



Ballón Patti, Celina Fernanda. "Rodolfo Walsh, entre la novela y la factografía: análisis del montaje en *¿Quién mató a Rosendo?*".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, noviembre de 2019, vol. 8, n° 17, pp. 114-131.

Rodolfo Walsh, entre la novela y la factografía: análisis del montaje en *¿Quién mató a Rosendo?*

Rodolfo Walsh, Factography Meets the Novel:
Montage Analysis of *Who Killed Rosendo?*

Celina Fernanda Ballón Patti¹

Recibido: 30/08/2019

Aceptado: 01/10/2019

Publicado: 08/11/2019

Resumen

El presente artículo se propone analizar la manera en que Rodolfo Walsh utilizó las técnicas literarias de la factografía para escribir la serie de notas titulada *¿Quién mató a Rosendo?*, publicada en el *Semanario CGT*. Nuestro abordaje reconoce como referente teórico las ideas desarrolladas por Hans-Robert Jaus in *La historia de la literatura como provocación*. Entendemos la importación cultural, por lo tanto, como una forma específica de recepción activa que se caracteriza por la apropiación, el uso estratégico y la resignificación de aquello que se importa. Nuestro análisis tiene por objetivo indagar del uso estratégico de las técnicas factográficas en esta obra, a fin de establecer cómo el autor se apropió de ellas y con qué finalidad.

Palabras clave

Factografía; montaje; vanguardia; *Semanario CGT*; Rodolfo Walsh.

Abstract

This article aims to analyze the way in which Rodolfo Walsh used the literary techniques of factography to write the series of articles entitled *Who killed Rosendo?*, published in *Semanario CGT*. Our approach adopts the ideas put forward by Hans-Robert Jaus in *Literary History as A Challenge to Literary Theory* as its theoretical framework. Thus, we understand cultural transfer as a specific form of active reception characterized by the appropriation, strategic use and redefinition of what is transferred. Our analysis intends to explore the strategic use of factographic techniques in this work, with the goal of establishing how the author appropriated them and with what purpose.

Keywords

Factography; montage; avant-garde; *Semanario CGT*; Rodolfo Walsh.

¹ Licenciada en Sociología por la Universidad de Buenos Aires. Cursó la Maestría en Comunicación y Cultura de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Su tesis está en proceso de redacción. Es miembro del Proyecto de Investigación Plurianual titulado "La legitimación del escritor en América Latina y en Europa", dirigido por la Dra. María Guadalupe Silva y la Dra. Magdalena Cámpora. Contacto: celinafballon@gmail.com.



De la fábrica al periódico: la factografía como segundo momento del constructivismo

El proyecto factográfico surge como respuesta al fracaso del proyecto productivista en Rusia a comienzos de la década de 1920. Dicho fracaso reconoce más de una causa. La primera obedece a las dificultades que por entonces atravesaba la industria soviética: la falta de inversiones, de tecnología, de técnicos y de trabajadores industriales no permitía la producción en gran escala. A ello se sumaban las resistencias de los ingenieros a transmitir sus saberes a los artistas, dado que el rol organizador de la producción asumido por los primeros les deparaba privilegios concretos que no estaban dispuestos a compartir. Así describe Osip Brik la situación del artista en las fábricas:

En efecto, la labor artística y el trabajo fabril todavía están desunidos. El artista todavía es un extraño en la fábrica. La gente lo trata con sospecha. No lo dejan acercarse demasiado. No le creen. No pueden entender por qué necesita conocer procesos tecnológicos, por qué necesita información de naturaleza netamente industrial. Su trabajo es dibujar, hacer dibujos –y el trabajo de la fábrica es seleccionar los apropiados y pegarlos en el producto confeccionado y terminado.

La idea fundamental del arte productivista –que la apariencia externa de un objeto está determinada por el propósito económico y no por consideraciones abstractas, estéticas– todavía no ha encontrado suficiente aceptación entre nuestros ejecutivos industriales; que piensan que el artista que aspira a penetrar el “secreto económico” de un objeto está metiendo la nariz en los asuntos de los demás. (Brik 248-249, traducción propia)

Por otra parte, los artistas también se mostraban reacios a abandonar el credo de la singularidad creadora. La última de las dificultades que encontró el proyecto productivista fue la reticencia del público obrero. Este último factor revestía una importancia de primer orden, ya que en julio de 1925 el Partido se pronunció en favor de un arte que pudiera ser entendido por las masas, lo cual implicaba una clara condena al experimentalismo vanguardista de la primera etapa (Dickerman).

En *From Faktura to Factography*, Benjamin Buchloh señala que la constatación de este fracaso para comunicarse con el nuevo público de la sociedad industrial urbana fue un factor de primer orden en la crisis del paradigma productivista. La revolución en los medios de comunicación durante la década del veinte –y la consiguiente revolución cultural– impusieron la necesidad de pensar nuevos modos de dirigirse a las masas. Este avance acelerado de las tecnologías de la palabra tuvo como correlato un nuevo énfasis en el lenguaje. En palabras de David Fore: “los factógrafos se involucraban no sólo con los cuerpos físicos y dimensionales, sino también con corpus de conocimiento social colectivo y redes de comunicación” (Fore 6, traducción propia). La sociedad de masas planteaba la necesidad de abordar la recepción colectiva, de ahí la importancia que adquirieron la tipografía, el poster y el diseño de exhibiciones.

La apertura de nuevos campos de acción para la militancia implicó una revaluación de la eficacia de las diferentes prácticas artísticas. La factografía ubica su trinchera en el periódico porque considera que el acelerado desarrollo de la prensa masiva en una sociedad cada vez más alfabetizada abre posibilidades inéditas de acción política: “El diario de hoy es para el activista soviético lo que la novela didáctica era para la intelligentsia liberal rusa y lo que la Biblia era para el cristiano medieval: la guía para todas las situaciones de la vida” (Tretiakov, *The New* 49, traducción propia).

Sergei Tretiakov acuña el concepto de factografía para dar cuenta de un nuevo procedimiento artístico centrado en el montaje de los documentos. La función del autor factográfico, puntualiza Víctor del Río, “pasará a ser la de buscador, compilador y montador de

hechos y, en el caso de los factógrafos más radicales como Tretiakov, parte de la estructura productiva en tanto que ‘escritores operantes’” (Del Río 33). Tretiakov define al escritor operante como aquél que se incorpora orgánicamente en la construcción del socialismo: “La persona trabajando en el socialismo, equipada con habilidades literarias: este es el punto de partida para la nueva literatura” (*The Writer* 69, traducción propia). Su propia experiencia en el koljóz *El Faro Comunista* es un ejemplo de la praxis que implica este nuevo rol del escritor:

Y entonces, a comienzos de 1930, me convertí en miembro permanente del concejo del koljós. Me convertí en líder del trabajo educativo.

En consecuencia el koljós, mi tema literario, se ha transformado en el lugar de mi actividad cívica. Me integré no sólo para conocer a los héroes de mi libro, no sólo para registrar sus transformaciones. Codo a codo con mis héroes, lucho por la reorganización de su vida. Hago esfuerzos para promover su desarrollo, y junto a mis compañeros trabajadores del koljós, asumo total responsabilidad por los caminos que se eligen, por sus éxitos, errores y defectos. (Tretiakov, *The writer* 69-70, traducción propia)

La factografía asume el trabajo literario como una herramienta para la organización de la sociedad. En palabras de Nikolai Chuzhak: “La literatura es solo una parte en la construcción de la vida” (88, traducción propia). A la hora de definir el método, Tretiakov señala tres aspectos decisivos. El primero es la investigación de los hechos en su especificidad y en sus manifestaciones concretas. El segundo es el procesamiento periodístico del material documental. Tretiakov marca varios objetivos: extraer la cadena dialéctica de la cual el hecho es el eslabón decisivo, dotarlo de eficacia para la agitación, poner a prueba su público, interés social y significación. El hecho debe convertirse en un argumento, una señal, una propuesta concreta. El tercero consiste en las conclusiones prácticas: operativizar las producciones literarias a fin de que contribuyan a la reorganización de la realidad de acuerdo con el socialismo. En este último punto, la literatura será medida con la vara de la eficacia. Las obras factográficas deberán demostrar que pueden ser herramientas análogas a los desarrollos de la ciencia (ya no se reconoce una frontera entre ciencia y literatura, puesto que ambas responderían a los mismos objetivos y compartirían los mismos lenguajes).

La factografía postula un nuevo modo colectivo de producción de la obra literaria basado en la división del trabajo –que resulta imprescindible, dado que las características de la literatura factográfica implican demandas que exceden las fuerzas del creador solitario–. Tretiakov cree que el proceso productivo de la obra debe organizarse en cooperativas que dividan las diferentes funciones: la recolección del material, su elaboración literaria y la evaluación de los resultados. Los especialistas de las áreas no literarias que poseen materiales valiosos deben incorporarse a la cooperativa y trabajar con los encargados de la búsqueda y el registro de materiales (tarea que se considera análoga a la investigación periodística). La tarea de los escritores –a los que ahora Tretiakov llama “compositores literarios”– es ensamblar el material resultante en una secuencia determinada y procesar el lenguaje de acuerdo a las características de la audiencia a la que está destinado el texto. El último paso es la evaluación del efecto sociopolítico de la obra, a cargo de los comités regionales y centrales para el manejo de los asuntos literarios y editoriales. Llegamos aquí a un punto fundamental del proyecto factográfico: la absoluta subordinación a las directivas y el aparato del partido. Tretiakov lo dice claramente: las dos demandas fundamentales que se le formulan al escritor consisten en pensar seriamente cada cuestión de importancia social y subordinar el trabajo a las directivas políticas generales.

Vanguardia, discontinuidad y montaje, de Tretiakov a Brecht

En *La biografía del objeto* (1929), Tretiakov traza las bases de un nuevo género y un nuevo modo de composición literaria. Define a la estructura compositiva del texto como una cinta transportadora a lo largo de la cual una unidad de materia prima se traslada y transforma en un producto útil por medio del esfuerzo humano. Ya no es el individuo el que se mueve a través del sistema de los objetos, sino el objeto el que avanza a través del sistema de las personas que entran en contacto con él. Cada segmento de la cinta transportadora introduce un nuevo grupo de gente, que entra en contacto con el objeto a través de sus características sociales y habilidades productivas. El montaje se entiende aquí en su acepción fabril: como la articulación de las diferentes etapas de fabricación de un producto. Si la novela tradicional hallaba su principio de cohesión en el héroe, la biografía del objeto halla el suyo en el acto. Los momentos de intensidad se distribuyen en una pluralidad de actantes a lo largo del proceso. La cinta transportadora que mueve el objeto tiene personas de ambos lados, pero estas no están construidas como personajes: lo que importa es lo que hacen y no quiénes son. Son las interacciones entre ellos – mediadas por el objeto– las que construyen la épica de esta forma discursiva. Estamos ante un montaje que dispone cada una de sus partes en un orden lineal y continuo a fin de lograr una totalidad supuestamente armónica y funcional.

Las ideas de Tretiakov acerca del montaje teatral son considerablemente diferentes y están en estrecha relación con el pensamiento de Sergei Eisenstein, con quien llevó a escena tres obras teatrales. La primera de ellas, estrenada en 1923, era una adaptación de *Incluso el sabio da un traspie o Diario del pícaro*, de Alexander Ostrovsky. Tretiakov era el autor de las otras dos obras: *¿Escuchas, Moscú?* (1923) y *Máscara de Gas* (1924). El concepto de “montaje de atracciones” resultaría fundamental para la dramaturgia de Tretiakov. Así define Eisenstein a este tipo de montaje:

un montaje libre con efectos (atracciones) elegidos de modo arbitrario e independiente (tanto de cualquier composición PARTICULAR y cualquier conexión temática con los actores) pero con el objetivo específico de un efecto temático final. (35, traducción propia)

Por atracciones Eisenstein entiende a aquellos momentos agresivos en el teatro, matemáticamente calculados para producir en el espectador una experiencia de shock que le permita percibir el aspecto ideológico de lo que se muestra. En *El Teatro de Atracciones*, Tretiakov se expone sobre esta misma idea:

Desde este punto de vista, la actuación no es en absoluto una demostración de sucesos, caracteres o combinaciones plásticas, más o menos fieles a la vida. Es un terreno para la construcción de una secuencia de situaciones teatrales que funcionan en una audiencia de acuerdo a una tarea determinada. (Tretiakov, *The Theater* 23-24, traducción propia)

Tretiakov señala que el montaje de atracciones puede resultar de la mera contigüidad o estar motivado por el argumento de la obra. En el primer caso, las atracciones se basan en acrobacias, y en parodias de las convenciones teatrales tomadas del circo y del music hall. Un ejemplo de ello es la adaptación de *Incluso el sabio da un traspie o Diario del pícaro*. Así describe el crítico Daniel Gerould la adaptación que Tretiakov y Eisenstein hicieron de la obra de Ostrovsky:

The text was entirely rewritten, expanded, and drastically revised; the characters were totally reconceived. Jokes, puns, and buffoonery were added; popular songs of the time

interpolated; acrobats, novelty acts, and clown shows were inserted, as well as topical political allusions and references to local issues. (Gerould 77)²

Incluso aquellas obras en las que el argumento juega un papel importante están atravesadas por la discontinuidad, porque este tipo de montaje recurre al uso extensivo de las pausas como un modo de intensificar las emociones. *Quiero un niño* (Tretiakov 1926) ilustra claramente este punto. La obra trata sobre la eugenesia y su voluntad polémica era tan marcada que su director –Vsevolod Meyerhold– insistió en que la publicidad debería usar el término “discusión” en lugar de “espectáculo”. Así describe Devin Fore la estructura de esta obra:

The evolution of this theatrical experiment culminated with Tret’iakov’s 1926 *I want a Baby*. Continuing to eschew densely plotted narrative forms, Tret’iakov designed this final “montage of attractions” to be consistently interrupted by discussions and seminars on various topics germane to the play’s subject matter, eugenics, and even concluded by inviting the audience to come on stage and view an actual exhibition of genetically “exemplary” children. In the process, it perforated the score of the play, the source of its integrity as an autonomous art object. In the last montage of attractions, then, the spectator steps into an open-ended work. So while theater critics speculated about various methods for acquiring audience feedback –questionnaires, hidden cameras, etc.- Tret’iakov built his feedback mechanism into the text of the play itself. (20)³

El montaje teatral brechtiano es de una clara impronta factográfica (recordemos que el vínculo con Tretiakov resultaría fundamental para la trayectoria intelectual de Brecht).⁴ Walter Benjamin describe al teatro épico de un modo que transparenta esta relación:

El teatro épico avanza de manera parecida a las imágenes de una cinta cinematográfica, a empellones. Su forma fundamental es la del shock por el que se encuentran unas con otras las situaciones bien diferenciadas de la pieza. [...] Surgen así intervalos que más bien perjudican la ilusión del público. Paralizan su disposición para compenetrarse. Dichos intervalos están reservados para que tome una posición crítica (respecto del comportamiento representado de los personajes y de la manera como lo representan). (Benjamin, “Teatro épico” 39)

El montaje es asimismo una herramienta para visibilizar las relaciones que los fenómenos establecen entre sí. Al vincular fenómenos cuya relación niega el discurso burgués, Brecht manifiesta la impronta de las ideas marxistas acerca del fetichismo del mundo social

² El texto fue enteramente reescrito, expandido y drásticamente revisado; los personajes fueron totalmente replanteados. Se añadieron chistes, juegos de palabras y bufonerías; se interpolaron canciones populares, se incluyeron acróbatas, números de varieté y shows de payasos, así como también alusiones y referencias a cuestiones locales (Gerould 77, traducción propia).

³ La evolución de este experimento teatral culminó con la obra *Quiero un niño*, escrita por Tretiakov en 1926. Tretiakov eludió las formas narrativas con argumentos elaborados y diseñó un “montaje de atracciones” para que fuera sistemáticamente interrumpido por discusiones y clases sobre diversos temas relacionados con el tema específico de la obra –la eugenesia– e incluso terminó invitando a la audiencia al escenario para contemplar una exhibición real de niños genéticamente “ejemplares”. Al hacer esto, horadó el fundamento de la obra, su fuente de integridad como objeto de arte autónomo. En el último montaje de atracciones, por lo tanto, el espectador ingresa a una obra abierta. Así, mientras los críticos teatrales especulaban acerca de diversos métodos para obtener críticas de la audiencia –cuestionarios, cámaras ocultas, etc.– Tretiakov construyó su mecanismo crítico dentro del texto de la obra misma (Fore 20, traducción propia).

⁴ El mismo Brecht reconoció su deuda intelectual con Tretiakov luego de que éste fuera fusilado: “Mi maestro/ Alto y amable/ Ha sido fusilado, condenado por un tribunal popular” (119).

capitalista: son justamente las relaciones sociales ocultas entre los fenómenos las que este montaje se propone poner en evidencia. En palabras de Georges Didi–Huberman:

Lo que hay que observar, al contrario, es cómo, en el seno de esa dispersión, los gestos humanos se miran, se confrontan o se contestan mutuamente, ya sea encima de un altar, un mapa del estado mayor o un osario a campo abierto. (Didi–Huberman 91)

Asimismo, la obra de Aleksander Rodchenko expresa este carácter polifónico del montaje. Nos referimos concretamente a *La Historia del Partido Bolchevique en Posters*. El trabajo –comisionado por el Museo de la Revolución– consistía en una serie de imágenes que abarcaban períodos históricos definidos. Estos posters son producto del montaje de materiales muy diversos –páginas de periódicos, manifiestos, fotografías, cartas, panfletos– que se presentan en oposición dialógica: no se construye una narrativa general, sino que se presentan las fuerzas históricas actuantes en la dinámica conflictiva de su interrelación. Rodchenko construye aquí un sistema de texto–imagen que quiebra cualquier conceptualización lineal de la historia al presentarla de manera espacializada. El espacio aparece como el territorio del conflicto entre actores políticos. Leah Dickerman observa lo siguiente acerca de esta serie:

The history of the Communist Party is splayed open, divided into twenty–five chronological cross–sections, with each poster–field putting on view the archeological remains of a stratum in time. Organic time dissolves into multiple and simultaneous synchronicities, and with this, we witness the birth of a particular temporal experience catalyzed by technological development– of information networks that function continually to produce documents of the present. This, of course, is the time of factography. (151)⁵

Estamos ante un fenómeno de suma relevancia para nuestro análisis: el montaje manifiesta un nuevo tiempo histórico, en el que “lo viejo muere y lo nuevo no puede nacer” (Gramsci 37). La tensión entre las temporalidades está presente en todos los momentos históricos, pero llega a su máxima expresión durante el momento revolucionario. El montaje escenifica esta lucha en el espacio de la página.

Rodolfo Walsh en el *Semanario CGT*: tensiones de la praxis de un escritor operante

La categoría de escritor operante puede dar cuenta del rol cumplido por Walsh como director del *Semanario CGT*.⁶ Su labor al frente del periódico implicó, al igual que en el caso de

⁵ “La historia del Partido Comunista se extiende, dividida en veinticinco cortes transversales, y cada poster es el terreno que pone a la vista los restos arqueológicos de un estrato en el tiempo. El tiempo orgánico se disuelve en sincronicidades múltiples y simultáneas, y con esto presenciamos el nacimiento de una particular experiencia temporal catalizada por el desarrollo tecnológico de redes de información que funcionan continuamente para producir documentos del presente. Este, por supuesto, es el tiempo de la factografía” (Dickerman 151, traducción propia).

⁶ Periódico de la CGT de los Argentinos (CGTA). Esta central sindical surgió como producto de la fractura que se produjo en la Confederación General del Trabajo (CGT) a fines de marzo de 1968. Estuvo integrada por gremios políticamente combativos que se enfrentaron a la dictadura del general Juan Carlos Onganía y a la conducción del máximo dirigente de la burocracia sindical de la época, Augusto Timoteo Vandor, cuya táctica de negociación con el gobierno de facto había propiciado un serio retroceso en las conquistas del movimiento obrero. La vida institucional la CGTA se desarrolló en un marco de semi–legalidad y duró menos de dos años: a mediados de 1969 fueron encarcelados sus dirigentes y a comienzos de 1970 solo quedaban agrupaciones sindicales clandestinas que tenían graves dificultades para continuar militando en un contexto de creciente represión. El programa de esta central fue pluralista, antiimperialista, partidario de una reconstrucción sindical desde las bases y promotor de iniciativas que coordinaron distintas luchas sociales y políticas.

Tretiakov, el traslado desde el campo intelectual hacia una organización política obrera. Su tarea de periodista no tuvo por objetivo la mera información, sino la lucha, y su labor constituyó un intento por modificar el aparato de producción de la prensa sindical. El llamamiento a los lectores para convertirse en corresponsales y la abolición de las fronteras temáticas y de estilo propias de la prensa de la burocracia sindical peronista son dos indicios claros de esto. Benjamin define al intelectual revolucionario como aquél que deja de servir al aparato de producción para transformarse “en un ingeniero que ve su tarea en acomodar dicho aparato a las finalidades de la revolución proletaria” (Benjamin, “El autor” 134). En el caso de Walsh, su objetivo era adaptar el aparato de la prensa sindical a las finalidades de la lucha contra la fracción político-gremial opositora.

En el mismo año en que comienza a trabajar en el *Semanario CGT*, Walsh firma un contrato con el editor Jorge Álvarez para publicar una novela de ficción. En *Primera Plana* –la revista cultural argentina más importante de la época– Walsh registra este hecho en un artículo titulado “La novela geológica”. Allí, describe el plan de su novela futura: “Estoy escribiendo una serie de historias [...] seis aproximadamente, con la idea de fundirlas en una novela” (86). Dos de estas historias recuperaban situaciones y personajes de *Los oficios terrestres* y *Un kilo de oro* (concretamente, aquellos que aparecen en sus cuentos “Irlandeses detrás de un gato”, “Los oficios terrestres” y “Cartas”).

La novela quedaría sin escribir. Su rol como director del *Semanario CGT* le planteaba a Walsh demandas imposibles de conciliar con la escritura de una novela. La situación se agravó luego del encarcelamiento de Raimundo Ongaro.⁷ Walsh debió vivir en la semi-clandestinidad y la precariedad de sus condiciones materiales dificultó aún más su proyecto de escritura. Pero no fueron solo las dificultades de la coyuntura política las que impidieron la escritura de la novela: Walsh estaba atravesado por una contradicción fundamental, la que existe entre la literatura burguesa y la praxis de un escritor operante:

Lo que no soporto en realidad son las contradicciones internas. Las normas del arte que he aceptado –un arte minoritario, refinado, etc.– son burguesas; tengo capacidad para pasar a un arte revolucionario, aunque no sea reconocido como tal por las revistas de moda. Debo hacerlo (*Ese hombre* 95).

En enero de 1969, Walsh ya tiene en claro que no podrá escribir la novela: “El tiempo que debí dedicar a la novela lo dediqué, en gran parte, a fundar y dirigir el semanario de la CGT” (99). La necesidad imperiosa de buscar un trabajo remunerado torna imposible el pedido de una prórroga a su editor: “La continuación del acuerdo con él no parece posible, sería una continuación de la estafa, con el consiguiente deterioro de la relación” (100). Este incumplimiento del contrato es registrado por algunos agentes del campo literario, que exigen una rendición de cuentas. El reportaje publicado en la revista *Siete Días* en junio de 1969 nos parece sintomático de este fenómeno. Leemos allí un exhaustivo interrogatorio sobre el tema, que llama la atención por su carácter incisivo: el periodista le pregunta a Walsh si ha renunciado a la literatura y no se priva de comentarle que “hay quienes dicen que Rodolfo Walsh es incapaz de escribir una novela” (*Ese hombre* 118). Walsh responde a esta provocación señalando algunas dificultades que complicaron su proyecto. La más importante, sin duda, es que el autor ha entrado en crisis con las convenciones del género: “Yo creo que sí puedo escribir una novela, pero lo que está en crisis (al menos en lo que a mí atañe) es el concepto mismo de la novela. Es

⁷ Dirigente sindical gráfico que estuvo al frente de la CGT de los Argentinos desde su fundación. Fue elegido Secretario General de la Confederación General del Trabajo (CGT) en el Congreso Normalizador “Amado Olmos”. La negativa de los gremios vanderistas y participacionistas a aceptar el triunfo de Ongaro ocasionó la ruptura.

decir, toda la novela, lo que podríamos llamar las relaciones falsas del género como tal” (118-119).

En esta entrevista, esboza algunas ideas que señalan su acercamiento a la vanguardia:

Durante años he vivido ese vaivén entre el periodismo y la literatura, y creo que se alimentan y realimentan mutuamente; para mí son vasos comunicantes. Creo que mis notas sobre los frigoríficos o los obrajes, por ejemplo, los contactos que hice implicaban posibilidades literarias futuras, al margen de que confirmaban mi militancia política.

– ¿Por qué, entonces, no escribió una novela?

De alguna manera, una novela sería algo así como una representación de los hechos, y yo prefiero su simple presentación. [...] A mí me parece que los fusilamientos y la muerte de García tienen más valor literario cuando son presentados periodísticamente que cuando se los traduce a esa segunda instancia que es el sistema de la novela”. (*Ese hombre* 117-118)

A fines de 1969, Raimundo Ongaro lee *Un kilo de oro* y acusa a Walsh de escribir para los burgueses. El impacto de la crítica lleva a Walsh a reflexionar acerca de la posibilidad de recuperar algo del legado de la literatura popular (específicamente, de la obra de Eduardo Gutiérrez y Roberto Arlt) para su propio programa de escritura. A principios de 1970, Walsh escribe una “Teoría general de la novela”, que escasamente puede considerarse como tal: se trata de un boceto que establece tres consignas como punto de partida. La primera de ellas postula lo siguiente:

Ser absolutamente diáfano. Renunciar a todas las canchereadas, elipsis, guiñadas a los entendidos o a los contemporáneos. Confiar mucho menos en aquella famosa ‘aventura del lenguaje’. Escribir para todos. Confiar en lo que tengo que decir, dando por descontado un mínimo de artesanía. (*Ese hombre* 150-151)

Encontramos aquí una problemática fundamental para la vanguardia: la relacionada con la inteligibilidad. Esta problemática resulta inherente al proyecto factográfico, que aspira a escribir para millones de personas que pertenecen a una población recientemente alfabetizada. La factografía reconoce explícitamente al Partido como instancia de autoridad y describe incluso los modos en que el trabajo del escritor operante debe subordinarse a sus directivas. Otras afirmaciones de Tretiakov nos ponen en la pista de una segunda instancia de autoridad, menos tematizada: el proletariado como lector colectivo.

Cuando el camarada Krylenko dice: “No leo literatura contemporánea y no lo lamento” esto no habla mal de él, sino de la literatura. Esto significa que su mensaje, previamente instructivo, se ha agotado. Es improbable que el camarada Krylenko diga que no lee el periódico y no lo lamenta. (“The New” 49, traducción propia)

El trabajo de Walsh en el *Semanario CGT* lo enfrentaría directamente a la instancia de autoridad que representaban los lectores obreros. La escritura de *¿Quién mató a Rosendo?* fue el producto de la negociación con los militantes, que desde el principio impusieron sus condiciones para colaborar con la investigación. Así lo recuerda “el Indio” Allende, militante obrero que formó parte de la CGT de los Argentinos y de las Fuerzas Armadas Peronistas:

¿Vos leíste esa obra “Un kilo de oro”? Bueno, imaginate que sea durísimamente criticada por nosotros. Entonces cuando él quiere sacar su publicación sobre lo de La Real –toma aire y habla como si volviera a hablarle a Walsh–: *No te zarpés, no te vengás a hacer el*

pelotudo, que esta obra tiene que ser dirigida a nuestra gente, flaco, si no no te vamos a dar los datos...” (Arrosagay 67, cursivas en el original)

Walsh contó asimismo con la participación de los sobrevivientes en algunas tareas propiamente periodísticas (tal es el caso del reportaje a Norberto Imbelloni, que realizó en compañía de Rolando Villaflor). Vemos aquí un claro signo de época: los sectores subalternos devienen interlocutores con capacidad de impugnar los textos que dan cuenta de ellos.

En el mismo año en que escribe su “Teoría general de la novela”, Walsh concede una entrevista a Ricardo Piglia en la que reflexiona en términos análogos a los de la factografía:

es probable que el arte de ficción esté alcanzando su esplendoroso final, esplendoroso como todos los finales, en el sentido probable que un nuevo tipo de sociedad y nuevas formas de producción exijan un nuevo tipo de arte más documental, mucho más atenido a lo que es mostrable [...]. Es decir, evidentemente, en el montaje, la compaginación, en la selección, en el trabajo de investigación, se abren inmensas posibilidades artísticas. (*Ese hombre* 218-9)

Es imprescindible señalar que Walsh no menciona el término “factografía” ni en las entrevistas ni en su diario personal. El término que elige es “testimonio” y el autor que menciona en su diario personal es Miguel Barnet. A pesar de ello, creemos que el término “factografía” resulta más pertinente para el análisis de las notas que integran *¿Quién mató a Rosendo?* Dos son las razones fundamentales de nuestra elección. La primera de ellas es la distinta inscripción en las relaciones de producción de los bienes simbólicos: la literatura testimonial pertenece a los circuitos de producción, circulación y consumo del campo literario y la investigación de Walsh se escribe en el marco de una organización obrera combativa. La segunda razón es la importancia que cobran en esta investigación periodística dos conceptos claves de la vanguardia: la discontinuidad y el montaje. Analizaremos en el próximo apartado de nuestro trabajo la serie de notas titulada *¿Quién mató a Rosendo?* para responder un interrogante que nos parece fundamental: en qué medida el relato de los hechos deviene posible gracias a las técnicas propias de la vanguardia, que permiten abordar una heterogeneidad de temporalidades inabordable para las convenciones del relato decimonónico.

¿Quién mató a Rosendo?: temporalidades de un relato fuera de quicio

La serie de notas que nos ocupa tiene por tema el asesinato de dos militantes de base, Domingo Blajaquis y Juan Zalazar, y de un alto dirigente de la burocracia sindical, Rosendo García, considerado el segundo en orden de importancia luego de Augusto Timoteo Vandor. Los crímenes tuvieron lugar en vísperas del golpe de Estado de 1966, luego de una disputa entre altos jefes sindicales y militantes de base antiburocráticos, disputa que terminó en una balacera. La escritura de esta investigación periodística presupone desafiar la primera regla del género: la existencia de una noticia a narrar. Entendemos el término noticia, siguiendo a Teun Van Dyjk, como “Un ítem o informe periodístico [...] en el cual se ofrece una nueva información sobre sucesos recientes” (17). No era este el caso de los hechos investigados por Walsh. Entre este tiroteo y las notas en el *Semanario CGT* han pasado dos años. La prensa masiva –a excepción de *Primera Plana*– no ha vuelto a ocuparse del tema y la investigación judicial no ha encontrado culpables. Los hechos parecen ser irrelevantes para el relato político: se trata, en suma, de un suceso olvidado. El mismo autor lo reconoce en el primer apartado de la primera nota:

El asombro, la indignación, las versiones, los alegatos, se diluyeron a lo largo de las semanas, los meses. Hoy son pocos, fuera de Avellaneda, los que se acuerdan de la muerte de Rosendo García. Casi nadie de Domingo Blajaquis y Juan Zalazar [...]. (Walsh, “Primera nota” 2)

Consideramos que este apartado –titulado “Recordatorio”– es un párrafo con función de prefacio. Si bien no estamos frente a un libro sino frente a una serie de notas periodísticas, creemos que la categoría puede aplicarse. Gerard Genette señala dos rasgos importantes de los prefacios: están fuertemente signados por la temporalidad –ya que responden a una necesidad de circunstancia– y tienen por función fundamentar cómo y por qué debe leerse el libro. Ambos requisitos se cumplen en este párrafo de Walsh. La necesidad coyuntural que justifica la existencia del prefacio tiene que ver justamente con el tiempo transcurrido, que obliga a recordar las circunstancias y consecuencias del hecho. La razón que vuelve pertinente la lectura tiene que ver asimismo con la temporalidad: la verdad sobre algunos puntos polémicos se ha aclarado porque acontecimientos posteriores la han dejado en evidencia. Este es el caso de las distintas versiones acerca de las declaraciones de Vandor en el velorio de Rosendo:

–Yo Vandor, ¡Negro, te lo juro! –sabés cómo sé querer yo, y yo sé cómo pensabas vos– te prometo que si los trabajadores argentinos no ven aparecer a los culpables en los próximos días, acá va a correr un río de sangre.

Estas son las palabras quebradas por la emoción que un periodista creyó oír en boca de Augusto Timoteo Vandor en la templada mañana de un 16 de mayo, hace hoy exactamente dos años. ...

Hoy es preciso acudir a los archivos de los diarios para advertir que de las palabras de Vandor ha quedado otra versión, menos hermosa pero acaso más fiel: “Si dentro de pocos días los responsables de este crimen no levantan la bandera de la paz, entonces habrá un río de sangre”.

La diferencia podría parecer una sutileza en estos momentos. Hoy es reveladora. (Walsh, “Primera nota” 2)

El aquí y ahora de la escritura de la investigación se postula como el momento en que los hechos adquieren su plena inteligibilidad: el paso del tiempo ha revelado los móviles de los principales actores del drama. El desfase entre la temporalidad de los hechos y la temporalidad de la investigación adquiere aquí un signo positivo, que justifica la pertinencia de la investigación. El relato se construye como un puente entre el presente y un episodio del pasado que se considera todavía vigente. Esto no implica que ambas temporalidades convivan de modo armónico en el texto: al contrario, el relato de los hechos se destaca por el modo en que ambas temporalidades se interceptan entre sí. Las notas del *Semanario CGT* presentan una característica fundamental que establece una importante filiación con el teatro de Brecht: la discontinuidad del relato. La narración de lo sucedido el 13 de mayo de 1966 avanza “a trancas y barrancas” sorteando las digresiones que imponen su propio universo de significación. Estamos ante una estrategia de escritura que produce un entramado de tres temporalidades distintas: la de los crímenes, la de la investigación y la de la biografía de los protagonistas. A lo largo del texto, el relato de los crímenes será interrumpido tanto por las interpelaciones y las amenazas a los adversarios como por el relato de las vidas de los militantes de base víctimas de la balacera.

De la complementariedad al choque: análisis de la enunciación paratextual

En el montaje de *¿Quién mató a Rosendo?* las diferencias no se limitan a las temporalidades presentes en el texto. El choque se verifica también entre texto y paratexto, y entre los distintos elementos del paratexto entre sí. En algunas de las notas periodísticas que compondrán el libro, los paratextos no se corresponden con aquello que se narra: tenemos aquí un nuevo choque de temporalidades. Tales son los casos de la segunda y la tercera nota. El paratexto de la segunda nota consta de dos partes. La primera de ellas es un epígrafe que consiste en una cita extractada de una declaración judicial. La segunda parte del paratexto es un fragmento de la declaración de Vandor “intervenido” por Walsh, que marca con distintos símbolos las omisiones y falsedades. En casi todo el texto de esta nota se narra la juventud de Raimundo Villaflor y su lucha en la resistencia peronista.⁸ Los dos últimos párrafos relatan los momentos en que Villaflor y Vandor llegan a la pizzería La Real, lugar en el que sucedió el tiroteo.

El texto de la tercera nota comienza narrando el encuentro entre Rolando Villaflor y Juan Zalazar, y pasa luego a la historia del primero como asaltante. El último apartado formula la primera advertencia a los vandoristas que aún no habían declarado ante el juez. El paratexto de esta nota consiste en el plano policial del escenario de los hechos, modificado por Walsh de acuerdo a las declaraciones de los testigos, y en un montaje de tres epígrafes. El primero de estos epígrafes es un fragmento del informe de la autopsia de Rosendo García, el segundo epígrafe consta de una cita extraída del expediente judicial y el tercero consiste en dos de las conclusiones de la pericia balística de la ropa que supuestamente llevaba García al momento de morir.

En la cuarta nota también podemos encontrar una compleja operación de montaje entre texto y paratexto. Este último se divide en dos partes. La primera de ellas consta de cuatro epígrafes que reproducen fragmentos de las declaraciones judiciales de cuatro testigos presenciales del tiroteo. La segunda parte del paratexto consiste en un croquis hecho por Walsh, que se acompaña de un epígrafe titulado: “Los tres primeros segundos”. Allí, Walsh narra lo sucedido durante ese lapso y reencuadra la causa: “No fue un ‘triple homicidio en riña’ –como reza hasta ahora la carátula judicial– sino un ‘triple homicidio en banda’” (Walsh, “Cuarta nota” 6). En esta nota verificamos un relato fracturado del incidente: el paratexto que le da inicio a la nota narra lo sucedido durante el tiroteo. El texto retrocede el relato de los hechos hasta el momento en que Vandor y su grupo ingresan a la pizzería e interrumpe dicho relato antes del inicio del tiroteo, para terminar con un apartado en el que se insta a declarar a José Petracca. El croquis y su epígrafe continúan el relato de la balacera con la reconstrucción de los hechos formulada por Walsh, que brinda información complementaria a las declaraciones de los

⁸ La resistencia peronista fue un movimiento inorgánico, de base popular, que surgió y se expandió luego del derrocamiento del gobierno de Juan D. Perón en Argentina en septiembre de 1955. La creciente ola de represión que paulatinamente fue sufriendo el movimiento obrero argentino a manos de la dictadura autodenominada Revolución Libertadora y el revanchismo de las patronales, que propiciaron la derogación de la legislación social del peronismo y la intervención de los sindicatos, radicalizó a muchos trabajadores. La Resistencia no pertenecía orgánicamente al Partido Peronista, pero en su interior confluían primordialmente obreros de zonas urbanas identificados con el peronismo. El movimiento se propuso desgastar a la Revolución Libertadora y mantener vivo el ideal del retorno de Perón al poder. La lucha de la Resistencia consistía fundamentalmente en acciones de sabotaje, entorpecimiento del trabajo fabril, distribución de volantes y prensa obrera clandestina, y colocación de artefactos explosivos de fabricación casera, conocidos en la jerga de la época como “caños”. Mediante estas acciones se pretendía desequilibrar a la dictadura de la Revolución Libertadora y reconstruir a las fuerzas políticas, sociales y sindicales que habían apoyado a Perón. Este movimiento duró hasta 1958. A partir de entonces comenzó el proceso de reorganización burocrática del peronismo. Un hito fundamental del mismo fue la Promulgación de la Ley de Asociaciones Profesionales, que abolía la representación de la minoría en la dirigencia sindical y restablecía el sistema peronista que otorgaba a la lista ganadora todo el control del sindicato.

testigos. El incidente se construye como un verdadero rompecabezas que establece relaciones de contigüidad entre texto y paratexto y de simultaneidad paratextual (ambos paratextos narran los mismos hechos desde distintos puntos de vista).

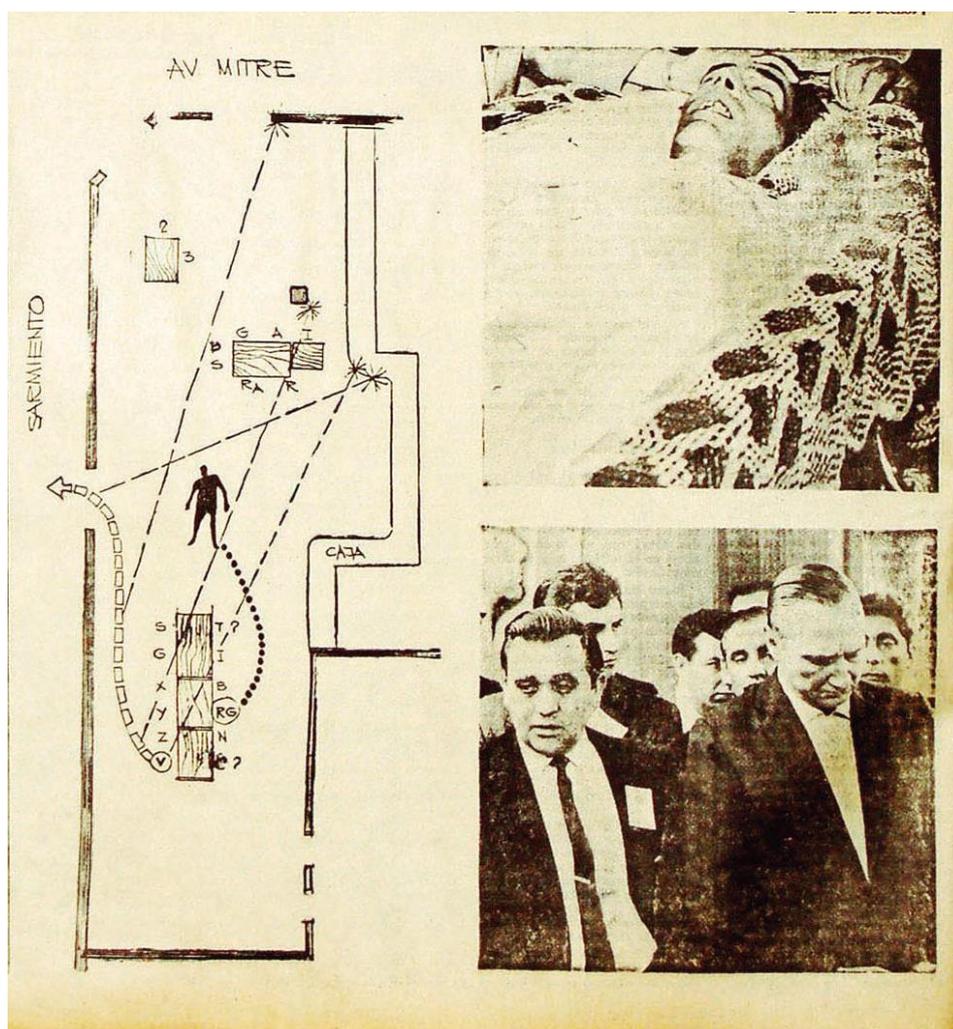
Verificamos en el montaje de los epígrafes de la segunda, tercera y cuarta nota un procedimiento característico de la factografía, que Marie-Jeanne Zanetti describe como “el encuadramiento del fragmento textual”, y que consiste en seleccionar, entre los archivos y el conjunto de discursos producidos por los testigos, ciertos hechos y relatos a los que se les otorga una nueva unidad bajo la forma de un fragmento de texto autónomo (fragmentos que en estas notas se titulan “Citas útiles”). Una operación de montaje particularmente fructífera podemos observarla en los epígrafes de la quinta nota:

- ¿Y ARMANDO disparó totalmente el arma?
- ARMANDO, sí.
- Cinco tiros.
- Seis tiros.
- Sí, es el especial de calibre 38...
- Caño corto. Sí. Cinco tiros (Conversación grabada). (Walsh, “Quinta nota” 6)

Porque a uno, que sé yo, le pasan por la cabeza tantas cosas, tanta gente frustrada. Por ejemplo, este Zalazar, ¿no? Pobrecito. Un activista que ya desde la época de Perón que activaba. Y nunca tuvo nada, ni siquiera fueron capaces de ofrecerle un trabajo. Cinco hijos le quedaron. Usted tiene que ver, qué drama esa familia. Era un hombre muy simple y fenómeno. Bueno, este, pasan tantas cosas (Conversación grabada). (Walsh, “Quinta nota” 6)

El primer fragmento habla de un hombre que dispara y el segundo de un hombre que muere: la contigüidad de ambos permite inferir la culpabilidad de Armando Cabo en la muerte de Juan Zalazar. Estamos ante una acusación anónima construida por medio del montaje de dos fragmentos de declaraciones que presuponemos –también por contigüidad– que pertenecen a la misma persona. Lo que puede afirmarse con seguridad es que esta persona no pertenece al grupo de Blajaquis, ya que se refiere a la víctima como “ese Zalazar”. En el texto de la nota, el autor habla en nombre propio y acusa explícitamente a Cabo del crimen.

La más compleja de las operaciones de montaje se observa en el paratexto de la primera nota. La misma tiene por resultado la acusación contra Vandor por la muerte de Rosendo. En el epígrafe de la nota, leemos un fragmento del expediente judicial en el que el moribundo Juan Zalazar declara haber oído que alguien decía “no tire, Vandor”. En las imágenes que forman parte del paratexto de la misma nota, se construye una historia que da cuenta de lo mismo. Vemos un croquis en el que figuran las iniciales de todos los involucrados en el tiroteo. La figura del hombre identificado como RG se identifica como víctima. Se señala el itinerario de salida de alguien identificado con la letra V y se señalan las líneas de disparos por él efectuadas. La foto siguiente nos muestra a Rosendo García en el cajón. La última, a un Vandor que baja la vista. La pregunta fundamental de la investigación se responde de modo inequívoco también en el paratexto. Tres imágenes le bastan a Walsh para construir el relato sobre la muerte de García. El epígrafe refuerza la acusación que formula la imagen paratextual.



Nuestro análisis de las notas periodísticas que conforman la investigación revela que este corpus establece dos sistemas de lectura complementarios: el del texto y el del paratexto. Los elementos del paratexto no siempre se refieren al texto: en ocasiones dialogan entre sí bajo distintas modalidades. En la segunda nota, la cita refuta la declaración de Vandor, ya que lo acusa de haber efectuado disparos. En la tercera y cuarta nota, las citas corroboran lo que Walsh afirma al pie de los croquis del tiroteo. El paratexto tiene, por lo tanto, una relativa autonomía con respecto al texto. Su lenguaje pertenece al campo semántico judicial: vemos croquis que muestran la trayectoria de los disparos, se nos informa acerca de la carátula de la causa —que es corregida por Walsh—, leemos las declaraciones que constan en el expediente y se nos presenta la evidencia. Verificamos por lo tanto en estas notas el montaje complejo de dos discursos: el periodístico del texto y el jurídico del paratexto. El primero narra los hechos, el segundo desarrolla una investigación judicial paralela que impugna la versión oficial.

Discontinuidad y narración: singularidades del montaje walshiano

Antes de profundizar en las particularidades del montaje, nos interesa señalar un aspecto que consideramos ineludible: su carácter de síntoma. En él leemos la urgencia y la amenaza del momento de la investigación. La CGT de los Argentinos desarrolla su actividad política en un marco de semi-legalidad impuesto por la dictadura: no hay garantías de su permanencia a lo largo del tiempo, por lo cual la publicación de las notas puede verse interrumpida sin previo

aviso. No hay tiempo para decirlo todo. Tretiakov señala que la factografía está estrechamente ligada a la urgencia del tiempo revolucionario:

Es ridículo esperar un “Tolstoy rojo” como “maestro de vida” con un abordaje tolstoiano tan lento en un momento en el que las maniobras sociales deben ser de máxima flexibilidad y cuando las directivas cambian en respuesta a los sucesos de hoy. (Tretiakov, “The New” 48, traducción propia)

En la entrevista con Ricardo Piglia, Walsh se expresa en términos muy similares a los de Tretiakov:

Es cierto, ahora en este sentido los escritores de ficción, dentro del campo de los escritores y los intelectuales, hemos ocupado una posición de retaguardia [...]. Lo que yo te digo de los escritores era cierto de los estudiantes hace tres o cuatro años, y la capacidad de ellos de reaccionar con hechos frente al proceso y la de maniobra que tiene un estudiante es mucho mayor que la que tiene un escritor, porque el estudiante reacciona cuando cambia una idea; pero vos cuando cambia una idea tenés que escribir un libro que es más difícil que tirar una piedra y entonces el movimiento es más difícil. (Walsh, *Ese hombre* 222–224)

El montaje es, entonces, la técnica correspondiente al momento revolucionario. El escritor procede aquí de un modo análogo al estadista: la flexibilidad de la táctica política se corresponde con la movilidad que significados y significantes adquieren en el montaje. Esta técnica posee, además, una ventaja comparativa de primer orden: permite la apropiación de los significados y significantes producidos por el adversario. Un montaje logrado puede catalizar un efecto de shock análogo a la reacción química de una bomba: tres imágenes le bastan a Walsh para acusar a Vandor por la muerte de Rosendo García. El montaje en *¿Quién mató a Rosendo?* cumple también con uno de los requisitos más importantes exigidos por Brecht: mostrar el propio proceso de producción de la obra.⁹ Las “citas útiles” funcionan también como apuntes del escritor y la heterogeneidad de los artículos guarda una cierta similitud con una libreta de notas. Por otro lado, las sucesivas interpelaciones –y sus corolarios– revelan la naturaleza de la investigación como proceso.

Leemos el montaje, asimismo, como una asunción del hiato entre las tres temporalidades que se dan cita en la obra. Entre la infancia y la adultez de los personajes está la caída del peronismo, entre la adultez y el momento en que se escribe la investigación está la lucha –y el fracaso– de la resistencia peronista, así como también el golpe militar de 1966, que terminó de fracturar al sindicalismo argentino de entonces. La discontinuidad del relato expresa aquí los vaivenes de la lucha política y los abismos abiertos por los acontecimientos políticos clave de la época. Las temporalidades del relato desgarran la trama, cada una de ellas posee su propia fuerza gravitatoria y en ocasiones presentan intereses contradictorios. El mismo Walsh formula un importante señalamiento al respecto en la tercera nota:

⁹ El ejemplo más claro de este requisito lo encontramos en unos versos del mismo Brecht, pertenecientes al poema *Los telones*: “Repatingado en su asiento, el espectador percibirá/los afiebrados preparativos que para él, astutamente, se/ realizan:/ una luna de estaño que desciende/ suavemente, un techo de paja que traen a escena. / ¡No le mostréis demasiado pero mostradle algo! Y que se/convenza/que aquí no se trata de magia, /sino que trabajáis, amigos” (Brecht, *Los telones* 114).

El relato consustanciado y necesariamente lento que aparece en estas páginas no hará olvidar –espero– el hecho de que hay de por medio un triple homicidio impune, y una investigación en marcha. (Walsh, “Tercera nota” 6)

El autor teme que la morosidad de la primera historia sabotee a la segunda, como si el relato pormenorizado de los hechos coartara la posibilidad de narrar la historia de la investigación. Si la segunda historia está en riesgo, es la relevancia de los hechos pasados en el aquí y ahora lo que está en cuestión. Por otra parte, la potencialidad actual del acontecimiento pone en juego la narración de los crímenes, en tanto el autor deja en claro que está dispuesto a no publicar ciertos datos a cambio de la cooperación en el esclarecimiento del caso. La jerarquía de ambas historias queda clara: en cierto momento de la investigación el relato de los hechos es parcialmente negociable. Cualquier conciliación entre estas temporalidades es precaria, provisional: el montaje se encarga de testimoniarlo.

Las características del montaje nos permiten afirmar que estamos ante un relato que solo adquiere su sentido en la relectura: el trabajo del lector implica necesariamente un trabajo de reconstrucción. Investigador y lector asumen la tarea de relacionar pruebas e indicios entre sí. Ambos se enfrentan a una heterogeneidad de discursos que deben poner en relación a fin de construir un relato. Encontramos aquí una semejanza con el pacto de lectura propio del género policial, en el que tanto el detective como el lector intentan descubrir al asesino. Solo que aquí la identidad se sabe desde el inicio, de lo que se trata es de descubrir el *modus operandi*.

Finalmente, no podemos dejar de señalar que el montaje de Walsh guarda semejanzas con la teoría del lenguaje de Mijaíl Bajtín, en tanto presenta un marcado carácter polifónico. Las páginas de *¿Quién mató a Rosendo?* manifiestan la lucha de los distintos discursos sociales que intentaron imponer su versión de los hechos. El carácter de acusación/impugnación que asume este montaje lleva la polémica al terreno mismo de la narración: el relato se vuelve un territorio de combate en el que el autor direcciona el montaje como arma de destrucción de los argumentos del adversario.

Palabras finales

La singularidad del montaje de Walsh es indisociable de las dificultades que presentaba la construcción del relato de los hechos. Estamos frente a una investigación periodística sin noticia y frente a una polémica sin interlocutor:¹⁰ las convenciones tradicionales de estos discursos invalidaban desde el inicio la enunciación. Escribir la historia de los asesinatos implicaba por lo tanto transgredir estas convenciones. Es por ello que entendemos las notas que componen *¿Quién mató a Rosendo?* como una verdadera obra de vanguardia: el texto desafía el horizonte de expectativas del género y de su público. Su recepción, en términos de Jauss, exigía un cambio del “horizonte de expectativas” de la lectura de las publicaciones sindicales que era inherente a un cambio de horizontes de la estrategia política. Al respecto, resultan sumamente relevantes las afirmaciones de un dirigente del Sindicato de Mecánicos y Afines del Transporte Automotor (SMATA) que defendió al *Semanario CGT* cuando este fue acusado de no representar la visión política de los trabajadores: “Me da la sensación que no sabemos leer” (*Semanario CGT* 4). El gremialista, astutamente, vincula la lectura incorrecta del *Semanario CGT* a las falencias de la táctica política. Más allá de la apología, sus dichos expresan un punto fundamental. Leer *¿Quién*

¹⁰ Vandor no respondió las intimaciones de Walsh a declarar. La réplica de la burocracia sindical llegó recién un año más tarde, luego de la presentación del libro en una conferencia de prensa. Miguel Gazzera (portavoz de las 62 Organizaciones) acusó a la CGTA de haber organizado “el más repudiable certamen de delación pública” (*La Razón* 10).

mató a Rosendo? como un aporte relevante a la lucha librada por la CGT de los Argentinos implicaba pensar la táctica y la estrategia política de un modo totalmente disruptivo para la tradición del sindicalismo peronista; la misma idea de lo político que fundamenta la escritura de este relato se aparta de esta tradición.

La originalidad de este montaje radica en que tensiona una antinomia fundamental: aquella que algunos teóricos establecen entre el montaje y la narración. Marie-Jeanne Zanetti afirma que la elección del montaje como modo de recomposición solo adquiere pleno sentido cuando se lo contrasta con la narración, que es el modo dominante de la apropiación documental. Vincent Amiel, por su parte, reconoce la existencia de tres montajes: el montaje narrativo –que privilegia la continuidad y tiene como objetivo contar una historia– el montaje discursivo –que privilegia la discontinuidad a fin de establecer relaciones de sentido– y el montaje de correspondencias, cuya utilidad consiste en despertar las emociones privilegiando la discontinuidad, las insinuaciones y los ecos. El análisis de las notas de Walsh permite corroborar que el montaje discursivo y la narración no son incompatibles en un texto. Tampoco lo son el montaje y la historia totalizante. Walsh construye un texto que articula a través de su relato una pluralidad de historias que van mucho más allá de los tres crímenes que busca esclarecer. Las biografías de los militantes obreros configuran todo un mosaico de la clase obrera combativa: en las historias de cada militante de base están sus mitos, sus condiciones materiales de existencia, su relación con los bienes simbólicos, sus horizontes ideológicos, sus líderes populares, la historia de su lucha.

El montaje de Walsh problematiza asimismo la división tajante que establece la factografía entre el público burgués y el público proletario. En 1969, *Tiempo Contemporáneo* publica *¿Quién mató a Rosendo?* en forma de libro. Esta editorial era un referente de la intelectualidad universitaria de izquierda. Walsh reabre la serie de notas en el *Semanario CGT* por medio de la publicación del primer capítulo del libro, titulado *¿Qué es el vandorismo?* La publicación de este texto ilustra una muy interesante experiencia de continuidad entre la prensa obrera y el campo literario burgués, que pone en cuestión algunas dicotomías fundantes del pensamiento de la factografía y abre la posibilidad de pensar la existencia de mediaciones entre ambos.

Este trabajo de Walsh se distingue asimismo por la complejidad de la transformación funcional de las técnicas de la novela decimonónica. Si el relato logra eludir la fuerza gravitatoria de las convenciones de la novela –ante las cuales el mismo Tretiakov confesó haber sido derrotado– es porque construye el montaje del texto como un mural que tiene múltiples centros: las luchas al interior del sindicalismo argentino posteriores al derrocamiento de Perón, las interpelaciones urgentes a los acusados, la reconstrucción pericial de los hechos y las historias de vida de las víctimas que conforman una genealogía heroica del movimiento obrero.

Las contradicciones del autor –quien al momento de investigar el caso aún aspiraba a escribir una novela de ficción– obraron sin duda en favor de la apuesta por una transformación funcional del género. Pero consideramos que lo que resulta determinante –tanto en el alcance de esta transformación funcional como en la resignificación de las técnicas de la vanguardia– es el carácter de la coyuntura histórica en el que el texto fue escrito. Walsh escribió en un momento que Antonio Gramsci llamaría “de crisis orgánica”. La puesta en cuestión de los sentidos hegemónicos del campo político y el campo literario habilitaban la hibridación y el cruce de fronteras que hasta el momento se consideraban infranqueables. En este sentido, *¿Quién mató a Rosendo?* puede leerse también como un signo de la potencialidad creadora de las coyunturas históricas signadas por este tipo de crisis.

Obras citadas

- Amiel, Vincent. *Esthétique du montage*. Armand Colin, 2014.
- Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica, 2005.
- _____. “La palabra en la novela.” *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Taurus, 1989.
- Benjamin, Walter. “El autor como productor.” *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Taurus, 1975, pp. 115-134.
- _____. “¿Qué es el teatro épico? (segunda versión).” *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Taurus, 1975, pp.33-40.
- Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Selección y traducción de Jorge Hacker. Nueva Visión, 1970.
- _____. *Los telones. 80 poemas y canciones*. Adriana Hidalgo, 1999, p. 114.
- _____. *Is the people infallible? HORSMAN, Yasco. Theaters of Justice. Judging, Staging, and Working Through in Arendt, Brecht, and Delbo*. Standford University Press, 2001.
- Brik, Osip. “From Pictures To Textile Prints.” Bowlt, John (ed.). *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism*. The Viking Press, New York, 1976, pp. 244-249.
- Buchloh, Benjamin. “From Faktura to Faktography.” *October*, vol. 30, otoño de 1984, pp. 82-119.
- Chuzhak, Nikolai. “A Writer’s Handbook.” *October*, vol. 118, otoño de 2006, págs. 78-94.
- Dawyd, Darío. “Del semanario al libro. La escritura del Rosendo de Rodolfo Walsh como construcción del vandorismo en la Argentina del peronismo fracturado.” *Trabajo y Sociedad*, vol. 15, verano de 2012, pp. 87-102.
- Del Río, Víctor. *Factografía. Vanguardia y comunicación de masas*. Abada Editores, 2010.
- Dickerman, Leah. “The Fact and the Photograph.” *October*, vol. 118, otoño de 2006, pp. 132-152.
- Didi-Huberman, Georges. “La disposición de las cosas: observar la extrañeza.” *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia I*. Antonio Machado Libros, 2008.
- Eisenstein, Sergei. “The Montage of Attractions.” Editado por Richard Taylor, *S.M. Eisenstein. Selected Works. Volume I. Writings 1922-1934*. BFI Publishing. Londres, 1988, pp. 36-38.
- Fore, Devin. “Introducción al artículo ‘Art in the Revolution and the Revolution in Art’ (Aesthetic Consumption and Production).” *October*, vol. 118, otoño de 2006, pp. 95-131.
- Garand, Dominique. “Propositions méthodologiques pour l’étude du polémique.” *États du polémique*, dirigido por Dominique Garand y Anne Hayward, Éditions Nota Bene, 1998, pp. 211-268.
- Genette, Gerard. *Umbrables*. Siglo XXI Editores, 2001.
- Gerould, Daniel. “Eisenstein’s ‘Wiseman’.” *The Drama Review: TDR*, vol. 18, n.º 1, marzo de 1974, pp. 71-76.
- Gramsci, Antonio. *Cuadernos de la cárcel 2*. Ediciones Era, 1981, p. 37.
- Jauss, Hans-Robert. *La historia de la literatura como provocación*. Gredos, 2013.
- La Razón*. “Las 62 organizaciones enjuician con dureza a un sector sindical.” 12 de mayo de 1969, p. 10.
- Lukács, Georg. *Problemas del realismo*. Fondo de Cultura Económica, 1966.
- Piglia, Ricardo. “Hoy es imposible en Argentina hacer literatura desvinculada de la política.” *Ese hombre y otros papeles personales*, de Rodolfo Walsh, Seix Barral, 1996, pp. 213-225.

- Primera Plana*. "La Novela Geológica." *Ese hombre y otros papeles personales*, Rodolfo Walsh, Seix Barral, 1996, pp. 86-88.
- Semanario CGT*. "Semanario: pro y contra." 8 de agosto de 1968, pp.4.
- Siete Días*. "¿Lobo estás?" *Ese hombre y otros papeles personales*, de Rodolfo Walsh, Seix Barral, 1996, pp. 115-121.
- Tretiakov, Sergei. "The New Leo Tolstoy." *October*, vol. 118, otoño de 2006, pp. 45-50.
- _____ "To Be Continued." *October*, vol. 118, otoño de 2006, pp. 51-56.
- _____ "The Biography of the Object." *October*, vol. 118, otoño de 2006, pp. 57- 62.
- _____ "The Writer and the Socialist Village." *October*, vol. 118, otoño de 2006, pp. 63-70.
- Van Dyjk, Teun A. *La noticia como discurso. Comprensión, estructura y producción de la información*. Paidós Comunicación, 1990.
- Walsh, Rodolfo. "¿Quién mató a Rosendo? Primera nota." *Semanario CGT*, 16 de mayo de 1968, p. 2.
- _____ "¿Quién mató a Rosendo? Segunda nota." *Semanario CGT*, n.º 4, 23 de mayo de 1968, p. 6.
- _____ "¿Quién mató a Rosendo? Tercera nota." *Semanario CGT*, 30 de mayo de 1968, p. 6.
- _____ "¿Quién mató a Rosendo? Cuarta nota." *Semanario CGT*, 6 de junio de 1968, p. 6.
- _____ "¿Quién mató a Rosendo? Quinta nota." *Semanario CGT*, 13 de junio de 1968, p. 6.
- _____ "¿Quién mató a Rosendo? Sexta nota." *Semanario CGT*, 20 de junio de 1968, p. 5.
- _____ "¿Quién mató a Rosendo? Última nota." *Semanario CGT*, 27 de junio de 1968, p. 6.
- _____ "¿Qué es el vandorismo?" *Semanario CGT*, n.º 45, 22 de mayo de 1969, p. 4.
- _____ *Ese hombre y otros papeles personales*. Buenos Aires, Seix Barral, 1996.
- Zenetti, Marie-Jeanne. "Le modèle du montage." *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Classiques Garnier, 2014, pp. 103-108.