

El archivo como acontecimiento en la crítica: textos recobrados de Rodolfo Walsh.

María José Sabo.

Conicet

Universidad Nacional de Río Negro

Universidad Nacional de Córdoba

(1 Portada Power Point)

Quisiera hablar de dos crónicas escritas por Rodolfo Walsh para la revista *Panorama* entre septiembre y octubre 1967, hablar asimismo de la relación tensional que la escritura de ambas entabla con las fotografías que las acompañan y a su vez, con la constelación mayor de imágenes que las enmarca dentro de la propia revista: esto, procurando pensar, si cupiera, la tarea de la crítica frente a los naufragios de la historia. Todas las imágenes que se van a exponer están extraídas de los números de la revista en que se publicaron los dos textos referidos.

Las crónicas de Walsh se titulan, la primera, “El matadero” (pasar 1 foto -tapa nota-), mientras que la segunda, la cual puede leerse como una profundización de las líneas de indagación de la anterior, se titula “Las carnes que salen del frío” (pasar 1 foto). En el despliegue de ambas, mediado apenas por un mes, Walsh se sumerge en el plano más profundo de la vida económica y también de la vida cultural de la Argentina, yendo hacia sus bases productivas y a las condiciones de producción. Pero también se sumerge en lo profundo de la tradición literaria, aquella que arrancarían en *El matadero* de Esteban Echeverría, para reescribir la pugna entre Civilización y Barbarie a partir de un marco de pensamiento y de acción en vínculo directo con la preparación de una Revolución por venir, la Revolución que en estos años sesenta-setenta, como sostiene Claudia Gilman, se vivía como lo inminente.

En el desplazamiento “a lo profundo” del plano para extraer de allí un relato y una imagen se juega la tarea del cronista de mostrar, dar a ver lo que, siendo tan evidente, pasa desapercibido; esto es, las fuerzas laborales y económicas que entraman la cotidianidad de la ciudad. En ese espacio soterrado reside para el escritor la fuerza de producción y los sujetos (trabajadores mal pagos, inmigrantes del interior, reseros, etc.) (pasar 4 fotos) que

harán posible la revolución en el país. El escritor lo contrapone al poder financiero que se acomoda en el centro de la ciudad, en ese núcleo de rascacielos que el narrador mirará desde lo lejos, situando el aquí de su escritura en el matadero como margen donde comienza el ciclo productivo de la carne, y desde el puerto, (pasar la foto) donde este mismo ciclo se cierra con un saldo en negativo que debe ser revertido, porque para Walsh “este es un negocio que enriquece a pocos y empobrece a muchos”. La escritura va a ocupar un papel crucial en esta -denominada por el propio Walsh- “guerra secreta de las carnes” (88), señalando la rapiña de los monopolios extranjeros (ingleses, franceses, holandeses, etc.) y la connivencia que el Estado negociador tenía con ellos. Pero la escritura también se entronca con la tarea revolucionaria en el acto de asumirse ella misma como la necesaria reescritura de *El matadero* de Echeverría, abriendo el repertorio de imágenes y relatos que sedimentaron ciertos textos que, como *El matadero*, podemos adjetivar de “centrales” o provenientes del “centro”, en particular, del centro del canon nacional (-allí donde los puso, no otra que la crítica-), para re-ensamblar sus materiales constitutivos de su repertorio estético y alegórico-político (la sangre, el trabajo, la matanza, la civilización y la barbarie, el degüello etc.) en un nuevo montaje que abre la posibilidad de un relato *otro* que recodifica al matadero en el lenguaje de la revolución. En él, los restos que sobrevienen desde un fondo de violencia histórica hacia el presente de los años '60-'70 se reorganizan de manera imprevista para continuar, sin embargo, sosteniendo la lógica dialéctica: así, la barbarie aquí serán los monopolios y el poder bursátil, mientras que la civilización estará depositada en el polo de los trabajadores. Esto le permite a Walsh sostener que “tal vez, Esteban Echeverría, no entendió del todo” (259), “proyectando desde entonces [desde *El Matadero*] en el ‘hombre de cuchillo’ del suburbio prevenciones de violencia y sangre que se disuelven apenas uno se para a conversar con él” (259). Es preciso en la reescritura, entonces, *escarbar* en ese “no entender del todo” que habría dado lugar a equívocos; minar ese lenguaje sedimentado en la tradición literaria desarmando las lecturas cristalizadas del matadero como barbarie; en síntesis, desvincularlo de su halo de salvajismo y muerte, para, por el contrario, proyectarlo como espacio en plena modernización con una función precisa dentro del esquema de la Revolución futura. Ante la llegada inminente de ésta, la crónica ensaya, prepara, la “nueva retórica”, como sostiene Nicolás Casullo citando a su vez a Terry Eagleton, desde la cual se proferirá ese mundo nuevo, aún desconocido, el que traerá

la revolución en ciernes. Es interesante observar que, desde la misma perspectiva, el matadero (como espacio y como texto) también sea revisitado por los mismos años tanto por el pintor Carlos Alonso cuando en 1967 ilustra *El matadero* de Echeverría (pasar 1 foto) (y posteriormente vuelve a él para seguir reinterpretándolo pasar 2 fotos), y por los cineastas Solanas y Getino en *La hora de los hornos*, 1968. (video 6/9 youtube. Minuto 5:55)

En una apuesta más radical aún, en especial si la leemos desde el contexto de una publicación como es la de la revista *Panorama*, la crónica habilita un espacio visual (pasar 1 foto) destinado a la reproducción fotocopiada (y luego transcrita) del documento de denuncia que elaboraran los trabajadores y las empresas frigoríficas locales para dejar constancia de los atropellos sufridos y asentar sus demandas. De este modo, dentro de *Panorama*, Walsh logra inmiscuir un documento incómodo, imprevisto para la estética y línea editorial de la publicación. Al respecto, Carlos Ulanovsky señala que la revista se instala en Argentina como una publicación de referencia dentro del emergente mundo de los semanarios políticos a partir del '63. Perteneciente a la Editorial Abril, *Panorama* se estructura en una redacción doble: por un lado en sociedad internacional con la editorial Mondadori de Italia, y por el otro, y más decisivo, con la redacción de la revista *Time*, en New York, “desde donde se bajan las directivas para la redacción porteña”. *Panorama* así se resume en el slogan “La revista de nuestro tiempo” (pasar 1 foto), destacándose por sus enviados especiales al extranjero y por tocar temas de “actualidad” que insisten en una iconografía fuerte del dinero y del progreso entendido en diversas “ficciones” (pasar 5 fotos). Asimismo, se destaca por una artillería publicitaria detrás de la cual se vislumbra un público lector de elite (Ulanovsky, 1997). Ésta da forma a un abigarrado campo visual preñado de objetos de consumo suntuoso: relojes, autos, viajes, cigarrillos, (pasar 5 fotos) por el otro, rostros de modelos internacionales, tecnología, arte catalogado como “elevado” (pasar 2 fotos), etc. El color en la imagen es una verdadera novedad dentro de las publicaciones gráficas en el país, y contribuye a poner de realce el ya, de por sí, poder magnético de las fotografías.

Pero volviendo a la modesta fotocopia blanco y negro del documento de denuncia de los trabajadores (pasar 1 foto) (detrás de la cual no hay ningún fotógrafo profesional sino que es el propio Walsh el que la hace) ella nos permite pensar en la fuerza que el escritor le otorga a la imagen, no solo en lo que respecta a ésta en particular, sino más ampliamente,

en tanto técnica moderna de testificación y documentación de las injusticias. Así, en ambas crónicas, “El matadero” y “Las carnes que salen del frío”, la imagen toma un lugar protagónico que la aleja de la función de “ilustrar” lo escrito, o la de “recrear” visualmente la lectura. Los dos textos, lo que éstos relatan y lo que de éstos se nos hace presente a nosotros como testimonio de aquel pasado, se construyen desde el armazón tensional entre escritura e imagen, en un entrelazamiento de miradas que se contraponen y exigen mutuamente.

El punto de vista de las notas se construye incluyendo la mirada del fotógrafo a través de un “nosotros” con el que Walsh involucra también a Pablo Alonso, Francisco Vera y Eduardo Frías, los tres fotógrafos en este periplo hacia “la guerra de la carne”, pero mientras en la escritura no queda resquicio en el cual no se afirme la urgencia de la causa revolucionaria y, en este sentido, de la tarea por asumir que tiene el “matadero –no como espacio bárbaro, sino modernizado” (modernización que sobre todo la escritura se empeñará en testificar), la imagen, a contracorriente y en una suerte de *contra-tono*, insiste en exponer el signo perturbador de la muerte, la matanza y el charcal de sangre (pasar 4 fotos). Receptados *en y desde* un futuro que no fue, el tiempo del *haber sido* de un anacronismo (Antelo) en el cual estos textos nos llegan a través del trabajo de archivo de Daniel Link y un grupo de investigadores y colaboradores (aunque sin contar con las fotografías), la tensión entre escritura e imagen nos invita a una forma de leer (y releer) el pasado en que no se aplanen las fuerzas políticas, estéticas y hasta intuitivas en conflicto, y en ese sentido, tampoco sofoque -dentro el signo total de la Revolución- la manera en la que éstas disyunciones tomaron forma y generaron sus propias representaciones. En esta escena crítica en la cual releemos un pasado (los ’60-’70), el cual a su vez también está releiendo otro pasado (el siglo XIX), la tarea archivística sobre esos restos nos demanda no perder de vista la forma en que estas disyunciones moldearon no solo el régimen de lo imaginable donde están claramente la revolución, la modernización, la liberación puestas en un primer plano; sino también ir, como lo hace el propio Walsh y también los fotógrafos que lo acompañan, hacia lo soterrado (en todo sentido: espacial, económico, histórico) para observar cómo también lo entonces “inimaginable” tomó su forma, aunque en un plano más desdibujado/desfigurado, en el seno mismo de las retóricas “más representativas” de la ideología del momento.

En *Pequeña historia de la fotografía* Walter Benjamin sostiene que entre la imagen y la escritura siempre debiera haber una “tensión crítica”: ninguna de las dos lo dice todo, al contrario, la una perturba a la otra exigiéndole revisar sus lenguajes propios. En estas crónicas dicha relación conforma el espejo roto de una revolución que, no solo no aconteció, sino que en su lugar se instauró, 9 años después de hecha esta publicación, la más terrorífica de las dictaduras, haciendo cumplir a la misma vez lo que en las crónicas ya, intuitivamente, se estaba escribiendo tanto en la letra como en la imagen: por un lado que la barbarie no es ni desbocada ni atolondrada como lo fuera “la chusma” de *El matadero* de Echeverría, sino que al contrario, se rige por el perfecto y frío cálculo de una muerte serializada (recordemos que Walsh, en su acción de reescritura e inversión del texto fundamente, identifica a la barbarie con al poder financiero, aquel con el cual en los '70, justamente, se va a aliar la dictadura). Por el otro, como anticiparan por su parte las imágenes, que el espacio del matadero, epítome de la historia política y literaria del país, enchastra siempre la toma, la captura óptica de un presente que ansía volver legible el horizonte del futuro promisorio. Sus restos de matanza y sangre no dejarán de sobrevenir desde el pasado, malogrando el proyecto de emancipación.

El desajuste entre la imagen y la escritura, y a su vez entre éstas y las otras imágenes y escrituras que integran a la publicación de *Panorama* en su conjunto, nos devuelve la textura irritada y contradictoria de una forma estética que, tomando la expresión de Didi-Huberman, ve venir la catástrofe, incluso cuando, no pudiendo imaginarla como parte del esquema revolucionario planeado (al menos en este momento), y sus fuerzas se direccionen a sacarla precisamente del campo de la *imago*. La inadecuación entre unas y otras, y a su vez, éstas contra el fondo de imágenes de la revista, escribe ya un relato de lo contrahecho, lo desfigurado en tanto, lo que va desdibujándose.

Didi-Huberman se pregunta ¿cómo ver venir la catástrofe? Siendo que éstas se tornan visibles demasiado tarde, una vez que ya han detonado, que han tenido lugar. ¿Cuáles son los órganos sensoriales de un tal *ver venir*, centinela *en* el tiempo? Didi-Huberman trabaja estas preguntas desde la metáfora del *grisou*, un gas metano y mortífero que aparece en las fisuras subterráneas de los túneles de minería, un gas que, como la misma catástrofe, es inodoro e incoloro, imposible de ser advertido, y por ello, responsable de tantas tragedias. Los mineros recurren a una estrategia muy antigua y de cierto carácter

adivinatorio: llevan consigo dentro de una jaula a un pájaro cuyo plumaje, ante el gas grisou, se infla, se crispa, volviendo así *legible*, por medio del *hacer visible*, la catástrofe inminente. La visibilidad es la primera de las acciones que posibilitará la anticipación, y con ella, la legibilidad y cognosibilidad de esa catástrofe que se incubaba, enterrada, aún inimaginable, y por ello, aún sin relato.

Las imágenes en su desconexión con el texto, en su entramado de euforia afirmativa de la causa revolucionaria y a la vez, visión “sospechante” que proviene de los primeros planos en que aparece la sangre, se acercan a la figura de ese plumaje adivinatorio que siente, físicamente, el aire envenenado. Otros indicios, en otros espacios de la revista, tal vez marginales para el lector que va en busca del texto de Walsh, nos permiten rastrear *otros* signos premonitorios de los tiempos por venir, cuando por ejemplo, en una simple grilla de estrenos teatrales y cinematográficos aparezca ya la marca de la censura (pasar 1 foto) (recordemos también la proximidad del golpe del '66), o cuando la voz representativa del historiador resulta ser la de un oficial militar naval que afirma que, ante los hechos del pasado, “no hay que tomar partido”, (pasar 1 foto) pudiendo advertir nosotros, después de las lecciones de Walter Benjamin, que este “no tomar partido” equivale a reafirmar la visión triunfante de la historia, el “cortejo triunfal de los que se llevan el botín”, dice Benjamin (1940).

Para Didi-Huberman, la dificultad para *ver venir* el momento de la catástrofe se relaciona con que ella está tapada por otra catástrofe más obvia y espectacular que ocupará todo el campo de visión. En este caso, los textos de Walsh se inmiscuyen con esas otras imágenes que conforman ese mismo presente, las cuales depositan la tragedia en un espacio lejano, en Vietnam y Medio Oriente o incluso en China (pasar 7 Fotos), pero también con otras imágenes que, de manera paradójica, certifican estar viviendo un tiempo de paz (pasar 6 fotos). Este es el montaje visual a través del cual el mundo se presenta en la revista, dirigido hacia un ojo “burgués” (Didi-Huberman) que mira la calamidad a la distancia (y así, tranquiliza su mala conciencia en un *no poder hacer nada*) y se recrea en la belleza de la industria cultural a través de un apacible “pasar revista” que ya para 1967 Guy Debord había conceptualizado en la idea de “la sociedad del espectáculo”. “Sentir el grisou es difícil, como es difícil *saber ver* aquello que no aparecerá sino apenas, estremeciendo las alas del pájaro cuando pasa el “aire malo”, “los malos tiempos” de la historia” (Didi-Huberman,

2015, 30). [Para Didi-Huberman] No hay mejor artimaña para las catástrofes que la aparente normalidad del tiempo que pasa” (34). En esos tiempos de aparente normalidad, no se procura ver más allá, siquiera alrededor, sino al contrario, se tiende a un adormecimiento de la visión (35). De allí también que la figura de Walsh sobresalga y nos interpele siempre su capacidad de estar alerta.

En 1972 Walsh es echado de la revista y algunos años después en una entrevista, ante la pregunta de por qué ha dejado de ejercer el periodismo, contestará: “sólo me interesa escribir para muchos, no quiero escribir para ejecutivos” (En Link, 153). El escritor se aleja entonces de esos espacios donde impera la construcción visual y escritural de “la normalidad”, y en 1977, fiel al compromiso asumido, escribe “Carta abierta a la Junta Militar”. En ella se reactiva el sino nacional del matadero y contra por lo entonces inimaginable, vuelve a gobernar la muerte sin fin: **(pasar 1 foto-fin)**

han despojado ustedes a la tortura de su límite de tiempo [y esto] ha sido completad[o] con la falta de límite en los métodos, retrocediendo a épocas en que se operó directamente sobre las articulaciones y las vísceras de las víctimas [...] Han llegado ustedes a la tortura absoluta, intemporal, metafísica [...] mentes perturbadas que la administran para ceder al impulso de machacar la sustancia humana hasta quebrarla [...] (227)

Como hemos mencionado ya, estamos frente a textos que no fueron desclasificados de fondos documentales y hemerotecas sino recién en el año 2007 (es decir, 40 años después), gracias al trabajo de archivo realizado por Daniel Link y colaboradores; un trabajo colectivo que concluye en el volumen *El violento oficio de escribir. Obra Periodística (1953-1977)*.

Su archivación es ya la posibilidad de una experiencia *otra* (sea de lectura, de visualidad, de cognosibilidad) en tanto, señala Derrida, “no se vive de la misma manera lo que ya no se archiva de la misma manera” (26). A través del compromiso con el trabajo archivístico la crítica arma sus montajes como forma de volver a exponer los tiempos perdidos. Te este modo, también se juega su potencia al rearmar el campo visual del presente desde una política de la mirada que no desatiende al resto, aquello que quedó del naufragio y que –en medio de la marea uniforme de las múltiples imágenes- sin embargo, se crispa, como el plumaje del pájaro en los túneles de las minas, reconfigurando nuestra relación con el pasado y así, con el porvenir. Porque, tomando nuevamente a Derrida, el

archivo es una forma de la *promesa* que así, se inscribe necesariamente como un *acontecimiento*: “la estructura técnica del archivo *archivante* determina asimismo la estructura del contenido *archivable* en su surgir mismo y en su relación con el porvenir. La archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento. Ésta es también nuestra experiencia política” (24).

Estos restos, desajustados de su propio presente, inesperados también para el nuestro (si nos guiamos por los 40 años que tardaron en retornar), traccionan a la crítica hacia esa zona del acontecer que la aleja de las tareas del registro, comprobación de hechos, u organización del material, para construir sus propios sentidos de un modo no ajeno a la forma en que la irrupción de la violencia en su propio objeto de análisis determina su disponibilidad material (o no) para domiciliarse públicamente. Más aún cuando sabemos que varios textos de Walsh fueron secuestrados por la Dictadura militar, sin aparecer todavía, de modo que nos impele a pensar que todo material que de él dispongamos ha sorteado un derrotero de sobrevivencias que percuten necesariamente en la forma en que se plantee la lectura que los acoja. Ningún archivo está ya dado, sino siempre por venir. Esta inestabilidad y diseminación inherente a la forma de aparecer de su objeto le impide a la crítica presuponer cualquier posición pre-fijada con respecto a él. Así, la tarea crítica es una torsión de reescritura más, efectuada en el umbral de las temporalidades múltiples que estos textos nos exigen mantener abiertas.

En *Mundo soñado y catástrofe* Susan Buck Morss sostiene:

Cuando una Era se derrumba, “la Historia se descompone en imágenes y no en relatos” [...] Esas imágenes, como imágenes de un sueño, son complejas redes de memoria y de deseo en las que se rescata, y quizá se redime, la experiencia pasada. Solo son posibles las interpretaciones parciales de esas imágenes y bajo una luz crítica [...] Puede que entonces, los pormenores históricos estén libres para entrar en diferentes constelaciones de significado. La yuxtaposición de esos fragmentos pasados con nuestras preocupaciones presentes podrían tener el poder de cuestionar la autocomplacencia de nuestro tiempo [...] [eso es] Estar comprometido[s] en la tarea histórica de *sorprender* el presente, más que explicarlo (89)