

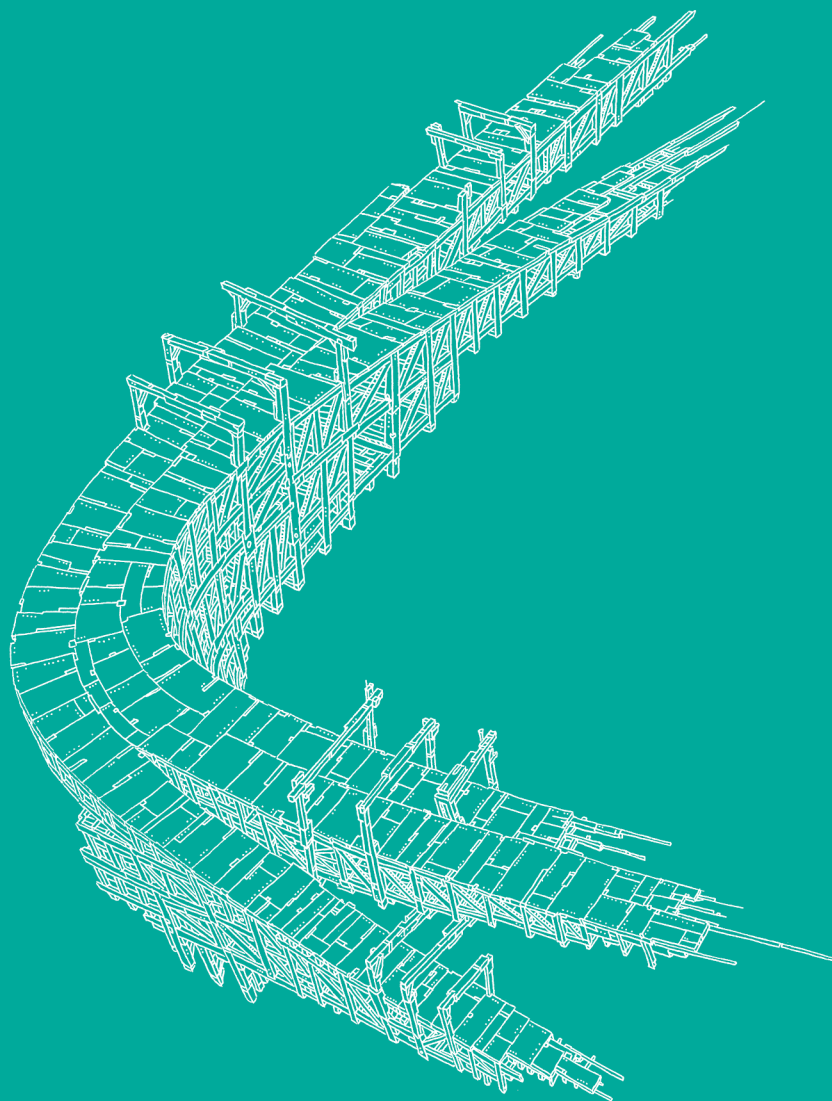
# PUENTES

*de Crítica Literaria y Cultural*

NÚMERO 4 | 8€

ABRIL 2015

**TOPOGRAFÍAS** Sergi Sancho Fibla **MNEMONIC STUDIES Y LOS LUGARES DE LA MEMORIA EN LA CRÍTICA LITERARIA** [18-31] ■ **ENSAYOS** Raquel Taranilla **ÁNGULOS SUPLEMENTARIOS** [34-43] Sebastiaan Faber **POST-MEMORIAS ESPAÑOLAS** [44-51] Georg Pichler **DILEMAS DE LA MEMORIA: EL EJEMPLO ALEMÁN** [52-61] Natalia Vinelli **UN ABANICO O UNA PISTOLA. TRES PISTAS PARA PENSAR LA RELACIÓN ENTRE LITERATURA, PERIODISMO E INTERVENCIÓN POÉTICA EN RODOLFO WALSH** [62-67] Miguel Ángel Hernández Navarro **CONTRATIEMPOS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO** [68-77] ■ **CRITERIOS** [78-95] ■ **MATERIALES** Guillem Vidal Lorda y Albert Jornet Somoza **EL MERCADO DE LA ACADEMIA: LA PRODUCCIÓN DE CONOCIMIENTO EN LA UNIVERSIDAD ACTUAL** [98-109] Bernat Padró Nieto **EL CV COMO DISPOSITIVO DE SUBJETIVIZACIÓN** [110-113] **ENTREVISTA** Con Jeffrey Beall y Xulio Ferrero [114-123] ■ **CONFLUENCIAS** Ivana Krpan **MATEMÁTICA Y FILOSOFÍA EN LA RELECTURA DRAMÁTICA DE LA HISTORIA. ENTREVISTA CON JUAN MAYORGA** [124-135]



BARCELONA | BUENOS AIRES | MADRID

# PUENTES

de Crítica Literaria y Cultural

BARCELONA | BUENOS AIRES | MADRID

## Dirección:

Max Hidalgo Nácher  
Fernando Larraz  
Paula Simón

## Consejo de redacción:

Verónica Enamorado  
Fernando Janeiro  
Albert Jornet Somoza  
Caterina Riba  
Marta López Vilar  
Paula Meiss  
Marta Ortiz Canseco  
Bernat Padró  
Ana Rodríguez Callealta  
Dionisio Sánchez  
Daniela C. Serber

## Diseño y dirección de arte:

Gerard Bosch  
Pol Guàrdia  
Fernando Janeiro  
Marc Novella

## Ilustraciones:

Mister Mourão  
[www.mistermourao.com](http://www.mistermourao.com)

## Fotografías interior:

Nacho Gomez Sales  
[www.nachogomezsales.com](http://www.nachogomezsales.com)

Davide Pellegrini  
[www.dpfotos.com](http://www.dpfotos.com)

## Edita:

Asociación PUENTES  
de Crítica Literaria y Cultural

## Depósito legal:

AS-00057-2014

## ISSN:

2341-0124

## Contacta:

[redaccion@puentesdecritica.com](mailto:redaccion@puentesdecritica.com)

## Suscríbete:

[suscripcion@puentesdecritica.com](mailto:suscripcion@puentesdecritica.com)

## Síguenos:

[www.puentesdecritica.com](http://www.puentesdecritica.com)  
[facebook.com/puentesrevista](https://facebook.com/puentesrevista)

© Reservados todos los derechos.  
Se prohíbe cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra, y solo puede realizarse con la autorización expresa por escrito de sus titulares.  
*Puentes* no se hace responsable de las opiniones vertidas por sus colaboradores.



*“Es verdad, nosotros los despertamos a ustedes; no es una cuestión de jactancia que yo diga esto. Yo sé que soy un buen escritor, y cada uno de los otros hombres del boom lo sabe también. Pero ustedes descubrieron que éramos buenos escritores. Si no hubiera existido la otra punta del puente, habiéramos seguido trabajando solitarios, sin editores o con editores un poco a la manera de un ejército de salvación.”*

*Julio Cortázar*

*“Iban desde las vías anteriores a la estación (los trenes que los habían trasladado se detenían al llegar al paso a nivel) en dirección al penal de San Marcos. Atravesaban el puente sobre el Bernesga y ya no se sabía más de ellos. La procesión –centenares de hombres en muchos casos– siempre fue con este recorrido. Nunca vi grupos en regreso.”*

*Antonio Gamoneda*



## UN ABANICO O UNA PISTOLA TRES PISTAS PARA PENSAR LA RELACIÓN ENTRE LITERATURA, PERIODISMO E INTERVENCIÓN POLÍTICA EN RODOLFO WALSH

**Natalia Vinelli**

### 1.

Escribe Rodolfo Walsh en mayo de 1972: “Mi relación con la literatura se da en dos etapas: de sobrevaloración y mitificación hasta 1967, cuando ya tengo publicados dos libros de cuentos y empezada una novela; de desvalorización y paulatino rechazo a partir de 1968, cuando la tarea política se vuelve una alternativa. La línea de *Operación Masacre* era una excepción: no estaba concebida como literatura, ni fue recibida como tal, sino como periodismo, testimonio. Volví a eso con *Rosendo*, porque encajaba en mi nueva militancia política”. Ya había advertido en 1970: “La desvalorización de la literatura tenía elementos sumamente positivos: no era posible seguir escribiendo obras altamente refinadas que únicamente podía consumir la *intelligentzia* burguesa, cuando el país empezaba a sacudirse por todas partes. Todo lo que escribiera debía sumergirse en el nuevo proceso, y serle útil, contribuir a su avance. Una vez más, el periodismo era aquí el arma adecuada”.

Los párrafos con que empezamos estas notas pertenecen a los papeles personales de Walsh, aquellas anotaciones donde el escritor expresa sus dudas, contradicciones y certezas. Los papeles son especialmente reveladores porque desnudan los desgarramientos que los intelectuales debieron enfrentar cuando la opción revolucionaria tomó cuerpo, no solo en la Argentina, sino en toda América Latina. Todavía estaba fresca la imagen del Che Guevara al descender del *Granma*, cuando en medio de la balacera decidió abandonar el botiquín de médico para cargar el fusil. E impactaba, sobre todo, su final en Bolivia. Walsh sostiene por entonces que “nos cuesta a muchos eludir la vergüenza, no de estar vivos porque no es el



deseo de la muerte, es su contrario, la fuerza de la revolución, sino de que Guevara haya muerto con tan pocos alrededor. Por supuesto, no sabíamos, oficialmente no sabíamos nada, pero algunos sospechábamos, temíamos. Fuimos lentos, ¿culpables? Inútil ya discutir la cosa, pero ese sentimiento que digo está, al menos para mí, y tal vez sea un nuevo punto de partida”. La muerte del Che interpelaba a la izquierda, al progresismo, a trabajadores, jóvenes e intelectuales. Apuraba decisiones que venían madurando desde el triunfo de la Revolución Cubana. ¿Cómo superar la disociación entre el pensamiento y la acción? Walsh vive esta contradicción desde su temprano viaje a la isla. Su participación en la agencia Prensa Latina junto con Jorge Ricardo Masetti le permite ejercer un periodismo comprometido con la realidad latinoamericana y, en ese tránsito, vincular su interés por la criptografía con las necesidades de la revolución. Fue entonces cuando logró decodificar mensajes que pusieron al descubierto la tentativa norteamericana, instrumentada por la CIA, de invadir Cuba a través de Bahía Cochinos.

De regreso en Buenos Aires, después de publicar *Los oficios terrestres* y *Un kilo de oro*, Walsh resuelve dar el paso. Dado que Cuba había cambiado su perspectiva de ver el mundo, decide entonces asumir una tarea política en una central sindical combativa como la CGT de los Argentinos, durante la dictadura de Onganía, en 1968, aportando concretamente en la dirección y confección de su periódico. Esta tarea lo coloca en el debate directo con trabajadores de carne y hueso, que por momentos lo cuestionan en su rol de intelectual. En un artículo de 1997, Mestman repone las tensiones que se fueron desarrollando hacia el interior de esa central, reflejadas en las críticas al periódico que realizó el representante de la Agrupación del Hielo, quien “consideró que estaba mal hecho, ya que las opiniones e inquietudes de las bases no se reflejaban en él” y declaró que “la Agrupación del Hielo lo va a vender cuando sea el diario de la clase obrera argentina, y no el diario de un grupo de intelectuales que no conoce un corno de lo que pasa en las bases del movimiento obrero”. ¿Cómo y de qué manera había que escribir para el pueblo? ¿Era posible, en un contexto marcado por la represión y la movilización, una novela destinada a un público popular? ¿Cómo superar el refinamiento, los guiños, la suposición de un lector letrado?

Para Walsh, la novela aparecía como una forma de expresión de la burguesía, desconectada desde la producción y desde las condiciones de consumo de las necesidades de la etapa histórica que se estaba viviendo. La sensación de “estar en falta” que aparece una y otra vez en sus escritos, los dilemas del ser intelectual entre las filas del pueblo, lo llevan a refutar el valor de la literatura en una coyuntura altamente conflictiva y a encontrar en el periodismo una salida alejada del populismo, más apegada a las urgencias de la intervención política: “Tardé mucho tiempo en darme cuenta de que las cosas que hay para contar son tantas y tan urgentes, que no hay que pararse tanto a ver cómo uno las cuenta”.

Esto no significa, sin embargo, una renuncia a la literatura, que Walsh conserva como pasión hasta la desaparición de su cuerpo luego

*“¿Cómo había que escribir para el pueblo? ¿Cómo superar la suposición de un lector letrado?”*



de enfrentarse a los balazos con una patota de la Escuela de Mecánica de la Armada. En esos años la imagen de la novela parece perseguirlo, reclamarle atención, mientras en ese diálogo consigo mismo y con otros va poniendo en cuestión los objetivos de los textos, el para qué y el para quién: “No puedo o no quiero –afirma– volver a escribir para un limitado público de críticos y *snobs*. Quiero volver a escribir ficción, pero una ficción que incorpore la experiencia política, y todas las otras experiencias”. Las preguntas que se hace tienen que ver con un proceso interno relacionado con su participación en el proyecto revolucionario; en definitiva, con el desgarramiento que supone el desclasamiento, la opción colectiva por sobre el rédito individual, que lejos de ser impoluta se presenta atravesada por numerosas contradicciones.

## 2.

Subyace a estos planteos –que son los planteos de toda una generación– una manera alternativa, radical, de relacionar la producción cultural y el proceso revolucionario, en el sentido que Antonio Gramsci da a la figura del intelectual orgánico. Estamos hablando de unos debates que se concretan en muchos casos con la integración plena de artistas, escritores, cineastas y científicos sociales en las organizaciones político-militares de la etapa, centralmente en Montoneros, de extracción peronista de izquierda, y en el PRT-ERP, de ideología marxista leninista. Y también estamos hablando de lo que este paso supone en términos de producción artística y de conocimientos.

Es cierto que se escribió mucho sobre el rol del intelectual en las décadas de los 60 y 70, los debates generados alrededor de la opción militante y la tensión más general entre ciencia e ideología (o entre ciencia y política o, más puntualmente, entre vanguardia artística y vanguardia política), que atravesó el campo de la cultura y las ciencias sociales con gran persistencia durante aquellos años, pero que se reedita de manera

permanente. Entonces no pretendemos ser novedosos al afirmar que Rodolfo Walsh es uno de los representantes más acabados de estas discusiones en la Argentina, lo cual lo ubica en un lugar de re-

*“Las esperanzas del socialismo transformaban la práctica intelectual de formas muy distintas”*

ferencia para el presente.

A riesgo de esquematizar, podemos establecer una serie de matices ordenadores para leer las polémicas de la época, que se tradujeron en prácticas bien concretas. En un contexto marcado por el triunfo de la Revolución Cubana, la derrota yanqui en Vietnam, el ascenso de las luchas obreras y campesinas y el surgimiento de las organizaciones guerrilleras en todos los rincones de la Patria Grande, el horizonte emancipador del socialismo aparecía como un denominador común en todos los debates. Pero los modos en que estas esperanzas transformaban la práctica intelectual se resolvían de formas muy distintas.

Descartando aquellos que negaron la experiencia revolucionaria reclamando la pureza incontaminada del arte y de la ciencia, podemos





trazar una línea que hacía eje en la contradicción entre los tiempos de la producción intelectual en los países dependientes y las urgencias de la práctica política, reclamando para sí un hacer científico en su especificidad. Otra línea, en cambio, se planteaba el hecho de que de la práctica política también surgen conocimientos, expresiones de un nuevo modo de ser y estar en el mundo, de una nueva cultura popular. Y era tarea de los intelectuales comprometerse y contribuir con ese proceso. Dentro de esta zona, como opción más avanzada, se ubicaron aquellos intelectuales politizados que asumieron militancias orgánicas y desarrollaron las tareas que el colectivo les encomendaba, más allá de su carácter de intelectuales. En este grupo podemos ubicar a Walsh.

Hablamos de un período vertiginoso que condensó en meses procesos que acaso podrían llevar años. En el libro *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia y política en el 68 argentino*, Ana Longoni y Mariano Mestman analizan las conflictivas articulaciones que llevaron a la ruptura de un grupo de artistas de ese instituto porteño Torcuato Di Tella y a la posterior formación de la experiencia de Tucumán Arde, acompañada por debates importantes sobre las posibilidades de un arte “objetivamente” revolucionario. Fernando Solanas y Octavio Getino dedican un capítulo completo de la película *La hora de los Hornos* a criticar lo que consideran el vanguardismo *snob* del Di Tella y su pretendido “arte por el arte”, que en realidad naturaliza un tipo de arte burgués. El film es duro al mostrar imágenes de los *happenings* contrapuestas en el montaje con los bombardeos norteamericanos en Vietnam.

También transitó el camino de las elecciones políticas colectivas el cineasta desaparecido Raymundo Gleyzer, quien integró las filas del PRT-ERP. No se puede ya seguir siendo un “intelectual diletante”, ni es posible conformarse con “ser toda la vida” un “hombre de izquierda” que no asume la “lucha por el poder”. Así le decía al cubano Tomás Gutiérrez Alea en una entrevista en 1970: “nos dimos cuenta nosotros mismos de que nuestro trabajo como Cine de Base no era tal hasta tanto no lográramos incorporarnos a la tarea concreta de un grupo que estuviera luchando por la toma del poder en un plano político, porque si no, no somos cineastas políticos, somos diletantes de un proceso intelectual ajeno al proceso nacional que vive el pueblo”.

Las necesidades del proceso revolucionario aparecen en todos los casos como contradictorias con el modo de producción cultural de la burguesía, de carácter aislado, competitivo, autosuficiente. Lo que va quedando claro para estos artistas –Rodolfo Walsh, Pirí Lugones, Paco Urondo, Juan Gelman, Raimundo Gleyzer, Haroldo Conti, entre muchos otros– es que ya no era posible separar la producción cultural de la práctica política, que el intelectual debía ser útil al proceso en curso y contribuir a su avance, meter “los pies en el barro”, enrolarse como combatientes y no pretender un lugar de privilegio. “Los mejores de nosotros los mandamos a pelear a ellos, pero no peleamos nosotros mismos” escribe Walsh unos años antes, preludiando sus decisiones futuras, y agrega: “nuestro rango en las filas del pueblo es el de las mujeres embarazadas, o los viejos. Simples auxiliares, acompañantes. Eso estaría bien, de todos modos, si fuéramos modestos”.



Estas elecciones llevan al autor de *Operación masacre* a integrar la CGT de los Argentinos, el Peronismo de Base y finalmente, en 1973, la organización político-militar Montoneros, donde revestía como oficial segundo en el área de Informaciones e Inteligencia. Tenía entonces 46 años y la convicción de que “un intelectual que no comprende lo que pasa en su tiempo y en su país es una contradicción andante, y el que comprendiendo no actúa, tendrá un lugar en la antología del llanto, no en la historia viva de su tierra”. Puede leerse en los papeles personales la cronología de una decisión razonada, madurada y difícil que lo acompañará hasta su desaparición como miembro activo de la máxima guerrilla peronista argentina.

### 3.

En un artículo publicado en la revista *Fin de Siglo*, el escritor Osvaldo Bayer evoca un encuentro con Rodolfo Walsh en el “verano tardío de 1972”: “Acababa de salir el segundo tomo de mi libro sobre la Patagonia” —en referencia a *La Patagonia Rebelde*. “Alguien me tocó el hombro en la calle y me dijo, entre serio y sonriente: ‘Desde ahora vas a tener que cuidarte, no te lo van a perdonar’. Era Rodolfo. Le respondí espontáneamente: ‘Mirá quién habla’. Y agregué algo que quise expresar con pocas palabras: ‘El único que corre peligro sos vos. Vos historiás el presente’ ”.

Es interesante la anécdota porque coloca el debate que venimos recuperando en el terreno de la historia, hace más compleja la tensión entre la literatura y las arenas del testimonio y la denuncia como objetivo de un periodismo de intervención política. En este marco debe leerse la afirmación del propio Walsh acerca del oficio como “el arma más adecuada” para la etapa (similar, por otra parte, a la idea del cine como un “arma de contrainformación” en Raymundo Gleyzer). “El testimonio y la denuncia” —afirma— “son categorías artísticas por lo menos equivalentes y merecedoras de los mismos trabajos y esfuerzos que se le dedican a la ficción”.

El desarrollo de esta unidad entre pensamiento y acción ya asomaba en la investigación sobre los fusilamientos de José León Suárez en junio de 1956, cuando escucha en un bar de La Plata que “hay un fusilado que vive” y decide salir a buscarlo en lugar de continuar su partida de ajedrez. Sin embargo, en el prólogo a la tercera edición del libro (publicada en 1968, año que, como venimos marcando, aparece como bisagra en su recorrido intelectual y militante), Walsh admite que “a doce años de distancia se pueden revisar las colecciones de los diarios, y esta historia no existió ni existe”. En ese texto recuerda su seguridad inicial en que “una historia así, con un muerto que habla” se la disputarán las redacciones de los grandes diarios. Pero en cambio se encuentra con un “multitudinario esquivo de bulto”: “así que ambulo por los suburbios cada vez más remotos del periodismo, hasta que al fin recaló en un sótano de Leandro Alem donde se hace una hojita gremial, y encuentro un hombre que se anima”. En ese prólogo reconoce cierta ingenuidad: imagina que la investigación sobre los fusilamientos que lo obliga a cambiar de identidad y circular armado durante algún tiempo merecerá un Pulitzer. Asimismo, siente la adrenalina del héroe individual que a fuerza de arrancar la verdad llegará



a la tapa de los diarios. Se trata de una primera imagen romántica del periodismo, desde una concepción liberal “profesional”. En este sentido podemos decir que el recorrido de Walsh irá progresando –a la par de una problematización respecto de los destinatarios y la función de la producción literaria– desde un periodismo entendido como ejercicio de derechos ciudadanos, reclamando justicia desde una moral individual contra el “poder arbitrario” (que se resume muy bien en el cuento elegido por Walsh para la antología publicada por Pirí Lugones en 1967, “La cólera de un particular”), hacia un Walsh revolucionario que sacudía sus “ataduras mentales” en la lucha misma.

Contra el refinamiento burgués y contra el periodismo achanchado hará el oficio en la calle, con el grabador colgado al cuello, recopilando las voces de la gente común en los barrios y en las fábricas. *¿Quién mató a Rosendo?*, publicado por entregas en el periódico de la CGT-A, es una de las expresiones de este arte documental radicalmente político. Walsh “era esencialmente un reportero que revolvió todo para encontrar la verdad”, escribe Bayer, “pero a la vez era el cronista que –con estilo penetrante y riguroso– volcaba su investigación en crónicas para el pueblo”.

Todas sus producciones (las investigaciones periodísticas, sus cuentos, los artículos en diarios y revistas, sus notas personales, las entrevistas y su trabajo en Prensa Latina, el *Semanario CGT-A*, *Noticias*, la agencia clandestina ANCLA y Cadena Informativa) muestran una atención clara sobre este tema de la verdad. Podemos afirmar, sin temor a equivocarnos, que no le interesaba una práctica periodística para editorializar o solamente de propaganda, y mucho menos obsecuente. En cambio, se observa en su trayectoria una preocupación constante por chequear la información, por diversificar las fuentes, por hurgar en el detalle para construir un discurso periodístico de contrainformación capaz de ser apropiado en su belleza y, al mismo tiempo, útil en el camino de la emancipación.

Así adquiere toda su significación la poderosa figura que hace de la máquina de escribir un arma para la lucha política. Como le explica a Ricardo Piglia en una entrevista realizada en 1970: “según cómo la manejás es un abanico o es una pistola, y podés utilizarla para producir resultados tangibles, y no me refiero a los resultados espectaculares, como es el caso de *Rosendo*, porque es una cosa muy rara que nadie se la puede proponer como meta, ni yo me la propuse, pero con la máquina de escribir y un papel podés mover a la gente en grado incalculable. No tengo la menor duda”.

*“El periodismo de Walsh progresa desde el ejercicio de derechos ciudadanos, hacia un Walsh revolucionario”*



