

Carlos Vallina cvallina@isis.unlp.edu.ar

<http://orcid.org/0000-0002-2112-3443>

Lía Gómez lialaig@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-1377-8167>

Instituto de Estudios Comunicacionales en Medios, Cultura y Poder «Aníbal Ford»

Facultad de Periodismo y Comunicación Social

Universidad Nacional de La Plata | Argentina

Resumen

La escritura de Rodolfo Walsh presenta funciones diversas del campo comunicacional: informar, contrainformar, revelar el ocultamiento de los medios masivos concentrados e incorporar técnicas de múltiples géneros, como los periódicos populares, los canales alternativos de circulación y los registros perceptuales del habla social, específicamente de la vida real de los trabajadores industriales y campesinos. La construcción de un nuevo significante abierto que surge de esas interacciones, otorgándole una originalidad inédita que supera las tradiciones morfológicas, aporta una transformación radical: el punto de vista ideológico se constituye en una forma de conocimiento científico.

Palabras clave

Walsh, escritura, ideología, conocimiento

Abstract

Rodolfo Walsh's writing presents different functions of the communication field: informing, counter-reporting, revealing the concealment of concentrated mass media and incorporating techniques of multiple genres, such as popular newspapers, alternative channels of circulation and perceptual registers of social speech, specifically real life of industrial workers and peasants. The construction of a new open signifier that emerges from these interactions, granting an unprecedented originality that overcome the morphological traditions, brings about a radical transformation: the ideological point of view is constituted in a form of scientific knowledge.

Keywords

Walsh, writing, ideology, knowledge

Objetividad: la construcción de la verdad en Rodolfo Walsh

Objectivity: the Construction
of the Truth in Rodolfo Walsh

Por Carlos Vallina y Lía Gómez¹

Ricardo Piglia (2015) considera que Rodolfo Walsh pretendía ser absolutamente diáfano, renunciar a toda «canchereada», elipsis, guiñadas a los entendidos o a los contemporáneos; confiar en el lenguaje no como una aventura, sino como un ámbito para todos y, fundamentalmente, en lo que tenía para decir como urgencia de su compromiso. En «Estética y Política» (2014), María Teresa Gramuglio indica su convicción de que entre ambos términos siempre hay un nexo, que no adopta una forma fija, sino de relaciones variables y cambiantes. Recuerda que en la mitad de los sesenta pesaba de manera muy viva el debate sobre el realismo y que rescataban las verdades que había en Zola o en Maupassant, pero también en Proust, en Joyce, en Kafka; en los narradores norteamericanos y en los nuevos de Latinoamérica; y también en las experiencias vanguardistas. Solo era cuestión de encontrarlas.

Era un intento por fundar un valor estético que formara parte de una teoría materialista histórica, pero también debían superar las formas del compromiso abstracto e insertarse en las luchas sociales, obreras, populares. Hacia finales de los sesenta existía la convicción de que la politización de la vanguardia formaba parte de la vanguardia política. Un canon exigente, que ponía en cuestión el trabajo intelectual y la producción artística, en tanto campos autónomos, entendiendo que la época proponía exigencias que desbordaban las condiciones de las escrituras, de las expresiones, de las formas, sin que se rebajara el sentido del vínculo con la realidad, pero que también implicaba –probablemente, de un modo subterráneo– una especie de culpa por practicar tales acciones.

En ese contexto, *Operación masacre* de Rodolfo Walsh definió, para algunos de nosotros, el inicio de una nueva poética. ¿Qué significaba esto? Muchísimo: era, en primer lugar, un texto de denuncia, que implicaba los mismos riesgos de la acción política; cumplía una función que en ese momento juzgábamos imprescindible: informar, o mejor *contrainformar*, revelar lo que la prensa burguesa ocultaba; incorporaba técnicas de otros géneros; por su difusión en periódicos populares había tenido canales de circulación no habituales o alternativos, algo que también nos parecía necesario para eludir las trampas de la absorción que terminaban neutralizando a las vanguardias más revulsivas; y estaban sus variantes y agregados, que le conferían un carácter inestable, propio de la obra abierta y cuestionador de la fijeza sacralizante del arte tradicional (Gramuglio, 2014: 220).

Obra abierta correspondía a un imperativo no solo estructural, estilístico o morfológico que le permitiera al lector intervenir con mayor actividad crítica, sino también a un desgarramiento que una sociedad injusta por sus diferencias, por sus discriminaciones y por su anulación de derechos proponía. Si para un amplio sector de la cultura *Operación masacre* (1957) constituía un nuevo sentido en la realización de la palabra en el marco general de la literatura, del periodismo, de la acción política, ese sentido es el que nos interesa tratar de captar en el proceso de su formación.

En una entrevista realizada por Raúl Vinokurov a Eric «Peco» Tissebaum, para el diario *Norte*, de Resistencia, leemos que en 1966 fue a esperar a su amigo al aeropuerto de Cambá Punta, en Corrientes.

Ya tenía referencias, sabía de sus crónicas y de sus investigaciones policiales. En Santa Fe éramos amigos y compañeros de estudios con Francisco «Paco» Urondo, quien me invitó a Buenos Aires a una reunión con Noé Jitrik, encuentro típico del ambiente culturoso de la época. Ahí me lo presentaron a Rodolfo, puede ser 1953, 1954. En general eran todos antiperonistas, algunos más que otros. Pero de política nada, se hablaba de otra cosa. Fue un encuentro muy tangencial, en el que charlamos brevemente acerca de las técnicas que usaba para sus escritos policiales. En ese momento no me provocó nada especial (Tissembaum en Vinokurov, 27/12/2014: en línea).

Ese mismo año lo llamaron por teléfono de la revista *Panorama* para acompañar a Rodolfo y a un fotógrafo a los Esteros del Iberá. Tissembaum lo describe como austero, profesional y entregado a las tareas mínimas del campamento. Salía con un pequeño grabador a cinta y con la cámara colgando de su cuello. A la noche lo oía escribiendo borradores mientras reproducía las voces de lo registrado.

Una mañana, Rodolfo prendió su Geloso y le preguntó qué pensaba acerca de Perón a uno de los baqueanos. «Perón fue lo mejor que tuvimos, con él no pasamos hambre, teníamos todo lo que necesitábamos para vivir bien. Los chicos iban a la escuela y tomaban leche todos los días», dijo el hombre. «Supongo que siempre votaste a Perón», le respondió Walsh. «Nunca, che escritor, nunca le voté a Perón», agregó el baqueano de apellido Varbona. Sorprendido, Walsh le dijo: «¿Y por qué Varbona?». «Porque el patrón es liberal». Recuerdo la cara de Rodolfo al escuchar eso. Se dio vuelta en la canoa, me miró y dijo: «Listo, che Peco, ya está, ya conozco Corrientes» (Tissembaum en Vinokurov, 27/12/2014: en línea).

El «che escritor», pronunciado por el baqueano, y su afirmación «ya conozco...» indican el carácter fundamental de su escucha, aquella que lo llevó de la partida de ajedrez a la famosa frase sobre el fusilado y a los gritos del soldado, donde la percepción del dato se convierte en acto crítico, en la urgencia de la develación, en la dialéctica de la verdad.

Esa escena es comparable con una que se representa en dos filmes biográficos sobre Truman Capote: aquella en la que se ve al autor de *A sangre fría* (1966) leer en un diario la información sobre el asesinato de la familia granjera de Kansas a manos de dos marginales jóvenes, recién salidos de la cárcel, que con una falsa información sobre tesoros inexistentes cometieron el crimen que conmovió al escritor. Sabemos que Capote explicó haberle dedicado a la gran obra el resto de su vida. Para él, los homicidas eran su propio retrato con una suerte diversa a la suya. Pero su naturaleza, su extracción social, su condición bastarda, en el río secreto de su inconsciente poético, era la misma.

Ese salto cualitativo en la percepción creativa, entre el hecho y su crónica, entre la sensibilidad frente a la injusticia y la necesidad de formalizar su sentido, llevó a ambos maestros a inventar esa famosa categoría negativa: *non-fiction novel*. Género sin género, novela sin ficción, crónica novelada, descripción de lo real con una sobrecarga ética, moral militante, sin ninguna otra pretensión que conmovier con la verdad.

Roland Barthes (1967) propone el término *shifter* para considerar ese movimiento que desplaza la percepción de un sentido a otro, que conecta campos diversos, en suma, que amplía la referencias perceptuales, que el territorio del habla asocia materias diversas e incluso lejanas. Su afán es, sin duda, el hacer sentir la riqueza de toda condición interpretable.

La narración de los acontecimientos pasados, sometida comúnmente en nuestra cultura a la sanción de la «ciencia» histórica, situada bajo la caución imperiosa de lo «real» y justificada por principios de exposición «racional», no difiere, verdaderamente, de la narración imaginaria como la encontramos en la epopeya, en el romance, en el drama. El discurso histórico comporta dos tipos de *shifters* característicos (aunque no exclusivos, pues también se encuentran en la ficción). Uno de ellos es el llamado «*shifter* de escucha», muy relevante en el caso del documental. Este *shifter* designa toda mención de fuentes, de testimonios, toda referencia a una *escucha* del historiador (del documentalista, en este caso) que recoge un *más allá* de su discurso. El segundo tipo de *shifter* mencionado se corresponde con los signos declarados por los cuales el historiador (o, en nuestro caso, el documentalista) organiza su propio discurso, lo retoma, lo modifica sobre la marcha. Este *shifter* de organización plantea un problema notable, el que nace de la coexistencia de dos tiempos: el de la enunciación y el de la materia enunciada (este «frotamiento» se podría percibir, prácticamente, en cualquier documental en el que fragmentos de un pasado más o menos reciente ocupan su lugar en la diégesis) (Carrera, 2014).

Hemos mencionado los instrumentos técnicos que le permitían a Walsh obtener registros de lo real, lo vemos en las fotografías en las que posa sin posar, en las que simplemente está en una especie de eterna vigilia. Su cámara colgada del cuello, el grabador orientado a las voces que le interesaban; sin embargo, sus modos escriturales parecieran haberse apoyado en un cuarto oscuro al que nunca accederemos. Sus fotografías,

por él las obtenidas, sus sonidos, se transformaron en datos, cifras, en referencias y en insistentes metonimias que recorren con una precisión obsesiva los indicios que avalaban sus fundamentos críticos.

El semiólogo y lingüista Luis Prieto (1976) señala:

La identidad bajo la cual un sujeto conoce un objeto material es, ciertamente, la manera en la que lo concibe: conocer un objeto bajo cierta identidad es, en definitiva, reconocerlo como miembro de una clase y, en consecuencia, como parte de la extensión de un concepto. No es más verdadero por su mayor aproximación al «ideal», consistente en reproducir un objeto «tal cual es», en dar de él una imagen «global» y «totalizadora»: el mapa del imperio tan grande como el imperio mismo, cuya historia nos cuenta Jorge Luis Borges. Si se logra componer ese mapa no se tardará en comprobar su inutilidad y está así condenado de antemano a pudrirse a las inclemencias del sol y los inviernos (Prieto, 1976: 9).

La verdad de un concepto se mide por su grado de adecuación al punto de vista en función del cual se lo considera y del que depende su pertinencia, y no por su adecuación al objeto mismo; es decir, un concepto es más o menos verdadero por su mayor o por su menor aproximación al ideal de rescatar todo lo que en el objeto sea pertinente en función del punto de vista adoptado y solo lo que es pertinente en función de ese punto de vista. El objeto no impone el punto de vista, este surge por lo que porta el sujeto, de allí que no haya conocimiento de la realidad material que sea «objetivo» –en el sentido de que se enfrente pasivamente al objeto y lo refleje «tal cual es»–, este surge de lo que aporta el sujeto, que siempre es un sujeto social, por lo que nunca es neutro sino que está siempre expuesto a las pasiones sociales. El conocimiento de la realidad material nunca es natural, siempre es susceptible de un conocimiento de la realidad histórica.

De allí que Walsh diferencie su «ideología» de cualquier otra ideología, como, por ejemplo, la de la derecha política, que niega su condición al punto de naturalizar un concepto de mundo cristalizado, donde las palabras y las cosas son sin movimiento, sin *shifter*, sin punto de vista que permita cualquier crítica. Tal ideología es puesta en cuestión por el autor de *Operación masacre*, dado que la objetividad del periodista requiere de transformar su concepción en herramienta revolucionaria, en poder de cambio, en interpe-lación de un régimen opresivo, para detectar las causas de las violencias consecuentes.

Volvemos a Piglia (2015), cuando indica que en Walsh hay una recuperación de la verdad del pueblo, de las masas, cuyas acciones políticas son heroicas, que propone una heteroglosia; es decir, un narrador pero muchas voces con una marcada autoconciencia de la forma, penetrado de interdiscursividades y con una autoreferencialidad del lenguaje entendido como aquel que expresa el punto de vista verdadero, que es el de las luchas revolucionarias de los pueblos.

El lugar de la ficción en el juego de lo real

La verdad se construye como el cauce de un río, de una corriente de hechos que arrastra la historia como parte de los imaginarios socioculturales y políticos en una sociedad. El *shifter* de un relato de ficción, se encuentra en ese momento, en el que el universo imaginario se cruza con el real, en una operación que solo el lenguaje puede hacer en su plena condición. En las líneas que continúan, proponemos pensar la relación entre el encuentro del juego con el mundo a partir de las dos obras de teatro que Walsh publicó en 1965. Ambas llevadas a cabo luego de la revolución cubana y de la participación del escritor en Prensa Latina, la agencia de noticias que cada día se constituía como una batalla del sentido en la acción periodística.

En enero de ese mismo año, Walsh escribe una de sus cartas a Vicki:

Querida Vicki:

La granada irá recién en mayo o en junio. Es mejor, porque eso significa el apogeo de la temporada, cuando todos están en Buenos Aires. No sé si te conté lo que pasó en canal 13. Además de tres premios en efectivo, dieron 30 menciones, y la primera mención era la mía [...]. Lo ocurrido ahí demuestra que están equivocados quienes creen que me bastaría escribir cosas inofensivas para que me llovieran los premios. Aquí hay todo un sector de la cultura «oficial», del periodismo «serio», etc., que nunca me va a perdonar que haya escrito *Operación masacre* y *Caso Satanowsky* que haya estado en Cuba (Walsh, 2012: 7).

En esta carta, el periodista da cuenta del estreno de su obra en el marco de las contradicciones propias que el campo cultural proponía como escenario de las luchas populares. Así, una mención en un concurso le da la posibilidad de estrenar y de ser parte de ese circuito donde lo que se debate es, también, el lugar del arte en la acción política.

La carta continúa y cierra con una posdata donde indica:

Fernández Suárez salió el otro día con unas declaraciones en los diarios, diciendo que él no era culpable de *Operación M.*, así que tuve que darle un par de bofetadas (verbales) que se publicaron en *Crónica*. Creo que en *Primera Plana* de mañana sale algo más [...]. Este año es el año del hacha de la guerra (Walsh, 2012: 8).

El tablero de la batalla mediática se expresa, así, en estas líneas que un padre le escribe a su hija, como un gesto de poner en circulación las condiciones propias, de mostrar que la pelea por el lenguaje, en todas sus formas posibles, debe ser siempre dada a la luz de cualquier circunstancia. ¿Qué es sino la disputa por la verdad, que no sea una pelea por el valor de la palabra?

«La granada» fue estrenada en Buenos Aires por el Grupo del Sur, dirigido por Osvaldo Bonet, el mismo año de su aparición. Tucumán ve la obra en 1972, pocos años después de la intervención colectiva «Tucumán Arde». En La Plata, ciudad donde Walsh escucha la célebre frase «Hay un fusilado que vive», es puesta en escena en 1985, con la dirección de Daniel Dalmaroni. La obra pudo verse, también, en Mar del Plata, en Olavarría, en Quilmes, entre otros lugares del país.

El soldado Aníbal Gutiérrez se presenta ante el coronel para contarle, en un acto de desesperación, que ha desactivado una granada y que de su dedo pulgar depende la explosión o no. En una tragedia con tonos de comedia, los actos de la obra transcurren entre el desasosiego de un hombre solo condenado a muerte y las contradicciones de las Fuerzas Armadas que se debaten entre un acto de valentía o uno de sobrevivencia.

Walsh desarrolla una mirada sobre las batallas cotidianas de los hombres que, expuestos a su propia condición de humanos, se cruzan con decisiones que no siempre están a la altura de la historia. Pone en tensión el lugar de la autoridad, de la táctica y de la estrategia de la guerra, de las pasiones por la patria, del compañerismo contrapuesto al control, del poder y de las pasiones.

La descripción de los ambientes y las acotaciones escénicas, lejos de ser meras indicaciones, se destacan por el afinado estilo y la sugerencia de las imágenes, así, al final de la granada: «Diana, triste y friolenta. Amanece» resume en una compleja concisión, el desgraciado episodio que le acontece a Soldado (Cella, 2012: en línea).

Walsh encuentra en su escritura dramática un tablero de batalla (como en el ajedrez) en el que se propone, como en sus cuentos, así como en toda su escritura periodística, la construcción de una verdad que los hechos develan, incluso, en su apariencia grotesca.

«La Batalla» no tiene un estreno cierto hasta mediados de 2008, cuando se representa en Buenos Aires. Menos conocida que la anterior, se constituye como una escritura que vincula la trama dramática con una visión política sobre las estrategias del poder, el lugar de la resistencia y la revolución, y la figura del líder revolucionario que es puesto en espejo entre el personaje de Marrero, que vuelto del exilio especula con cada acción, y la figura de Efraín, quien comprende las acciones de la guerra pero no se permite traicionar sus ideales más profundos.

Resulta interesante la aparición de la figura de Celia, la hermana de Efraín, quien se enfrenta a todo para salvar a su hermano condenado a muerte, y cuyo coraje, sumado a la astucia, la ética y la valentía de su hermano frente al Coronel, termina por liberarlo como prisionero y por ubicarlo, nuevamente, en territorio de batalla.

Esta obra nos habla de las batallas posibles, de la relación entre amigos y enemigos, de la traición y la lealtad, de la codicia del tirano, del coraje de los revolucionarios.

Pareciera ser que Walsh les da vida a los personajes del tablero de ajedrez, incluso a los peones, ese pueblo que va al frente, que juega a veces con conciencia y a veces no su destino. El grungig, un enano de la obra que aparece y que desaparece grabando todas las voces que escucha, se presenta como una especie de Funes el memorioso, que recuerda y que replica, que de forma coral introduce en la obra las voces de los actores, de las diversas estrategias que se transforman en tácticas de la política en el territorio de ese pequeño país de América Latina sin una ubicación cierta.

«[...] el campo del intelectual es por definición la conciencia. Un intelectual que comprendiendo no actúa, tendrá un lugar en la antología del llanto, no en la historia viva de su tierra», afirma el programa del 1º de mayo de 1968 del *Semanario de la CGT de los argentinos*, escrito por Walsh como director del periódico.

Referencias bibliográficas

BARTHES, Roland [1967] (2003). *El sistema de la moda y otros escritos*. Buenos Aires: Paidós.

CARRERA, Pilar (2014). *Narración histórica y narración ficcional*. Madrid: Universidad Carlos III.

GRAMUGLIO, María Teresa (2014). «Estética y Política». En *La exigencia crítica. Quince ensayos y una entrevista* (Martín Prieto; Judith Podlubne, eds.). Rosario: Universidad Nacional de Rosario / Beatriz Viterbo Editora.

PIGLIA, Ricardo (2015). *Los diarios de Emilio Renzi*. Barcelona: Anagrama.

PRIETO, Luis (1976). «Pertinencia e ideología, en La Palabra y el hombre». *Revista Universidad Veracruzana* (N.º 17), pp. 6-20.

WALSH, Rodolfo (2012). *La granada/La batalla*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Referencias electrónicas

CELLA, Susana (2012, 9 de septiembre). «Las batallas terrestres». *Página 12* [en línea]. Recuperado de <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4789-2012-09-09.html>>.

VINOKUROV, Raúl (2014, 27 de diciembre). «Las visitas de Walsh a la región recordadas por Tissembaum» [entrevista]. *El Norte* [en línea]. Recuperado de <<http://www.diarionorte.com/article/116698/las-visitas-de-walsh-a-la-region-recordadas-por-tissembaum>>.

Nota

1 Con la colaboración de Franco Jaubet.