

El relato testimonial

por Osvaldo Aguirre

Hay, por lo menos, dos lecturas hechas sobre la obra de Rodolfo Walsh. Una la postula como el producto de una tensión resuelta, la tensión planteada entre la escritura de ficciones y la adopción de un compromiso político. Otra divide aguas y distingue una obra literaria y una obra periodística o testimonial. Se trata de opiniones antitéticas y complementarias: una reduce lo literario a un entrenamiento para la escritura de la denuncia, otra, implícitamente, descarta del campo estético a los libros de testimonio. Una mejor comprensión de dicha obra exige tener presentes ambos términos. En sus lugares de cruce y de colisión: en el intento de definir una nueva categoría artística, en la contrucción del relato testimonial.

La investigación de los fusilamientos de José León Suárez, que encontró su forma y su estilo en *Operación Masacre*, parece ser determinante de la obra posterior. En primer lugar, señala un desplazamiento temático y lingüístico correlativo a un desplazamiento genérico, que supone a su vez un cambio en el medio de publicación y en el ámbito de circulación de los textos. En segundo lugar, significa el primer pronunciamiento político de Walsh. Por último, conduce a una relectura de la propia literatura, que se hace extensiva al conjunto de la literatura argentina. Estos hechos se producen en forma simultánea e interrelacionada. La pregunta que los re-

sume, o más bien, que surge de ellos es, quizá, la pregunta por el modo de escribir literatura.

Un nuevo modo de producción

"Mi labor en el periodismo me puso en contacto con verdaderos asesinos, con verdaderos investigadores, con verdaderos torturadores...Desde esta perspectiva, todo lo que pude haber inventado con anterioridad me resulta pobre, como una foto mal revelada": declaraciones de Walsh a Vea y lea, año 1963. Lo inventado con anterioridad es, notoriamente, Variaciones en rojo, colección de cuentos policiales escritos en el marco de la tradición clásica. Género defendido por Borges en tanto demuestra que la creación intelectual es una operación consciente y derostado por el mismo Borges en tanto deviene artificial y sin vida, es decir, en tanto suscita la desconfianza del lector respecto de la posibilidad de su ocurrencia. A esa invención que deriva en fotos mal reveladas se opone, entonces, como principio de escritura, un trabajo de documentación. Comienza a definirse un nuevo modo de producción, que obtiene sus materiales y los procesa en virtud de la "puesta en contacto", investigación mediante, con las personas y los hechos: con las personas y los hechos verdaderos.

Ahora bien: la organización de los datos obtenidos toma en préstamo, ya en los textos de la campaña periodística que llevará a Operación Masacre, recursos del género policial: Walsh dosifica su información en función del suspenso, anticipa sus conclusiones con sherlockismos, hace del testimonio una red de vigilancias y afinidades, donde el pormenor profetiza. La producción de saber respecto de ese enigma que es una mentira operante en lo real no nace, pues, de la nada: se desarrolla a partir de recursos ya ejercitados literariamente y consiste, entre otras cosas, en un trabajo sobre la forma de la narración. De paso, dejemos constancia de la preciosa ambigüedad ideológica del policial clásico: es literatura hecha por burgueses y para distracción de burgueses, pero es, también, literatura que proporciona una llave para la denuncia de la propia sociedad burguesa. Ambigüedad constituida, es obvio, por el uso que hace Walsh de esa forma.

La pregunta por el modo de escribir literatura está ligada a la reflexión estética e ideológica implícita en el desarrollo del testimonio. Se trata de hacer conscientes las ideas y los valores subyacentes en la práctica del escritor. Ideas y

EL RELATO TESTIMONIAL

valores determinantes, por lo pronto, de una peculiar relación entre el escritor y la literatura, entre el escritor y la sociedad. Esa toma de conciencia se precisa en una convicción: es imposible hacer literatura desvinculada de la política, un arte no es tal si no se encuentra "relacionado directamente" con la política (1). Lo cual significa que es imposible hacer literatura (y hacer política con la literatura) en el sentido convencional. La crítica de las ideas y los valores recibidos ilumina ambos términos. Por una parte, se pueden revisar las colecciones de los diarios, para descubrir que la historia de los fusilamientos de la Libertadora no existió ni existe. La ficción novelada, a su vez, escamotea los conflictos reales y da, en consecuencia, una idea falsa de las relaciones sociales. La prensa y la literatura son, en fin, dispositivos solidarios en la construcción de las mentiras que los hombres intercambian. Por otra parte, en tanto se tiene presente su sentido ideológico, es imposible conservar las convenciones retóricas y formales que distinguen socialmente a la literatura. Correlativamente, en función de su eficacia, el periodismo debe abandonar las maneras de la literatura liberal de izquierda, que mecanizan, cabe agregar, los signos intencionales del arte. Pero el texto producido en esa doble ruptura, subversivo y anómalo, necesita para circular, como la carta del pequeño Collins (2), subversivos y anómalos canales. Es la misión que cumplen Propósitos, Revolución Nacional, Mayoría, etc. Resumiendo: Walsh "salva" a la literatura y "salva" a la política escribiendo testimonios, hacer una novela de los sureferidos en Operación Masacre sería sacralizar la denuncia como arte y restarle todo valor estético.

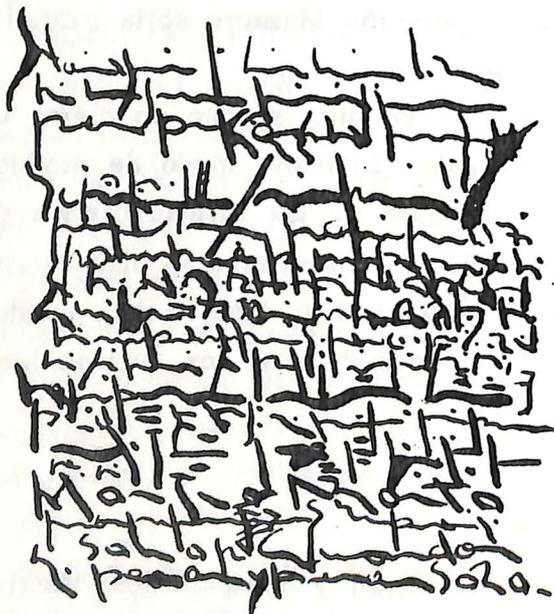
Pero el testimonio, ya se dijo, supone un cierto uso, esto es, una transformación de los recursos alienados. El nuevo modo de producción desarrolla sus características peculiares sobre la base de las formas literarias señaladas. Estas características, que pasamos a considerar, experimentan otra vuelta de tuerca en la escritura de ficción. ¿Quién mató a Rosendo?, decía Walsh, puede leerse como novela política; textos como "Fotos" y "Cartas", a su vez, pueden leerse como relatos testimoniales.

Los términos del testimonio

Así como se interpenetran y mezclan los "testimonios" y las "ficciones", pueden recortarse en la obra de Walsh conjuntos de textos más allá de la puntualidad

de su aparición. La serie de los irlandeses, por ejemplo, o la serie del campo argentino: las "novelas" que Walsh escribió. En ellas incorpora -reelabora- parte del material y sobre todo la forma narrativa de los libros de denuncia.

"Fotos" y "Cartas", los textos que traman la novela del campo argentino, instalan lo ficcional, ya desde el título, en el espacio del testimonio. "Cartas" precede a "Fotos" en relación al curso de la anécdota; y la continúa en relación al modelado sobre la forma de narrar. Estos datos, sin embargo, son secundarios, en tanto la continuidad entre ambos textos se articula sobre todo a propósito de la situación histórica que presentan. Se trata, quizá, de un rasgo estructural del testimonio, que hace además a su punto de vista: el relato de los hechos está provisto de un encuadre. Encuadre significa, para Walsh, el tratamiento de un tema en el marco de la historia y en su relación con el conjunto de las manifestaciones ideológicas. Nueva perspectiva de cruce para el testimonio: en *¿Quién mató a Rosendo?*, por ejemplo, el encuadre está dado por un ensayo sobre la historia del sindicalismo nacional. En "fotos" y en "Cartas" se textualiza, en principio, en los datos que proceden de la historia: la caída de Irigoyen, las elecciones fraudulentas de la década infame, la guerra civil española, etc. Pero tiene también una entrada particular. Lo que importa aquí es no la efeméride sino el conflicto social que atraviesa la historia siendo recreado con cada cambio político y cada convulsión social. El conflicto que opera enmascarado en lo real.



EL RELATO TESTIMONIAL

La necesidad del encuadre tiene que ver con la crítica de la literatura ya mencionada, con las posibilidades estéticas reveladas por el testimonio. La literatura puede -y debe, dice Walsh- desentrañar la realidad argentina. De ahí otro rasgo estructural: el escritor no procede con los hechos, irrecuperables en tanto tales, sino con las versiones elaboradas al respecto. También porque la realidad no tiene sentido fuera del testimonio que se da de ella. Nos encontramos ante un rasgo definitorio de la escritura de Walsh, presente ya en los cuentos de *Variaciones en rojo*, donde el detective Daniel Hernández reconstruye los hechos mediante la aniquiladora lectura de las versiones circulantes. Andando el tiempo y los textos, se liga a la idea de que el testimonio constituye una presentación de los hechos, mientras la novela o el cuento tradicionales son representaciones, términos segundos de la historia original.

Que los hechos sean presentados supone que el enunciado conserva (o más bien recupera) su referente, que no puede ser comprendido con abstracción del conocimiento del conflicto social aludido. A la vez supone al enunciado como discurso articulado: articulado por la voz del testigo. El testimonio resulta de la compaginación de las voces de los testigos. Esa compaginación marca una segunda articulación de los hechos, que diseña una perspectiva abierta para la comprensión de lo social. Deja registro de los hechos tramando los registros realizados por los distintos actores. Deja registro para preservar al suceso y para verlo, es decir, para valorarlo en sus determinaciones. Deja registro, entonces, siendo documento de la ocurrencia de un suceso y siendo documento, a la vez, del hecho que lo regula, que lo explica (la "evidencia" solapada, que descarta toda polémica tramposa). Cada suceso evocado o aludido se sobresignifica por su simple inscripción, porque ésta implica que se quiere testimoniar algo a su través. El lector maneja, así, la prueba que el suceso hace presente y "narra".

La operación básica del testimonio consiste en dos movimientos: una selección de los datos y declaraciones recavadas y un montaje, que significa la reconstrucción. La secuencia del montaje se desarrolla según tres términos: las personas, los hechos, la evidencia. Este artificio descansa, también, en la necesidad de interesar al lector. El retrato, la historia de los protagonistas se transcriben, bien directamente o bien por paráfrasis, junto con la historia del grupo socio-político al que pertenecen: la historia de la resistencia peronista y de las luchas de los obreros clasistas, en *¿Quién mató a Rosendo?*. La evidencia, por su parte, trama documentos

judiciales, datos derivados de pericias y de autopsias versiones divulgadas, etc. Se crea, así, un contrapunto entre las voces oficiales y las voces de las víctimas. Y la revelación consecuente a este contrapunto concierne no sólo al hecho particular que se investiga sino también al sistema social que lo encuadra: el hecho particular es un nudo de irradiaciones, se transforma en pieza que permite examinar el funcionamiento del sistema que lo genera.

"Cartas" y "Fotos" exhiben otro grado de estos procedimientos. Un modo de postular la realidad, decía Borges, consiste en imaginar una realidad más compleja que la declarada al lector y referir sus derivaciones y efectos. Lo cual puede hacerse valer a propósito del trabajo de Walsh: los distintos sucesos y versiones que enlaza en aquellos relatos se presentan como recortes de una realidad más amplia, una realidad que fusiona historia y ficción, y cuya animación queda a cargo del lector. "Fotos" se organiza por fragmentos, numerados y separados entre sí; cada fragmento, a su vez, se compone de fragmentos, siendo el enlace de orden temático. Los elementos de continuidad asegurados por las acciones de montaje, significan puntos de tensión con los elementos que, siendo escansiones ellos mismos, escanden la superficie textual.

En el plano sintáctico, aquello se visualiza respecto del desarrollo de la frase. La frase de Walsh suele descomponerse en unidades menores, que responden a voces distintas: la acción evocada, por lo general mínima, se amplifica en su modulación polifónica. En el plano semántico hace eje en la forma verbal. Al presente histórico y al imperfecto se contraponen, en principio, el presente que afirma la voz. Pero el tiempo dominante es el imperfecto. Porque lo solicita, para empezar, la forma de la narración: el imperfecto nivela las voces, es decir, construye los "diálogos" y cohesiona los fragmentos.

Mientras el presente histórico traslada el suceso del pasado hacia el presente, concurriendo en el registro de su permanencia, el imperfecto desdibuja los límites temporales para "fotografiar" las características del suceso al que anima. La frase en imperfecto destaca una situación; se propone como generalización de muchos episodios similares, como condensación de un conjunto amplio. La frase en imperfecto documenta la persistencia de un hecho que, en tanto persiste, es significativo. Es, así, la forma verbal solicitada por el propósito mismo de la narración: porque con ella el testimonio se atiene a lo que es mostrable y porque los hechos conservan

EL RELATO TESTIMONIAL

actualidad, debaten problemas que se proyectan más allá de su emergencia concreta. De ahí, por otra parte, que se trate de un relato que contiene enseñanzas y que contiene la posibilidad de producir efectos sobre lo real: el testimonio proporciona conocimientos e instrumentos de análisis.

La tensión de que hablábamos se agudiza en "Cartas" con la ausencia de espacialización entre los fragmentos y, sobre todo, por los nuevos roles otorgados a narrador y personajes. El relato se articula, en este caso, sobre la rotación de las voces de los personajes. Este aspecto, muy importante, merecería un estudio aparte.

En "Fotos", el narrador es uno de los personajes (Jacinto): no tanto el que habla como el que ordena los relatos de otros. En "Cartas", detectamos al narrador en la formulación y en las emergencias de una voz que no corresponde a ningún personaje. En ambos casos, como quería Walsh, aunque con diversa dirección, el narrador toma partido, se pronuncia ante los hechos; explicita, en algún caso, cierta clave ("la razón de las cosas fue invisible para Moussompes ese año") (3). Se sitúa por afuera de la historia, es decir, se sitúa como testigo de la historia. Comparte su función clásica, la de exponer un suceso, con los personajes. En un sentido, la narración está a cargo de los personajes, se da a través de sus voces, que se suceden sin explicaciones de parte del narrador. Y cuando decimos personajes decimos también, en Walsh, clases sociales: el Dr. Tolosa enuncia los tópicos con que la clase terrateniente justifica sus privilegios y su actuación en la historia.

Una voz retoma lo que dice otra, pero a la vez la desplaza, introduce a otra cuestión. Concierto discordante, porque las voces se contradicen y se "refutan". Su encadenamiento hace visible un conflicto ignorado por los propios personajes. Cada voz, en principio, amplía el ángulo de visión del lector, agrega al cuadro elementos y versiones que otras voces desconocen. En ambos casos, el conflicto es un conflicto real: un conflicto de raíz económica, que se exterioriza bajo términos distintos (el acceso al arte, la propiedad de una parcela de campo) y se resuelve con la derrota -la aniquilación- de los desposeídos. Pero los personajes no son conscientes del mismo, de su fundamento, de la razón de las cosas (las contradicciones de clase). Y en consecuencia los acontecimientos les resultan indescifrables. Ahora: el sentido de cada fragmento se decide por relación con los otros fragmentos. El montaje produce un sentido que no está contenido en ninguno de los fragmentos considerados aisladamente: sentido estructural y a la vez ideológico.

La historia, ya se ve, se rearticula como conflicto en la lectura, a partir de la forma en que el narrador ordena sus materiales. A partir de la posición en que se sitúa. Como dice Mauricio, el personaje de "Fotos": "Yo quería devolverles algo... mostrar el mundo en cuadritos de papel, que se pararan a mirarlo como yo y vieran que no era tan sencillo, que eso tenía su vuelta" (4).

A Luciana

Notas

- (1) Cf. "Hoy es imposible hacer literatura desvinculada de la política", entrevista de R. Piglia, en R. Walsh, *Un oscuro día de justicia*, Bs. As., Siglo XXI, 1973, pp. 11-28.
- (2) Cf. "Un oscuro día de justicia", en *Obra literaria completa*, México, Siglo XXI, 1985, p. 474.
- (3) Cf. "Cartas", en *op. cit.*, p. 392.
- (4) "Fotos", en *Op. cit.*, p. 194.