



“Hablando bajito en un idioma”: Walsh y la serie de “Corso”

Solange Victory¹

UBA

solangevictory@gmail.com

Resumen: Este trabajo forma parte de la lectura de tres cuentos que forman una serie y que a su vez, han sido poco estudiados por la crítica que se ocupa de la obra de Rodolfo Walsh. Tanto “Corso” como “La máquina del bien y el mal” y “La mujer prohibida” son textos cuyo rasgo en común más notable es la imitación de un lenguaje que puede denominarse “popular” aunado al uso de una primera persona narradora que “verosimiliza” la utilización de ese registro. Frente a este fenómeno, se abre un abanico de preguntas: ¿Mediante qué transacciones la literatura incorpora las voces populares? ¿Qué es la “voz del pueblo”? ¿Cuáles son sus representaciones? El modo en que Rodolfo Walsh da “voz” al “pueblo” en sus textos, así como también el modo en que va definiendo la “voz pueblo” en la “voz del pueblo” (trasvasando la fórmula de Ludmer) va variando a lo largo de su obra. Me propongo, en este trabajo, estudiar las figuraciones del pueblo en la obra de Walsh.

Palabras clave: Rodolfo Walsh – pueblo – voz –peronismo

Abstract: This essay will aim to analyze three short stories written by Rodolfo Walsh that have been peripheric in the studies of critics that focus on his work and that, at the same time, form a series. Both "Corso", "La máquina del bien y del mal" and "La mujer prohibida" are texts whose most notable feature in common is the imitation of a language that can be called "popular" along with the use of a narrator in first person who “plausibilizes” the use of that record. Faced with this phenomenon, a range of questions appear: By what transactions does literature incorporate popular voices? What is the "voice of the people"? What are their representations? The way in which Rodolfo Walsh gives "voice" to "the people" in his texts, as well as how he defines the “people’s voice” in the "voice of the people" (using Ludmer’s formula) changes throughout his work. I

¹**Solange Victory** nació en 1990. Es Licenciada y Profesora en Letras (UBA). Realizó una adscripción en la cátedra de Problemas de Literatura Latinoamericana “A”, participa del proyecto UBACyT “Historia comparada de las literaturas argentina y brasileña” y fue becaria de grado del CIN durante el 2013. Actualmente prepara su doctorado en letras sobre literatura mexicana, focalizando en las representaciones literarias de la Guerra Cristera.

will attempt to study, in this work, the representations of “the people” or working class in Walsh’s texts.

Keywords: Rodolfo Walsh – working class – voice – peronismo

1. La voz del pueblo

Armar una serie (literaria o interdisciplinaria) equivale a establecer patrones de sentido, caminos posibles o vías de acceso siempre revocables para acceder a un corpus textual, sea cual sea el criterio que lo unifique. La apelación a la formación de series no ha sido ajena a las operaciones que la crítica realizó sobre la obra de Rodolfo Walsh. Como lectores, muchas veces nos sentimos tentados a formar con sus cuentos series como la que él mismo arma, al referirse a tres de sus relatos como “La saga de los irlandeses”. Así, siempre que hablamos de “Fotos” lo asociamos (por su temática, por sus personajes, por sus aspectos formales y por las mismas declaraciones del autor) con “Cartas”, y asimismo podríamos establecer otra serie que se forma entre “Imaginaria” y ese otro cuento (que no es de Walsh pero podría serlo) que es “La cólera de un particular”.

El punto de partida aquí es proponer una nueva “serie” formada por tres cuentos a los que no se les ha dado excesiva atención crítica pero que, sin embargo, en el contexto de ese capricho subjetivo que es la biblioteca personal y el modo de recorrerla mediante la lectura, son la punta de un ovillo o la pieza faltante de una maquinaria de lectura, que nos permite ingresar a la obra de Rodolfo Walsh para andarla y desandarla mediante el ensayo de una serie de hipótesis sucesivas. Los tres cuentos de los que aquí nos ocuparemos forman parte de una serie. Tanto “Corso” como “La máquina del bien y el mal” y “La mujer prohibida”² son textos cuyo rasgo en común más notable es el registro lingüístico que utilizan: la imitación de un lenguaje que puede denominarse “popular”³, aunado al uso de una primera persona narradora que “verosimiliza” la utilización de ese registro y que, en casi todos los casos, suele apelar a una segunda persona (o a varias) para la que relata, en tiempo pasado, una anécdota. Asimismo, las historias de estos cuentos se refieren a los bajos fondos de la ciudad, y los personajes suelen ser pillos, atorrantes y estafadores, o, en otras palabras, pícaros.

² Los tres cuentos forman parte del volumen de relatos titulado *Los oficios terrestres*.

³ Con “registro” o “lenguaje” “popular” me refiero a la imitación literaria de una variante lingüística asociada a la oralidad y a los modos de expresión propios de los sectores sociales marginales o las clases más bajas.

No es la primera vez ni son éstos los únicos cuentos de Walsh en los que se cita el discurso ajeno o el discurso de una clase (en términos de la variante lingüística asociada a un sector social) a la que se da voz en la ficción. En “Cartas”, por ejemplo, junto con el discurso de la oligarquía rural (los Tolosa) tenemos la voz (y la ortografía) de Moussompes, un campesino empobrecido. Sin embargo, en los relatos de los que nos estamos ocupando, la dicción de una clase (sean cuales sean los diversos nombres que pueden dársele o, mejor, que cada lector puede y quiere darle, por lo pronto podemos denominarla el “pueblo”) invade el espacio textual, como la voz del traductor lo hacía en el cuento “Nota al pie”. Frente a este fenómeno, se abre un abanico de preguntas obvias: ¿Mediante qué transacciones la literatura incorpora las voces populares? ¿Qué es la “voz del pueblo”? ¿Cuáles son sus representaciones? ¿Qué implica “dar la voz” al pueblo en la literatura, o hacerlo hablar en el cuerpo textual?

Congruencia con el estado del campo literario, imbricación en una coyuntura precisa: en los años 60, la narrativa argentina se caracterizó por la emergencia del “otro” (de clase, de cultura y, ante todo, de lengua), es decir que los sectores populares pasan a *ser hablados* en los textos literarios (se los habla y también se los deja hablar), permitiendo el ingreso de su registro a la alta cultura, una oralidad mediada por la escritura que tiene su antecedente más directo en la gauchesca (Cf. Alabarces). ¿La causa? Luego de 1955, se produce una reconsideración masiva del peronismo por parte de la intelectualidad formada en la “cultura dominante”, y un pasaje también amplio hacia la “subcultura dominada”, sin abandonar los valores de la cultura de origen. Si la reconversión se justifica ante todo en términos sociales y políticos, no está exenta de una profunda atracción o imantación por parte de los letrados burgueses hacia las expresiones de la cultura popular (Cf. Rama).

Caudal subterráneo de intercambio entre el texto y lo que pasa “extramuros”, intersticios por donde la serie de la vida entra en relación con la serie literaria, la experiencia del Walsh militante deja rastros en el Walsh escritor. No es casual que estos cuentos hayan sido escritos y publicados entre los años 1966 y 1967, durante los albores de la autodenominada Revolución

Argentina y el golpe de estado de Onganía, momento en el que Walsh comienza a acercarse cada vez más a grupos de la Resistencia Peronista y comienza a trabajar en la redacción del periódico de la CGT de los Argentinos (sector del sindicalismo leal a Perón y opositor al Onganiato). Sabemos que el movimiento culmina en los años 70, con la adhesión (siempre conflictiva y problemática) de Rodolfo Walsh al Peronismo de Base (brazo político de las FAP o Fuerzas Armadas Peronistas). En ese derrotero, hay que pensar la relación de Walsh con el movimiento y los sectores que simpatizaban con el peronismo; desde su inicial rechazo y oposición durante el golpe del 55, pasando por el progresivo acercamiento de ese intelectual que jugaba al ajedrez con sus amigos en el bar a las clases trabajadoras, hasta el recelo de su afiliación final al movimiento Montoneros. Ya en *Operación Masacre*, este recorrido puede observarse en lo que va de la introducción de la primera edición en marzo de 1957⁴ al apéndice “Operación en cine” que agrega durante los años 70 y donde pone como sentido último del libro los 20 años de experiencia del “peronismo en los años duros de la resistencia” de los que puede dar cuenta Troxler (Walsh, *Operación masacre*: 181).

En los tres cuentos trabajados, pareciera que esas voces del “otro” social hubieran prendido en Walsh. y que la ficción se entregara a la fascinación imitativa de esa dicción. En 1968, un año después de la publicación de estos cuentos, Walsh inicia la investigación y publica las notas de *¿Quién mató a Rosendo?* Por primera vez, de modo sistemático (aunque ya había utilizado el mismo recurso algunas pocas veces en *Caso Satanowsky*), Walsh apela a la utilización del grabador y a la transcripción de largos párrafos hablados, en los que “da la palabra” al grupo de Domingo Blajaquis (Cf. Ferro). La investigación, como vemos, es posterior a la publicación de los cuentos, sin embargo, coincide con el período de años en los que Walsh se acerca a estos grupos trabajadores, y en ella podemos leer cómo las voces de estos sujetos (sobre todo la de Rolando

⁴ “En los últimos meses he debido ponerme por primera vez en contacto con esos temibles seres - los peronistas- que inquietan los titulares de los diarios. Y he llegado a la conclusión (tan trivial que me asombra no verla compartida) de que, por muy equivocados que estén, son seres humanos y debe tratárselos como tales” (Walsh *Operación masacre* 193). En *Caso Satanowsky*, Walsh reafirma este pensamiento (Cf. Walsh *Caso Satanowsky* 252-253).

Villafior) establecen cruces y similitudes con las voces de los narradores de estos tres cuentos. Dice Rolando, por ejemplo:

Allí tuve tiempo de pensar. Yo dividía el mundo en turros, giles y yuta. Después comprendí que los giles éramos nosotros. [...] Yo siempre fui un muchacho intranquilo. Andaba sin plata, sin laburo. Después usted ve que los turros hacen ostentación de guita. Al usted lo deslumbran, ¿sabe? Usted quiere ser como ellos, empilchar bien, andar rodeado de mujeres, tener un valerio que lo pase a buscar con un auto. Y después le dicen: Vení que es fácil. Todavía le dan guita a uno. Y uno va, lo convidan a un asaltito, usted se prendió y después chau, no salió más de ahí (Walsh *¿Quién mató a Rosendo?* 31)

Y, por otro lado, oigamos al narrador de “La máquina del bien y del mal”: “Ustedes no anden diciendo que lo conocieron al Flaco Sanabria porque a mí me consta que no. El flaco empezó conmigo, y cuando di el chicharrazo lo tuve escondido en casa. Ahora el hombre se paró y lo buscan hasta en Brasil” (Walsh *Cuentos completos* 357). Y más adelante: “Siempre he sostenido que este mundo está lleno de colifas y de analfas, y a los giles no les cuento porque esa misma tarde yo estaba desarmando todo lo que había en el zaguán y armando otra cosa” (Walsh, *¿Quién mató a Rosendo?*: 359).

Sin ser idénticos, hay algo del orden del eco entre los registros de ambos discursos y que puede resonar en el oído lector. Entonces, lo que dice Roberto Ferro con respecto a *¿Quién mató a Rosendo?*, puede decirse de estos textos que reproducen la voz del “otro”: exploran imaginarios situados en la periferia y focalizan la mirada sobre las “modalidades discursivas” con las que los sujetos periféricos construyen sus identidades.

De la serie de las investigaciones⁵ a los cuentos, la relación de los textos con la clase trabajadora se transforma. Si las investigaciones walshianas son muy claras con respecto a su posicionamiento político-intelectual, los cuentos dejan hablar a la textualidad desde los procedimientos de la elipsis y del punto de vista elegido. Si en “Esa mujer” el lector se pregunta “¿de quién hablan los personajes?”, en estos cuentos la pregunta es “¿quiénes hablan?” y la tesitura de la respuesta dependerá del lector y de su propio posicionamiento de clase (no

⁵ Nos referimos con este nombre a *Operación Masacre*, *Caso Satanowsky* y *¿Quién mató a Rosendo?*

será lo mismo decir “habla el pueblo” que “hablan las clases trabajadoras”, “el proletariado”, “los pobres”, “la clase baja” y, aunque sabemos que no es lo mismo, tal vez algún lector puede arriesgar: hablan “los cabecitas negras”, “los peronistas”... el cuento no inhabilita ninguna de estas respuestas porque no da, tampoco, ninguna). Si se nos permite el juego de palabras, en los cuentos, la clase es como Evita en “Esa mujer”: siempre connotada (o connotada en el registro lingüístico, en la presencia de ciertos ideogramas⁶) pero nunca nombrada como tal, es siempre “esa clase” que, finalmente, ¿cómo nombrarla?

Al no haber en esta serie una valoración de los actos y saberes populares (Cf. Imperatore), el lector es arrastrado en un “proceso de nominación”, que es su actividad más característica, porque “leer es luchar por nombrar, es hacer sufrir a las frases del texto una transformación semántica” (Barthes S/Z 98). “Walsh era demasiado consciente de la particularidad de la ficción para intentar definir su eficacia de un modo directo y explícito” (Piglia *apud* Walsh *Cuentos completos* 9): en estos cuentos la voz de la clase ocupa todo el espacio textual, pero el lector difícilmente pueda derivar un juicio explícito o unívoco sobre la misma presente en el texto, es su tarea inscribir esa signatura, extender sobre la voz un valor, definirla.

Pero a su vez, esta fascinación por la voz del pueblo implica una necesaria distancia, una tensión que es aquella que instala el que viene *de otro lado* a observar y reproducir extasiado el discurso del otro, el recelo que fulgura en el fondo de la seducción por lo popular de parte del letrado.

2. “Corso” o la serie de las fiestas

Es ya casi un lugar común de la crítica sobre la obra de Rodolfo Walsh el insistir en su relación con Borges, situarlo como un discípulo díscolo que, inesperadamente, a pesar de sus elecciones políticas diametralmente opuestas (la opción por “la trinidad diabólica” para Borges: “el pueblo, el peronismo, la

⁶ Utilizamos el concepto de ideograma tal como lo define Fredric Jameson, es decir, como el enunciado de un discurso de clase, como “una pseudoidea – un sistema conceptual o de creencias, un valor abstracto, una opinión o prejuicio – , o ya sea como una protonarración, una especie de fantasía de clase última sobre los ‘personajes colectivos’ que son las clases en oposición” (Jameson 71).

izquierda”), perpetúa su ideología estética (policial, forma breve, literatura inglesa como referencia) (Cf. Gamerro). No obstante, ese acercamiento a Borges no contempla otra proximidad, más tangencial pero también mucho más peligrosa (o, al menos, muy poco políticamente correcta), que podemos identificar en la serie de “Corso” y que radica en la recién evocada mezcla inextricable de fascinación y distancia al representar lo popular. Difícil tensión que avvicina a Walsh con Borges, y amenaza el bloque macizo de sentido, que se ha construido en torno a la figura parcializada, simplificada, que los manuales y demás medios de difusión al uso divulgan de Rodolfo Walsh, es decir, aquella que reduce su valor como escritor a su compromiso militante y a su muerte heroica.

En “Corso” un narrador testigo le cuenta a un anónimo “Vos” lo que le sucedió una noche de carnaval junto a un amigo (“El Ángel”). La anécdota consiste ante todo en una travesura: los muchachos le hacen cosquillas a un hombre disfrazado de hindú que venía en una carroza “hablando bajito en un idioma” (Walsh *Cuentos completos* 355) y el hombre se traga el alcohol que estaba usando para escupir fuego por la boca. El hindú se quema. El accidente, sin embargo, a pesar de haber podido ser muy peligroso, no parece alcanzar gravedad, dado que el hindú, luego de quemarse, corre al Ángel mientras “ya no le habla en el idioma sino que le dice la puta que te parió, la puta que te parió” (356). Y eso es todo: el cuento, extremadamente breve, parece un ejercicio literario basado en el humor y en la representación de esa voz social. En el relato, la fiesta popular (el “corso”) y la diversión se transforman en violencia (que pasa por humorada cuando la narra una primera persona, pero que es violencia al fin), y el tono chicanero y truhán del protagonista acompaña los posibles rostros de los muchachos, que el lector imagina desde el momento en que un hombre cuando les “vio las caras subió el vidrio” (355) (ejemplo de uno de estos ideogramas presentes en el texto: la “portación de cara”, el “tiene cara de...”, resabio lombrosiano⁷ que la sociedad perpetúa hasta nuestros días).

⁷ Cesare Lombroso (1835-1909), médico italiano, desarrolló una disciplina conocida como “antropología criminal” mediante la cual, desde una impronta fuertemente positivista, elaboró una teoría sobre la delincuencia basada en determinaciones de origen tanto genético como ambiental. En sus estudios, por

La descripción de la trama del breve relato pretendía activar los reenvíos mentales del lector: ecos y conexiones que nos llevan a ese otro reconocido cuento, narrado en primera persona, en el cual nuevamente asistimos a una “fiesta” de las clases populares y en el cual nuevamente la violencia (en este caso, directamente, el asesinato) es narrado en tono de chanza y como si fuera una diversión para los protagonistas. Se trata de “La fiesta del monstruo”, cuento escrito por Borges y Bioy en 1947 bajo el pseudónimo de H. Bustos Domecq y epítome del relato antiperonista. En este relato, también una primera persona cuenta a “Nelly” (su novia) cómo llegó en camión desde el Comité a Plaza de Mayo para asistir a un discurso de Perón y cómo, en el camino, él y sus compañeros asesinan a un judío estudiante. Con epígrafe de “La refalosa” de Hilario Ascasubi, y con claras referencias al asesinato del unitario por parte de los federales en “El matadero” de Echeverría, el cuento se instala en lo que Josefina Ludmer en *El género gauchesco* ha denominado la serie de las “fiestas del monstruo”, versiones argentinas y literarias del ideologema *pan y circo para el pueblo* en la que los escritores han dado la voz al enemigo *político* (federal o peronista) para que, en su propio relato de la barbarie, revelara la monstruosidad que le atribuían.

Ejercicios literarios de elaboración sobre el registro lingüístico popular, inevitable pregunta acerca de sus posibilidades y sus aciertos. Si reparamos en “La fiesta del monstruo”, ya desde el comienzo podemos permitirnos dudar acerca de la verosimilitud de la mimesis lingüística. Esto sucede así, en todo caso, porque como propone en *El habla de la ideología* Nicolás Avellaneda, el relato participa de una serie de textos escritos en colaboración por Borges y Bioy, todos ellos marcados todos por una clara intención paródica, que anula la tentativa de pensarlos en términos de verosimilitud o mimesis. Avellaneda propone que la lengua literaria de “La fiesta del monstruo” es un “sistema artificial” o una “exasperación satírica” que tiene su base en un nivel de lengua (real) proletario-marginal sobre el cual se opera una hipertrofia, una sobresaturación de todos los *códigos* ya usados en los relatos anteriores de la

ejemplo, pretendía calificar a los sujetos como criminales a partir de rasgos fisonómicos tales como la forma de sus cráneos o el tamaño de sus orejas.

serie. Estos códigos, que operan en el habla de los personajes (así como otros códigos presentes en otros niveles del relato), están puestos allí con la intención de activar una operación de lectura que los reconociera y, a partir de la comparación con sus propios valores culturales, los calificara negativamente⁸(Cf. Avellaneda 89-106).

Algo similar sucede en “Corso”. De hecho, esta sobresaturación o hipertrofia es la misma que podemos ver si comparamos la voz desgrabada de Rolando Villaflor con las voces de estos narradores: algunos elementos aislados de su vocabulario, de su imaginario lingüístico, son el humus que germina en el discurso abarrotado de los personajes literarios. La elaboración que estos relatos desarrollan sobre la voz del pueblo deriva en la construcción de un discurso, como dice Avellaneda, puede ser percibido como barroco, delirante o sobrecargado (Avellaneda, *El habla de la ideología. Modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea*: 104). En “Corso” se dice que el hindú hablaba “en un idioma” que, hacia el final del relato, el narrador y El Ángel intentan imitar para “mearse de la risa” - “Al rato nos encontramos con el Ángel en la estación, el Ángel hace como que me habla en el idioma y nos meamos de la risa, viejo, vos sabés qué plato” (Walsh *Cuentos completos* 356) ; en “La fiesta del monstruo” en el momento del apedreo al estudiante se dice “el jude se puso de rodillas y miró al cielo y rezó como ausente *en su media lengua*”⁹. Peculiar coincidencia, los narradores de ambos relatos (como el texto mismo, como los lectores) reconocen con extrañeza que el “otro” que atacan tiene un lenguaje diferente y, en el caso de “Corso”, ese lenguaje ajeno hace reír: ¿aspecto metadiscursivo o autorreferencial?

Acaso no es otra cosa lo que el cuento “Corso” quiere lograr mediante la reproducción de la voz de su protagonista. Entonces, puede aventurarse que el ejercicio literario de trabajo con esta fonética y sintaxis implica un movimiento

⁸ Dice Avellaneda: “El habla del narrador-protagonista combina en una textura compacta, de alto grado de saturación, la base de rasgos del habla vulgar con formas propias de las jergas del periodismo, la política, la burocracia y la vida militar” (Avellaneda 106).

⁹Extraído de Bustos Domecq, H. “La fiesta del monstruo”. *El baulito*. <http://elbaulito.blogspot.com.ar/2006/11/la-fiesta-del-monstruo.html>, consultado el día 20/10/2013 a las 10:30 hs. Las bastardillas son nuestras.

paradójico de acercamiento (fascinación) y, a su vez, de necesaria lejanía y tensión, que hace espejo en las tensiones que siempre marcaron las relaciones de Walsh con el peronismo como movimiento político, que representa a las clases trabajadoras, y en el recorrido biográfico que llevó a nuestro escritor a un progresivo acercamiento a estos sectores.

He aquí, entonces, la primera propuesta, el primer ensayo de hipótesis: “Corso” sitúa a Walsh (un Walsh otro, diferente al que estamos acostumbrados a conocer) en la serie de las fiestas del monstruo, acerca peligrosamente su escritura a la veta borgeana y liberal más reaccionaria. Sin embargo, es necesario retroceder, desdecirse y reformular: Walsh no es Borges. Las similitudes con el relato de Borges y Bioy (ese acercamiento peligroso que “Corso” hace a “La fiesta del monstruo”), empero, creo que no habilitan a situar el cuento en la serie propuesta por Ludmer, dado que, mientras que en el resto de los relatos referidos el “otro” es el enemigo político, en el caso que nos convoca ese otro es la voz del sector social al que Walsh se acerca con su militancia por esos años. O, en otras palabras, a diferencia de Truman Capote, Walsh siempre estuvo *del lado de las víctimas*.

En “Corso” puede creerse que hay más de fascinación que de impugnación, dado que se recupera la ceremonia de la cultura cómica popular por excelencia, el “corso” o el carnaval, en cuyos fundamentos como ritual que se opone a la seriedad de la cultura oficial y propone la subversión momentánea de las jerarquías sociales, hay algo profundamente utópico y subversivo. El carnaval, en su forma popular clásica, propugna una forma especial de contactos libres y familiares mediante los cuales la alienación que rige las relaciones cotidianas desaparece provisionalmente, y el hombre se siente un ser humano entre sus semejantes (Cf. Bajtin). Siguiendo la visión bajtiniana, ni siquiera el carácter humorístico que en el relato adquiere la violencia implicaría una “negación pura y abstracta” (182) porque, en las manifestaciones de la cultura popular, la risa frente a lo violento (golpes, tundas, bromas pesadas) implica un plano de liberación (y no de crimen o brutalidad) que se combina con el carácter ambivalente de todo el sistema de imágenes de este fenómeno.

En esa reconversión de Walsh a la subcultura dominada, a la que alude Ángel Rama, en la que por supuesto está implicada la fascinación, lo que está en juego es la *representación del pueblo*, sobre todo en lo que tiene ese pueblo figurado de “pueblo-emoción”, en términos de Didi-Huberman¹⁰. Es decir, la representación de “los gestos del cuerpo y las mociones del alma” mediante los cuales “un pueblo hace saber lo que quiere y lo que piensa” (Didi-Huberman 82). Ya acudiendo a la necesidad de abrir la serie de “Corso” a las series formadas por los otros cuentos y por las investigaciones, la escritura de Walsh incurre en diversas figuraciones del pueblo que quisiéramos revisar.

3. Entre héroes y pícaros

En la serie de “Corso”, la representación del pueblo recupera rasgos del género picaresco. La picaresca como género literario, que surge en un diálogo polémico con la construcción heroica de los protagonistas de las novelas de caballería, incorpora una visión escéptica de lo social y tiene como personajes principales a antihéroes del pueblo que, impulsados entre otras cosas por el engaño y la traición como motores de ascenso social, recorren su epopeya del hambre. Este modo de figuración del pueblo tiende un puente en la narrativa argentina hacia la literatura de Roberto Arlt, en la cual también los personajes marginales siempre están preocupados por salirse de la “vida puerca” mediante algún “batacazo” que los “salve solos”. Como propugna la famosa tesis de Oscar Masotta, en Arlt no hay comunidad entre los humillados (Cf. Masotta). Los rasgos arltianos y picarescos se destacan sobre todo en los otros dos cuentos que forman la serie.

En “La máquina del bien y del mal”, nuevamente entran en escena los bajos fondos urbanos de un barrio popular, esta vez de la mano de una pareja de amigos “atorrantes” y tahúres (el narrador y “El flaco Sanabria”) que embaucan a

¹⁰ Didi-Huberman define el pueblo-emoción (concepto que toma de Pierre Rosanvallon) como aquel “en el que se expresa [...] la búsqueda de identidad de las masas modernas” (Didi-Huberman 73) pero, a diferencia de Rosanvallon, presupone una crítica que no implica una mera revocación platónica del mundo de lo sensible sino una atención a sus “mociones propias” y “eventuales recursos” (74)

la madrina de uno de ellos para sacarle dinero al venderle una máquina que la señora había deseado toda su vida: la máquina del bien y del mal. La máquina, apócrifa en un primer momento, se revela eficiente al final del relato cuando (al hacer “el mal”) logra matar a una vecina con la que la madrina no simpatizaba. En “La mujer prohibida” la historia se ubica en un conventillo donde viven un cafiyo (“el Turco”) y su mujer, la mejor prostituta del barrio (“La Delia”). El narrador en primera persona (“El Pibe”, amigo del Turco 15 años menor que él) cuenta cómo delata a la pareja frente a la policía por orgullo, luego de ser desairado por Delia, al intentar impedir que el Flaco la golpeará frente a todo el conventillo en el patio. Si en el primer cuento nos encontramos con el tópico del “invento” (la máquina) que podría haber permitido dar el “batacazo” que salvara de la “vida puerca” pero que finalmente no lo hace - el narrador olvida cómo construyó la máquina del bien y del mal- , en ambos relatos aparece la idea de la “traición” (a la madrina, a los amigos)¹¹. La “maldad” o violencia en esta serie nunca se dirige hacia las clases altas o hacia quienes están más arriba en las jerarquías sociales, sino que se ensaña contra los pares del pueblo, los otros excluidos contra los que se arremete con el fin de “salvarse solo”.

Pero hay, al menos, una segunda figuración del pueblo en Walsh que, de hecho, es la más asociada con su escritura, la más “difundida”. Esta representación es la que podríamos denominar la del “pueblo héroe”, es decir, un pueblo en lucha por su emancipación, por sus derechos, por la eliminación de la alienación en las relaciones sociales. Esta figura épica del pueblo es a su vez

¹¹ “La máquina del bien y del mal” presenta una problemática que también puede asociarse a la obra de Roberto Arlt y que tampoco es ajena a otros cuentos de Walsh: la reflexión sobre las relaciones entre producción artística y clase social. La máquina que construye el narrador es, a la vez que un invento inverosímil y genial, un artefacto en cuya producción guía al protagonista un impulso que él mismo denomina artístico; además de ser algo absolutamente original y novedoso, dado que, a pedido de su compañero, la máquina no debe parecerse a nada visto antes. Así, en el relato aparece la posibilidad de que lo maquínico (el “invento”) pueda ser arte, lo cual reenvía directamente al cuento “Fotos”, en el que Jacinto y Mauricio discuten sobre las posibilidades de que la fotografía sea una actividad artística. Como vemos, la cuestión supone una pregunta acerca de los saberes que implica el trabajo del artista y los lugares de clase desde los cuales esos saberes pueden adquirirse. Como en “Nota al pie”, donde un obrero automotriz se transforma en traductor (oficio intelectual), en “Fotos” y en “La máquina del bien y del mal”, Mauricio y el narrador disputan su derecho a ser artista desde un origen social que no es el propiamente asignado a los productores artísticos. Sabemos que los personajes de Arlt se han debatido en la misma problemática, basta recordar el emblemático invento de Erdosain, su rosa de cobre, que recorre la frontera entre la voluntad poética y el despegue económico.

colectiva, dado que implica la unión con el semejante y el asalto contra el poderoso, en la lógica pugilística de la lucha de clases. Esta figuración es propia de la coyuntura socio-histórica de los sesenta/setenta, cuando la convicción colectiva en la inminencia de la revolución social y el progresismo dominante entre las élites y los intelectuales abre un debate sobre los nuevos sujetos revolucionarios que llevarían a cabo la transformación radical (Cf. Gilman).

Segunda propuesta o ensayo de hipótesis: para realizar el tránsito entre las dos figuraciones (el pueblo pícaro y el pueblo héroe, la figura cómica y la figura épica), el pueblo (como Walsh) debe atravesar su propio aprendizaje. Ese pasaje o formación se condensa en el personaje de Rolando Villaflor de *¿Quién mató a Rosendo?*, en el cual se unen ambas figuraciones:

A través de la acción política, Rolando Villaflor hizo un tratamiento heroico. El viejo mundo tironeaba cada vez menos, la policía ya no iba a buscarlo [...]. De simpatizante peronista se hizo militante revolucionario. Un día o una noche [...] el Griego le explicó su vida: Rolando Villaflor había querido salvarse solo, y no hay salvación individual sino del conjunto (Walsh *¿Quién mató a Rosendo?* 36-37)

En ese progresivo avance hacia lo colectivo, avance que también realiza la escritura de Walsh, un impersonal comienza a empujar por debajo del nombre propio. La voluntad de expresión colectiva requiere de la enunciación de ciertos “particulares” del pueblo, que formulan la necesidad de devenir de lo individual a lo colectivo, manifestado en sus singularidades. La serie de cuentos formada por “Imaginaria” y “La cólera de un particular” marca este paso. En ella, sujetos singulares del margen (el soldado, el mensajero del rey) expresan su *deseo* (ya sea de liberación, de justicia, de emancipación, en último término, de poder) que ya no se canaliza en formas de violencia hacia los demás marginales, sino que se aplica a los opresores, dando lugar a una manifestación emotiva o a la eficacia de las formas del *pathos* (lamentaciones, imprecaciones, gritos) que suceden “cuando unos ciudadanos se declaran oprimidos y se atreven a declarar su impoder, su dolor y las emociones que le son concomitantes” (Didi-Huberman, *¿Qué es un pueblo?:* 91). El ensueño del soldado dormido de “Imaginaria” es el sueño de justicia del pueblo, el momento en que “frotándose los ojos, percibe

precisamente como tal esa imagen de sueño” (Benjamin, *apud* Didi-Huberman: 76) en que se “compromete la memoria y el deseo de los pueblos, es decir, la configuración de un porvenir emancipado” (78). Imagen del sueño o del delirio de Moussompes en “Cartas”, que ya anuncia el siguiente paso en el aprendizaje del pueblo, es decir, la amenaza explícita al poder, el momento en que todos esos particulares se organicen y lleven adelante su lucha colectiva¹²:

El que no cae es el que tiene plata ese es el mejor Juez y Abogado: pero ya les vá a yegar va á venir la igualdad sin pedirla la avundancia de todas las vacas al suelo. Y yo voy á venir. Desperbasques á comprar hacienda á su feria: yo no pienso morir nunca yo pienso volver con los Ejercitos cuando no haya una mata de pasto porque haora estoy del lado de los Ejercitos: entonces van hacer las deapeso no va haber compasion. Tengo asistente, la gente muy pobre, y ya no puedo ver mas lastimas que las mias (Walsh *Cuentos completos* 405).

Así, para decirlo transvasando la fórmula que Josefina Ludmer desarrolla para la gauchesca, Walsh va definiendo la voz “pueblo” en la voz del pueblo (Cf. Ludmer). Lo singular comienza a valer por lo comunitario, o la singularidad va siendo arrastrada por una ola de vitalidad colectiva...

4. Un oscuro deseo de justicia

En la serie de “Corso” el deseo del pueblo se enuncia, cifra y canaliza en clave sexual y se sublima desviadamente. El objeto de deseo es siempre una mujer o varias (las “ñatas” de “Corso”, la Delia de “La mujer prohibida” o la Griega en “La máquina...”). La potencia sexual es una marca que señala a los personajes populares en los cuentos de Walsh (estoy pensando en la picardía promiscua de Mauricio en “Fotos”), la necesidad de proveerse de los medios para efectivizar su deseo (dinero para conquistar a la Griega en “La máquina...”) o la necesidad de canalizar el deseo trunco por la mujer vedada del amigo (la venganza del Pibe en “La mujer prohibida”), conducen a los personajes a realizar algún tipo de mal (venganza, delación o estafa) a los pares de clase (el Turco y la Delia o la madrina). En “Corso”, por su parte, el deseo se transforma rápidamente. Ya no

¹² Walsh insiste en la misma idea en *Operación Masacre*: “Más que nada temo el momento en que humillados y ofendidos empiecen a tener razón. Razón doctrinaria, amén de la razón sentimental o humana que ya les asiste, y que en último término es la base de aquella” (Walsh *Operación masacre* 253).

objeto de intercambio o causa (porque quiero a esa mujer, realizo un acto “malo” para poseerla simbólicamente u obtener los medios para poseerla) sino trasposición, deslizamiento: el Ángel desplaza su interés y su mirada de las “gambas” de las mujeres a la “cagada” que le quiere hacer al hindú. Y aplica su violencia sobre el cuerpo de aquel que está inmediatamente arriba en la escala jerárquica (el hindú en la carroza), desplegando un espectáculo de traición de clase frente a los ojos del poder (el palco del intendente).

Tercera propuesta o hipótesis que complementa la anterior: la del deseo y la revolución. El pueblo no tiene que hacer mucho esfuerzo para que su “calentura” dé el salto semántico que la conduce de la excitación a la cólera. El deseo sexual es una potencia física que puede derivar en una sorda rabia o en violencia. Sin embargo, hay que cruzar a la serie de “Imaginaria”, para que esa cólera deje de dirigirse al igual y se direcciona contra el poder. “Quien sabe si le explico usted me deja, pero cómo quiere que le explique que esta noche me roban a la Julia, ya me la han robado, seguro que a esta altura me la están culeando” (Walsh *Cuentos completos* 330) le dice el soldado retenido en guardia de imaginaria a su teniente. La imposibilidad de estar con la mujer deseada, la impotencia sexual, rápidamente se transforma en enojo, deseo de venganza y liberación. El soldado mata al teniente, los tiros que derriban al opresor vienen de un lugar inequívoco: “Si usted tuviera un ratito más [...] le explicaría lo del otro cargador, que me colgué entre las piernas, ahí donde le dije” (333)

El eslabón de unión entre deseo y revolución es “Esa mujer”. Es en esa mujer, o sea, en Evita, donde el deseo sexual y el deseo de emancipación social se unifican. Evita, mito atravesado por una doble cadena de sentidos, la santa y la puta, la “abanderada de los pobres” y la actriz, unifica en el cuento la veneración de los obreros y la violación necrófila del gallego, extendida por el delirio de posesión del coronel (“esa mujer es mía”). Entre su tratamiento cuasi religioso y la “fantasía perversa” (289) que despierta, Evita (su cadáver, tabú necrófilo) es la verdadera “mujer prohibida”, la síntesis en la que el deseo del pueblo osa decir

su nombre en el cuerpo (muerto) de la heroína de su lucha¹³. Y una vez que emerge, ese oscuro *deseo* de justicia sigue su transformación y aflora con toda la fuerza de un *pathos* o empuje que excede a sus manifestaciones o representaciones políticas circunstanciales (el Che, Evita, el peronismo...). Parte de su devenir colectivo, ésta es la enseñanza que “el pueblo” alegórico de “Un oscuro día de justicia” aprende cuando el celador noquea al tío Malcolm:

El pueblo aprendió que estaba solo y que debía pelear por sí mismo y que de su propia entraña sacaría los medios, el silencio, la astucia y la fuerza, mientras un último golpe lanzaba al querido tío Malcolm del otro lado de la cerca donde permaneció insensible y un héroe en la mitad del camino (480).

5. El *Bildungsroman* de Walsh

Argumentación circular, hemos llegado al comienzo nuevamente. Allí hablábamos de la progresiva adhesión de Walsh al peronismo como un factor extratextual que dejaba rastros en la representación y en el ingreso de las voces populares en sus textos. La idea se precisa luego del trayecto recorrido. El peronismo como movimiento político representante del pueblo es más una coyuntura que una necesidad o determinación esencial. Es decir: ¿cuáles son las relaciones del peronismo con las clases populares y, por ende, con su registro lingüístico? Porque si bien no vamos a reducir clases populares o registro popular a peronismo, hay que tener presente que por esos años el peronismo era un problema vigente y acuciante en el campo literario. La intelectualidad revisitaba por esos tiempos sus reflexiones sobre este partido y su relación con él. Como movimiento al que se opusieron durante los años 40 y 50; la reconsideración del peronismo que se produjo durante los años 60 puede leerse como un intento colectivo por comprenderlo como fenómeno de masas y como el posible representante de la lucha revolucionaria en la coyuntura político-

¹³ Las tentativas teóricas de Fredric Jameson por establecer una hermenéutica marxista asentada en las bases del psicoanálisis freudiano pueden resultar útiles a este respecto. Al releer la teoría de la interpretación freudiana (centrada en el deseo, es decir, en el cumplimiento de lo que se quiere) en términos colectivos a partir de la propuesta de Northrop Frye sobre el mito y la religión, Jameson pretende “restaurar una perspectiva en la que la imaginería de la revolución libidinal y de la transfiguración corporal vuelve a ser de nuevo una figura de la comunidad perfeccionada” (Jameson 60) y considera que la metafísica del deseo propuesta por Frye “muestra claramente que el programa de la revolución libidinal sólo es político en la medida en que es él mismo la figura de la revolución social” (59).

social que les tocaba vivir. La violencia, que para la élite dirigente implicó la imagen de los sectores populares mojándose “las patas” en la fuente de Plaza de Mayo el 17 de octubre de 1945, queda asociada para siempre en la conciencia comunitaria con el peronismo como partido político y, desde ese momento, es difícil negar que (si no desde un punto de vista político, sí desde la perspectiva del imaginario colectivo) el peronismo implicó un ingreso a la vida pública de las masas populares.

Walsh adhiere a los reclamos del peronismo pero mantiene su recelo, comprende que es necesario comprometerse con esa decisión política que en su presente histórico es la más cercana a los intereses revolucionarios, pero la verdad de su adscripción radica no tanto en el peronismo como en la fuerza subterránea que, en el universo simbólico de su obra, le da su verdadera fuerza, esto es, el *pueblo en lucha*. En el apéndice “Operación en cine”, el monólogo de Troxler enuncia claramente ese substrato popular por debajo del peronismo, que es el que le da su verdadera razón de ser:

El peronismo era algo más permanente que un gobierno que puede ser derrotado, que un partido que puede ser proscrito. El peronismo era una clase, era la clase trabajadora que no puede ser destruida, el eje de un movimiento de liberación que no puede ser derrotado, y el odio que ellos nos tenían era el odio de los explotadores por los explotados (Walsh *Operación masacre* 182)

En *¿Quién mató a Rosendo?* es Domingo Blajaquis el que representa esa continuidad del pueblo (y de su opresión, porque al fin y al cabo el pueblo se define por su posición subalterna, porque, sea cual sea el nombre que adopten los explotadores, el pueblo se compone de aquellos a los que siempre “les siguen pegando abajo”) como esencia por la que vale la lucha:

A Mingo lo cascaron los conservadores, lo fajaron los radicales, lo fajaron los comunistas, lo torturaron los libertadores y al final lo masacraron los que se dicen peronistas [...] pero el 16 de junio fue de los que sostuvieron que había que armar milicias obreras, y por eso lo radiaron los burócratas. Marxista convencido, los peronistas de la base lo aceptaron como suyo: el dilema que aun no termina de aclararse en los papeles, se resolvía en el corazón de un hombre al que nadie tuvo que explicarle dónde estaba el pueblo del que formaba parte (Walsh *¿Quién mató a Rosendo?* 65-66)

La fusión de los marginales en el cuerpo colectivo del pueblo en los cuentos y en las investigaciones acompaña el *bildungsroman* del propio Walsh, y deviene en la búsqueda de una enunciación cada vez más coral, más colectiva y más anónima mediante la que el intelectual intenta fundirse con esa masa. Pluralidad y polifonía en la búsqueda de una escritura colectiva (“Fotos” y “Cartas”) sin origen, sin autoridad y cada vez más comunitaria. *Fading de la voces* que “opera un malestar saludable en la escritura: no detiene el juego de los códigos [...] *no se sabe nunca si es responsable de lo que escribe* (si hay un sujeto *detrás* de su lenguaje)” (Barthes, S/Z: 145). Esa voluntad de anonimato y de colectividad encuentra su punto climático en los documentos finales que Walsh escribe para Montoneros y en su trabajo en ANCLA y Cadena Informativa, que intentaban romper el bloqueo de la dictadura (Cf. Gamberro 55). Y sin embargo, el gesto final es el de la cólera de un particular, donde en el centro de su devenir hacia el pueblo y lo colectivo, su exigencia de “utilidad” intelectual, Walsh reencuentra la singularidad en la signatura más propia, la de la firma de la “Carta abierta de un escritor a la Junta Militar”. “Rodolfo Walsh – C.I. 22845022. Buenos Aires, 24 de marzo de 1977” (Walsh, *Operación masacre*: 236): el modo de vehiculizar el agenciamiento con lo colectivo se instala en aquello más individual, el nombre propio.

Es en esa singularidad, producto de una serie de determinaciones y coyunturas específicas y únicas, donde Rodolfo Walsh, ese hombre “traído y llevado por los tiempos” (Walsh *Cuentos completos* 496), aúna las representaciones del pueblo. Es inútil dividir, por un lado, al Walsh “serio”, inmortalizado en el retrato del mártir, el héroe, el heraldo de la verdad, del Walsh humorístico en varios de sus cuentos. Solo la unidad singular de ese nombre propio, esa firma que unifica la obra (“RW”), puede dar coherencia y sentido cabal a los vaivenes de la trayectoria de ese hombre que se jugó la vida, por supuesto, pero que también se jugó en su obra los gestos que fijarían su vida en lo que escribió (Cf. Agamben).

Bibliografía

Agamben, Giorgio. “El autor como gesto”. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005. Pp. 81-94.

Alabarces, Pablo. “Walsh: dialogismos y géneros populares”. *Nuevo texto crítico*. N° 12/13 (Julio 1993-Junio 1994): 29-38.

Avellaneda, Andrés. *El habla de la ideología. Modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea*, Buenos Aires: Eudeba, 2013.

Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 2003.

Barthes, Roland. *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.

Bustos Domecq, H. “La fiesta del monstruo”. *El baulito*. <http://elbaulito.blogspot.com.ar/2006/11/la-fiesta-del-monstruo.html>, Última fecha de acceso: 20 de octubre de 2013.

Didi-Huberman, Georges. “Volver sensible/hacer sensible”. Badiou, Alain et al. *¿Qué es un pueblo?* Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.

Ferro, Roberto. *Fusilados al amanecer. Rodolfo Walsh y el crimen de Suárez*. Buenos Aires: Biblos, 2010.

Ford, Aníbal. “Ese hombre”. *Nuevo texto crítico*. N° 12/13 (Julio 1993-Junio 1994): 11.

Gamerro, Carlos. “Rodolfo Walsh, escritor”. *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*. Buenos Aires: Norma, 2006. Pp. 47-61.

Gilman, Claudia. “Los sesenta/setenta considerados como época”. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

Imperatore, Adriana. “Voces, prácticas y apropiaciones de lo popular en la ficción de Walsh”. Zubieta, Ana María. *Letrados iletrados. Apropiaciones y representaciones de lo popular en literatura*. Buenos Aires: Eudeba, 1999. Pp. 169-186.

Jameson, Fredric. “Sobre la interpretación”. *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid: Visor, 1989. 15-82.

Ludmer, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Perfil, 2000.

Masotta, Oscar. *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.

Rama, Ángel. "Rodolfo Walsh: La narrativa en el conflicto de las culturas". *Literatura y clase social*. México D.F.: Folios, 1983. Pp. 195-230.

Walsh, Rodolfo. *Caso Satanowsky*. Buenos Aires: Ediciones De la Flor, 2010.

---. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Ediciones De la Flor, 2013.

---. *Operación Masacre*. Buenos Aires: Ediciones De la Flor, 2007.

---. *¿Quién mató a Rosendo?* Buenos Aires: Ediciones De la Flor, 2010.