

PLÉYADE

REVISTA DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

número 24 | julio-diciembre 2019
online issn 0719-3696 / issn 0718-655x

Alejandra Bottinelli
Marcelo Sanhueza

Margarita Pierini

Patricia Espinosa H.

Jaime Ginzburg

Karen Saban

Miguel Enrique Morales

Gustavo Eduardo Carvajal

Bernardo Rocco Núñez
Federico Zurita Hecht

Mary Luz Estupiñán Serrano
Clara María Parra Triana
raúl rodríguez freire

Ana Pizarro
José Leandro Urbina

Javier González Arellano

Hugo Herrera Pardo

INTRODUCCIÓN

Literatura y política en América Latina en el siglo XX: apuntes para una discusión

INTERVENCIÓN

Mafalda en tiempos de terrorismo de Estado: los códigos de una imagen

ARTÍCULOS

Política de la posmemoria en la narrativa chilena

Literatura y política en Bernardo Kucinski

Rodolfo Walsh, antecedente de la novela testimonial latinoamericana. Sobre la matriz narrativa policial en *Operación masacre*

Vargas Llosa y la modernidad política latinoamericana: ¿Quijote de la libertad o gesticulista del *statu quo*?

Violencia, género y memoria en *El desierto* (2005) de Carlos Franz

Microespacios de ejercicio de la violencia cultural de Pinochet en *Bello futuro* y *La Victoria* de Gerardo Oettinger

Latinoamericanismo de la descomposición: una lectura de su crítica y de su crisis

ENTREVISTAS

Ana Pizarro: la reina del Amazonas

RESEÑAS

Ana Cristina Benavides González. *La soledad de Macondo o la salvación por la memoria*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2014. 288 pp. ISBN 9789586652766

Alejandro Fielbaum. *Los bordes de la letra. Ensayos sobre teoría literaria latinoamericana en clave cosmopolita*. Leiden: Almenara editorial, 2017. 332 pp. ISBN 9789492260185

Rodolfo Walsh, antecedente de la novela testimonial latinoamericana. Sobre la matriz narrativa policial en *Operación masacre*
Rodolfo Walsh, Precedent of the Latin American Testimonial Novel. On the Police Story Matrix in Operación Masacre

Karen Saban

UNIVERSITÄT HEIDELBERG

Resumen

El corto aunque drástico margen temporal que separa sus primeros relatos policiales (reunidos en *Variaciones en rojo*, de 1953), de la célebre novela testimonial *Operación masacre* (de 1957), comprende la evolución entre el respeto a las normas de un género y su transformación mediante la inauguración de la no-ficción. Fruto de una campaña periodística, la novela abandona las categorías artísticas del arte burgués, mientras el autor vira ideológicamente y se convierte en un escritor comprometido. Como identificó la crítica, gracias a la configuración estética del material verbal, el relato referencial y el ficcional se entrelazan de forma dialéctica, haciendo que la verdad surja de ellos con el valor de prueba histórica. En este artículo se parte también de la incierta adscripción genérica propia del testimonio, pero se sostiene además que OM puede no solo considerarse testimonial *avant la lettre*, sino pensarse como el primer relato testimonial de la literatura latinoamericana, ya que contiene en forma insipiente los tres modelos que el género desarrollaría a lo largo de su historia: los paradigmas de la subversión, de la subalternidad y de la subjetividad. En segundo lugar, se propone que OM impulsa el testimonio a través de una forma precisa del trabajo textual que, lejos de desatar nudos con sus textos policiales, se nutre de sus matrices narrativas.

Palabras clave: Cuento policial; Novela de no-ficción; Rodolfo Walsh; *Operación masacre*; Testimonio.

Abstract

During the short but drastic period of time that was between his first crime short stories gathered in *Variaciones en rojo* (1953) and his famous testimonial novel, *Operación masacre* (OM, 1957), an evolution occurred, starting with the respect for the norms of a genre and ending with their transformation through the inauguration of the non-fiction. Being the fruit of a journalistic campaign, the novel abandons the artistic categories of bourgeois art, while the author makes an ideological turn and becomes a committed writer. As the critics identified, thanks to the aesthetic configuration of the verbal material, the real and the fictional are intertwined in a dialectical way, causing the truth to emerge with the value of historical proof. This article, also based on the uncertain generic attribution of the testimony, propose that OM can be considered as the first testimonial novel of Latin American literature, since it contains insipiently the three models that this genre would develop throughout its history: the paradigms of subversion, subalternity and subjectivity. Second, it analyses how OM drives the testimony through a precise form of textual work that, far from untying knots with its police texts, feeds on its narrative matrices.

Keywords: Police Story; Nonfiction Novel; Rodolfo Walsh; *Operación masacre*; Testimony.

Introducción e hipótesis

Todos los años ocurre lo mismo.

Recopilación de cuentos, recopilación de poemas, recopilación de cualquier cosa.

Lo único que falta es que los cronistas policíacos recopilen todas las historias de crímenes que han escrito durante un año y los publiquen en un volumen que, de juro, interesaría más al público que las lucubraciones de los escritores que no son ni fríos ni calientes.

Roberto Art

Como se sabe, tras sus comienzos como escritor con la publicación de *Variaciones en Rojo* (1953), un volumen de cuentos del género policial sobre el que luego escribirá que “abomina”, Rodolfo Walsh publica *Operación masacre* (1957) y “su vida cambia”¹. El corto, aunque drástico margen temporal que separa sus relatos policíacos de la célebre novela testimonial comprende, en un nivel formal, la evolución entre el respeto a las normas de un género y su transformación mediante la inauguración de un nuevo género: la no-ficción. En retrospectiva, desde su autobiografía de 1965, Rodolfo Walsh afirma que en *Operación masacre* (OM de acá en adelante) encontró respuesta a dos de las preocupaciones fundamentales que lo atormentaban: dar cuenta del “amenazante mundo exterior” y encontrar la “forma óptima” para narrarlo². Allí relata en forma testimonial los crímenes de obreros inocentes en el basural de León Suárez a manos de un Estado represor, tras el fallido levantamiento cívico-militar peronista encabezado por el Teniente General Juan José Valle contra la dictadura de Pedro Eugenio Aramburu. Fruto de una campaña periodística que Walsh lleva adelante en una serie de artículos publicados en medios prensa, como los escritos “Mayoría”, “Propósitos” y “Revolución Nacional”, la novela abandona las categorías artísticas provenientes de un arte burgués, mientras el autor vira ideológicamente y se encuentra para siempre con su destino de escritor comprometido.

Como bien identificó la crítica, gracias a la configuración estética del material verbal, es decir a partir de los documentos, las entrevistas y los informes recopilados, la novela oscila entre el relato referencial y el relato ficcional³, de modo tal que ficción y documento no se oponen, sino que se entrelazan de forma dialéctica⁴,

¹ Rodolfo Walsh, *Ese hombre y otros papeles personales*, Daniel Link ed. (Buenos Aires: Editorial Planeta, 1996), 14-15.

² *Ibidem*.

³ Victoria García, “Testimonio literario latinoamericano. Una reconsideración histórica del género”, *Ex Libris* 1 (2012): 383.

⁴ Amar Sánchez escribe: “El relato de no-ficción se distancia tanto del realismo ingenuo como de la pretendida ‘objetividad’ periodística, produciendo simultáneamente la destrucción de la ilusión ficcional (en la medida en que mantiene un compromiso de ‘fidelidad’ con los hechos) y de la creencia en el reflejo exacto e imparcial de los sucesos, al utilizar formas con un fuerte verosímil interno como es el caso de la novela policial”. Ana María Amar Sánchez, *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura* (Buenos Aires: Beatriz Viterbo editora, 1992), 19.

haciendo que la verdad surja de ellos con el valor de prueba histórica⁵. Mi hipótesis parte también de la incierta adscripción genérica propia del testimonio que ya identificara la crítica, pero aquí sostengo, además, que OM puede no solo considerarse testimonial *avant la lettre*, sino que puede pensarse como el primer relato testimonial de la literatura latinoamericana, en la medida en que contiene ya en forma incipiente los tres modelos que el género conocería y desarrollaría a lo largo de su historia en el continente, a saber: los paradigmas de la subversión, de la subalternidad y de la subjetividad⁶. En segundo lugar, en este artículo propongo que OM impulsa el testimonio a través de una forma precisa del trabajo textual que, lejos de desatar nudos con sus textos de no-ficción policiales, se nutre de sus matrices narrativas.

Breve historia del testimonio en América Latina y en Argentina en particular

El testimonio es una de las prácticas literarias de mayor importancia en América Latina después del Boom, tanto en lo que respecta a sus implicancias históricas como estéticas. Es además el género que dio carta de identidad a la literatura latinoamericana en el resto del mundo por mucho tiempo, y es no solo la forma verbal paradigmática en torno a la cual se han desarrollado en el continente los debates acerca del arte comprometido, sino también las reflexiones sobre trauma, memoria comunicativa y cultural. La crítica coincide en trazar su genealogía en torno al proceso político que iniciara la Revolución Cubana en el continente⁷, y, aunque su institucionalización llegaría una década más tarde —a partir de 1970, cuando Casa de las Américas decide introducir un premio al testimonio latinoamericano⁸—, puede decirse que en sus orígenes está asociado con las agendas culturales del proceso revolucionario y es el género literario que de manera más directa responde a los postulados éticos y estéticos de la Revolución. Como configuración de una

⁵ Diego Alonso, “La verdad y las pruebas. Cuatro tesis sobre la literatura testimonial de Rodolfo Walsh”, *Latin American Literary Review* 39, no. 78 (2011): 95.

⁶ Desarrollé estos modelos en una conferencia dictada en la Universidad de Chile el 9 de octubre de 2019, que titulé “Subjetividades, subalternidad, subversión. El testimonio latinoamericano en perspectiva” (aún inédita).

⁷ Para algún sector menor de la crítica, su práctica discursiva no canonizada podría remontarse a lo sumo hasta mediados del siglo diecinueve, en tanto se trata de una “forma de narrar la historia de un modo alternativo al monológico discurso historiográfico en el poder”, lo cual “supone en su propio modo de producción otro discurso, el de la historia oficial de Hispanoamérica”. Hugo Achugar, “Historias paralelas/ Ejemplares: La historia y la voz del otro”, *Revista de crítica literaria latinoamericana* 36 (1992): 55.

⁸ *Ibidem*. Véase también John Beverley y Hugo Achugar eds., *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa* (Guatemala: Ediciones Universidad Rafael Landívar, 2002).

memoria diferente a la construida desde los círculos oficiales en el poder represor, tiene su marca constitutiva en su politización⁹.

Desde sus inicios se trata, sin embargo, de un género que mira, como Jano, tanto al pasado como al futuro, un género que si viaja al pasado es para apostar a un “discurso de resistencia (...) con el fin de denunciar actos o acciones que los sectores dominantes ocultan”¹⁰. Así lo demuestra, por ejemplo, *Cimarrón. Historia de un esclavo* (1966) del antropólogo cubano Miguel Barnet, donde es necesario retratar el pasado oprimido de un hombre heroico para configurar la interdependencia entre la genealogía de la revolución y la necesidad de consolidarla.

Este modelo subversivo y de denuncia sería retomado una vez más por los testimonios de sobrevivientes sobre la experiencia carcelaria en los centros ilegales de concentración, tortura y desaparición que se escriben en el Cono Sur tras el regreso de la democracia durante las décadas del 80 y del 90 y que son, según advirtió Pilar Calveiro, una práctica ligada a la visibilización del desaparecido y también a resistir el silencio oficial de los Estados terroristas¹¹. Este es el motivo por el cual al testimonio, tanto en sus comienzos como más tarde durante su reedición tras el fin de las dictaduras subyace siempre “una situación de urgencia”¹² que lo lleva no solo a documentar los hechos en cuestión, sino a intervenir en forma performativa sobre un estado de cosas que permite el sufrimiento de los sectores relegados o perseguidos. Valga como ejemplo la relevancia y la magnitud a nivel judicial que tuvieron los numerosos testimonios escritos en la Argentina tras el regreso de la democracia, amparados por la CONADEP y editados en el *Nunca más*, que desempeñaron un papel indispensable en los Juicios a la Junta de 1985. También ejemplifican esto otras novelas testimoniales de la época como *Recuerdo de la muerte* (1984) de Miguel Bonasso o los relatos de sobrevivientes de centros clandestinos de detención como *La Escuelita* (1985) de Alicia Partnoy, *Pasos bajo el agua* (1987) de Alicia Kozameh o *Una sola muerte numerosa* (1996) de Nora Strejilevich, que se publicaron primeramente en el exilio y serían utilizadas como material probatorio por la justicia en múltiples oportunidades.

Este primer paradigma puede hallarse *in nuce* en la novela de no-ficción OM de Rodolfo Walsh, publicada en 1957, dos años antes de la Revolución Cubana, trece años antes de que el género testimonio se canonicen como tal, y veinte años antes de que se produzca en el Cono Sur el cruento operativo dictatorial llamado “Operación Cóndor”, que masacraría a una generación entera de ciudadanos y tendría la envergadura de un genocidio por sus implicancias a nivel social, cultural,

⁹ Geog Gugelberger y Michael Kearney, “Voices for the Voiceless: Testimonial Literature in Latin America”, *Latin American Perspectives* 18, no. 3 (1991): 9.

¹⁰ Raúl Rodríguez Freire, “Literatura y poder: Sobre la potencia del testimonio en América Latina”, *Atenea* 501 (2010): 115.

¹¹ Pilar Calveiro, “Testimonio y memoria en el relato histórico”, *Acta Poética* 27, no. 2 (2006): 65.

¹² John Beverley, “Introducción”, *Revista de crítica literaria latinoamericana* 36 (1992): 11.

político y económico sobre la sociedad¹³. En OM, Rodolfo Walsh anticipa a su pesar el terror de ese otro operativo de mayor envergadura que secuestraría y desaparecería también al mismo autor en una emboscada un día después de que el autor hiciera pública su denuncia en otro testimonio contundente, esta vez en forma epistolar, la *Carta a la Junta militar*. De todos aquellos textos testimoniales de la posdictadura, podría pensarse que OM es el antecedente inmediato, porque hace uso del documento sin dejar de apropiarse para otros fines de los recursos líricos o propios de la ficción con el fin de relatar la persecución y la tortura, y ha desempeñado un papel fundamental innegable en la reconstrucción de las víctimas y la historia de la violencia política argentina.

Se adelanta también al clima de época que a partir de los años 60 se cuestiona la posibilidad de que la narración exista sin su correlato histórico. Es la época de las segundas vanguardias históricas que abogan por la unión entre obra y vida y rechazan el arte del siglo anterior que se bastaba a sí mismo, apostando al arte comprometido políticamente. En estos años, recordemos, tiene lugar la célebre polémica entre Oscar Collazos y Julio Cortázar en la que se articulan los parámetros de lo que sería la oposición entre “los revolucionarios de la literatura y los literatos de la revolución”¹⁴. La escritura de Rodolfo Walsh resuelve el antagonismo con una convicción: no hay oposición entre narración e historia y en esa juntura está “la moral de la forma” que constituye para Beatriz Sarlo la “propuesta de la década” en función de un nuevo tipo de discurso “desalienante”¹⁵. Así, Walsh hace ambas cosas: transforma la escritura en un arma en el doble sentido de la palabra, pasando a la acción como intelectual e inaugurando novedosamente un tipo específico de escritura como militante.

En OM encontramos también en forma no solo primigenia sino elaborada, otro de los paradigmas que el testimonio conocería a lo largo de su historia, el de la subalternidad, y que se manifiesta sobre todo a partir de las memorias de Rigoberta Menchú, transcritas por Elizabeth Burgos-Debray en *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* de 1983, que haría que el testimonio ocupara el centro del debate intelectual. Dicho modelo, basado en la doble autoría del texto entre testimoniante y entrevistadora, puso por un lado en entredicho la validez referencial del relato, mientras que, por otro, sentó las bases de un modo progresista y solidario de compromiso intelectual con las clases marginales¹⁶. Ya décadas antes, en OM Walsh se desdoblaba en su *alter-ego*, el narrador periodista-detective, que hace

¹³ Daniel Feierstein, *El genocidio como práctica social. Entre el nazismo y la experiencia argentina* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008), 35-36.

¹⁴ Óscar Collazos, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa, *Literatura en la revolución y revolución en la literatura (polémica)* (Ciudad de México: Siglo Veintiuno editores, 1970), 76.

¹⁵ Beatriz Sarlo, “Novela argentina actual. Códigos de lo verosímil”, *Los libros* 25 (1972): 18.

¹⁶ Alejandra Oberti, “Potencia y acción: el testimonio en América Latina”, *Revista Cambios y Permanencias* 6 (2015): 484.

pasar por su relato las voces de aquellos a quienes entrevistó, voces que configura estéticamente para que sean audibles. El testimonio de Walsh, en vez de construir el relato sobre la primera persona del singular, pone en su lugar la memoria de un nosotros inclusivo, reemplazando al individuo por una comunidad de testigos¹⁷. El testimonio sería para él el relato polifónico para experiencias de vidas marginales o sumergidas que no pueden ser representadas mediante las formas clásicas de la literatura burguesa. Por eso Rodolfo Walsh abogaba por elevar el testimonio a la categoría estética de la que gozaba la ficción. En una entrevista con Ricardo Piglia de 1970, dice: “yo creo que la denuncia traducida al arte de la novela se vuelve inofensiva, es decir, se sacraliza como arte. Por otro lado, el documento, el testimonio, admite cualquier grado de perfección, en la selección, en el trabajo de investigación se abren inmensas posibilidades artísticas”¹⁸. Este estrecho vínculo que el testimonio mantiene con prácticas culturales no estrictamente literarias hizo que se acuñara la expresión de literatura con “virtudes extraliterarias”¹⁹. En efecto, desde los márgenes de la escritura, desde los paratextos –prólogos y epílogos, notas a pie de página y diversas declaraciones en entrevistas–, queda claro que el que relata y denuncia es Rodolfo Walsh, pero –como se verá más adelante– el uso del estilo indirecto libre y la focalización interna hacen que las personas reales cobren forma y sobrevida en el texto²⁰. La habilitación ética de representar la voz de sujetos oprimidos y la intervención del intelectual en esta operación interpretativa, el grado de fidelidad a los hechos o su manipulación a través de la escritura, su utilidad o no para probar la verdad jurídica, su relación con el trauma y la memoria social son cuestiones que ya pueden rastrearse en OM.

Por último, OM demuestra un particular trabajo con la subjetividad, diferente al giro que tendría lugar mucho más tarde con la aparición de la narrativa de hijos e hijas de desaparecidos, lo cual no implica que las novelas y las películas de esta nueva generación no sean deudoras del texto walshiano. En la actualidad el testimonio como género literario ha sufrido transformaciones que lo desplazaron de la urgencia de la denuncia y la resistencia, para otorgarle la posibilidad de renovadas reflexiones en torno a la memoria y la identidad. Sin embargo, si de algo abrevan estos nuevos textos es de la enseñanza de Walsh: la trama narrativa debe funcionar

¹⁷ Gugelberger y Kearney, “Voices for the Voiceless”, 9.

¹⁸ Rodolfo Walsh citado por Ricardo Piglia, “Rodolfo Walsh y el lugar de la verdad”, *Nuevo texto crítico* 6, nos. 12/13 (1993/1994): 13.

¹⁹ Claudia Gilman citada por Victoria García, “Testimonio literario latinoamericano. Una reconsideración histórica”, 379.

²⁰ Según lo demostrara Spivak, en un testimonio el sujeto “subalterno” no puede hablar por sí mismo, sino solo con ayuda de un intelectual que le presta voz y le otorga visibilidad, pero quien a pesar de su buena fe hace necesariamente una representación (colonial o neocolonial) de aquél, lo cual reestablece en cierto modo las relaciones de clases dominantes y subordinadas que se querían atacar. Ver Gayatri Spivak, “Can the Subaltern Speak?”, en *Marxism and the Interpretation of Culture*, Cary Nelson y Lawrence Grossberg eds. (Urbana: Illinois University Press, 1988).

como mediadora entre los acontecimientos y la historia, y la configuración de los documentos pasa por narrarlos desde la propia subjetividad.

Una serie de textos metaficcionales e híbridos, y de películas anti-miméticas e irónicas se dan a conocer a comienzos del nuevo milenio en Argentina, tomando distancia del mandato de denuncia del testimonio anterior, pero no en un gesto de solipsismo. Novelas como *La casa de los conejos* (2008) de Laura Alcoba, *Diario de una princesa Montonera. 110% verdad* (2012) de Mariana Eva Pérez, o películas como *Los rubios* (2003) de Albertina Carri, invierten los términos, sin negarlos. Si Walsh había hecho del relato político de los hechos su causa personal, estas representaciones de la memoria dictatorial postularán que lo personal también es político. El acento no está en la reproducción documental de los padres desaparecidos y en su homenaje, sino en la búsqueda de su propia identidad como hijas y en el ordenamiento de los afectos respecto de la violencia política y la desaparición de personas durante la dictadura. Por medio de la disolución de las fronteras entre ficción y la realidad, a través de diversos procedimientos narrativos y audiovisuales, se subraya la artificiosidad de la reconstrucción del recuerdo. Sin embargo, mientras Walsh se internaba en el corazón mismo del horror, los nuevos relatos ponen en abismo el testimonio, alejando los afectos dolorosos de sí.

Ficción e historia: el género policial y su extrañamiento en el marco del testimonio

Si hay algo que ha legado el testimonio walshiano es que para operar en el campo intelectual y, aún más, para tener incidencia sobre la opinión pública de una época, el documento histórico no puede prescindir absolutamente de la ficción que le da forma y lo haga legible, persuasivo: eso sería imposible y en definitiva ineficaz. Al mismo tiempo, la pervivencia del género testimonio hasta nuestros días permite afirmar que tampoco la ficción puede hacer caso omiso de la historia. El relato en el sentido de la pura ficción es una idea absurda, puesto que no puede liberarse por completo de los documentos históricos, de ese “enorme archivo de hechos fácticos que insiste y exige ser escrito”²¹.

El caso de OM es, en este sentido, paradigmático, porque encuentra coherentemente unidas estas dos fuerzas que en los testimonios posteriores se hallarán en constante tensión. Si bien Rodolfo Walsh se aleja a partir de esta novela testimonial de la escritura heredera del arte burgués, no deja por ello de utilizar procedimientos propios de la ficción para dar forma al material histórico sobre el

²¹ Karen Saban, *Imaginar el pasado. Nuevas ficciones argentinas sobre la última dictadura militar* (Heidelberg: Winter Verlag, 2013), 52.

que quiere echar luz. A la vez, la gravedad de los hechos hace que su relato se le imponga, incluso cuando a pesar de que todavía su preferencia sería la evasión:

Tengo demasiado para una sola noche. Valle no me interesa. Perón no me interesa, la revolución no me interesa. ¿Puedo volver al ajedrez? Puedo. Al ajedrez y a la literatura fantástica que leo, a los cuentos policiales que escribo, a la novela seria que planeo para dentro de algunos años (...). La violencia me ha salpicado las paredes, en las ventanas hay agujeros de balas, he visto un coche agujereado y adentro un hombre con los sesos al aire, *pero* es solamente el azar lo que ha puesto eso ante los ojos. Pudo ocurrir a cien kilómetros, pudo ocurrir cuando yo no estaba (OM, 11).

La frase adversativa (la *itálica* es *mía*) introduce en forma sorpresiva y brutal el componente del azar. Es una mera casualidad la que lo pone en el lugar del testigo ocular y entonces ya no podrá apartar la vista. Su destino quedará ligado al de esos hechos para siempre, hechos que de tan improbables e inverosímiles se le presentan, primero, como un oxímoron: “Hay un fusilado que vive” (OM, 11). Así, a diferencia del relato policial clásico que reconstruye la historia de un cadáver, aquí el enigma se construye alrededor de un muerto que no es tal. La figura retórica del oxímoron, que por antonomasia trasciende las antinomias, marcará, además, el híbrido del texto que escribe. A mitad de camino entre un relato ensayístico, una investigación periodística, un panfleto de denuncia, OM es fundamentalmente una novela testimonial. En el oficio periodístico, de entrevistador y detective recopila documentos y los transforma en un texto en el que, por un lado, relatará cómo fueron los fusilamientos ocurridos en el basural de José León Suárez. Por otro, también erigirá una contundente crítica política de los manejos del poder, los hechos y las representaciones históricas de toda una época. Esa crítica la logrará Walsh a través de diversos procedimientos narrativos, poéticos y argumentales²² que, sin embargo, no irán en desmedro del valor documental del texto.

“No sé qué es lo que consigue atraerme en esa historia difusa, lejana, erizada de improbabilidades” (OM, 11) dirá más adelante en el mismo “Prólogo de la tercera edición”. En parte, podría pensarse, lo sugerente tiene que ver con la materia endeble de que está hecha la memoria misma, característica que también recae sobre la autenticidad y la fidelidad de los testimonios que en aquella se basan. Como mostró Paul Ricoeur, la sospecha se relaciona con la doble paradoja que atañe al recuerdo: es la presencia de una ausencia y esa ausencia es ambigua, ya que bien puede ser la ausencia de lo que pasó antes como la ausencia de lo irreal, de la imaginación²³. La

²² Gloria Pampillo y Marta Urtasun, “Operación Masacre y las estrategias de persuasión”, *Nuevo texto crítico* 6, nos. 12/13 (1993/1994): 167.

²³ Paul Ricoeur, “Definición de la memoria desde un punto de vista filosófico”, en *¿Por qué recordar?*, Elie Wiesel pról. (Buenos Aires: Editorial Granica, 2006), 25.

escritura que se sirve de materiales documentales para relatar el pasado comparte esta doble falacia a la que está sujeta la memoria y se debate entre la fidelidad a los acontecimientos y la configuración de los mismos con la ayuda de la imaginación. La posible tergiversación de los hechos narrados subjetivamente alejaría el relato de la referencialidad histórica y por ende de lo que se supone constitutivo de su identidad. Ricoeur insiste, sin embargo, en la necesidad de defender y reivindicar la “ambición verista de la memoria” propia del testimonio²⁴ a partir del concepto de confianza. El haber participado y sufrido una serie de hechos es también para otros autores una fuente segura de verosimilitud²⁵ y hace que sea redundante, y llegado el caso hasta infame, discutir acerca del nivel de veracidad o de los valores estéticos del testimonio²⁶. Se trata de la verdad de Otro y como tal su validez es una obligación ética. También Ricoeur demostró que en toda construcción discursiva el sujeto se construye a sí mismo a medida que narra y que si los acontecimientos vividos solo adquieren orden y sentido cuando se los relata, entonces la pregunta sobre la verosimilitud es más importante que la pregunta sobre su verdad²⁷. Por eso, también en OM es un acto de confianza lo que hace que la pista inicial, azarosa y poco probable, se transforme en la piedra inicial de la investigación y se convierta luego en evidencia: “Livraga me cuenta su historia increíble, la creo en el acto” (OM, 11). El trabajo estético sobre el lenguaje no solo continúa por otros medios el relato cercenado de la justicia, sino que ofrece como prueba las evidencias que la justicia oculta.

Por otro lado, según señalara Hayden White, todo documento que se precie de su fidelidad histórica no es más que el resultado de la elaboración textual de ciertos elementos fácticos y, por eso, es siempre una ficción verbal. Cuando los fragmentos de historia son sometidos a una selección—lo cual implica suprimir ciertos elementos, jerarquizar otros y proceder a través de caracterizaciones, motivos y estrategias descriptivas—, se los configura necesariamente desde un punto de vista. Esto implica que dichas formas no son intrínsecas a los fenómenos, sino que son producto de una operación discursiva que codifica los hechos históricos en una estructura argumental y, por tanto, ficticia²⁸. De este modo, la distinción clásica entre ficción e historia, en la cual la ficción es concebida como la representación de lo imaginable y la historia como la representación de lo real, debe dar lugar al reconocimiento de que sólo es posible conocer la realidad por contraste o por semejanza con lo imaginable, ya que

²⁴ *Ibid.*, 26.

²⁵ Shoshana Felman y Dori Laub eds., *Testimony: Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History* (Nueva York: Routledge, 1992).

²⁶ Gugelberger y Kearney, “Voices for the Voiceless”, 11.

²⁷ Paul Ricoeur, “Erzählte Zeit”, en *Chronologie. Texte zur französischen Zeitphilosophie des 20. Jahrhunderts*, Dietmar Köveker y Andreas Niederberger eds. (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980), 158-160.

²⁸ Hayden White, “The Historical Text as Literary Artifact”, en *The Writing of History*, R. Canari y H. Kozicki eds. (Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1973).

la narración no refleja las cosas, sino que, como la metáfora, apela al recuerdo de imágenes asociadas con las cosas que indica. Sustentándose en la filosofía lingüística de Peirce, el autor de *Metahistory* propone que una narración histórica no es tanto la reproducción del registro de los hechos, como un complejo de símbolos que nos da direcciones para encontrar un ícono de la estructura de estos; es decir, una forma que indica representaciones de qué son los hechos históricos.

Algo similar podría afirmarse de la novela testimonial que Walsh inaugura: ni copia fotográfica de los hechos ni pura ficción, ni repetición ni recreación libre de lo real, es en cambio una manifestación dialéctica entre ambas, una realidad diferente a partir de cuya forma se denuncia la forma que tienen los acontecimientos históricos. Pero lo particular es que esta configuración narrativa no sería en el caso de Walsh –y aquí nos distanciamos de lo que Hayden White sostiene más adelante en su ensayo cuando utiliza la terminología psicoanalítica– la “destraumatización” de los datos fácticos al sacarlos de una serie naturalizada, inconsciente y recodificarlos en otra estructura que los vuelva familiares. Por el contrario, en la prosa de Rodolfo Walsh –como se verá enseguida– se observa todo el tiempo una firme voluntad de “extrañamiento”, tal como entendían el término los formalistas rusos. Esas operaciones que quiebran la familiaridad de lo cotidiano están dadas justamente por el uso de las matrices narrativas del género policial, sacadas de su contexto inmanente, específico, y llevadas al terreno del “campo testimonial”²⁹ para que actúen sobre un estado de cosas.

A diferencia entonces de la afirmación que sostiene que el testimonio de Walsh “empieza donde concluye el relato policial”³⁰, mi hipótesis es que su novela testimonial adapta y reformula los modelos narrativo e investigativo propios del género policial que había utilizado en sus cuentos anteriores a OM, para investigar y narrar el crimen extratextual tal como antes había resuelto con esos modelos el enigma literario. Pero al ponerlos a trabajar en un relato de tipo referencial que tiene en primer lugar la función de contar la experiencia y dar cuenta del acontecimiento, más que de entretener, como ocurría en la literatura policial, el resultado no es cotidiano. Las matrices del relato policial sirven aquí para “volcar” el testimonio en una forma sugerente y, parafraseando a Víktor Schklovky, hacer ver el mundo “como visión y no como reconocimiento”³¹. El desciframiento del enigma, la investigación del crimen, la interpretación de los documentos probatorios son métodos propios del policial que aquí funcionan en forma performativa.

²⁹ Carolina Pizarro Cortés y José Santos Herceg, “El campo testimonial chileno: una mirada de conjunto”, *Dossier Chile - A la sombra de la catástrofe. Nuevas miradas sobre el testimonio chileno* 21 (2019): 247.

³⁰ Alonso, “La verdad y las pruebas”, 103.

³¹ Víktor Schklovsky, “El arte como artificio”, en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Tzvetan Todorov ed. (Ciudad de México: Siglo Veintiuno editores, 1978), 60.

Ya Amar Sánchez había corroborado que OM introducía en el sistema del género policial una modificación esencial. “La pareja delincuente-víctima sufrió una conversión: los delincuentes son los representantes de la ley y las víctimas son tratadas como culpables y sospechosas”³². Pero veamos en forma más detallada cómo se produce la reformulación de los parámetros del policial y cómo se los aprovecha en el marco de la escritura de su testimonio inaugural del género. El *Variaciones en Rojo* (1953)³³ (de ahora en adelante VR) el autor despliega su habilidad en la invención de un argumento y su talento en el manejo de las convenciones literarias. El ingenio, la especulación y el ejercicio de la inteligencia, que en estos cuentos están puestos al servicio de la elucidación de enigmas ficticios, se desviarán en OM hacia el análisis de la realidad y la denuncia de crímenes reales, de los cuales los asesinatos de León Suárez serán sólo un ejemplo³⁴. Lo que se sostendrá de VR es la historia de una pesquisa, el móvil original para resolver la incógnita que es tenue y accesorio, los procedimientos racionales para resolver el caso y ciertos rasgos de la figura de Daniel Hernández, el detective que interpreta los indicios materiales, que sigue un orden deductivo y confronta a los testigos con la trampa a lo largo de los tres cuentos.

Hasta aquí las continuidades. Sin embargo, el relato policial, que avanza impulsado por la curiosidad y la voluntad de corregir saberes, va cediendo paso aquí a la urgencia de denunciar las ejecuciones de un grupo de civiles, cuyo ajusticiamiento no merece suspenso y cuyas pruebas casi no necesitan reivindicación porque son evidentes. Si en VR primaba aún la impronta ficcional, en OM ésta, sin disolverse en un registro puramente referencial, es utilizada en un relato de carácter testimonial con el fin de descifrar la forma que los hechos tienen en sí mismos: tan inverosímiles como aciagos y fatales. Esa indeterminación propia de los testimonios como de las pistas a partir de las que el detective del relato policial tiene que inferir y conjeturar será justamente la que Rodolfo Walsh utilice para poner en escena el problema de la representación y la verdad del trauma que se quiere narrar: entre lo comprensible y lo inaccesible al entendimiento, entre lo visto o escuchado y lo inimaginable, entre lo real y el fantasma que va asociado a la memoria. En el “Prólogo de la tercera edición”, Rodolfo Walsh habla de la inverosimilitud de los relatos que le llegan, a la vez que enuncia la esencia de los acontecimientos traumáticos que no pueden pasar o parar y son siempre presentes: “es matador escuchar a Giunta, porque uno tiene la sensación de estar viendo una película que, desde que se rodó aquella noche, gira y gira dentro de la cabeza, sin poder parar nunca” (OM, 15). Dicha matriz

³² Amar Sanchez, *El relato de los hechos*, 146.

³³ La edición que se citará en todos los casos es: Rodolfo Walsh, *Variaciones en Rojo* (Buenos Aires: Editorial de la Flor, 1994).

³⁴ *El Caso Satanowsky* (1958) y *¿Quién mató a Rosendo?* (1969) son otros libros de investigación en los que Walsh hace una crítica sociopolítica mientras denuncia los asesinatos del abogado Marcos Satanowsky y del peronista del grupo de Vandor, Rosendo García.

de transformaciones literarias corre paralela a la evolución política del autor: del abandono de un capital simbólico –el nacionalismo– a la adscripción a otra clase –la izquierda– y a la obsesión por dar voz a los oprimidos. Los relatos de VR se autoabastecen, tienen una red verbal específica dentro de la cual la lectura opera trasladándose de una trama verbal ficticia a otra igual³⁵. En cambio, en OM el lenguaje se irá despojando de figuras lingüísticas: el relato documental y periodístico desplazará lo simbólico por lo real, provocando que el proceso de la lectura se traslade de las operaciones que antes correspondían al interior del texto a aquellas que refieren lo extratextual.

Quizás porque se trata de un paratexto, que interactúa con los relatos desde fuera, en la “Noticia” –prólogo a VR– el narrador deja traslucir ciertas preocupaciones que encontrarán respuesta años más tarde en OM. Allí dice: “Sé que es un error –tal vez una injusticia– sacar a Daniel Hernández del sólido mundo de la realidad para reducirlo a personaje de ficción. Sé que al hacerlo contribuyo de algún modo a fijarlo en un destino que no quiso para sí y que le fue impuesto por la casualidad” (VR, 6). Cuando ya no se trata de personajes de cuento, sino de personas reales que buscan ser ajusticiadas, esta paradoja se profundiza: ¿cómo hacer para reivindicar, con ayuda de la ficción, justicia para personas reales acribilladas clandestina e ilegalmente?, ¿es capaz la narración ficcional de corte policial de erigirse en juez?, ¿no pierde potencia de denuncia y gana inocencia aquello que es vuelto relato ficticio?

Walsh encuentra en OM las respuestas a aquellas preguntas: por medio de la grabación de los registros de voz, la recolección de testimonios y la investigación de diversas estructuras lingüísticas y narrativas, las personas pueden pasar al texto sin perder su carácter real. El Walsh revisor de pruebas y traductor llevará consigo las virtudes propias de esos oficios hacia el periodismo, tal como al detective Hernández su poder de dilucidar enigmas le estaba dado por su oficio de corrector: “la observación, la minuciosidad, la fantasía y sobre todo esa capacidad para situarse simultáneamente en planos distintos” (VR, 7) le permitirán acercarse más a la realidad. Walsh muestra las evidencias al lector desde todos los ángulos, con todas las voces y desde distintas focalizaciones.

En “Asesinato a distancia”, quizás el cuento policial más ortodoxo entre los tres que integran VR, uno de los sospechosos de asesinato le pide al detective que invente las circunstancias en las cuales la víctima pudo haber sido presa de un accidente, para

³⁵ Habría que mencionar algunos sutiles puntos de fuga que sufre esta trama cerrada sobre sí misma. Por ejemplo, en el cuento “Variaciones en rojo”, cuyo título es el mismo que el del volumen de relatos, aparece mencionada en forma tangencial la problemática del nazismo: “Baldung se declara culpable de un crimen que no ha cometido para eludir el castigo de muchos otros que ha cometido. Aún están en pie las horcas de Núremberg” (VR, 112). Un nazi en Buenos Aires es una afirmación temeraria en la Argentina de los años cincuenta. Aunque este dato no aporta demasiado al enigma policial, plantea la pregunta ética por si el asesino debe ser castigado debido a este homicidio que trama el relato o por aquellos crímenes.

evitar un mal mayor, y sin embargo dice: “es más sencillo desentrañar la verdad que urdir una mentira inexpugnable, porque la verdad es la meta natural de un espíritu inquisitivo. La verdad es una y excluyente (...). Una mentira mal construida sería un pésimo remedio” (VR, 139). En OM se vuelve imperioso reclamar la verdad, darla a conocer y denunciar la inoperancia de la justicia; es por ello que no puede recurrirse ya cabalmente a la ilusión de un relato ficticio, que no sería más que “un pésimo remedio”. Porque en OM se plantea con urgencia la necesidad de una crítica social y política, es que el relato de no-ficción será imperioso y hará uso del sistema enunciativo propio del relato policial que es el que Walsh al momento mejor conoce. Ahora el “interés humano” (VR, 7) ya no puede quedar en las sombras – como sucedía según el narrador de la “Noticia” en el policial más ortodoxo–. Aquí las personas prestan testimonio y por única vez tiene que serles devuelto. Sus voces son ajusticiadas, el documento que resulta del relato de la masacre les devuelve una denuncia, en la cual se fija su verdadero destino.

Transformación de recursos policiales: el detalle, el contrapunto, la elipsis

Una de las primeras operaciones discursivas que utiliza es el retrato como forma de construcción de las personas fusiladas. La estructura narrativa de los primeros capítulos busca volver verosímil el grupo familiar y el medio social que rodean a cada una de las víctimas, quienes van siendo personalizadas una a una a lo largo de toda la primera parte. Por ejemplo, en el capítulo dos, la caracterización de la familia de Garibotti va de lo singular del título, hacia lo general con la descripción del barrio y la casa, para luego ir particularizando a los miembros de la familia. Mediante la búsqueda del detalle: “En la cocina crepita una sartén” (OM, 28) y ciertas incrustaciones poéticas como “[p]egadas a una gran cartulina y dentro de un marco amarillean remotas instantáneas” de la familia (OM, 27), se logra crear un efecto persuasivo sobre el lector, que se ve de pronto imbuido por la intimidad del hogar y la situación de clase de las personas.

No sólo la acumulación de este tipo de detalles, sino también el cruce de lo típico con lo excepcional está en función de crear el documento. Por ejemplo en lo que atañe a la descripción de Nicolás Carranza, se nos dice que se trata de un hombre como muchos, de un obrero de la barriada ferroviaria de Boulogne; pero también se nos hace saber mediante una focalización del narrador en el personaje que la noche del 9 de junio de 1956 ese hombre “acababa de entrar en su casa, y es posible que algo lo mordiera por dentro (...) Muchos pensamientos duros el hombre se lleva a la tumba, y en la tumba de Nicolás Carranza ya está reseca la tierra” (OM, 23). Si los procedimientos de tipificación de la crónica están en función de producir

credibilidad, la aspereza de los comentarios que la acompañan consiguen extrañar al lector de toda familiaridad y situarlo lentamente en el terreno de lo siniestro.

Las variaciones de registro son otra forma de buscar la fidelidad documental. La descripción del hogar de Garibotti es abruptamente interrumpida por el tiempo narrativo: “llaman a la puerta. / Es don Carranza”. Ahora la variación de los estilos discursivos que adopta el texto coadyuva en aquel sentido. Una pregunta retórica: “¿qué viene a hacer Nicolás Carranza?” Y una brutal prospección en la respuesta directa de la mujer de Garibotti: “Vino a sacármelo. Para que me lo devolvieran muerto” (OM, 29). La voz de Florinda desde el futuro opera en el texto un enorme salto temporal y argumental, que anticipa bruscamente la narración de los hechos. La intercalación del estilo directo afianza lo puramente testimonial y permite un violento contrapunto con la ironía trágica del destino. En el mismo capítulo, luego de una rencilla familiar, esa noche de 1956 Francisco Garibotti dice a su mujer “Vuelvo enseguida. Hago una diligencia y vuelvo enseguida” (OM, 29). El énfasis en su afirmación no puede menos que resultar siniestra a los oídos del lector que ya ha sido testigo del amargo testimonio de la mujer.

Walsh también hará uso de las voces de las personas con un discurso indirecto libre que privilegiará el efecto de credibilidad:

Pero es una casa limpia, sólida, discretamente amoblada, *una casa donde puede vivir bien un obrero. Y 'la empresa' cobra menos de cien pesos de alquiler.*

De ahí tal vez que Francisco Garibotti *no quiera meterse en líos*. Sabe que las cosas andan mal en el gremio –interventores militares y compañeros presos–, pero todo eso pasará algún día. *Hay que tener paciencia y esperar* (OM, 28).

En este párrafo, el narrador se apropia de la voz de Garibotti para mostrar el conformismo o la inocencia propia de la clase obrera, adiestrada por los discursos oficiales “apaciguadores” y así crear en el lector cierta parcialidad. Sin embargo, cuando resulte necesario, tampoco dejará de dar la voz a los torturadores, para crear una escena de contrapunto más verosímil aún. Más adelante, en el capítulo cinco, el narrador dice acerca de Díaz: “Sabemos que está casado y tiene dos o tres chicos, pero más tarde nadie podrá indicarnos el paradero exacto de su familia. ¿Está comprometido con el movimiento revolucionario? Puede ser. También puede ser que no” (OM, 37) o “lo único en que coinciden quienes recuerdan haberlo visto es en su aspecto físico, un hombre corpulento (...) de edad indefinible (‘Usted sabe que a los negros es difícil conocerles la edad’...)” (OM, 38). Es incierto quiénes hacen estas declaraciones, pero se recortan claramente del resto del discurso. El tipo de expresión inquisidora y racista hace pensar en un torturador. Toda esta gran cantidad de procedimientos que Walsh despliega en OM consigue producir una forma muy elaborada que sin embargo no reemplaza, sino que enriquece el poder testimonial del texto. La variedad de voces y de perspectivas va dejando en

las sombras a un narrador que pocas veces se erige como omnisciente, con lo cual Walsh logra hacer creer que los testimonios hablan por sí solos.

En este mismo capítulo cinco, el retrato dejará de ser el procedimiento dominante. Aún cuando el título es “Díaz: dos instantáneas”, nada hay de espontáneo ni de ingenuo en la narración. Se nos ofrece el relato como su opuesto, como discontinuas fotografías, para lograr un mayor grado de verosimilitud. Este procedimiento será retomado más adelante en cuentos de ficción como “Fotos” (parte de *Los oficios terrestres* de 1965, en adelante OT), donde cada singular instantánea de personajes, escenas y situaciones es recortada para armar en el montaje una ilustración más general, una historia. Este procedimiento que ya utiliza Walsh en OM es prueba de una de sus tesis más reveladoras: la verdad es una construcción y se va armando por fragmentos. Es así como las supuestas instantáneas sobre Díaz pertenecen a una estructura altamente organizada que está en función de crear mayor confianza en la representación. Mediante una enumeración por series opuestas, el narrador apela a la indeterminación, que opera en el lector un ordenamiento persuasivo:

Sabemos, por ejemplo, que alrededor de las 21 aparece un hombre llamado Rogelio Díaz, *pero no sabemos* con exactitud quién lo trae ni a qué viene. (...) *Sabemos* que vive muy cerca de allí, en Munro, *pero ignoramos* si es esa simple proximidad lo que explica su presencia. *Sabemos* que está casado y tiene dos o tres chicos, *pero más tarde nadie podrá indicarnos* el paradero exacto de su familia (OM, 37).

El recurso de la repetición de una serie de oposiciones y duplicaciones, utilizada con refinamiento literario, expone bien las características de un texto que denuncia un mundo en el que ya no hay tonos grises, sino buenos y malos, víctimas y culpables. Por otro lado, el uso de la primera persona plural es sugestivo: ¿interpela al lector haciendo de él otro testigo aliado o apela a la memoria colectiva de la resistencia peronista?

Ricardo Piglia apunta que para Walsh “la ficción es el arte de la elipsis”³⁶ y, en efecto, OM está construida a partir de un vacío informativo que se irá llenado en forma paulatina y marginalmente a partir de, por ejemplo, las notas al pie. Aunque poco se conoce en forma certera sobre Díaz, una nota en primera persona construye el resto: “Cuando mencioné por primera vez a Díaz en mis notas para ‘Revolución Nacional’ su existencia y supervivencia eran más bien una hipótesis, que afortunadamente pude luego comprobar” (OM, 38). Walsh arma el caso Díaz a partir de una pieza documental pobre, pero persuasiva al fin. Y no sería aventurado conjeturar que todo OM nace de un gran vacío documental, de hecho Walsh dice en el “Prólogo de la tercera edición”: “Es cosa de reírse, a doce años de distancia,

³⁶ Piglia, “Rodolfo Walsh y el lugar de la verdad”, 14.

porque se pueden revisar las colecciones de los diarios, y esta historia no existió ni existe” (OM, 13). Esta operación de documentación sobre la ausencia fehaciente de información o, al menos, sobre hechos marginados por la historia oficial será también años más tarde el germen de su manejo con la ficción. En uno de sus cuentos recopilados en *Un kilo de oro* (de 1967, en adelante, UKO), “Nota al pie”, el relato nace justamente desde los bordes. La carta del frustrado León va ocupando desde el pie de página, en forma progresiva, el cuerpo del texto. La amarga voz de un traductor de novelas policiales que nunca ascendió dentro de la editorial va tomando forma y lentamente pasa a un primer plano que no tuvo ni en la estructura del cuento ni en vida. La voz de León crece como un capítulo que documenta y deja testimonio de las frustraciones de su actividad. Walsh, a diferencia de su personaje, como trabajador también marginal dentro de la industria cultural, encuentra la posibilidad, desde un mínimo engranaje, de trabajar sobre la cultura y transformarla³⁷.

En la segunda parte de OM esta transformación comienza a hacerse visible. En el capítulo catorce se relata el atropello de los policías militares que entran a los culatazos y trompadas, cargan a los hombres presentes en un colectivo, y sostienen con violencia la pistola en la boca de Gavino mientras gritan “¿Dónde está Tanco?” (OM, 59). Gavino no contesta: “o es un héroe, o realmente no tiene la menor idea sobre el paradero del general rebelde” –conjetura el narrador– (OM, 62-3). Desde una nota al pie, Walsh toma partido, vuelve a apropiarse del vacío – esta vez un vacío judicial– para construir desde un lugar reducido pero posible la versión más verosímil, la del periodista que busca hacer justicia. La nota al pie dice: “La reconstrucción de esta escena está basada en testimonios indirectos. Meses más tarde el propio Gavino, en declaración firmada que obra en mi poder, la confirmó con estas palabras” (OM, 63). Rodolfo Walsh, desde una primera persona, se apropia para nuevos usos de ese lugar ciego, que es el inoperante discurso judicial. Si la justicia no provee las respuestas, el periodista se atribuirá el lugar de fiscal o de juez histórico.

Y aunque la denuncia de los hechos queda trunca, del mismo modo que fracasará más tarde la averiguación sobre el paradero del cadáver de Eva Perón en el cuento titulado “Esa mujer” (en OT), Walsh elige que permanezca al menos el

³⁷ En *El negro corazón del crimen*, Marcelo Figueras utiliza una estrategia similar, aunque exactamente inversa, para escribir la novela que no fue. A partir de un comentario en el prólogo de la tercera edición, escribe una novela policial. Una sola frase del paratexto que enmarcaba la novela testimonial de Walsh se expande para transformar al narrador Walsh en personaje y protagonista de una novela detectivesca y de suspenso. Walsh había visto lo novelístico del relato y lo había confesado como prurito en ese proemio. Figueras retoma ese detalle y construye la novela “sería” que Walsh planeaba “para dentro de unos años” en un gesto de guiño y homenaje.

aspecto dramático de la reconstrucción³⁸. Ese cuento, que como anuncia el propio Walsh desde el prólogo, “se refiere, desde luego, a un episodio histórico que todos en la Argentina recuerdan” (OT, 7), utiliza ante todo los procedimientos de la elipsis y del diálogo, también típicos del policial, para hacer la crónica y al mismo tiempo el análisis de un acontecimiento oscuro y dramático: la compleja presencia Eva Perón en la historia argentina. Al igual que sucede en OM con ciertos mecanismos lingüísticos, que para mostrar lo siniestro de la realidad van acercando la narración o la descripción a lo particular para recién luego reponer una generalidad, en “Esa mujer” también la narración avanza por desplazamiento de las matrices policiales. En este relato se muestra una parte que apela al todo: un cadáver se vuelve “algo enigmático que es preciso descifrar”³⁹.

Pero volviendo a OM, en el capítulo catorce, titulado “¿Dónde está Tanco?”, la deixis va siendo suplantada por los efectos de realidad. El episodio es más físico, así como más confuso. Hay varias versiones simultáneas de los hechos, no se sabe cómo, pero lo necesario se vuelve evidente, Díaz fue detenido, no importa la forma. Lo esencial se va haciendo claro; dosificada y fragmentariamente se va armando el retrato del militar que esa noche ataca junto con un tropel de policías el domicilio de Don Horacio. La nominación de este personaje se reserva para el final, mientras tanto el capítulo se ve cortado e interrumpido por la nota al pie, las interrogaciones que ahora ya no son retóricas sino claramente directas, preguntas de un torturador a su víctima: “¿Dónde está Tanco!” (OM, 62). Sólo más tarde ese grito obtendrá dueño: “ese hombre era el Jefe de la Policía de la Provincia de Buenos Aires, teniente coronel (r) Desiderio A. Fernández Suárez” (OM, 64).

El suspenso era una característica típica del relato policial, aquí el recurso se retoma y se lo aumenta en una suerte de dilatación que irá tomando además otras formas a lo largo del texto. El capítulo veinticuatro lleva por título una perífrasis: “El tiempo se detiene”. Y como otra larga figura del lenguaje, todo lo que sigue será, de alguna forma, un dilatado giro poético que demora la narración de lo intolerable. El retardo del horror aumenta la tensión de la lectura, y aunque la incrustación de la expresión poética interrumpe el discurso documental, el testimonio encontrará en estos desvíos novelísticos aún más fuerza. Las imágenes de sonido saturan la escena:

Ha oído todo –los tiros, los gritos– y ya no piensa. Su cuerpo es territorio del miedo que le penetra hasta los huesos: (...) *No moverse*. En estas dos palabras se condensa cuanta sabiduría puede atesorar la humanidad (...) ¿Cuánto tiempo hace que está así, como muerto? (...) Sólo recuerda que en cierto momento oyó las campanadas de una capilla próxima. (...) Acaso eran soñados aquellos sonos lentos, dulces y tristes que misteriosamente bajaban

³⁸ Anibal Ford, “Walsh: la reconstrucción de los hechos”, en *Nueva Novela Latinoamericana II*, Jorge Lafforge comp. (Buenos Aires: Editorial Paidós, 1972).

³⁹ Piglia, “Rodolfo Walsh y el lugar de la verdad”, 14.

de las tinieblas.

A su alrededor se dilatan infinitamente los ecos de la espantosa carnicería (...) las detonaciones que enloquecen el aire y reverberan en los montes y caseríos más cercanos, el gorgoteo de los moribundos. Por fin, silencio. Luego el rugido de un motor (OM, 99-102).

Las cosas puntuales que Horacio percibe tendido en el suelo, en espera del tiro de gracia, se enfocan y vuelven a alejarse inmediatamente. Toda percepción es parcial y cualquier certidumbre se demora. También la literatura se frena allí donde lo inhumano se transforma en horror. El sufrimiento se esparce diacrónicamente porque el choque entre estética y moral es intolerable. Intolerable es que la barbarie trabaje mediante procedimientos y que la retórica sea persuasiva precisamente por la forma. Esta es la razón por la cual Walsh elegirá al final abandonar el discurso poético y hará uso de un lenguaje despojado de recursos atildados, pero nutrido de retórica judicial. En el capítulo treinta y tres, pronuncia su alegato: “Aquí quiero pedir al lector que descrea de lo que he narrado, que desconfíe del sonido de las palabras, de los posibles trucos verbales a que acude cualquier periodista cuando quiere probar algo, y que crea solamente en aquello que, coincidiendo conmigo, dijo Fernández Suárez” (OM, 146). Walsh se corre del lugar de la palabra y la cede a las declaraciones ya mecanografiadas del Jefe de Policía. Este corrimiento le permite a Walsh minar el discurso de Fernández Suárez, utilizando los fragmentos de habla de este mismo.

La declaración del militar va siendo escandida y dinamitada por partes, para mostrar cómo van apareciendo en ella las evidencias fácticas y las contradicciones semánticas. Salvo la prueba esencial y más irrefutable, sobre la que Walsh levanta toda la denuncia, la copia del Libro de Locutores de Radio del Estado que hace constar que la Ley Marcial recién se hizo pública a las 0.32 del 10 de junio, es decir después de que se detuvo a los hombres que serían fusilados, las pruebas las va obteniendo Walsh de la propia confesión de Fernández Suárez y las va presentando al lector, en forma fragmentada, para guiarlo en la lectura. Hacia el final, el periodista-fiscal reproduce el texto completo y permite al jurado una lectura total de un discurso que en realidad ya ha quedado refutado. En su alegato final, para asumir definitivamente el discurso de la ley, usa un discurso liberado de emotividad y de retórica, pero construido sobre los pilares de un recurso de repetición donde las sucesivas proposiciones sustantivas logran el énfasis:

[E]n base a la propia confesión de Fernández Suárez queda definitivamente probado:

Que el 9 de junio de 1956 detuvo personalmente a un grupo de hombres entre los que estaba Livraga.

Que la detención de esos hombres se produjo a las 23 horas del 9 de junio,

es decir una hora y media antes de promulgarse la Ley Marcial
Que esos hombres no habían participado en el motín
Que esos hombres no opusieron ninguna clase de resistencia al arresto
Que a la madrugada esos hombres fueron fusilados ‘por orden del Poder Ejecutivo’, según Fernández Suárez (OM, 150).

Ante el páramo judicial, Walsh se nombra fiscal de la causa. Renuncia aquí sí completamente a procedimientos propios de la ficción y utiliza la lógica de la legalidad. Desde la primera persona, enumera las evidencias que, tajantes, abren el camino para la sentencia. Walsh ha concluido su alegato, el lector juzga.

Y también la historia juzga. “Aramburu y el juicio histórico”, el último capítulo añadido a OM en 1972, dos años después del asesinato de Aramburu, constituye un final fuertemente ideológico y expone una serie de evaluaciones históricas. La lucha de clases es constante y se regenera, pero la historia es la misma, los nombres son circunstanciales y cambian, pero los que asesinan y explotan al pueblo desde el poder son siempre del mismo linaje. Por eso un general ajusticiado a manos de un comando montonero, por avalar con su firma “la matanza de 27 argentinos sin juicio previo ni causa justificada” (OM, 195), no es equivalente a la masacre ilegal y clandestina de civiles por la oficialidad. El juicio histórico es el juicio popular, que pertenece a otro tipo de legalidad. Una es la justicia que busca Walsh con la redacción de los testimonios, el alegato, la denuncia de la “operación masacre”; otra es esta clase de justicia, el secuestro y asesinato de Aramburu, que completa la primera. Si bien esto no añade nada particular a la denuncia del caso de los fusilamientos en el basural de León Suárez, agrega una verdad a la historia nacional. El escritor se coloca así en una nueva figura de intelectual, que ya no deja resquicio por donde se filtre la mentira al cubrir con la ficción, el discurso judicial y también político todos los planos.

Conclusiones

Walsh hace un periplo que va de sus orígenes en la literatura –como narrador de cuentos policiales– hacia la vida como periodista e investigador, con el objetivo de buscar los testimonios y reconstruir los hechos; y de la vida otra vez a la literatura para construir, con los bloques de lo dicho y las diferentes voces que se pronuncian sobre los hechos, los documentos. Pero los documentos históricos, tal como Walsh los presenta en OM, no buscan desplegarse como *via regia* para conseguir la fidelidad histórica del contenido, sino que se proponen una tarea más elevada e importante: transformarse en la materia sobre la cual sea posible descubrir los relatos implícitos

en las evidencias históricas. Sólo de esta manera, la labor de documentar la historia se volverá un oficio crítico.

Rodolfo Walsh encontró el envión político de la literatura en la elaboración formal de elementos históricos, y mostró cómo es justamente en esa distancia que guardan los testimonios y los hechos trabajados estéticamente con sus fuentes, donde puede tener lugar un análisis crítico del contenido histórico. La fuerza de lo documental reside en el hecho de que, partiendo de fragmentos de realidad, intenta confeccionar un ejemplo utilizable, un modelo de los fenómenos del presente; se sitúa en el centro del acontecer y adopta la posición de aquel que observa analiza y actúa. En este sentido, el documental que Walsh escribe no está caracterizado tanto por el alejamiento de lo ficticio, como por el abandono de lo ilusorio, porque sin duda Walsh sabía que la realidad de un mundo no se percibe mejor al ser reunida por retazos históricos, sino a través de la forma que se ha elegido para plasmarlos. Los hechos y testimonios reales no son menos opacos que su elaboración formal: la reunión de datos concretos puede significar un mayor conocimiento de la realidad, pero no necesariamente su mejor entendimiento. Walsh no opera con la reposición ingenua de una serie cronológica, sino que realiza una selección y reelaboración crítica de ciertos hechos históricos; éstos se extraen de una serie sin solución de continuidad, para ser vinculados con una estructura formal en la que es posible reponer, en cada caso, una perspectiva abarcadora, así como un espacio para las preguntas clave de una época. Dicha operación radica en la forma estética, la estructura del montaje y las estrategias lingüísticas. De esta manera, sólo una forma dialéctica entre ligazón a y liberación de lo inmediatamente fáctico puede producir la reflexión que surge en la tensión entre la ilusión de factualidad –unidimensional y cerrada– y la condición estética del distanciamiento, que supone la apertura de los acontecimientos, su ordenamiento y traslación a una estructura más amplia y crítica de sentido.

Walsh no pretende ocultar –con ninguna retórica de la factualidad– la manipulación formal que sufren los fragmentos históricos cuando los extrae de su contexto original y los configura en documentos mediante procedimientos estéticos, no oculta la elaboración formal de los documentos, y, por tanto, no niega la dimensión ideológica de sus escritos. OM es un texto profundamente ideológico, si entendemos ideología no como una falsa conciencia que obtura el conocimiento, sino en términos de Benjamin, ideología como producción⁴⁰, que permite una toma de distancia entre el lenguaje y la historia, la escritura y sus condiciones históricas. Y si consideramos que en el concepto de ideología como producción existe una teoría de la lectura, queda claro que aquel público al que se dirige la documentación puede no sólo adherir a las tesis que se le presentan, sino también hacer una suerte

⁴⁰ Walter Benjamin, “El autor como productor”, *Tentativas sobre Brecht* (Madrid, Editorial Taurus, 1998).

de completamiento o interpretación, que otorga nuevas funciones a los significados expuestos. Walsh muestra la técnica formal, para que el lector opere sobre ella críticamente. Y es en este sentido que la acción crítica sería también una acción política: porque el conocimiento queda del lado del lector.

La lectura reivindica así la noción de utilidad artística que Walsh ya enunciaba en el “Prólogo para la edición en libro” a la primera edición, cuando confesaba la voluntad de que el libro fuera publicado y “actuara”. OM cumple ya muy temprano con ese ideal que Pilar Calveiro enunciara décadas más tarde en la Argentina democrática, según el cual el testimonio debería considerarse como valioso no solo para procesar vivencias personales en ejercicios de memoria colectiva, sino para el derecho y, aún más, para el conocimiento historiográfico, como reescritura correctiva de las versiones que hizo trascender la historia oficial. “La articulación que el relato histórico logre con el material testimonial y los trabajos de la memoria es clave para la recuperación de la dimensión resistente y contrainstitucional de lo vivido por nuestras sociedades”⁴¹. Visto de este modo, disiento de la afirmación de que Walsh escribe desde el lugar del protagonista de una derrota⁴². Si bien es cierto que en OM, como señala Rossana Nofal, “el género inscribe la historia de aquellos que de un modo u otro han sobrevivido a la acción impune de un Estado delincuente”⁴³, a través del testimonio, Walsh saca a las víctimas del olvido, les devuelve su experiencia dolorosa y escribe un texto que continúa por otros medios la verdad que la justicia no llegó a determinar.

En el género testimonial tal como Walsh lo inaugura, el autor se ha legitimado como un escritor haciendo de la documentación del presente su poética y su más imprescindible “oficio terrestre”. Pero sobre todas las cosas, en un presente que todavía hoy no permite los tonos tibios, que cada vez más exige ser frío o caliente, y donde la intencionalidad del texto sigue en acción y su renovada lectura en absoluta vigencia.

⁴¹ Calveiro, “Testimonio y memoria en el relato histórico”, 71.

⁴² Rossana Nofal, “Entre el rojo y el negro: Derrotas y victorias de la literatura testimonial en Argentina”, *Revista estudios digital* 21 (2009): 137.

⁴³ *Ibíd.*, 28.

Referencias bibliográficas

- Achugar, Hugo. "Historias paralelas/ Ejemplares: La historia y la voz del otro". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 36 (1992): 51-73.
- Alonso, Diego. "La verdad y las pruebas. Cuatro tesis sobre la literatura testimonial de Rodolfo Walsh". *Latin American Literary Review* 39, no. 78 (2011): 95-116.
- Amar Sánchez, Ana María. *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo editora, 1992.
- Benjamin, Walter. "El autor como productor". En *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Editorial Taurus, 1998.
- Beverley, John. "Introducción". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 36 (1992): 7-19.
- _____. *Testimonio: On the Politics of Truth*. Minneapolis: Minnesota University Press, 2004.
- Beverley, John y Hugo Achugar, editores. *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Guatemala: Editorial Universidad Rafael Landívar, 2002.
- Calveiro, Pilar. "Testimonio y memoria en el relato histórico". *Acta Poética* 27, no. 2 (2006): 65-86.
- Collazos, Óscar, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa. *Literatura en la revolución y revolución en la literatura (polémica)*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno editores, 1981.
- Feierstein, Daniel. *El genocidio como práctica social. Entre el nazismo y la experiencia argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Felman, Shoshana y Dori Laub, editores. *Testimony: Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. Nueva York: Routledge, 1992.
- Ford, Aníbal. "Walsh: la reconstrucción de los hechos". En *Nueva Novela Latinoamericana II*. Jorge Lafforge, compilador. Buenos Aires: Paidós, 1972, 272-322.
- Forné, Anna. "El género testimonial revisitado. El premio testimonio de Casa de las Américas (1970–2007)". *El taco en la brea* 1 (2014): 216-232.
- García, Victoria. "Testimonio literario latinoamericano. Una reconsideración histórica del género". *Ex Libris* 1 (2012): 371-389.
- Gugelberger, Georg y Michael Kearney. "Voices for the Voiceless: Testimonial Literature in Latin America". *Latin American Perspectives* 18, no. 3 (1991): 3-14.
- Harlow, Barbara. *Resistance Literature*. Nueva York: Methuen, 1987.
- Nofal, Rossana. "Entre el rojo y el negro: Derrotas y victorias de la literatura testimonial en Argentina". *Revista Estudios digital* 21 (2009): 131-143.

- Oberti, Alejandra. “Potencia y acción: el testimonio en América Latina”. *Revista Cambios y Permanencias* 6 (2015): 479-499.
- Pampillo, Gloria y Marta Urtasun. “Operación Masacre y las estrategias de persuasión”. *Nuevo texto crítico* 6, nos. 12/13 (1993/1994): 167-185.
- Piglia, Ricardo. “Rodolfo Walsh y el lugar de la verdad”. *Nuevo texto crítico* 6, nos. 12/13 (1993/1994), 13-15.
- Pizarro Cortés, Carolina y José Sanos Herceg. “El campo testimonial chileno: una mirada de conjunto”. *Dossier Chile - A la sombra de la catástrofe. Nuevas miradas sobre el testimonio chileno* 21 (2019): 245-267.
- Ricoeur, Paul. “Definición de la memoria desde un punto de vista filosófico”. En *¿Por qué recordar?*, Academia Universal de las Culturas editores, Elie Wiesel prólogo. Buenos Aires: Editorial Granica, 2006.
- _____. “Erzählte Zeit”. En *Chronologie. Texte zur französischen Zeitphilosophie des 20. Jahrhunderts*, Dietmar Köveker y Andreas Niederberger editores, 157-180. Darmstadt:Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980.
- Rivera, Jorge, compilador. *El relato policial en la Argentina*. Buenos Aires: Eudeba ediciones, 1998.
- rodríguez freire, Raúl. “Literatura y poder: Sobre la potencia del testimonio en América Latina”. *Atenea* 501 (2010): 113-126.
- Saban, Karen. *Imaginar el pasado. Nuevas ficciones argentinas sobre la última dictadura militar (1976-1983)*. Heidelberg: Winter Verlag, 2013.
- Sarlo, Beatriz. “Novela argentina actual. Códigos de lo verosímil”. *Los libros* 25 (1972): 18-19.
- Schklowsky, Viktor. “El arte como artificio”. En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Tzvetan Todorov editor, 55-70. Ciudad de México: Siglo Veintiuno editores, 1978.
- Spivak, Gayatri. “Can the Subaltern Speak?”. En *Marxism and the Interpretation of Culture*, Cary Nelson y Lawrence Grossberg editores, 271-313. Urbana: Illinois University Press, 1988.
- Walsh, Rodolfo. *Operación masacre*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1994.
- _____. *Variaciones en Rojo*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1994.
- _____. *Ese hombre y otros papeles personales*. Daniel Link editor. Buenos Aires: Editorial Planeta, 1996.
- _____. *Los oficios terrestres*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1997.
- _____. *Un kilo de oro*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1997.

White, Hayden. "The Historical Text as Literary Artifact". En *The Writing of History. Literary Form and Historical Understanding*, Robert H. Canary y Henry Kozicki editores, 41-62. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1978.

Recibido: 22 de marzo de 2019

Aceptado: 27 de junio de 2019

Sobre la autora

Karen Saban. Profesora de Literatura Hispanoamericana del Romanisches Seminar, Ruprecht Karls Universität Heidelberg (Heidelberg, Alemania). Doctora en Filología por la Universidad de Heidelberg y becaria DAAD para el Programa de formación para germanistas latinoamericanos en la Universität Freiburg. Autora del libro *Imaginar el pasado. Nuevas ficciones de la memoria sobre la última dictadura militar argentina (1976-1983)*, (Heidelberg: Studia Romanica, 2013). Ha escrito numerosos artículos sobre memoria, violencia política, trauma y cultura, y ha participado de "Las tramas de la memoria", dossier sobre literatura, cine y arte fotográfico de la postdictadura argentina (Heidelberg, *Helix* 5, 2012, disponible en <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/ojs/index.php/helix>). Correo electrónico: Karen.Saban@rose.uni-heidelberg.de.