciones dramáticas, *La batalla* y *La granada*, son de 1964: desde el *boom* pudo haberse iniciado una lectura literaria de *Operación Masacre*, y en las primeras reescrituras, inclusive, hay señales para ese nuevo lector. Sin embargo, no es sólo esa su posibilidad estratégica: aun hoy pasa por otra lectura junto a una literaria tradicional y en este sentido se privilegian, por sobre la *literaturización*, aspectos vinculados a la información. El hecho de que las estrategias sean las del relato de ficción se relaciona con el pacto de lectura articulado sobre un proceso de concientización sobredeterminado por el valor estético. El problema pasa por definir las cuestiones ante una escritura política que aquí, como en las notas de ANCLA o de Cadena Informativa, se relaciona con una praxis concreta. Se podría arriesgar y decir que se trata de una escritura militante, con objetivos bien planteados y estrategias claramente delineadas que apuntan a un tipo de lector específico.

En definitiva, las operaciones que Walsh realiza en la escritura se sostienen, tanto en el relato policial como en el testimonial o en la nota periodística, sobre la misma preocupación: lo "real", cómo contarlo, cómo hablar de la verdad y no de lo creíble, cómo conseguir que el lector racionalmente pueda elaborar su versión, tome conciencia y, por lo tanto, actúe. En verdad, el lector se obliga a participar activamente por una cuestión de confrontación con los datos, evidencias e interpretaciones que apuntan a la idea de verdad y no a la de ficción o verosimilitud. En

Walsh la escritura se constituye, tanto para autor como para lector, trátase de ficción o testimonio, como entrenamiento frente al problema de lo real y este status es el que determina reescrituras, vacilaciones, la adopción de diferentes géneros: un ejercicio de deslindes frente a las diferentes posibilidades de lo real a fin de actuar en consecuencia. Una cuestión de praxis revolucionaria que sólo puede resolverse en la tensión planteada entre el hecho concreto y su puesta en discurso o la puesta en discurso del hecho por venir, sabiendo que hay una relación estrecha entre lo que sucede y lo que se dice y cómo se dice o lo que se dice y, entonces, sucede.

De la entrevista a la ficción

En Walsh la entrevista parece mediar entre la ficción y el relato testimonial, género denominado menor que resulta base intangible de gran parte de las construcciones discursivas: si se retoma a Bajtin, en cuanto a su definición del enunciado como cadena de enunciados, contestatarios y orientados, todo discurso resultaría en definitiva parte de un largo diálogo o, si se quiere, de largas entrevistas encadenadas. ¿Cuál sería la diferencia entre el diálogo y la entrevista? En el primero los interlocutores debieran estar en igualdad de condiciones aunque tal situación, se sabe, no existe en realidad. En la segunda, quien realiza la entrevista, desde la voz activa, se minimiza a fin de que la voz del entrevistado, desde la voz pasiva, salga a relucir. Sin embargo, y como su nombre lo indica, la entrevista no deja de ser la calculada posibilidad que otorga el entrevistador al entrevistado para que se deje ver (u oír), en tanto el lector de la entrevista sólo obtiene un filón del entrevistado, aquel que el entrevistador permite que se vea. Es decir, el entrevista-

tador, aquel que se encuentra, que se pone en el lugar del personaje tachado, es en realidad el que maneja los hilos del entrevistado, las manipulaciones sobre su voz, y del lector de la entrevista que la lee o escucha "como si" el que hablara fuera el entrevistado. El arte del entrevistador -para no ser descubierto- residiría en la manipulación concreta a fin de que el entrevistado diga "como si" él quisiera decir lo que el lector de la entrevista quisiera leer/oír. A su vez, el entrevistador asume todos los derechos de representación del lector frente al entrevistado, haciendo la pregunta que, se supone, todo lector quiere hacer, aunque haga en realidad sólo la que él necesita.

Sin duda, podría pensarse la entrevista como un juego de ajedrez llevado al lenguaje: para que la reina caiga y el rey se avenga a soportar un jaque definitivo, mate, o infinito, tablas, la partida deberá ir poblándose de peones derrotados, caballos quebrados, torres derruidas, alfiles puestos fuera del juego. La entrevista deberá moverse, mediante jugadas rápidas, sorpresivas, concisas, con aparente impacto de superficie pero con, siempre disimulado, efecto barreno sobre el entrevistado, a fin de que se muestre, se desnude, frente al porno-bio-gráfico lector de entrevistas.

Tal vez como ejercicio, o para ponerse a prueba, Walsh, periodista, escritor de ficciones, coleccionista de testimonios, entrevistador, ajedrecista, fundador de Prensa Latina, decodificador de mensajes secretos, corrector de pruebas de imprenta, silencioso pescador en el Delta, montonero, contador de cuentos en un colegio irlandés, escribe, inventa "Esa Mujer" y lo publica por primera vez en 1965 en *Crónicas del pasado* (Buenos Aires, Jorge Álvarez), y en ese mismo año en el libro de relatos *Los oficios terrestres* (también en Jorge Álvarez). Más adelante escri-

be, inventa y deja sin terminar "Ese hombre", que permaneció inédito hasta que fue publicado por Daniel Link, en 1996, tras el cotejo de las seis versiones conservadas (todas ellas incompletas), fechadas entre el 2 de marzo de 1969 y el 21 de junio de 1972 (*Ese hombre y otros papeles personales*). Se trata, en definitiva, de dos entrevistas, de textos que tienen la forma de la entrevista: una a un cierto coronel, la otra al "Viejo" en Madrid.

Vamos por partes. "Esa mujer" ¿crónica o relato? La edición de Siglo XXI, de 1981, realizada en México y prologada por José Emilio Pacheco, recoge el texto en *Obra Literaria Completa* -es necesario remarcar lo de "literaria"- . La nota del propio Walsh que lo acompaña dice:

El cuento titulado "Esa mujer" se refiere, desde luego, a un episodio histórico que todos en la Argentina recuerdan. La conversación que reproduce es, en lo esencial, verdadera [...] Comencé a escribir "Esa mujer" en 1961, la terminé en 1964, pero no tardé tres años, sino dos días: un día de 1961, un día de 1964. No he descubierto las leyes que hacen que ciertos temas se resistan durante lustros enteros a muchos cambios de enfoque y de técnica, mientras que otros se escriben casi solos.

Es decir, por un lado, "cuento" y, por el otro, referencia a un "episodio histórico", reproducción de una conversación "en lo esencial, verdadera". ¿Por qué no una entrevista para un periódico y sí para una antología de crónicas y un libro de cuentos? ¿Dónde pensar este texto? Con Walsh el problema es siempre el mismo, y eso es lo bueno: sus textos son piezas de orfebrería lingüístico-argumentativas que no se dejan encasillar ni en los géneros tradicionales ni en los más

5 Por si hace falta aclararlo se trata de la muerte de Eva Perón, el 25 de julio de 1952, y de lo que ocurrió con su cuerpo embalsamado tras el derrocamiento de Perón, en 1955. La entrevista que registra/inventa/ficcionaliza "Esa mujer" se ocupa especialmente del período que va desde el secuestro del cadáver embalsamado y su entierro. De allí la pregunta que persiste, e insiste: "¿Dónde?". El 24 de marzo de 1997, Canal 13 de Argentina emitió el documental Evita: la tumba sin sosiego, de Tristán Bauer (director) y Miguel Bonasso (guionista) testimoniando las peripecias sufridas por el cadáver. El tramo que lo deja en Italia es al que alude el relato-entrevista de Walsh y que, al momento de la publicación del texto -1965- parecía ser una historia compartida por muchos.

modernos sino que, previendo la teoría bajtiniana, ponen en escena no sólo el discurso ajeno sino la ajenidad del discurso del otro en el propio, a fin de que al mostrarse, como ajenidad, quede bien claro dónde se posiciona cada uno. La entrevista, como género discursivo especialmente puesto en clave de ficción, rompe con todos los moldes canónicos de apropiación reflexiva sobre el lenguaje y la literatura puesto que, por un lado, desbarata los estudios sobre la conversación y, por el otro, agudiza los problemas sobre la representación. El texto dice, a través del entrevistador puesto como narrador de la entrevista, lo que se supone que dice, que le dice, un cierto coronel. La cuestión está en marcar, claramente, las diferencias:

El coronel elogia mi puntualidad:

- Es puntual como los alemanes -dice.

- O como los ingleses.

El coronel tiene apellido alemán.

Es un hombre corpulento, canoso, de cara ancha, tostada.

- He leído sus cosas -propone. Lo felicito.

La entrevista deja ver los prolegómenos a la entrevista y también, si se permite un neologismo, los inter-entrevista: el narrador/entrevistador va contando, además de la transcripción de la entrevista, lo que a su vez él entrevisté, lo que quiere que los lectores entrevean acerca del coronel y de sí.

Mientras sirve dos grandes vasos de whisky, me va informando, casualmente, que tiene veinte años de servicios de informaciones, que ha estudiado filosofía y letras, que es un curioso del arte. No subraya nada, simplemente deja establecido el terreno en que podemos operar, una zona vagamente común.

Desde el gran ventanal del décimo piso se ve la ciudad en el atardecer, las luces pálidas del río. Desde aquí es fácil amar, siquiera momentáneamente, a Buenos Aires. Pero no es ninguna forma concebible de amor lo que nos ha reunido.

El coronel busca unos nombres, unos papeles que acaso yo tenga.

Yo busco una muerta, un lugar en el mapa. Aún no es una búsqueda, es apenas una fantasía: la clase de fantasía perversa que algunos sospechan que podría ocurrírseme.

¿Importa que se sepa quién es este coronel y quién el entrevistador? ¿Importa explicar a qué mujer se refieren? ¿Dar detalles, extenderse en explicaciones, justificar los dichos? Nada de esto hace falta. En la Argentina de 1965 cualquiera más o menos informado conocía la historia de la que no se podía hablar, conocía los nombres que no se podían citar, tenía los detalles que sólo se insinúan; es más, podía tener, incluso, más información directa que la que se presenta⁵. Un juego perverso donde todos sabían que todos sabían "el extraño misterio" de la muerte y de lo que siguió a la muerte de "Esa mujer", pero del que nadie hablaba: una especie de relato fantástico en términos colectivos. Como si el elemento fantástico no involucrara sólo a ciertos individuos sino a un país, y todo el país estuviera metido, con menor o mayor "vacilación" al decir de Todorov (1980), dentro del relato fantástico.

Walsh elige la forma de la entrevista -no la de la reproducción de grabador- sino la de reelaboración -¿literaria?- que hasta ese momento resulta más o menos corriente al género periodístico -quiero decir, la del block de notas-, pero la publica en un libro de crónicas, en un libro de cuentos. Si todos sabían, qué muestra, qué deja entrever la entrevista walshiana en "Esa mujer",

creo, sospecho, se trata de una revelación -así se dice al final del cuento- pero no sólo para el narrador, también para el entrevistado y para el lector de entrevistas. Se produce allí algo raro: cada uno gana y pierde algo. El entrevistado busca unos nombres, unos papeles, el entrevistador una muerte, y el lector ver por escrito aquello de lo que no se puede hablar. ¿Se trata de una entrevista o de una negociación? Todo diálogo, se sabe, es en definitiva una negociación, pero quien transcribe está en posición de ventaja sobre los otros; transcribe la entrevista, lo que ve, lo que le parece, lo que quiere que el lector vea.

- Llueve -dice su voz extraña.

Miro el cielo: el perro sirio, el cazador Orión.

- Llueve día por medio -dice el coronel. Día por medio llueve en un jardín donde todo se pudre, las rosas, el pino, el cinturón franciscano.

Dónde, pienso, dónde.

- ¡Está parada! -grita el coronel-. ¡La enterré parada, como Facundo, porque era un macho!

Entonces lo veo, en la otra punta de la mesa. Y por un momento, cuando el resplandor cárdeno lo baña, creo que llora, que gruesas lágrimas le resbalan por la cara.

- No me haga caso -dice, se sienta-. Estoy borracho.

Y largamente llueve en su memoria.

El juego llega a la altura de un jaque, pero no queda claro quién gana. Sin embargo esta entrevista/cuento se publica. El entrevistador gana la partida aunque se dice derrotado: en la publicación se muestra el juego. El coronel, un coronel alcoholizado, queda varado en su centro. Dice Viñas (1996), en términos boxísticos, que el cuento termina cuando uno de los dos contrincantes "logra quedarse con el centro del escena-

rio". Me gusta más pensar que el cuento termina cuando el coronel queda acorralado, y alucinando, en el centro del ring: "Es mía [...] Esa mujer es mía", dice⁶.

"Ese hombre", en cambio, no llega a publicarse sino después de varias reconstrucciones, a partir de seis versiones que el entrevistador deja abiertas: veinticinco páginas mecanografiadas, fechadas entre el 2 de marzo de 1968 y el 21 de junio de 1972 y, entre ellas, un plan (del 9 de mayo de 1972). Aquí tampoco hay nombres propios, sino un "Viejo", "el Viejo"; más todavía, "su voz tranquila", en Madrid.

Me estaba esperando.

Sigue alto y erguido, indestructible. Se agacha un poco para darme la mano.

- Lo estaba esperando -dice.

- Tenía muchos deseos de conocerlo- aseguro.

La reconstrucción que hace Link retoma "Esa mujer" para dar con el estilo, la forma. Alguna vez, dice, veremos publicadas las seis versiones. Por ahora sólo tenemos su versión y mientras tanto habrá que aceptarla. De cualquier manera, lo cierto es que aquí el entrevistado es el que gana la partida. La entrevista no se publica. El entrevistador no logra acorralar al entrevistado a pesar de consignar, a mano, al final del plan "Ahora voy a sacudirlo". Aquí es el entrevistado, "el Viejo", su voz, quien maneja los hilos del juego, y no hace falta aclarar quién es.

Ahora sí, ha mirado su reloj. De golpe entiendo que he pasado horas sumergido en la envolvente conversación del Viejo, como quien escucha a cualquier padre, y que al salir estaré caminando por una calle de Puerta de Hierro, de

6 Es sumamente esclarecedora de la historia la "Cronología de un secuestro" que arma Miguel Bonasso para presentar ciertas fotos del cadáver, realizadas por Juan Domingo Perón en 1971, y el documental del que antes hablara a emitirse al día siguiente de su publicación (Página 12, 23 de marzo de 1997).

Southampton, de Martín García, con todas las preguntas sin hacer.

- *Esa mujer -digo.*

Su cara es gris. Una muralla.

- *Creo que la quemaron -dice.*

- *No la quemaron -fantaseo-. Está en un jardín, en una embajada, de pie, una estatua bajo tierra, donde llueve -digo. Llueve siempre, pienso, y ella se pudre.*

- *Puede ser -su cara es más remota que nunca-. Algún día se sabrá.*

- *Y los otros muertos -quiero saber-. Los fusilados, los torturados.*

Un ramaje de la vieja cólera circula por su cara, relámpago entre nubes.

- *El pueblo pedirá cuentas.*

- *¿Cuándo?*

- *Algún día saldrá a la calle, como en el 56, el 57.*

- *¿Por qué no ha vuelto a salir?*

- *Porque yo no he querido -dice.*

- *¿Cuándo, general, cuándo?*

Un buen conversador es, a la vez, un encantador de serpientes -dice Jorge Halperín (1995)- un maestro de ceremonias, un gran entretenedor y también un buen compañero de ruta en el ejercicio de curiosear el mundo. Si uno piensa en la figura de Sócrates e imagina el procedimiento filosófico de la mayéutica, puesto en acto discursivo a través de los textos de Platón, se observa algo épico en esas pulseadas dialécticas y se refuerza la ilusión de diálogo como herramienta de conducción hacia la verdad. Pero si alguien espera que el resultado de un diálogo periodístico sea el esclarecimiento de un tema está perdido. Los medios ponen un tema, un personaje, lo instalan, arman una agenda de debate, exhiben, introducen preguntas, dudas,

inquietan, deslizan posibles explicaciones, sugieren. Hasta ahí.

Entonces, ¿dónde poner "Esa mujer" y "Ese hombre"? No se termina de decidir si diálogo filosófico o entrevista periodística, por eso, tal vez, literatura. Por eso estos textos circulan mejor en un libro de crónicas o en un libro de cuentos o, directamente, como es el caso de "Ese hombre", no se publican. El mismo Walsh, cinco años después de publicar "Esa mujer", en la entrevista que prologa *Un oscuro día de justicia*, recordará la pregunta de un periodista en torno al género respecto de *Operación Masacre*: "Lo que evidentemente escondía la noción de que una novela con ese tema es mejor o es una categoría superior a la de una denuncia con ese tema". Si se pudiera, a la inversa, cabría preguntar por qué con los temas de "Esa mujer" y "Ese hombre" no se escribieron textos testimoniales. Otra vez, ¿por qué la inclusión de estas entrevistas/relatos en un libro de crónicas, en un libro de cuentos?

Gonzalo Aguilar (1994) sostiene que si el coronel no hubiese interrumpido el pacto de intercambio de información tendríamos otro relato testimonial. Ricardo Piglia (1994), por el contrario, refuta: "Walsh es muy conciente de la oposición entre ficción y política, clave en la historia de nuestra literatura. Su obra está escindida por ese contraste y lo notable es que, a diferencia de tantos otros, comprendió siempre que debía trabajar esa tensión y exasperarla", para justificar el tránsito hacia el testimonial. Más cerca de Piglia considero, sin embargo, que el mismo argumento podría utilizarse frente a "Esa mujer" y "Ese hombre" para pensar la exasperación buscada a la inversa. De hecho, cuando Piglia propone dos poéticas escindidas en la práctica de Walsh -por un lado, "el manejo de la forma autobiográfica del testimonio verdadero, del panfleto y la diatri-

ba" y, por el otro, la poética de las ficciones, donde Walsh maneja el "arte de la elipsis, trabaja con la alusión y lo no dicho" a la vez que "su construcción es antagónica con la estética urgente del compromiso y las simplificaciones del realismo social"- reconoce y concluye que, en definitiva, ambas poéticas están unidas en la investigación como el modo de darle forma al material narrativo. Allí, entonces, podría pensarse que se está hablando de las características del tipo discursivo de las entrevistas que me ocupan.

El desciframiento, la búsqueda de la verdad, el trabajo con el secreto, el rigor de la reconstrucción: los textos se arman sobre un enigma, un elemento desconocido que es la clave de la historia que se narra [...]

El relato gira alrededor de un vacío, de algo enigmático que es preciso descifrar, y el texto yuxtapone rastros, datos, signos, hasta armar un gran caleidoscopio que permite captar un fragmento de la realidad.

Tal el procedimiento, sin duda, en "Esa mujer" y "Ese hombre", pero también en *Operación Masacre*, *Caso Satanowsky* y en *¿Quién mató a Rosendo?* En todos los casos el fragmento de realidad adviene reconstruyendo los discursos, haciendo el preciso montaje de discursos que permite entrever algún fragmento de realidad. Y aquí, en todos los casos, el arte de la entrevista es la clave, la herramienta de trabajo: hacer decir al otro eso que se necesita que diga, que salte, que se muestre, que caiga, que muerda el anzuelo y se desnude. Jaque mate al coronel de "Esa mujer", la entrevista como pieza de ficción se publica. Tablas con el Viejo, la entrevista ni siquiera en la ficción puede publicarse si no es en la multiplicación, eminentemente ficcional, de las versiones.

La denuncia: cuando lo real parece ficción

A partir del 24 de marzo de 1976 la ciudad se vuelve un "territorio cercado" para Rodolfo Walsh. Es, además, el teatro de operaciones sobre el que se monta el conflicto por la verdad de los hechos. Distanciarse apenas unos kilómetros implica la posibilidad de estar a salvo. Pero a la vez el deseo de decir: la ciudad insiste. La ciudad es, paradójicamente, un lugar a conseguir, el espacio que se quiere liberado pero del que hay que huir porque acechan "los enemigos" (Verbitsky, 1985). Una posibilidad para entrar y salir de la ciudad lo da su escritura/denuncia. Pero ello también implica riesgos, sobre todo cuando el deseo de decir la verdad de la ciudad se quiere multiplicado y expansivo.

A partir del 24 de marzo de 1976 la ciudad es, para Walsh, varias ciudades. Una superficie banal y una profundidad tenebrosa: una superficie de los medios oficiales según los cuales nada sucede y una profundidad de campos clandestinos, el lugar de la tortura y la desaparición, donde se juega la liberación o la muerte. Dice Lilia Ferreyra:

Pocas semanas antes de cumplir cincuenta años -había nacido el 9 de enero del '27- quiso definir dos apuestas para el 24 de marzo del '77, aniversario del primer año de gobierno de la Junta Militar: terminar el cuento Juan se iba por el río y difundir un documento que denunciara los crímenes de la dictadura [...]

En diciembre del '76 iniciamos la 'expedición al sur'. Rodolfo había colgado un mapa de la provincia de Buenos Aires en la pared del mínimo departamento donde vivíamos en la Capital. "Hay que seguir la ruta de las lagunas porque nos quitaron el Tigre. Necesito vivir cerca del

agua”, dijo. Observó el mapa y encontró la más próxima: la Laguna de San Vicente [...]

Habíamos salido del ‘territorio cercado’: Buenos Aires. Habíamos encontrado el lugar y el momento para un futuro posible. Y Rodolfo disponía de casi tres meses para escribir la Carta y ganar la apuesta. Los papeles dispersos empezaron a ordenarse y las carpetas con los distintos temas ocuparon su lugar en los estantes [...]

Antes de finalizar el año, había pasado en limpio la Carta a mis amigos sobre la muerte de su hija Vicki. La escritura era su líquido vital por donde drenaban el dolor y la razón [...]

Los primeros borradores sobre la represión pasan a formar parte de una reflexión más estratégica y definen la nueva estructura de la carta: la interrupción del proceso democrático, el plan político económico, y la necesidad del aniquilamiento de cualquier forma de resistencia para aplicarlo.

Pero esa carta ¿debía tener un autor? Preocupado con algunos, indignado con otros, Rodolfo no podía concebir el silencio de los intelectuales que podían encontrar resquicios a la censura. (Página 12, “Radar”, marzo de 1999).

Buenos Aires es, en definitiva, el “territorio cercado”, el caos, la imposibilidad de la escritura, el terror de Estado. Ir a la ciudad implica correr riesgos. Sin embargo, se vuelve sobre la ciudad una y otra vez, se da cuenta de ella, se la escribe. Para ello se arma una red de información clandestina que pone el eje de difusión sobre los centros de detención, los radiogramas cifrados, la lógica del camuflaje lingüístico de los medios de comunicación, la mecánica de la represión. El deseo de la verdad se inscribe sobre el de la ciudad: en ella pasa la historia y de la historia, en términos oficiales, sólo quedan los retazos grose-

ramente elaborados por la inteligencia del Estado. Más allá, las invectivas del equipo Walsh armando como se puede la verdad de los hechos.

Lo aprendido en el campo de la literatura, en el periodismo, en la militancia, el entrenamiento, se pone al servicio ahora de contar la verdad de la ciudad. El lenguaje es frío, el estilo sobrio, la información precisa. Lo que se juega, en la más absoluta concentración, es la verdad. El envío de la “Carta Abierta de un escritor a la Junta Militar” jaquea al enemigo. En tanto, Walsh confía en la fuerza de enunciación, compromiso y denuncia que puede portar el lenguaje; los enemigos, bajo una fisonomía medieval -visible especialmente en la compartimentación del espacio y la asignación personal de esos espacios- pero con un uso posmoderno del lenguaje bajo el desarrollo de la “Doctrina de Seguridad Nacional”, lo inventan según convenga. Walsh vive obsesionado por decir la verdad: la dictadura tiene previsto, desde los cursos de la Escuela de Panamá, hacerla desaparecer. Lo que se llamará la “verdad” dentro del código del gobierno de facto será aquello que con toda conciencia se habrá inventado y revisado hasta en los más mínimos detalles según corresponda.

El 24 de marzo de 1976 derrocaron ustedes a un gobierno del que formaban parte, a cuyo desprestigio contribuyeron como ejecutores de su política represiva y cuyo término estaba señalado por elecciones convocadas para nueve meses más tarde [...]

Illegítimo en su origen, el gobierno que ejercen pudo legitimarse en los hechos recuperando el programa en que coincidieron en las elecciones de 1973 el ochenta por ciento de los argentinos... Invirtiendo ese camino han restaurado ustedes la corriente de ideas e intereses de mino-

rias derrotadas que traban el desarrollo de las fuerzas productivas, explotan al pueblo y disgregan la Nación. Una política semejante sólo puede imponerse transitoriamente prohibiendo los partidos, interviniendo los sindicatos, amordazando la prensa e implantando el terror más profundo [...]

Quince mil desaparecidos, diez mil presos, cuatro mil muertos, decenas de miles de desterrados [...]

Estos hechos, que sacuden la conciencia del mundo civilizado, no son sin embargo los que mayores sufrimientos han traído al pueblo argentino ni las peores violaciones de los derechos humanos en que ustedes incurren. En la política económica de ese gobierno debe buscarse no sólo la explicación de sus crímenes sino una atrocidad mayor que castiga a millones de seres humanos con la miseria planificada (“Carta abierta de un escritor a la Junta Militar”).

Mapas sobre mapas sobre mapas, los cables de ANCLA y Cadena Informativa arman el mapa de la ciudad verdadera que no está en los diarios oficiales. Escritura de no ficción, realista *in extremis*, testimonial, probatoria, *Prensa Clandestina* de Rodolfo Walsh vuelve sobre las formas de la retórica clásica para describir/denunciar las ciudades de la profundidad que volverán a aparecer en el discurso periodístico oficial recién durante la constitución de la CONADEP, a partir de 1983, al recopilar los testimonios de las víctimas y redactar el *Informe Nunca Más*.⁷ Así, el informe y luego las *Actas del Juicio a las Juntas Militares (1984-1985)*, según una genealogía histórico-discursiva, aparecen como la expansión verbal, geográfica y temporal de lo planteado por el equipo Walsh en *Prensa Clandestina*. El mapa de los campos de concentración se verá ampliado y

reduplicado en las diversas ciudades del país. El relato de Walsh efectiviza y golpea desde la precisión junto a los primeros datos y las cifras.

Para que la sociedad civil no reaccionara había sido preciso hacerla ignorar la verdad de los hechos y esto fue tenido en cuenta en la preparación del golpe de Estado. La represión debía ser clandestina pero no secreta. Debía evitar huellas visibles pero, a la vez, estaba obligada a producir mensajes de terror destinados a esa sociedad. El *Acta de Propósitos y Objetivos Básicos del Proceso de Reorganización Nacional* anuncia como medida inmediata de política interna la modificación de las leyes y el control de los órganos de difusión. Según el comunicado número 19, la Junta Militar declara que recluirá por diez años “al que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare noticias, comunicados o imágenes con el propósito de perturbar, perjudicar o desprestigiar la actividad de las Fuerzas Armadas, de seguridad o policiales”.

Los arrestos a periodistas comienzan simultáneamente con el cambio de gobierno. Walsh, por su parte, en un texto que presenta a sus compañeros a tres semanas de producido el golpe militar analiza la respuesta posible del campo popular en contra de los enfoques militaristas que predominan allí. Advierte la facilidad con que las Fuerzas Armadas cumplen sus objetivos favorecidas por esa visión errónea de la militancia y sugiere, como corrección, un “Nuevo llamamiento Nacional a la Resistencia” tal como se había planteado en el 56. Más adelante, incluso, describe la situación como “de retirada para la clase obrera, derrota para las capas medias y desbande en sectores intelectuales y profesionales”, acusando de “déficit de historicidad” al pensamiento montonero.

⁷ La mayor parte de la valiosa información acerca del surgimiento y funcionamiento de los textos de Walsh que se cita se debe a la introducción de Horacio Verbitsky, “Una experiencia de difusión clandestina y participación popular”.

Suponer, como a veces hacemos, que las masas pueden replegarse hacia el montonismo es negar la esencia del repliegue, que consiste en desplazarse de posiciones más expuestas a otras menos expuestas: y es merecer el calificativo de idealismo que a veces nos aplican hombres del pueblo (Unidos N° 5 y 6, abril y agosto de 1985).

Señala, también, que si la teoría va kilómetros delante de la realidad, “la vanguardia corre el peligro de convertirse en patrulla perdida”. Termina con una serie de recomendaciones que se inician reconociendo una derrota “que amenaza convertirse en exterminio”. Para Walsh, Montoneros no puede ser más que una parte de esa resistencia popular ligada a ella mediante una política de masas. En ese sentido, la prioridad uno es la formulación de una prensa que informe acerca de la verdad de los hechos, obviamente clandestina y descentralizada.

En términos generales, la información llegaba a las redacciones de los diferentes medios de comunicación pero no cumplía el circuito con el receptor. Los estudios jurídicos también sabían quiénes habían desaparecido cada semana y la calle -fábricas, colegios y oficinas- también veía y escuchaba sin comprender demasiado. El episodio aislado no traducía la coherencia del plan global. Contra el comunicado número 19 se organiza ANCLA, a fin de, precisamente, difundir, divulgar y propagar noticias, comunicados e imágenes que perturben, perjudiquen y desprestigien la actividad de las FF.AA., de seguridad o policiales. Si estas FF.AA. imponen bajo la forma del bando 19 la negación de lo que contraprueba es una evidencia, resulta de aquí que todo lo dicho por el gobierno de facto debe leerse exactamente al revés. Sobre esa estrategia de construcción verbal perversa de la dictadura opera la

escritura de Walsh. Sobre la construcción de un imaginario de ciudad/país salvado, Walsh reconstruye, frente al aparato del terror de Estado, el mapa verdadero. Si amigos y enemigos construyen una realidad alejada de la verdad, el discurso walshiano se instala con deslumbrante lucidez. Muestra la verdadera ciudad, y amigos y enemigos, por razones contrapuestas, se empeñan en negarla. Unos por “déficit de historicidad”, los otros con la planificación necesaria a fin de imponer un imaginario social.

Walsh solo, o como equipo anónimo, sostiene que el dibujo de esta ciudad clandestina se pierde si no es puesto en discurso: *Prensa Clandestina* es el punto basal, discursivo si se quiere, de *Nunca Más* y de las *Actas del Juicio a las Juntas Militares*. Allí, acto y discurso se ven reunidos. Los diferentes textos de “Escuela de Mecánica de la Armada”⁸ implican una suerte de historia concentrada de los movimientos internos del Ejército, Aviación y Marina, desde Juan Domingo Perón en adelante y, en especial, los movimientos desarrollados en las ciudades subterráneas creadas por esas mismas FF.AA. a partir del 24 de marzo de 1976. Los hitos walshianos serán luego expandidos por historiadores y periodistas que intentan hacer frente a aquella historia pero, en definitiva, el núcleo, los hechos, los nombres, las pruebas, los testigos, están prefigurados en aquel texto:

Las estimaciones sobre la cantidad de víctimas son difíciles, pero se sabe que entre un sótano muy próximo a las pistas del Aeroparque de Buenos Aires -casi todos los relatos coinciden en mencionar el intenso ruido de motores de avión- y un altílo que integra la Casa de Oficiales de la escuela, hay en forma permanente unos 60 detenidos, que se renuevan sin cesar. Unos llegan mientras otros son arrojados a las aguas. En el

8 “I. Los cadáveres mutilados”, “II. La guerra contrarrevolucionaria” (La Triple A, Los métodos especiales de interrogatorios, El asesinato de los sacerdotes, Los exiliados latinoamericanos, Profesionales - artistas - sindicalistas - políticos, Las ejecuciones clandestinas, Ataques a colaboradores de Lanusse), “III. La Marina Argentina” (Espoletas y combustibles Ingleses, Decadencia de la Armada, La Masacre de Trelew, Dependencia Tecnológica, Un nuevo Kuwait, La Alianza Suratlántica), “IV. La Escuela de Mecánica de la Armada” (El sistema defensivo, Las sevicias, Las víctimas, Los verdugos, Alucinaciones y psicosis).

Uruguay ya han aparecido unos 25 cadáveres, pero se juzga que ése es apenas un porcentaje mínimo, que por errores técnicos ha escapado al control de las autoridades de la escuela tomando estado público [...]

Puede parecer extraño, pero resulta más simple conocer a los verdugos que a sus víctimas. No porque hagan alarde de sus crímenes sino porque ningún secreto puede mantenerse cuando quienes lo conocen son 100 oficiales, 300 suboficiales, 2500 cabos alumnos, 3500 aspirantes, 400 civiles, 500 soldados conscriptos y 100 profesores [...] Una de las hojas de guardia del Grupo de Tareas 33 arroja revelaciones de interés. Por ejemplo, que los oficiales secuestradores y torturadores utilizan nombres de encubrimiento para ocultar sus identidades [...] 'Reja' era el nombre de encubrimiento del teniente de fragata de Infantería de Marina Jorge Omar Mayol, 'Capitán' el que encubría al subdirector de la Escuela, capitán de fragata Salvio O. Menéndez, jefe de los grupos operativos clandestinos [...] En su lugar fue designado el capitán de fragata Ormaechea Lugones. Como director permaneció el capitán de navío Benjamín Chamorro. También forman parte de los grupos clandestinos: el capitán de fragata Adolfo M. Arduino [...] el teniente de navío Jorge Acosta, cuyo nombre de guerra es 'Negro' [...] el teniente de navío de Infantería de Marina, Jorge Perrén, a quienes sus camaradas llaman para encubrirlo, el 'Inglés' [...] el teniente de navío Antonio Pernía. El teniente de fragata Néstor Omar Savio [...] el teniente de corbeta Julio Alberto Pacheco [...] Aníbal Mazzola [...] Orlando Molina [...] Alberto Casco [...] Alfredo Ortiz Leguizamón [...] René Rufino [...] Jorge Ocaranza [...] Víctor Cardo [...] Orlando Olguín [...] Ramón Chimento [...] Lorenzo Rivero [...] S. Calderón [...].

Y siguen los nombres, señas particulares, domicilios, composición familiar, vehículos y patentes en los que se desplazan los "verdugos", para terminar avisando que "éstos son los principales, pero no los únicos". ANCLA primero y Cadena Informativa después continúan la tarea. La Agencia... fue llamada con aquella sigla precisamente para entorpecer las indagaciones de los servicios de inteligencia y ganar en seguridad. Walsh no hizo de ANCLA o Cadena Informativa órganos de difusión montonera sino, consecuente con su definición de la resistencia popular, órganos de difusión en el marco de la resistencia. Los cables de ANCLA se enviaban por correo y fueron los primeros instrumentos de denuncia contra la Junta que ese gobierno llamó "campana antiargentina".

A fines del 81, el Ejército distribuía en algunos colegios de enseñanza secundaria *Una semblanza histórica del Ejército Argentino* cuyo prólogo no tiene desperdicio en cuanto a lo que puede llamarse el uso posmoderno del lenguaje. Junto a este texto, el libro *La Argentina y sus derechos humanos*, en edición trilingüe (castellano, francés e inglés), elaborado por una ominosa "Asociación Patriótica", sin más datos de edición que una Casilla de Correo datable a fines de 1982, pueden ser considerados el extremo caricaturesco, no risible, de lo que fue el discurso oficial en los medios. Con matices, salvo *The Buenos Aires Herald*, dirigido por Robert Cox, y las transmisiones de Ariel Delgado por radio Colonia (con estudios clandestinos en Buenos Aires), la prensa argentina recibió e hizo suyo, en una apropiación con mínimas resistencias, ese discurso.

Por el contrario, tres cables de ANCLA fechados el 17, 18 y 19 de septiembre de 1976 en Buenos Aires, "Múltiples secuestros en Argenti-

na”, “La Ola de violencia sobre los profesionales” y “Terror en Bahía Blanca”, alcanzan para observar la encodificación de las jurisdicciones territoriales militares sobre el territorio nacional bajo responsabilidad y control absoluto de las tres fuerzas, cruzado con nuevos organismos y servicios de inteligencia. Por un lado el mapa tradicional, por otro, las jurisdicciones a cargo de Suárez Mason, Menéndez, Galtieri, Acdel Vilas, Camps, Bussi, etc. Por otro, los focos y las mínimas zonas liberadas. La versión Walsh contrasta casi en términos fantásticos, apenas perceptible en los diarios de grandes tiradas, con la versión oficial de los hechos:

Buenos Aires, oct 7 (ANCLA)- Continuos procedimientos vienen realizando las fuerzas de seguridad, en búsqueda de elementos subversivos. Al parecer, las mismas han centrado su accionar sobre lugares de concentración masiva de público: bares, restaurantes, plazas, cines y hasta circos.

Los denominados ‘operativos de rastrillaje y control peatonal’ consisten en un compacto e inexpugnable cerco sobre el sitio elegido [...] En caso de tratarse de una confitería, se rodea previamente la manzana bloqueando las bocacalles con camiones del Ejército o patrulleros policiales [...] Algunos de los comercios del ramo que han sufrido este tipo de rastrillaje son: la confitería ubicada en Las Heras y Azcuénaga; la confitería “La Biela”, en el barrio de la Recoleta; “La Fragata”, en San Martín y Corrientes [...] otro de los objetivos que al parecer preocupa a las fuerzas represivas argentinas, son las plazas y parques [...] Llegan a intervenir hasta doscientos hombres [...] También fueron rastrillados los terrenos que pertenecían a la ex Penitenciaría nacional, ubicados en la calle Las Heras entre Salguero y Coro-

nel Díaz, de esta Capital. Allí funciona un circo [...] Varios muchachos que los domingos se reúnen para jugar al fútbol en esos terrenos fueron detenidos por carecer de documentación personal, llegándose a tener rodeadas durante más de una hora y media a un grupo de señoras que tejían y charlaban bajo el sol.

Tras el asesinato de su hija Victoria, en septiembre de 1976, Walsh concibe un nuevo modo de difusión al que llama Cadena Informativa y por el que, al pie, insta a participar de una nueva manera de informar:

Cadena Informativa puede ser usted mismo, un instrumento para que usted se libere del terror y libere a otros del terror. Reproduzca esta información por los medios a su alcance: a mano, a máquina, a mimeógrafo. Mande copias a sus amigos: nueve de cada diez las estarán esperando. Millones quieren ser informados. El terror se basa en la incomunicación. Rompa el aislamiento. Vuelva a sentir la satisfacción moral de un acto de libertad.

DERROTE AL TERROR HAGA CIRCULAR ESTA INFORMACIÓN

El primer informe, titulado “Crónica del terror”, está datado en diciembre de 1976:

Mil fusilados, veinte mil presos o desaparecidos y trescientos mil exiliados son las cifras que se manejan en el extranjero sobre la situación argentina desde el 24 de marzo [...] Fuentes judiciales han revelado de qué modo se llega al total de veinte mil presos o secuestrados. Solamente en los juzgados del Gran Buenos Aires se registra un promedio mensual de 400 recursos de habeas

corpus (desapariciones), y otro tanto en el interior del país, lo que eleva el promedio a 800... Los datos de exiliados que llegan del extranjero son alarmantes. Sólo en Madrid y Barcelona hay decenas de millares de argentinos expulsados por el terror. Las colonias argentinas se han multiplicado en los Estados Unidos, Perú, Venezuela, México y países europeos, inclusive Suecia [...]

La zona de La Plata fue escenario de la más violenta represalia después que una bomba colocada en la jefatura de Policía el 9 de noviembre mató a cinco policías e hirió a quince, entre ellos cinco jerarcas. El jefe de Policía, coronel Juan Alberto Camps, fijó en 55 el número de rehenes a fusilar y las ejecuciones comenzaron la madrugada siguiente: 8 en La Plata y 8 en Tolosa y City Bell. El 11 de noviembre se ejecutó a 7 más en La Plata. El 12 fueron fusilados 4 en La Plata y 4 en Tolosa. En la madrugada del 13 se fusiló a 6 en el barrio Las Quintas. El 14 fueron ejecutados en Punta Lara 3 activistas obreros. El 15 otros 5 en Los Hornos [...] No menos inverosímil resultó el 16 la tentativa de 'copamiento' de la subcomisaría de Arana en que se completó con 10 fusilamientos la cuota fijada por Camps.

Cadena Informativa difiere de ANCLA en varios aspectos: los textos son breves, todos escritos por Walsh, fáciles de reproducir, aparecen una o dos veces por mes y, en muchos casos, se entregan en mano. En el máximo aislamiento, Cadena Informativa -un hombre y una máquina de escribir- insiste en decir la verdad de los hechos. La ciudad es recodificada en términos walshianos frente a la versión oficial. Recién en 1983 empezarán a reconstruirse estos mismos hechos descriptos, denunciados y analizados por "Escuela...", "Ancla" y "Cadena informativa" (López Crespo, 1985).

Ante el derrumbe generalizado, Walsh se traslada a San Vicente e inicia la serie de cartas al modo de las invectivas latinas; quiere trabajar ese estilo, "la palabra escrita con la contundencia de la palabra oral", para dar a conocer la información y su análisis de lo que ocurre en el país. Inicia una carta dirigida al director de un diario de Buenos Aires y otra al jefe del operativo en el que murió su hija, coronel Roberto Roualdes. Para el 24 de marzo de 1977, al cumplirse un año del golpe de Estado, termina, firma y envía una a sus amigos y otra a la Junta Militar. El 25 cae en una emboscada.

Organizar la lectura de la ciudad verdadera implica un acto de vanguardia comprometida frente al uso posmoderno del lenguaje. Walsh aparece como uno de los últimos representantes de aquella estética de confianza en la escritura frente a un discurso planteado desde la perspectiva del uso perverso elaborado por el staff de la dictadura del cual los testimonios, vertidos por sus máximos representantes en el juicio, dan clara cuenta una y otra vez. La hipótesis de conflicto que atraviesa la década del 70 resulta de la confrontación acerca de la verdad, de la legitimidad por quién dice la verdad. Walsh aparece transitando esta cuerda desde el 56 -respecto de los fusilamientos de José León Suárez primero, en el *Caso Satanowsky* después, y en *¿Quién mató a Rosendo?* más tarde- y desde entonces observa que sobre esa cuerda se juegan dos proyectos de país diametralmente opuestos. En este sentido, Walsh se perfila como el último representante orgánico, con posibilidades de organicidad, de aquella estética de compromiso y confianza en la producción de acción mediante la disposición discursiva. Compromiso y confianza que vuelven en el Juicio a las Juntas que prueba, en forma definitiva, quién dice la verdad. Punto

Final, Obediencia Debida e Indultos posteriores a la sentencia del 9 de diciembre de 1985 no pueden tergiversarla.

Bibliografía

De Rodolfo Walsh

- Variaciones en rojo*, Hachette, Buenos Aires, 1953.
- Operación Masacre, un proceso que ha sido clausurado*, Sigla, Buenos Aires, 1957.
- Operación Masacre y el expediente Livraga. Con la prueba judicial que conmovió al país*, Continental Service, Buenos Aires, 1964.
- Operación Masacre*, Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1969.
- Operación Masacre*, de la Flor, Buenos Aires, 1972 (En 1973, la 8ª edición agrega "Apéndice" y "Operación en cine"; en 1984, la 11ª edición agrega "Carta de Rodolfo Walsh a la Junta Militar").
- Caso Satanowsky*, Verdad, Buenos Aires, 1958 (Edición no autorizada, su título era *Crimen Satanowsky*).
- Caso Satanowsky*, de la Flor, Buenos Aires, 1973.
- Crónicas del pasado*, Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1965.
- Los oficios terrestres*, Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1965.
- La granada. La batalla*, Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1965.
- Un kilo de oro*, Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1967.
- ¿Quién mató a Rosendo?*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1969.
- Un oscuro día de justicia*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1973 (Con prólogo/reportaje de Ricardo Piglia).

- Obra Literaria Completa*, Siglo XXI, México, 1981.
- Rodolfo Walsh y la prensa clandestina. 1976-1978*, de la Urraca, Buenos Aires, 1985 (Recopilación y comentarios de Horacio Verbitsky).
- Cuento para tahúres y otros relatos policiales*, Punto Sur, Buenos Aires, 1987.
- Yo también fui fusilado, Vuelve la secta del gatillo y la picana y otros textos*, Los libros de gente Sur, Buenos Aires, 1990.
- Rodolfo Walsh, vivo*, de la Flor, Buenos Aires, 1994 (Compilación y prólogo de Roberto Baschetti).
- El violento oficio de escribir. Obra periodística 1953-1977*, Planeta, Buenos Aires, 1995 (Edición a cargo de Daniel Link y prólogo de Rogelio García Lupo).
- Ese hombre y otros escritos personales*, Seix Barral, Buenos Aires, 1996 (Edición a cargo de Daniel Link).

General

- AGUILAR, G. "Rodolfo Walsh, escritura y estado", en Lafforgue, J. (coord.). *Rodolfo Jorge Walsh. Nuevo texto crítico* N° 13, Año 6, Stanford University, 1994.
- Actas del juicio a las Juntas Militares*, Perfil, Buenos Aires, 1985.
- BAJTÍN, M. *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, Madrid, 1982.
- BASCHETTI, R. *Rodolfo Walsh, vivo*, de la Flor, Buenos Aires, 1994.
- BAUER, T.; BONASSO, M. y de SKALON, A. "La otra Eva", *Página 12*, "Radar", 22 de septiembre de 1996.
- BENJAMIN, W. *Cuadernos de un pensamiento*, Imago Mundi, Buenos Aires, 1992.
- BOCCHINO, A.A. "¿De qué hablamos cuándo hablamos de los géneros?", en *Materiales* N° 5, Estanislao Balder, Mar del Plata, 2002.

- _____ "Sobre lo menor: ¿la distribución como estrategia decisiva?", en *Puntos de partida/Puntos de Llegada*, actas de las III Jornadas de Investigación del Dpto. de Letras, Fac. Humanidades, UNMDP, 2002.
- _____; GARCÍA, R. y MERCÈRE, E. *Rodolfo Walsh. Del policial al testimonio*, Estanislao Balder, Mar del Plata, 2004.
- BONASSO, M. "Cronología de un secuestro", *Página 12*, 23 de marzo de 1997.
- CONADEP. *Nunca más*, Eudeba, Buenos Aires, 1984.
- FERREYRA, L. "Rigor e inteligencia en la vida de Rodolfo Walsh", en *Controversia para el análisis de la realidad argentina* N° 4, febrero de 1980.
- _____ "Walsh y la prensa popular", *Documentos. Semanarios CGT* N° 2, La Página-UNQ, Buenos Aires, 1997.
- _____ "Esa carta", *Página 12*, "Radar", 21 de marzo de 1999.
- FORD, A. "Walsh, la reconstrucción de los hechos", en Lafforgue, J. (comp.) *Nueva novela latinoamericana 2*, Paidós, Buenos Aires, 1972.
- GRAMSCI, A. *Los intelectuales y la organización de la cultura*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1997.
- _____ *Literatura y vida nacional*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1998.
- HALPERÍN, J. *La entrevista periodística*, Paidós, Buenos Aires, 1995.
- JOZAMI, E. *Rodolfo Walsh. La palabra y la acción*, Norma, Buenos Aires, 2006.
- LÓPEZ CRESPO, A. *Estructura de la represión en la Argentina y su acción sobre las iglesias y la educación*, MEDH, Buenos Aires, 1985.
- LUDMER, J. "Un género es siempre un debate social", en *Lecturas críticas* N° 2, Buenos Aires, marzo de 1984.
- PESCE, V. "Rodolfo Walsh, el problemático ejercicio de la literatura", en Walsh, R. *Cuentos para tahúres y otros relatos policiales*, Puntosur, Buenos Aires, 1989.
- PIGLIA, R. "Rodolfo Walsh: He sido traído y llevado por los tiempos", entrevista en *Crisis* N° 55, Buenos Aires, noviembre de 1987 (Reedición de la entrevista de 1970 que prologó *Un oscuro día de Justicia*).
- _____ "Rodolfo Walsh y el lugar de la verdad", en Lafforgue, J. (coord.) *Rodolfo Jorge Walsh. Nuevo texto crítico* N° 13, Año 6, Stanford University, 1994.
- TODOROV, T. *Introducción a la literatura fantástica*, Premia, México, 1980.
- VERBITSKY, H. "Una experiencia de difusión clandestina y participación popular", en *Rodolfo Walsh y la prensa clandestina 1976-1978*, de la Urraca, Buenos Aires, 1985.
- VIÑAS, D. "Rodolfo Walsh, el ajedrez y la guerra", en *Literatura Argentina y política II*, Sudamericana, Buenos Aires, 1996.
- WILLIAMS, R. *Marxismo y literatura*, Península, Barcelona, 1980.
- _____ *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Paidós, Barcelona, 1982.