

## **Walsh y el tabú**

Pablo Bardauil

### **Resumen**

La presente ponencia se propone dar cuenta del funcionamiento del tabú en la producción y la vida de Rodolfo Walsh, ámbitos que intentó pensar cada vez como más unidos. La figura del tabú, que involucra un vínculo con lo prohibido y al mismo tiempo el deseo de su transgresión, da cuenta de un movimiento que puede leerse con cierta recurrencia tanto en sus textos ficcionales y no ficcionales como en su salto a la acción política.

### **Ponencia**

Según Freud en *Tótem y tabú*, tabú es una palabra polinesia que encuentra su traducción más aproximada en una suerte de oxímoron: “horror sagrado”. Tabú es aquello que en una sociedad produce al mismo tiempo veneración y terror. Sentimiento ambivalente que si, por un lado, da lugar a una serie de prohibiciones (o, quizás mejor, de *evitaciones*) entre las cuales las de tocar y nombrar son las principales, por el otro suscita fuertes deseos de transgresión.

En “Esa mujer” (1965), su cuento tal vez más conocido, Walsh pone al tabú en el centro del relato al evitar, ya desde el título, el nombre propio de la persona en torno de la cual gira la investigación que el narrador lleva adelante y que remite a uno de los episodios más bizarros de la historia política argentina del siglo XX: el secuestro y desaparición por más de 15 años del cadáver embalsamado de Eva Perón.

Dicha evitación, por un lado, parecería aludir de un modo más o menos explícito al insólito decreto-ley del general Pedro Aramburu con el cual la llamada Revolución Libertadora prohibía nombrar públicamente a Perón y a Eva Perón así como hacer cualquier referencia al peronismo y su simbología con el vano propósito de borrar de la memoria colectiva todo vestigio del régimen depuesto. Dicha prohibición, que hizo que los diarios de la época tuvieran que referirse al ex presidente, en algunos casos no sin beneplácito, con giros tales como “ex dictador” o “el tirano prófugo”, también aparece

aludida en otras ficciones de la época como “La señora muerta” (1963), de David Viñas o en canciones como “el 45” (1967), de María Elena Walsh.

Escrito “un día de 1961 [y] un día de 1964” (1985: 7), cuando la prohibición ya no regía, Walsh convierte al tabú en ley del relato al extender la evitación del nombre propio de Eva –que aparece referida como “Esa mujer” o también despectivamente como “tu reina”- y el de Perón -referido como “El Viejo”- a los restantes nombres del cuento. Así, aparecen evitados en el relato, en primer lugar, el nombre propio del narrador/ investigador que remite, muy presumiblemente, al del propio Rodolfo Walsh cuyo funcionamiento es central en sus no-ficciones. En segundo lugar, el de su principal entrevistado: el Coronel Carlos Moori Koenig, a quien Aramburu encomienda secuestrar el cadáver de la CGT y esconderlo en algún lugar del Servicio de Inteligencia del Ejército. En tercer lugar, el de aquellos que –como consecuencia de ese secuestro- hostigan al coronel llamándolo por teléfono a cualquier hora y colocándole bombas en el palier, referidos despectivamente como “esos roñosos” y que remiten a la creciente resistencia peronista surgida como consecuencia del golpe de estado. Evitación deliberada más que omisión lisa y llana porque en todos los casos se proporcionan –ya desde el prólogo- las pistas necesarias para que el lector pueda hacer las inferencias correspondientes<sup>1</sup>.

Finalmente, el relato evita mencionar a todos los involucrados directamente en el secuestro del cadáver. Y es que de los tabúes conocidos la profanación de cadáveres es uno de los más importantes. A propósito de estos últimos –a quienes se alude elípticamente como “el mayor X” o “el capitán N”- no es en absoluto irrelevante que el narrador reflote –con evidente malicia- uno de los mitos que más popularmente han encarnado la quintaescencia del tabú: la maldición de Tutankamón y las supuestas desgracias que padecieron aquellos que profanaron su tumba (y que aún hoy sigue siendo material de taquilleras películas). “Esa mujer” no solo convierte al tabú en ley del relato al generalizar la evitación de los nombres propios temidos sino que, además, lo erige en su “tema” al recoger una de sus mitologizaciones más populares y extender su sombra sobre el caso que se investiga. Todo aquel que entra en contacto con un cadáver –propone el texto- se vuelve tabú también él. Tal es el estigma que pesa sobre todos los que se vincularon con el de Eva, incluyendo por supuesto al propio coronel que desde entonces padece numerosas

---

<sup>1</sup> El recurso a la evitación –que Ana María Amar Sánchez (2008) prefiere llamar *omisión*- para aludir al peronismo es, en rigor, previo al decreto de Aramburu. Uno de los primeros textos en evitar la mención a Perón es “La fiesta del monstruo” (1947), de Borges-Bioy, en donde el líder del peronismo aparece alegorizado como el Monstruo y sus seguidores constituyen una suerte de horda primitiva heredera de aquellos mazorqueros que atacan al unitario en “El matadero”, de Echeverría. En este sentido hay una ineludible continuidad entre las alegorías paranoicas de Borges Bioy y las evitaciones de Walsh o Viñas. Pero mientras en los primeros (¿y también en Viñas?) el peronismo es ese otro amenazador que no se puede nombrar, en Walsh el peronismo, después de un rechazo inicial, es ese otro que ha empezado a generar una inquietante fascinación, ese otro al cual cada vez más se quiere o se necesita comprender para encontrar en él a un aliado (Piglia 2001)

desgracias, vive en estado de borrachera y paranoia continua y quizás se encuentre muy cerca de la locura.

Pero el tabú no solo da lugar a una serie de prohibiciones. Provoca también el deseo de su transgresión. La prohibición, de hecho, suele recaer sobre aquello que más se desea. Después de matar el padre –sostiene Freud- los hermanos tuvieron que prohibirse aquello que lo había vuelto poderoso y sin duda más anhelaban: la relación incestuosa con su madre y sus hermanas. Fue esa prohibición dolorosa y fundamental la que dio fin a la horda primitiva y origen a la sociedad actual.

Si en “Esa mujer” el tabú da lugar a la evitación generalizada de los nombres propios, el deseo de su transgresión queda encarnado en un procedimiento inverso y complementario –y central en las ficciones de Walsh- que es la *repetición*. Lo que no se nombra es también aquello sobre lo que se retorna de un modo obsesivo todo el tiempo.

En efecto, el relato –particularmente a través del coronel- no solo vuelve una y otra vez sobre “esa mujer” sino que lo hace a propósito de un elemento sumamente significativo: su desnudez. “Esa mujer estaba desnuda” –reitera como imbuido en una suerte de mantra. “Tuve que taparle el monte de Venus” (1985: 14-15). “Una diosa, y desnuda, y muerta. *Con toda la muerte al aire*” (1985: 15, énfasis mío). Hay una ambivalencia evidente en el coronel que usa giros despectivos para evitar la referencia directa (“tu reina”) pero al mismo tiempo siente una morbosa atracción por el cadáver desnudo. Y que en esa pulsión necrofílica, no duda en medirse con cualquiera que se atreva a desear el cadáver tanto como él: así, por ejemplo, su embalsamador, el médico español Pedro Ara: “... se le tiró encima, ese gallego asqueroso. Estaba enamorado del cadáver, lo tocaba, le manoseaba los pezones. Le di una trompada, mire [...] que lo tiré contra la pared” (1985: 14).

Verdadero fetiche al que enterró parado “como Facundo, porque era un macho” (1985: 18), el coronel ha convertido al cadáver en objeto de adoración personal, una suerte de tótem primitivo que no está dispuesto a compartir con nadie. Mucho menos con el narrador que en el devenir del relato demostrará que tampoco es ajeno a esta pasión generalizada. En efecto, cuando, después de una supuesta indiferencia inicial, ofrezca a cambio de la primicia que busca no solo fama y dinero sino “un lugar en la historia”, el coronel solo responderá: “Es mía. [...] Esa mujer es mía” (1985: 19) –mientras el narrador abandona derrotado el departamento.

La ley del tabú vuelve a hacer sentir su lógica -si bien quizás de un modo no tan ostensible- en otras ficciones walshianas. En primer lugar, en “Ese hombre”, cuento inconcluso en el que Walsh practica el mismo juego de omisiones que en “Esa mujer”. Escrito entre 1968 y 1972, el nombre propio evitado ahora es el de Perón quien se ha

convertido en una referencia ineludible en la política argentina, especialmente para un importante sector de la izquierda en la que milita Walsh y que encuentra en su figura tantas razones para la veneración como para el espanto. “El Viejo” es por un lado el padre amado y admirado (“De golpe entiendo que he pasado horas sumergido en la envolvente conversación del Viejo, como quien escuchara *a cualquier padre*” (2010: 283, énfasis mío). Pero también aquel que inspira una gran desconfianza. Figura ineludible para la revolución (“Si él quisiera, pienso”) (2010: 282), es el único capaz de demorarla (“La guerra es larga – responde sin apuro”) (2010: 282). Si en “Esa mujer” la pregunta fundamental era “dónde” (está oculto el cadáver), la que se reitera ahora entre la urgencia de la izquierda y el “tiempismo” de Perón es “cuándo”: ¿cuándo la revolución?

En “Fotos” (1965) –segundo relato de *Los oficios terrestres*- quien suscita los sentimientos ambivalentes propios del tabú es Mauricio, cuya biografía es narrada –a la par que la historia del pueblo- por su mejor amigo “El Negro”. Mauricio es el rebelde, el incomprendido, el desclasado que produce temor, el espejo en que nadie se quiere mirar, aquel al quien –como a todo tabú- no hay que acercarse (“No te juntes con él –decía mi padre”) (1985: 22). Pero también alguien que ejerce una atracción poderosa (“Las mujeres siempre lo quisieron a Mauricio”, (1985: 22). En las cartas que Estela y su madre envían el narrador, su nombre propio suele ser o bien evitado o bien reemplazado con su inicial: “M”. Solo otra figura despierta una reserva semejante y es Perón, bajo cuyo gobierno transcurre buena parte del relato y que es referido despectivamente por el padre –ex senador y hacendado conservador- como “Ese hombre” o temerosamente por Estela como “El que te dije”. “Nadie quiere pronunciar su nombre” (1985: 27) –dice el narrador y el enunciado, ambiguo, podría referirse a cualquiera de los dos. El Negro, por su parte, menosprecia a Mauricio porque se dedica a la fotografía, una práctica que no requiere ningún tipo de aprendizaje y no merece ser considerado arte (“Por qué no te dedicás a la guitarra, vos tocabas lindo”) (1985: 36). Al mismo tiempo no solo envidia su éxito con las mujeres sino que corteja secretamente a su novia, la maestra recién llegada al pueblo. Cuando al final del relato Mauricio se suicide o, mejor, se convierta en el suicidado de la sociedad (“Me han jodido entre todos”) (1985: 48), el Negro pondrá un broche irónico a esa muerte casándose con ella.

Antes, la cuestión del tabú también había sido abordada en *Operación Masacre*, aquella investigación que inaugura los textos testimoniales o de “no ficción” de Walsh y que se convertirían en una marca distintiva de su producción. Su funcionamiento, sin embargo, es inverso al que tiene en las ficciones. Si en estas la evitación es la estrategia dominante, todo el peso y la fuerza de los textos testimoniales radica justamente en la voluntad inquebrantable de nombrar con la mayor precisión aquello que por entonces nadie puede –o quiere- nombrar. En los textos testimoniales Walsh nombra el tabú y al hacerlo lo transgrede y se pone en riesgo. En su investigación de la masacre de José León Suárez,

centrada no casualmente en la cuestión de la ley y su transgresión, Walsh demostraba con pruebas tan simples como contundentes que el gobierno de Aramburu había fusilado a civiles inocentes *después* de la promulgación de la ley marcial, es decir, transgrediendo su propio decreto. Con esa denuncia no solo alzaba su voz solitaria en medio del silencio de los medios “serios” que, por temor o complicidad, se negaron a publicar su denuncia (“Durante varios meses he presenciado el silencio voluntario de toda la ‘prensa seria’ en torno a esta execrable matanza y he sentido vergüenza”) (2009: 221). Apuntaba, incluso poniendo en riesgo su propia vida, al corazón de una “revolución” que, como muchos otros, inicialmente había apoyado (“[...] una Revolución Libertadora que muchos argentinos recibieron esperanzados porque creyeron que iban a terminar con los abusos de la represión policíaca” (2009: 217).

La figura del tabú vuelve a proyectar su sombra en el particular acercamiento de Walsh a la política. Particular por el amplio arco que recorre y que va de un cantado desinterés inicial (“Valle no me interesa. Perón no me interesa, la revolución no me interesa. ¿Puedo volver al ajedrez? Puedo. Al ajedrez y a la literatura fantástica que leo, a los cuentos policiales que escribo [...]” –dice en el famoso prólogo a la tercera edición de *Operación Masacre*) (2009: 20) a una creciente politización que encuentra en la revolución cubana un motor insoslayable. Walsh no solo viaja a la isla a poco de la asunción de Castro para trabajar como periodista en Prensa Latina –aquella agencia de noticias con la que el gobierno buscaba contrarrestar las agencias internacionales contrarias a la revolución- sino que años más tarde participa de ciertas experiencias de proletarización como la cosecha de caña de azúcar con la cual Cuba promovía su propia reforma agraria siguiendo el ejemplo de “escritores a los koljoses” impulsado por la URSS a fines de los años 20.

En su proceso de radicalización Walsh transgredirá al menos dos tabúes más. A diferencia de otros escritores contemporáneos –como, por ejemplo, David Viñas- que buscaron convertir sartreanamente a la literatura en “instrumento” de su compromiso político, Walsh hace exactamente aquello que está prohibido hacer a todo escritor: *dejar de escribir*. En primer lugar, abandona –aunque nunca definitivamente- aquella novela “seria” que planea desde hace muchos años, que incluso ya fue pagada anticipadamente por su editor Jorge Álvarez y de la cual solo se conservan algunas ideas enunciadas en algunos reportajes. Luego, sus relatos breves: su último cuento “Un oscuro día de justicia”, el tercero de la serie de los irlandeses y aquel en donde la alegoría se vuelve más nítidamente política, se publica en 1973 junto con el famoso reportaje de Piglia en donde Walsh, paradójicamente, declara su descreimiento en la eficacia de la ficción para intervenir en política. Por último, después de *¿Quién mató a Rosendo?* (1969) abandona también la no ficción, ese género en el que había depositado sus mayores expectativas respecto de las posibilidades de intervención directa.

En los '70 las urgencias políticas arrecian. Y Walsh decide transgredir un segundo tabú, un verdadero fantasma que atrae y aterroriza por igual a muchos escritores e intelectuales de la época: el salto a la militancia política directa en los movimientos armados. Primero en las Fuerzas Armadas Peronistas, luego en Montoneros en donde no solo dirige el periódico *Noticias*, su principal órgano difusor, sino que participa en actividades de inteligencia durante el secuestro de los empresarios Juan y Jorge Born y el asesinato del controvertido jefe de policía Alberto Villar (McCaughan 2015).

Su última transgresión le costó la vida. Ya viviendo en la clandestinidad en una pequeña casa en San Vicente, Walsh escribe su famosa “Carta abierta de un escritor a la Junta militar” (1977) en la que denuncia con nombre, apellido, número de documento –y notable lucidez-, aquello que, otra vez, la mayoría callaba: las desapariciones ilegales y numerosos crímenes cometidos por la dictadura. A un año exacto del golpe de estado de Videla, Walsh viaja a Buenos Aires, llega a depositar algunas copias en diferentes buzones de la ciudad. Ese mismo día es emboscado y asesinado por un grupo de tareas integrado, entre otros, por Alfredo Astiz y el “Tigre” Acosta en la intersección de Av. Entre Ríos y Carlos Calvo, a dos cuadras de la estación de subterráneo que hoy lleva su nombre. Esa carta, en la que otra vez decidió asumir todos los riesgos y que la “prensa seria” jamás publicó, hoy, cuarenta años después, engrandece su nombre y lo enclava junto con el resto de su obra en nuestra memoria colectiva para siempre.

## **BIBLIOGRAFÍA**

AMAR SÁNCHEZ, Ana María (2008). *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

BASCETTI, Roberto (comp.) (1994) *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

FREUD, Sigmund (1980) [1913]. *Tótem y tabú*. En *Obras completas*, vol. XIII. Buenos Aires: Amorrortu.

MCCAUGHAN, Michael (2015). *Rodolfo Walsh. Periodista, escritor y revolucionario. 1927-1977*. Adrogué: Lom

PIGLIA, Ricardo (2001). *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

WALSH, Rodolfo (1986) [1965]. *Los oficios terrestres*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

WALSH, Rodolfo (2006) [1970]. *Un oscuro día de justicia*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

WALSH, Rodolfo (2009) [1957]. *Operación Masacre seguido de La campaña periodística*, Roberto Ferro (ed.). Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2009.

WALSH, Rodolfo (2010). *Ese hombre y otros papeles personales*, Daniel Link (ed.). Buenos Aires: Ediciones de la Flor.