



ARTICLES:

Christina Civantos. "The Pliable Page: Turn-of-the-21st-Century Reworkings of Villaverde's <i>Cecilia Valdés</i> ."	2
Guadalupe Gerardi. "Interrogating Monstrosity and the Grotesque in Griselda Gambaro's <i>Nada que ver</i> and <i>Nada que ver con otra historia</i> ."	13
Rodrigo Viqueira. "La escritura fonografía de Rodolfo Walsh: La grabadora y la disputa por la voz obrera en <i>¿Quién mató a Rosendo?</i> ."	21
Daniel Arbino. "'Together We're Strong': Cross-Cultural Solidarity in Angie Cruz's <i>Dominicana</i> ."	30
Marisela Fleites-Lear. "Miamiando: Performing Cubanness in the Time of Elián in Jennine Capó Cruzet's <i>Make Your Home Among Strangers</i> ."	40
Teddy Duncan, Jr. "Politics of Dismissal and Death: <i>Tentacle</i> , Necropolitics, and the Political Subject."	49
Cynthia Martínez. "The Ghost and the Double: Identity, Migration, and Storytelling in Francisco Goldman's <i>The Long Night of White Chickens</i> ."	54

CREATIVE:

Lucía E. Orellana Damacela. "Blues."	65
Esteban Córdoba. Two short stories: "Espera" and "Risco."	69
Paul Evaristo García. "Darkest Before Dawn."	71
Ana Duclaud. "Alto Oleaje."	76
Alexander Ramirez. "The Decay of the Angel."	79
Shane Blackman. Three Sonnets: "Listen to Irene Cara", "Octavio Paz and the Nobel", "The Goals of Diego Maradona."	83
Allen Zegarra Acevedo. "Los de arriba."	85
Elliott Turner. "El Cautiverio."	87
Erika Said Izaguirre. "Del north al south."	95
Thomas Glave. "But Who Could Have Known? (Grief, Gratitude)."	104
Óscar Gabriel Chaidez. "Yuma."	111

REVIEWS:

<i>Nuevos fantasmas recorren México. Lo espectral en la literatura mexicana del siglo XXI.</i> Por Carolyn Wolfenzon. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana -Vervuert, 2020. 338 páginas. Reviewed by: Roberto Cruz-Arzabal.	115
<i>Le Maya Q'atzij/Our Maya Word: Poetics of Resistance in Guatemala.</i> By Emil Keme'. University of Minnesota Press, 2021. 258 pages. Reviewed by: Ignacio Carvajal.	117
<i>Centenary Subjects: Race, Reason, & Rupture in the Americas.</i> By Shawn McDaniel. Vanderbilt University Press, 2021. 282 pages. Reviewed by: Anibal González Pérez	119
<i>Falso subalterno. Testimonio y ficción en la narrativa chilena de postdictadura.</i> By José Salomon Gebhard. Santiago: Piso Diez Ediciones, 2021. 196 pages. Reviewed by: Ana Traverso Münnich	121

La escritura fonográfica de Rodolfo Walsh: La grabadora y la disputa por la voz obrera en *¿Quién mató a Rosendo?*

Rodrigo Viqueira
Washington University in St. Louis

ABSTRACT: Most of the literary criticism has pointed out the importance of inscribing the voices of others or giving voice to others in Rodolfo Walsh's writing. However, the material and technological conditions under which those voices appear in his texts have been scarcely addressed. In this essay I delve into sound studies to explore the uses of the tape recorder in the writing of *¿Quién mató a Rosendo?* (1969). I propose the notion of a phonoautographic writing to refer to a textual practice conceived as a transcription of voices. The article analyzes the phonoautographic writing in *¿Quién mató a Rosendo?* and explores how the tape recorder allowed Walsh to incorporate and manipulate the voices of his working-class characters. My argument is that Walsh used the tape recorder to register the workers' voices in order to rearticulate in a personal way the sonic legacy of Peronism in the late 60s, a moment of crisis in the representation of the Argentine labor movement.

KEYWORDS: Rodolfo Walsh—Argentine Literature—Sound Studies—Tape Recorder—Peronism—Working-class Culture

¿Quién mató a Rosendo? (1969), la tercera de las investigaciones-libro de Rodolfo Walsh (1927-1977), reconstruye los hechos que terminaron con la muerte del líder sindical Rosendo García en mayo de 1966, un episodio de la lucha interna del sindicalismo argentino de los años sesenta. Publicado inicialmente como una serie de notas en el semanario *CGT de los Argentinos*, *¿Quién mató a Rosendo?* continúa con varios elementos iniciados por el autor en *Operación masacre* (1957) y en *Caso Satanovsky* (1958/1973): la publicación en el circuito de la prensa, el cruce entre géneros discursivos, la hibridez entre ficción y denuncia, y la polifonía en tanto incorporación en el relato de múltiples voces ajenas. Esta última característica, que implica desplazar el acto de habla hacia otro sujeto para expresar una verdad (Piglia 180), ha sido señalada por la crítica como una de las claves de la obra de Walsh. Sin embargo, entiendo que no se ha reflexionado suficientemente acerca de las condiciones materiales y tecnológicas que habilitan ese trabajo con las voces. En este ensayo tomaré un enfoque basado en los *sound studies* para reflexionar sobre el vínculo entre la auralidad de la voz y su registro textual en la obra de Walsh. Llamo a esto una *escritura fonográfica* para conectar esta práctica de escritura con la larga historia de tecnologías que buscaban registrar el sonido, hacerlo visible y permanente. El fonogrófo fue el primer dispositivo de grabación de sonidos, inventado por Leon Scott en 1857 como una forma de escritura mecánica del sonido de la voz humana, pues traducía las ondas sonoras a líneas registradas en un cristal ahumado o un papel (Sterne, *The Audible* 46).¹

Desde el cuaderno de notas usado en *Operación masacre* a los cassettes empleados en el proyecto del Semanario Villero en 1972,

el registro y la transcripción del sonido suponen siempre ciertas condiciones técnicas que Walsh asume. Propongo pensar este aspecto de la obra de Walsh como una escritura fonográfica para llamar la atención sobre la materialidad y la mediación tecnológica que la sostiene. Aunque las marcas de esta concepción de la escritura pueden encontrarse desde el comienzo de su obra, estas se modifican significativamente a partir del momento en que el autor comienza a experimentar con la grabadora como aparato de captura tecnológica de sonidos, especialmente en *¿Quién mató a Rosendo?*. En la escritura fonográfica de Walsh se concibe al texto como un espacio de registro y manipulación de voces a través del cual se puede intervenir políticamente sobre la realidad. La grabadora portátil modificó las condiciones materiales de la labor periodística y literaria, en especial para un escritor que venía trabajando con las voces que provienen de la realidad desde *Operación masacre*. En este ensayo argumento que en *¿Quién mató a Rosendo?* Walsh se valió de la grabadora para rearticular críticamente el legado sonoro del peronismo, al recrear/reescenificar la voz obrera en un momento en el que la representación de los sectores populares estaba en disputa a la interna del peronismo y del sindicalismo argentinos. El sonido, que había sido tan central en la cultura política del peronismo y en su capacidad para erigirse como auténtico representante del "pueblo", regresa al texto de Walsh en las voces de los obreros que la grabadora permite escuchar, capturar y editar.

Si bien el uso periodístico de la grabadora se expandió y regularizó a mediados de la década del 60, los manejos que adquiere en la obra de Walsh van más allá de la mera fidelidad

en la reproducción de la voz, tal como fue señalado por María Moreno en un ensayo pionero sobre este tema (272).² La novedad tecnológica habilita procedimientos creativos y experimentales de construcción de un relato. El uso que Walsh hace de ese dispositivo debe entenderse en el marco de las experimentaciones artísticas, de las transformaciones mediáticas y de la violencia política que caracterizaron a los 60s y los 70s en Argentina. Las posibilidades técnicas abiertas por la grabadora –la posibilidad de trabajar con sonidos y voces que provienen “directamente” de la realidad– ingresan a la obra de Walsh en un momento en el que el campo artístico argentino está poniendo en cuestión la noción de autor burgués y la noción autónoma de obra de arte, en el cruce entre las vanguardias artísticas y las vanguardias políticas.³ Por otra parte, la centralidad de los medios de comunicación en el imaginario de los sesenta pone en tensión la noción misma de información –su materialidad mediática, su circulación social, su valor como mercancía–, asunto de vital importancia para Walsh.⁴ Así, las experimentaciones de Walsh con la grabadora lo llevan a explorar el sonido de la vida cultural y social de los sectores populares, en un proceso que se cristaliza en *¿Quién mató a Rosendo?*

***¿Quién mató a Rosendo?* y la cultura impresa para pobres**

¿Quién mató a Rosendo? continúa con la tendencia a alejarse del libro como objeto privilegiado, iniciada por Walsh en *Operación masacre*, pero al mismo tiempo radicaliza ese proyecto en cuanto a la búsqueda de espacios de circulación alternativos. La investigación apareció como una serie de notas publicadas en el semanario *CGTA* (1968-1970), fundado y dirigido por Walsh junto al dirigente sindical Raimundo Ongaro. Esta publicación fue el órgano de la CGT de los Argentinos, el ala más combativa dentro del movimiento obrero desde 1968, y opuesta a la CGT Azopardo liderada por Augusto Timoteo Vandor.⁵

El contexto inmediato del libro es, pues, el de los conflictos internos en el movimiento obrero luego del golpe que derrocó a Perón en 1955, especialmente intensificados durante los gobiernos militares autodenominados “Revolución Argentina” (1966-1973). La represión desatada a partir del golpe de Juan Carlos Onganía en 1966 hizo que el proyecto integracionista y negociador de Vandor naufragara, aumentando las tensiones entre las bases obreras y la burocracia sindical peronista. Mientras que las bases sindicales se radicalizaron y llevaron a cabo múltiples formas de oposición a los planes económicos del gobierno y a la arremetida patronal, la burocracia sindical representada por Vandor buscó un equilibrio acuerdista que aumentaba su propio poder. Esta crisis se materializó a partir de marzo de 1968, cuando el dirigente gráfico Raimundo Ongaro fue elegido secretario general de la CGT, llamada ahora CGT de los Argentinos y separada de la CGT vandorista (James 219). *¿Quién mató a Rosendo?* se inscribe en la lucha interna del sindicalismo peronista pero al mismo tiempo interviene en ella desde las páginas del periódico de la CGT de los Argentinos. Por

tanto, Walsh no busca representar literariamente una situación política sino actuar directamente sobre ella.

El periódico *CGT de los Argentinos* ha sido caracterizado por Mirta Lobato como “la expresión de un sustrato residual en la cultura de los trabajadores” (97), dado que ya para esa época (1968-1970) no eran numerosas las publicaciones obreras. De acuerdo con Lobato, hacia mediados del siglo XX las organizaciones obreras entendieron que los grandes diarios informaban y modelaban la opinión pública, y comenzaron a usar ese canal para intervenir en el debate público (96), con lo que la prensa dirigida específicamente a obreros fue perdiendo peso.⁶ *CGT de los Argentinos* fue una publicación que se propuso contrainformar en oposición a las grandes empresas mediáticas del país que incluían diarios, radios y canales de televisión funcionales a los intereses del gobierno. Mariano Mestman comenta que en esta publicación “se disputa el sentido de diversos procesos o el significado de términos, se discuten las informaciones oficiales, se trabaja en la desmitificación, buscando desentrañar los verdaderos móviles de quienes se cuestiona” (“Entre la novela” 5). Como puede observarse en sus diarios personales desde 1968, Walsh se comprometió íntegramente con el proyecto del periódico, desplazando sus propios proyectos literarios (*Ese hombre* 110-20).⁷ La relativa facilidad de producción y distribución de los medios impresos para ese entonces posicionó al semanario como un espacio alternativo. Para Walsh, el semanario debía ser la plataforma mediática que albergara la línea combativa del movimiento sindical. Asimismo, la prensa obrera pasa a representar para el escritor el espacio de la verdad y la justicia que no existe en el Estado ni en los otros medios en los que se mercantiliza la información. Así lo sugiere en *¿Quién mató a Rosendo?* cuando explica por qué desistió de denunciar a los verdaderos asesinos:

Mi intención no era llevarlos ante una justicia en la que no creo, sino darles la oportunidad, puesto que se titulaban sindicalistas, de presentar su descargo en el periódico de los trabajadores. Ninguno atendió esa advertencia. [...] No quise molestarme en cambio en presentar al juez doctor Llobet Fortuny la cinta grabada y el plano con anotaciones de puño y letra de Imbelloni, que constituían una prueba material. (12)

En la conclusión del libro, asimismo, cuando compara la impunidad de este caso con el que denunció en *Operación masacre*, señala que la justicia solo parece poder existir en esos espacios comunicativos que, como la prensa obrera o las paredes grafitadas de la ciudad, están al alcance de los sectores populares, abiertos a la inmediatez y a lo público:

Ese silencio de arriba no importa demasiado. Tanto en aquella oportunidad como en ésta me dirigí a los lectores de más abajo, a los más desconocidos. Aquello no se

olvidó, y esto tampoco se olvidará. En las paredes de Avellaneda, de Gerli, de Lanús, ha empezado a aparecer un nombre que hace mucho tiempo que no aparecía. Sólo que ahora va acompañado de la palabra: Asesino. (155)

¿Quién mató a Rosendo? también dialoga con otro objeto de la cultura impresa popular: la novela policial. Los materiales reales se elaboran con procedimientos del policial, advertidos por el propio autor desde la introducción: "Si alguien quiere leer este libro como una simple novela policial, es cosa suya" (10). Al igual que *Operación masacre*, el libro comienza con breves retratos de los protagonistas obreros, muy trabajados literariamente, y pasa luego a contar los hechos manejando una tensión narrativa que va creciendo a medida que se acerca el momento sabido: la balacera. En ese sentido, Ricardo Piglia ha apuntado que la escritura de Walsh siempre se despliega sobre un enigma que es posible descifrar para captar una verdad subterránea (184). Pero además Walsh politiza los materiales policiales, de manera que el misterio es una mentira que ha sido encubierta por el poder político, por lo que al igual que en *Operación masacre* y *Caso Satanovsky*, se denuncia la complicidad de la justicia.⁸

En una dirección similar interpretó Ángel Rama los tres libros de investigación de Walsh cuando los describió como "novelas policiales para pobres" (228). Según Rama, aunque Walsh provenga de la novela policial anglosajona, desemboca en un género que pertenece al imaginario de las clases populares: el drama policial, ese género que, al insistir en las arbitrariedades de la justicia y las leyes, se ajusta a las demandas de justicia de los sectores populares. Contra la tendencia del policial clásico a la abstracción y despolitización, *¿Quién mató a Rosendo?* se esfuerza por contextualizar el crimen dentro de la historia del sindicalismo argentino, incluso dentro de la historia local de la relación entre capital y trabajo, tal como se presenta en la tercera parte del libro, "El vandomismo".

Podría decirse que en *¿Quién mató a Rosendo?* el autor no solo interviene en las estructuras de la novela policial sino que también reelabora otros procedimientos y géneros cercanos históricamente a los lectores de las clases populares. Se trata de una noticia policial que se narra dentro de un periódico obrero, dos productos de la cultura impresa que formaron parte de la cotidianeidad de los lectores de las clases populares argentinas y que moldearon sus sensibilidades al menos desde finales del siglo XIX.⁹ Además, Walsh introduce en *¿Quién mató a Rosendo?* también la oralidad reproducida tecnológicamente, es decir que hace ingresar otro archivo de lo popular, en este caso sonoro: las voces de los obreros grabadas por él mismo.

La voz del otro y su reproducción mecánica, entre el periodismo y la política

La emergencia de la voz ajena, portadora de una verdad, es clave desde *Operación masacre*, texto que surge del encuentro fortuito

con una voz desconocida y que da lugar a la investigación en la que el periodista sacará a la luz el drama de los trabajadores y militantes peronistas, fusilados ilegalmente en el basural de José León Suárez en junio de 1956.¹⁰ El proceso de escucha y transcripción de las voces en esta investigación se apoya en el cuaderno de notas en el que el periodista transcribe los testimonios que usará para componer su relato.

Para un intelectual como Walsh, ligado desde sus inicios a los medios de la cultura de masas y con inquietudes por la materialidad de la circulación de la información, el uso de la grabadora portátil abrió toda una serie de posibilidades de trabajo narrativo cuando se popularizó a mediados de los sesenta. Antes aún, el interés por los dispositivos de grabación puede verse en *Caso Satanovsky* – investigación de 1958 pero publicada como libro en 1973–.¹¹ Más allá del caso policial que resuelve, el libro evidencia un interés por un problema más amplio y que puede encontrarse en toda la obra de Walsh: el problema de la información. La grabadora como objeto ya está presente en esta investigación, pero no la de Walsh sino la usada por la policía y por los propios actores de la historia.¹² Walsh contó en esta investigación con las transcripciones facilitadas por la familia Satanovsky y por otros informantes, así como con otras grabaciones pertenecientes a los archivos policiales. Su texto incorpora las conversaciones grabadas como pruebas, y las hace alternar con retratos de personajes, reconstrucción de escenas y denuncias. No sería arriesgado ver estas experimentaciones como una aproximación a las prácticas de la edición y manipulación de sonidos que empiezan a determinar la escritura de Walsh.

Hacia mediados de los años sesenta, también sus textos periodísticos empiezan a hacer explícita la presencia de la grabadora, lo que puede explicarse por la democratización en el acceso a este tipo de dispositivos y por la expansión de su uso periodístico. Vale la pena recordar los ensayos entre periodísticos y etnográficos que Walsh publicó en la revista *Panorama* en 1966 y 1967, movidos por un afán por registrar las formas materiales del trabajo, tal como las notas sobre trabajadores de la carne, sobre obreros portuarios de Buenos Aires o "La isla de los resucitados", que fue el resultado de una semana de entrevistas con los leprosos de una colonia en el Chaco.¹³ En ellos se muestra otra Argentina, diferente de la que predominaba en el imaginario de clase media de los 60, que es el imaginario que revistas como *Panorama* o *Primera Plana* reafirmaban.¹⁴ La presencia de la grabadora también puede verse en "Kimonos en la tierra roja", que deja ver una fascinación por la cultura musical de una colonia de japoneses en Misiones. Walsh se vale del grabador portátil no tanto (o no solo) para capturar testimonios periodísticos, sino más bien para explorar la sonoridad de los personajes que retrata, para registrar el sonido de los ambientes y de la vida social de un grupo. La tecnología de grabación le permite aislar y recortar ciertos paisajes sonoros como forma de aproximarse a una cultura o a un ambiente, lo que acerca sus textos a las iniciativas antropológicas experimentales que Daniel Makagon y Mark Neumann describieron como "audio-documentaries" (42-45).¹⁵

El uso de la grabadora como dispositivo privilegiado de inscripción de voces también conecta a Walsh con el testimonio latinoamericano que comenzaba su desarrollo en los años 60s.¹⁶ El parentesco entre sus libros-investigaciones y trabajos como *Biografía de un Cimarrón* (1966) de Miguel Barnet fue señalado por el propio Walsh en la entrevista que le hizo Piglia en 1970. Allí Walsh cuestiona a la novela como género de la burguesía y expresa su confianza en un tipo de literatura futura basada en el documento y atravesada por lo real, confiando en que “en el montaje, en la compaginación, en la selección, en el trabajo de investigación se abren inmensas posibilidades artísticas” (“Reportaje” 512). Abordando estas conexiones con una mirada hemisférica, Tom McEnaney sitúa las experimentaciones de Walsh con la grabadora junto a los proyectos narrativos de Barnet y Andy Warhol, los cuales, más allá de sus diferencias, trabajan sobre la intersección entre literatura, política y tecnologías del sonido. Así, McEnaney incluye a *¿Quién mató a Rosendo?* dentro de una “cohort of books from the late 1960s that used audiotape recordings as the basis for printed texts” (“Forgotten Histories” 438). A diferencia del texto de Barnet, los libros de Walsh se distancian de muchas de las convenciones que el género del testimonio adquiriría en su proceso de institucionalización, entre otras cosas porque no postulan la ilusión de una fusión entre las voces del escritor y del sujeto testimoniante.

Atendiendo a las lecturas y debates que circulaban en el campo intelectual argentino de finales de los 60s, se perciben con nitidez las conexiones entre el proyecto de Walsh y algunas experimentaciones de las vanguardias soviéticas de los veinte. Esta convergencia, señalada por Piglia, incluye la tensión de los límites entre ficción y no ficción, la voluntad de trabajar con documentos de la realidad y el gesto de romper con la figura del libro, todos elementos centrales en el proyecto literario de Walsh (Piglia 160). De ahí que uno de sus procedimientos característicos sea trabajar con la voz ajena que dice una verdad, desplazar el acto de habla hacia otro sujeto para expresar algo que parece imposible: “La verdad tiene la estructura de una ficción donde otro habla. Hay que hacer en el lenguaje un lugar para que el otro pueda hablar” (Piglia 180). Las experimentaciones con la grabadora, pues, no fueron exclusivas de Walsh sino que se enmarcan dentro de todo un campo artístico que exploraba las posibilidades de los medios de comunicación en el cruce entre vanguardias artísticas y políticas. Aunque su abordaje excede el tema de este artículo, vale la pena mencionar la obra de Roberto Jacoby, que desde 1967 venía elaborando un “arte de los medios de comunicación”, entendido como prácticas performáticas que tenían lugar en el interior de esos medios, y que elaboraban estéticamente la materialidad y el funcionamiento social de los medios.¹⁷ Walsh, que abre su escritura a documentos de la realidad política y experimenta con las posibilidades creativas de la grabadora, forma parte de este conjunto heterogéneo de artistas que impugnaban la autonomía del arte en la Argentina de los sesenta.¹⁸

María Moreno se refirió a la productividad de la grabadora

en la obra de Walsh, en un ensayo en el que traza una conexión entre este autor y Manuel Puig. Ambos experimentaron con el grabador “menos como garantía de una fidelidad al testigo o al referente que como un robot ficcionalizador recargable y de infinitas posibilidades” (272). El proyecto experimental de Walsh, según Moreno, le hizo ver al grabador como instrumento al que podía dársele un uso subversivo (274). Se trata de una idea clave puesto que apunta a que la grabadora funciona en Walsh como una posibilidad de crear un archivo sonoro de los sectores populares, algo que recién será concretado en *¿Quién mató a Rosendo?*

Las voces obreras y la disputa por el legado sonoro del peronismo en *¿Quién mató a Rosendo?*

Dentro de la vastísima bibliografía que explora la historia cultural del peronismo, la dimensión sonora ha sido relativamente poco abordada, por comparación con otros temas como el cine, el consumo cultural o la cultura visual.¹⁹ Sin embargo, difícilmente podría exagerarse el rol que tuvo el sonido en la propaganda y en la formación de una cultura política durante el primer peronismo (1946-1955).²⁰ Luego de la caída de Perón en 1955, cuando el gobierno militar promovió un intento de borrar al peronismo de la vida pública, lo sonoro tuvo también un papel relevante, incluyendo la censura de cantantes asociados al peronismo como Hugo del Carril y Antonio Tormo, o la prohibición de cantar *La marcha peronista* (Buch 176). Durante los años de la “Resistencia peronista” y los agitados sesenta, la cultura sonora tuvo un rol importante en el impulso por mantener y reconstruir la memoria peronista, así como en las tensiones entre los distintos grupos que se disputaban la legitimidad para representar al peronismo y a los sectores obreros.

Propongo que este es el marco en el que debe entenderse el trabajo de Walsh en *¿Quién mató a Rosendo?*. La dimensión aural del texto fue señalada tempranamente por Aníbal Ford en la reseña que publicó en *Los Libros* en julio de 1969, donde apunta que “Walsh más que escribir escucha y va armando una crónica” (Ford 28). En efecto, el rol de Walsh en *¿Quién mató a Rosendo?* es el de alguien que escucha, siempre auxiliado por la grabadora, y construye un relato a partir de esos materiales.

Walsh está intentando captar y politizar la dimensión sonora de la cultura obrera peronista, pero en una línea personal. Para dimensionar la posición de Walsh, alcanza con recordar la fuerza afectiva que tuvieron ciertos emblemas sonoros del peronismo a fines de los sesenta y comienzos de los setenta, como el bombo, “algo así como la representación sonora intemporal del pueblo argentino” (Adamovsky, “El bombo” 299), o la marcha peronista, en la que Esteban Buch identifica una voluntad de escenificar la voz popular a través de la alternancia entre el solista y el coro, forjando un “nosotros” —“el pueblo” — que entona su canto de amor al líder (77-92).²¹

Walsh decide trabajar sobre otro repertorio y otra forma de escenificar la voz popular. Esta opción se corresponde con su propio

trayecto ideológico, cuya relación con el peronismo nunca fue unívoca. Ligado en su juventud al nacionalismo, Walsh estuvo entre los intelectuales que apoyó el golpe a Perón de 1955 (Jozami 48). En los años 60, marcado por su experiencia de la Revolución Cubana, perteneció a un sector de la izquierda que se acercó paulatinamente al peronismo. Por lo tanto, a comienzos de los años 70, aunque ya incorporado a los movimientos revolucionarios peronistas, Walsh insiste en la necesidad de que sea un héroe colectivo —“el pueblo”— quien asuma el protagonismo de la historia, en lugar de delegar las transformaciones en héroes individuales, ya se trate de Guevara o Perón.²² Las páginas del semanario de la CGTA eran el espacio en el que Walsh venía dándole forma a la figura de un héroe colectivo de la clase obrera. Mestman llama la atención sobre el proyecto del semanario de incorporar corresponsales obreros en cada fábrica, taller y obraje, es decir testimonios y noticias elaboradas por los propios militantes, aunque señala que esta iniciativa de formar un periodismo obrero nunca llegó a concretarse de la manera en que Walsh la imaginó (“Entre la novela” 7-8). La legitimidad que Walsh le atribuye a la palabra directa de los trabajadores adquiere mayor relieve en *¿Quién mató a Rosendo?* por el uso de la grabadora.

Vale la pena notar que el interés de Walsh por dar cuenta de la sonoridad del mundo obrero excede *¿Quién mató a Rosendo?*. En noviembre de 1969 registra en su diario personal la participación en la asamblea de un sindicato de trabajadores azucareros en la provincia de Santa Fe, al que asiste como parte del grupo ligado a Ongaro y la CGT de los Argentinos. Al retratar el ambiente, escribe: “Tengo por ahí las anotaciones, pero no quiero buscarlas todavía. Eran hombres callados, incluso los que hablaban. Tal vez tenga también la grabación. Preocupados, aunque no vencidos” (*Ese hombre* 156). También en noviembre de ese año registra en el diario la experiencia de haber grabado una charla de Ongaro para un grupo de mujeres de una organización de izquierda (*Ese hombre* 164). Más allá de las actividades periodísticas y sindicales que puedan haber motivado estas grabaciones, existe en Walsh un interés por los espacios obreros en tanto ambientes acústicos, definidos por una serie de sonidos y por ciertas prácticas de escucha. Esto se percibe asimismo en las descripciones de voces, entonaciones o silencios que abundan en su diario.

En *¿Quién mató a Rosendo?*, las voces grabadas aparecen transcritas en cursiva, superpuestas a la voz del investigador/narrador pero sin confundirse con ella. Hay dos formas de inclusión de esas voces, que corresponden con dos registros diferentes del texto: el narrativo de la primera parte y el periodístico-policial de la segunda. En cuanto a este último, aparece exclusivamente en el capítulo 18 y se utiliza para reproducir la confesión de Imbelloni que resuelve el caso. Se trata de una escena periodística en la que Walsh reúne a miembros de los dos bandos enfrentados para llegar a la verdad, logrando algo que el poder judicial no había hecho. En su valoración de la palabra directa de los protagonistas Walsh reproduce lo que Jonathan Sterne llama la “audiovisual letany” (*The Audible* 15-19), una forma de pensar sobre el sonido que idealiza

la audición y el discurso oral como poseedores de una interioridad pura, pues establece una conexión transhistórica entre el sonido y la conciencia. El sonido de la voz posee un estatuto de verdad para Walsh, de allí que la función del grabador sea la de proveer la evidencia, el testimonio que revela la verdad:

Le pregunté a Imbelloni por qué se había retractado. Respondió que faltó de apoyo sindical y político, no tenía confianza en que se hiciera justicia. Lo preocupaba, además, la causa anterior pendiente. ¿Pero hablaría ahora? Sí, ahora hablaría.

Prendí el grabador.

Lo que sigue es una transcripción casi total de la cinta grabada. Me he limitado a suprimir repeticiones y unificar algunos pasajes separados que hablan del mismo tema.

PERIODISTA. - *Ustedes salieron de la calle Rioja, y usted iba en el mismo coche de Vandor, ¿no es cierto?*

IMBELLONI. - *Exactamente.*

P. - *Ajá. ¿Y qué pasó después?* (102)

Esta forma de inclusión de las voces nos muestra la confianza de Walsh en la capacidad de la grabadora para autorizar la denuncia (McEnaney, “Forgotten Histories” 459), dado que le atribuye a la grabadora de cinta un poder jurídico-político para proveer evidencia.

El otro procedimiento de inclusión de las grabaciones, el usado en la primera parte, es el que hace avanzar la historia y es clave en el retrato de los personajes, pues se mezcla la voz del periodista con la del protagonista que está siendo presentado. La relación entre las dos voces narrativas no se organiza jerárquicamente con respecto al conocimiento de los hechos. Con frecuencia el narrador exhibe su propia falta de conocimiento y la voz grabada de los protagonistas obreros irrumpe en el texto para aclarar, explicar o desviar el relato. Así por ejemplo en el retrato de Francisco Granato:

Gracias a ellos, él andaba sin trabajo ni sindicato, changueando para ganarse la vida.

Aunque yo siempre anduve a los saltos, por una cosa o por la otra, toda mi vida fue así.

Toda su vida a los saltos, con esas cuatro o cinco escenas que moldearon su carácter y que ya eran él mismo [...]. Esas eran las cosas que nunca se irían de su mala memoria, las cosas que Francisco Granato puede contar lentamente, hoy, ayer y mañana.

Cinco hermanos y el viejo albañil. Vivíamos en un galponcito forrado con madera y se criaban chinches y toda una serie de cosas, y la vieja decía que más vale hacer una pieza en el terreno que había comprado el viejo, aquí en Gerli. (45)

La escritura fonoautográfica de Walsh avanza a partir de una

relación dinámica entre sus voces, manejada por el periodista que recorta, edita y superpone. Si bien los sujetos entrevistados en esta parte son los “personajes” de la historia contada por Walsh, el funcionamiento textual es innovador puesto que las voces de estas figuras irrumpen en el texto creando un efecto de extrañamiento en el que el personaje parece capaz de responder a lo que dice el narrador. Por ejemplo, en el retrato inicial de Raimundo Villaflor:

Es probable que para Raimundo Villaflor la primera opción se haya presentado en el colegio industrial. Dejó en quinto año, cuando le faltaban dos para recibirse de técnico. Tal vez no quería ser técnico, como el padre, a su tiempo, no quiso ser intendente.

Pero no -dice- fue de haragán. Porque en esa época nos daban todo gratis: libros, uniforme, dinero para el viaje.

(15)

La voz grabada de Villaflor ingresa al texto para aclarar, negando las hipótesis que el narrador postula sobre su vida. Ese efecto es producido por la forma en la que Walsh usa las grabaciones de sus entrevistas para componer su propio texto. Además, en los fragmentos citados puede apreciarse que las voces del narrador y del “personaje” no se fusionan en un procedimiento de mimetización de la voz popular; no hay una imitación de las formas de hablar de los sectores populares ni tampoco un ocultamiento de la figura de Walsh, por lo cual se evita el efecto de espontaneidad expresiva y conversacional.

Roberto Ferro hace notar que mientras que el grupo de las víctimas es el que toma la palabra en la narración de la historia, la presentación de Vandor en el capítulo cuarto se hace mediante la voz distante y crítica del periodista (34). Es decir que existe un privilegio en la voz, una legitimidad de la que no todos gozan, puesto que en *¿Quién mató a Rosendo?* tener una voz demarca una pertenencia al mundo obrero. En el proyecto de Walsh, los obreros tienen una autonomía respecto al líder (Perón) y a los representantes sindicales (Vandor), y esa autonomía se materializa en la voz recuperada por la grabadora. Para Walsh, la “voz del pueblo” no debe buscarse en los coros de la marcha peronista ni en la multitud que corea el nombre de Perón en los actos de masas, sino en las inflexiones orales de obreros como Raimundo Villaflor o Francisco Granato. Y será la grabadora, precisamente, la que habilite nuevas condiciones materiales para el trabajo con esas voces. Se trata de una de las posibilidades abiertas por lo que Murray Schafer llamó “schizophonia”: la separación entre un sonido original y su transmisión o reproducción electroacústica (90). Aunque es un fenómeno que emergió con los primeros dispositivos de registro y reproducción del sonido a finales del siglo XIX, Murray Schafer insiste en que fue la grabadora portátil la que hizo posible que cualquier objeto sonoro pueda ser cortado de su contexto de origen e insertado en uno nuevo, contribuyendo a la completa portabilidad de cualquier espacio acústico (91).

Así, *¿Quién mató a Rosendo?* se basa en una práctica de

escucha mediada por la grabadora. La tecnología permite aislar las voces de los protagonistas para insertarlas en un nuevo espacio material que es el del texto. El paisaje sonoro recortado se compone exclusivamente de las voces de los obreros, privilegiando la voz por sobre cualquier otro evento sonoro. Esta elección refuerza el privilegio acústico y epistemológico de la oralidad en tanto portadora de “verdad” (Sterne, “The Theology of Sound”). De esta manera, la mediación tecnológica que vuelve esas voces audibles les imprime a su vez una serie de asociaciones metafóricas acerca del significado cultural de la voz. Como plantea Amanda Weidman,

[T]he Western metaphysical and linguistic traditions have bequeathed us two powerful ideas about voice. One is the idea of voice as guarantor of truth and self-presence, from which springs the familiar idea that the voice expresses self and identity and that agency consists in having a voice. This is coupled with the idea that the sonic and material aspects of the voice are separable from and subordinate to its referential content or message, an assumption that underlies much of modern linguistic ideology. (Weidman 233)

En *¿Quién mató a Rosendo?* las voces parecen ser lo único audible. Precisamente, uno de los propósitos de la investigación es cuestionar la representatividad de los líderes sindicales como Vandor, y exponer, en cambio, el punto de vista de militantes de base como los hermanos Villaflor o Domingo Blajaquis, “auténtico héroe de su clase” (*¿Quién mató* 9). En otras palabras, Walsh está imaginando una autonomía política de la clase obrera que se sostiene sobre la posibilidad de una voz. El escritor no oculta, sin embargo, el complejo proceso de mediación necesario para que esas voces se vuelvan audibles. El libro se vuelve entonces un dispositivo de archivo de voces obreras en el que se cruzan la oralidad –reproducida tecnológicamente– y los procedimientos de la cultura impresa popular.

Conclusiones

El trabajo con las voces de quienes para Walsh son los verdaderos obreros peronistas debe entenderse en el marco antes descrito de las disputas por la representatividad durante los años más conflictivos del sindicalismo argentino. Si, como se analizó más arriba, el sonido fue un ámbito central en la disputa por la representación de lo popular, Walsh está interviniendo en esa disputa en una dirección propia: propone desplazar la voz del líder o los símbolos más comunes y, en cambio, reconstruye –grabadora mediante– las voces de obreros individuales para ponerlas en el centro de su discurso. Más allá de su contexto de denuncia específico, *¿Quién mató a Rosendo?* es un archivo de la cultura obrera que incorpora lo aural y lo impreso. Al publicarlo dentro del semanario de la CGT de los Argentinos, Walsh entendía que la

prensa obrera era el lugar para que se vuelvan a escuchar (¿o se escuchan por primera vez?) las voces de los trabajadores peronistas.

¿Quién mató a Rosendo? exhibe así el complejo juego mediático en el que se sostiene. Aunque parezca obvio, conviene no olvidar que Walsh no publicó las cintas con sus grabaciones ni las reprodujo para el público de un medio sonoro, sino que compuso textos escritos para la prensa y posteriormente para un libro. En el complejo procedimiento de elaborar una voz obrera, la grabadora permite escuchar, registrar y trasladar el sonido a un objeto impreso (periódico/libro). El trabajo de Walsh consiste en valerse de la grabadora y la escritura –la máquina de escribir– para descontextualizar y recontextualizar múltiples veces esas voces. En otras palabras, aunque asuma el peso epistemológico del sonido en la representación y disputa por la voz obrera, Walsh confía en los medios impresos como forma de divulgación. Así también

puede verse cuando al final del libro alude a los grafitis en los muros denunciando a Vandor: la letra sigue siendo el espacio privilegiado de la verdad, aunque ahora se trate de una letra que consiste en transcribir sonido. De una escritura fonográfica.

Ciertamente Walsh no desmantela “the often assumed equation of voice with representation and agency” (Weidman 238), sino que se apoya en la tecnología para elaborar nuevas formas de representar esa voz en un contexto de intensa disputa política. Las voces en el texto pretenden dar cuenta de una subjetividad obrera auténtica, que señala una agencia política e histórica, pero no se niega que esas voces son construidas en el texto de Walsh a partir de múltiples mediaciones: la grabadora, la traducción a la letra, la edición del escritor. El libro es entonces un archivo de la cultura obrera argentina producido en una encrucijada mediática.

NOTAS

¹ El fonógrafo, considerado un antecedente de las tecnologías de reproducción del sonido surgidas a finales del siglo XIX, fue el primero de los intentos de crear una tecnología capaz de aislar el sonido de la voz y traducirlo a un registro visual, aunque su reproducción aún no era posible (Sterne, *The Audible* 35-51). Para una historia cultural de las tecnologías de reproducción del sonido a finales del siglo XIX, ver Sterne, *The Audible*. En su ensayo sobre el fonógrafo, Marshall McLuhan recuerda que este fue también originalmente concebido como una forma de “auditory writing” (276), pensado por Thomas Edison como un complemento del teléfono, con la aguja ocupando el lugar de la pluma, es decir destinado a guardar lo que de otro modo serían comunicaciones efímeras.

² El ensayo de Moreno se publicó antes como nota en el *Suplemento Radar de Página 12* (“Doble casetera”, domingo 24 de octubre de 2010), e incluye fotografías de las cintas de Walsh facilitadas por Lilia Ferreyra y tomadas por el fotógrafo Leandro Teysseire. Walsh también usó la grabadora en el proyecto del Semanario Villero, que consistió en una serie de talleres de periodismo en la villa 31 de Buenos Aires, destinados a la creación de una publicación que tendría a los habitantes de la villa como autores (Jozami 239).

³ La intersección entre las vanguardias artísticas y las políticas en este período ha sido analizada por Ricardo Piglia en *Las tres vanguardias*, así como también por Daniel Link y Florencia Garramuño, abordándolo en cada caso con matices diferentes, pero coincidiendo en la idea de que en la literatura argentina de los 60s y 70s puede identificarse una crisis de la noción misma de literatura. Para el caso de la impugnación de la autonomía del arte en Walsh, ver Gonzalo Aguilar.

⁴ A modo de ejemplo, puede recordarse su trabajo en Cuba entre 1959 y 1961 para la agencia de noticias Prensa Latina, que incluyó el célebre desciframiento criptográfico de los mensajes que comunicaban los planes del gobierno estadounidense contra Cuba. Sobre la experiencia de Walsh en Cuba, ver Jozami 101-25.

⁵ Líder del gremio de metalúrgicos (UOM), Augusto Vandor estuvo al frente de la CGT en los años 60s, manteniendo un liderazgo clave en el período 1962-1966. Vandor simbolizó la burocratización del movimiento obrero post-1955 y el intento de negociar una posición de poder dentro del sistema político argentino, muchas veces en perjuicio de las bases y disputando el liderazgo del mismo Perón. Ver James 161-195; Adamovsky, *Historia* 246.

⁶ Si las primeras décadas del siglo XX fueron el momento de mayor desarrollo de las publicaciones obreras, a medida que avanza el siglo XX hay una tendencia en algunos gremios a posponer o no priorizar la publicación de un periódico antes que la realización de otros logros que tienen que ver con el bienestar: una sede sindical, un lugar de vacaciones o servicios ligados a la protección social (Lobato 74).

⁷ Las tribulaciones del escritor comprometido recorren todo el diario personal de Walsh, desgarrado entre lo que llama “el proyecto ‘burgués’ (la novela) y el proyecto revolucionario (la política, el periódico, etc.)” (*Ese hombre* 120).

⁸ Al referirse a la época de auge del género dentro de la industria editorial argentina, Daniel Link caracteriza al policial como dispositivo despolitizador en el cual la muerte y el crimen se estetizan y separan de sus condiciones materiales de posibilidad (27). Sobre este fondo, la operación politizadora de Walsh resulta más notable. Sobre la politización del género policial en Walsh, ver también Ferro 22-25.

⁹ Sobre las transformaciones en la cultura impresa popular en la Argentina de las primeras décadas del siglo XX, ver Saitta, *Regueros*.

¹⁰ Como explica Walsh en el prólogo: “Seis meses más tarde, una noche asfixiante de verano, frente a un vaso de cerveza, un hombre me dice: –Hay un fusilado que vive. [...] Así nace aquella investigación, este libro” (*Operación* 19).

¹¹ Publicada originalmente en la revista *Mayoría*, esta investigación no solo se enfoca en esclarecer la muerte del abogado Satanovsky, sino que es también un texto sobre la SIDE y los orígenes de los servicios de información del Estado.

¹² Por ejemplo, al describir una reunión de chantaje que incluyó a la policía, la grabadora es presentada como un personaje en la reunión: "El quinto personaje es un grabador instalado por el principal Francisco Ramón Lujambio de la policía federal" (Caso 30).

¹³ Todos reunidos en *El violento oficio de escribir. Obra periodística 1953-1977*.

¹⁴ Sobre el imaginario orientado hacia las clases medias en la Argentina de los 60s y el rol del mundo editorial en darle forma, ver Podalsky.

¹⁵ Frente a la crisis disciplinaria de la Antropología en los años 70s y 80s, Makagon y Neumann entendieron que las prácticas de "listening to culture" podían ser una alternativa etnográfica que permitiera moverse hacia otros terrenos de la observación y documentación de una cultura.

¹⁶ Walsh estuvo ligado al proceso de institucionalización del testimonio como género dada su participación como jurado del Concurso de Casa de las Américas en 1970, el primero en oficializar la existencia de esa categoría. Mariano Mestman ha discutido las oscilaciones de Walsh en torno al género del testimonio (Mestman, "Las masas" 204). Para un estudio histórico sobre el testimonio latinoamericano y sobre el lugar de Walsh en él, ver Sklodowska. Para un abordaje del testimonio latinoamericano que interroga el papel del sonido y la auralidad en el género, ver Tom McEnaney, "Rigoberta's Listener".

¹⁷ Sobre este proyecto, pueden consultarse las experiencias referidas en Jacoby, 79-102, algunas de las cuales incorporan la experimentación con medios sonoros como teléfonos y cintas magnéticas. Jacoby formaba parte de un grupo más amplio de artistas e intelectuales que están trabajando con la materialidad de los medios, desde Eliseo Verón a Oscar Massota.

¹⁸ Daniel Link analiza la "crisis de la literatura" que puede verse hacia finales de los 60s y principios de los 70s, trazando un panorama de las múltiples estrategias vanguardistas que apuntaban a cuestionar la cultura burguesa y que se manifestaban en la transgresión genérica y mediática, como la que practican Puig, Walsh y Lamborghini, entre otros (113).

¹⁹ Sobre la cultura visual -especialmente en afiches y publicaciones oficiales - durante el peronismo, ver Gené. Sobre el cine, ver Kriger.

²⁰ El sonido y la música dieron forma a las identidades peronista y antiperonista desde el mismo 17 de octubre de 1945 en el que las multitudes de trabajadores ocuparon la Plaza de Mayo reclamando por la liberación de Perón. Alcanza con pensar en la importancia de la voz de Perón en la radio y en los actos de masas, o en la carrera radial de Evita, convertida en la "voz del pueblo" (Ehrick 115-35). En muchos aspectos, sin embargo, el peronismo continuaba (y politizaba) el arraigo que la radio y la música ya tenían entre los sectores populares argentinos, empleando incluso las mismas modulaciones melodramáticas del cine y el radioteatro para esgrimirse como representante del "pueblo" argentino (ver Karush 177-214).

²¹ Ezequiel Adamovsky y Esteban Buch estudian tres emblemas culturales del peronismo: el escudo, la marcha y el bombo. Se trata de uno de los pocos trabajos que aborda la historia sonora del peronismo. En el caso de la marcha, grabada en 1949 por el cantor de tango y actor Hugo del Carril, son notorias las resonancias de la música cinematográfica. En cuanto al bombo, objeto de larga presencia en el carnaval y la política desde antes del peronismo, el estudio de Adamovsky apunta a la asociación de ese instrumento con las raíces afroargentinas y por tanto con lo "bárbaro" y lo "incivilizado" en el imaginario antiperonista (ver Adamovsky, "El bombo" 260-70).

²² Así lo expresa en la entrevista con Piglia en marzo de 1970, a propósito de su cuento "Un oscuro día de justicia" ("Reportaje" 508). La idea de Walsh de que el pueblo no precisa líderes es discutida por Sylvia Saítta en su lectura de las publicaciones y reediciones del autor en 1973 -"Un oscuro día de justicia", *Caso Satanovsky* y última revisión de *Operación masacre*-. Saítta entiende que fueron prácticas de intervención que respondían al complejo momento político de ese año, marcado por la vuelta de Perón a la Argentina.

REFERENCIAS

- Adamovsky, Ezequiel. *Historia de las clases populares en la Argentina. Desde 1880 hasta 2003*. Sudamericana, 2012.
- Adamovsky, Ezequiel. "El bombo peronista." *La marchita, el escudo y el bombo. Una historia cultural de los emblemas del peronismo, de Perón a Cristina Kirchner* editado por Ezequiel Adamovsky y Esteban Buch. Planeta, 2016, pp. 235-367.
- Aguilar, Gonzalo Moisés. "Rodolfo Walsh: escritura y Estado." *Nuevo Texto Crítico*, VI, n. 12/13, Julio 1993-Junio 1994, pp. 61-72.
- Buch, Esteban. "La marcha peronista." *La marchita, el escudo y el bombo. Una historia cultural de los emblemas del peronismo, de Perón a Cristina Kirchner* editado por Ezequiel Adamovsky y Esteban Buch. Planeta, 2016, pp. 75-233.
- Ehrick, Christine. *Radio and the Gendered Soundscape: Women and Broadcasting in Argentina and Uruguay, 1930-1950*. Cambridge UP, 2015.
- Ferro, Roberto. *Fusilados al amanecer. Rodolfo Walsh y el crimen de Suárez*. Biblos, 2010.
- Ford, Anibal. "El Vandorismo. Rodolfo Walsh. ¿Quién mató a Rosendo?". *Los Libros* n. 1, julio 1969, pp. 28-29.
- Garramuño, Florencia. *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Gené, Marcela. *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo. 1946-1955*. Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Jacoby, Roberto. *El deseo nace del derrumbe. Acciones, conceptos, escritos*. Adriana Hidalgo Editora, 2011.
- James, Daniel. *Resistance and Integration. Peronism and the Argentine Working Class*. Cambridge UP, 1988.
- Jozami, Eduardo. *Rodolfo Walsh. La palabra y la acción*. Norma, 2006.

- Karush, Matthew. *Culture of Class: Radio and Cinema in the Making of a Divided Argentina, 1920-1946*. Duke UP, 2012.
- Kruger, Clara. *Cine y peronismo. El estado en escena*. Siglo XXI, 2009.
- Link, Daniel. *Leyenda. Literatura argentina: cuatro cortes*. Entropía, 2006.
- Lobato, Mirta Zaida. *La prensa obrera. Buenos Aires y Montevideo, 1890-1958*. Edhasa, 2009.
- Makagon, Daniel y Mark Neumann. *Recording Culture: Audio Documentary and the Ethnographic Experience*. SAGE, 2009.
- McEnaney, Tom. "Forgotten Histories of the Audiobook: Tape, Text, Speech, and Sound from Esteban Montejo and Miguel Barnet's *Biografía de un cimarrón* to Andy Warhol's *a: a novel*". *The Journal of Musicology*, Vol. 36, No. 4, Fall 2019, pp. 437-463.
- McEnaney, Tom. "Rigoberta's Listener: The Significance of Sound in Testimonio". *PMLA*, Vol. 135, No. 2, March 2020, pp. 393-400.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media*. MIT Press, 1994 [1964].
- Mestman, Mariano. "Entre la novela y el periódico obrero; entre Ongaro y Perón. Walsh y el semanario CGT (1968-1969)." *Cuadernos LIRICO*, n. 15, 2016, pp. 1-19.
- Mestman, Mariano. "Las masas en la era del Testimonio." *Masas, pueblo y multitud en cine y televisión* coordinado por Mariano Mestman y Mirta Varela. EUDEBA, 2013, pp. 179-215.
- Moreno, María. "Puig con Walsh." *Subrayados. Leer hasta que la muerte nos separe*. Mardulce, 2013, pp. 271-281.
- Piglia, Ricardo. *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*. Eterna Cadencia, 2016.
- Podalsky, Laura. *Specular City. Transforming Culture, Consumption, and Space in Buenos Aires, 1955-1973*. Temple UP, 2004.
- Rama, Ángel. "Rodolfo Walsh: la narrativa en el conflicto de las culturas." *Literatura y clase social*. Folios Ediciones, 1983, pp. 195-230.
- Saïtta, Sylvia. "Reediciones, reescrituras y práctica política: Rodolfo Walsh en 1973." *Iberoamericana*, XIX, n. 72, 2019, pp. 197-220.
- Saïtta, Sylvia. *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*. Sudamericana, 1998.
- Schafer, Murray R. *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Destiny Books, 1994.
- Sklodowska, Elzbieta. *Testimonio hispanoamericano: historia, teoría, poética*. Peter Lang, 1992.
- Sterne, Jonathan. *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*. Duke UP, 2003.
- Sterne, Jonathan. "The Theology of Sound: A Critique of Orality". *Canadian Journal of Communication*, Vol 36, 2011, pp. 207-225.
- Walsh, Rodolfo. *Operación masacre*. Ediciones de la Flor, 2019 [1957].
- Walsh, Rodolfo. *Caso Satanovsky*. Ediciones de la Flor, 1989 [1973].
- Walsh, Rodolfo. *¿Quién mató a Rosendo?*. Ediciones de la Flor, 2019 [1969].
- Walsh, Rodolfo. *El violento oficio de escribir: Obra periodística 1953-1977*. Planeta, 1995. Edición a cargo de Daniel Link.
- Walsh, Rodolfo. *Ese hombre y otros papeles personales* editado por Daniel Link. Ediciones de la Flor, 2007.
- Walsh, Rodolfo. "Reportaje de Ricardo Piglia a Rodolfo Walsh." *Cuentos completos*. Ediciones de la Flor, 2019, pp. 507-516
- Weidman, Amanda. "Voice." *Keywords in Sound* edited by David Novak and Matt Sakakeeny. Duke UP, 2015, pp. 232-245.