

RADAR LIBROS

DOMINGO, 24 DE MARZO DE 2002

Escrito para la Historia

Por Carlos Gamerro

Rodolfo Walsh quería escribir una novela. En sus papeles personales (Ese hombre, que este año Ediciones de la Flor volverá a poner en circulación en una edición corregida), el tema aparece explícitamente tratado a partir de 1968: "La dificultad de integrar toda la experiencia en la novela. El sentimiento de impotencia que esto produce. La posibilidad, casi desesperada, de empezar con todo, tirarse con todo y crear un monstruo. Un monstruo con todas las historias", escribe, y más adelante agrega: "Todas las cartas sobre la mesa". La fecha no es casual. Tras el éxito de sus libros de cuentos Los oficios terrestres (1965) y Un kilo de oro (1967), la crítica había empezado a reclamarle lo que sería la "prueba de fuego" de su talento literario: la novela.

Walsh recoge el guante y en una entrevista publicada en octubre de ese año se expone sobre el trabajo en curso: la novela estaría compuesta por distintas historias entrelazadas. Una, la de un hombre que hacia 1880 consiguió atravesar el Río de la Plata a caballo, durante una bajante prodigiosa. Otra, emparentada con la serie de los cuentos de irlandeses, la del tío Willie, que en 1914 decide regresar a Dublín para pelear contra los ingleses pero que cambia de idea en el barco y termina muriendo en Salónica. La tercera, correspondiente a los decisivos años que van de 1945 a 1955, una carta que le escribe a Perón Lidia Moussompes (personaje del cuento "Cartas" y víctima, como los Walsh, de los despojos agrarios de 1930). La cuarta, y menos definida, giraría alrededor de una reunión de escritores revolucionarios fracasados, en el presente de entonces. La novela resultante acumularía en sus páginas no sólo casi un siglo de historia nacional, sino "las capas geológicas del habla rioplatense que han ido superponiéndose desde los días de la Organización". Walsh había firmado contrato con el editor Jorge Alvarez, quien le pagaba un salario mensual para que pudiera escribir, y la entrega estaba prevista para principios de marzo de 1969. Un mes antes de esa fecha, Walsh escribe: "Mi deuda con Jorge Alvarez alcanza en este momento a 2.250 dólares... El arreglo preveía una novela que podía estar lista de octubre a diciembre de 1968, y de la que apenas tengo escritas unas treinta páginas. El tiempo que debí dedicar a la novela lo dediqué, en gran parte, a fundar y dirigir el semanario de la CGT". Este conflicto de Walsh tiene dos versiones básicas: en la pública, registrada en notas y entrevistas, nos ofrece la historia de su toma de conciencia ideológica: la novela, sostiene, es una forma de arte burguesa y, por lo tanto, perimida; el "camino" no será ya el de los cuentos o la novela sino el marcado por Operación masacre, Caso Satanowsky y ¿Quién mató a Rosendo?. El género literario del futuro –que será a la vez revolucionario y proletario– será el testimonio. En sus escritos privados, en cambio, esta idea de evolución o progresión es reemplazada por un continuo vaivén. Herido por un cruel comentario de Raimundo Ongaro, líder de la CGT combativa ("No entiendo nada. ¿Escribe para los burgueses?"), Walsh se retuerce entre la defensa ("¿No es precisamente Raimundo quien usa categorías burguesas, que habla desde una literatura fácil, comprensible y burguesa como la de Bullrich o Sabato?"), la penitente aceptación ("Raimundo tiene razón: escribir para burgueses. ¿Será posible una literatura clandestina?") y la exultación inmotivada ("Lo que estoy descubriendo, caballeros, es cómo no escribir para los burgueses").

Una y otra vez trata de convencerse de que la novela pertenece al pasado, a una etapa superada, pero la novela no le cree, y se niega a abandonarlo. A veces trata de darle la razón, a ver si con eso la calma: "Tengo que escribir esa novela, aunque sea mi última novela burguesa. Mientras permanezca sin hacer, es un tapón". Otras veces fantasea con vidas paralelas: "distribuir el tiempo en tres partes: una en que el hombre se gana la vida, otra en que escribe su novela, otra en que ayuda a cambiar el mundo". También intenta descartarla de plano: "la novela es el último avatar de mi personalidad burguesa, al mismo tiempo que el propio género es la última forma del arte burgués, en transición hacia otra etapa en que lo documental recupera su primacía", dice muy convencido, y a renglón seguido agrega: "Pero tampoco



RADAR LIBROS INDICE

NOTA DE TAPA

[Escrito para la Historia](#)

Se cumplen mañana veinticinco años de la desaparición de Rodolfo Walsh, sin duda uno de los...

[El extranjero](#)

COPYRIGHT Y GLOBALIZACION EN LA EPOCA DE LAS REDES DE COMPUTADORAS.

[Inconsciente colectivo](#)

RESEÑAS

[Humano, demasiado humano](#)

RESEÑAS

[Agua que has de beber](#)

BRUCE WAGNER: LETRA Y CELULOIDE

[Locos por el biógrafo](#)

estoy seguro de esto, que puede ser una excusa para mi momentáneo fracaso”.

A veces los términos se invierten, y su labor periodística y militante aparecen como huidas del verdadero compromiso: el literario. “Liberado internamente del compromiso de seguir trabajando en la novela, vuelvo a adquirir un ritmo de actividad razonable, incluso excelente. ¿Eso quiere decir que la novela es lo difícil de decir, lo que se resiste a ser dicho? ¿Lo que me compromete más a fondo?”, escribe en enero de 1970, y en diciembre habla de “su fracaso” en la “zona L” (literatura): “zona de la libertad, que es la materia casi informe, mientras que la redacción de un editorial, de una nota, es a tal punto una repetición de la experiencia que ningún temor –tampoco ningún temblor– la recorre”.

Estas dudas, explicaciones, deliberaciones, culpas y enamoramientos alternantes sugieren las peripecias de un enredo amoroso, en el cual Walsh engaña a la literatura con la revolución. Sostener esta situación no era compatible con su temperamento católico-puritano, y a fines de los sesenta opta por un arreglo: escribirá la novela, sí, pero será otra, una novela que pudiera “redimir lo literario y ponerlo también al servicio de la revolución”. “Los hechos producidos en Córdoba y Rosario proveen a la novela de un nuevo centro de verdad”, escribe en 1969, tras el Cordobazo, y algunos meses después aparecen los primeros bosquejos de La punta del diamante: a Novel que, a la manera de Los pasos previos de Francisco Urondo, parece dedicada a contar la experiencia de los intelectuales volcados a la revolución. Para esta nueva novela Walsh se propone un cambio de estilo: “ser absolutamente diáfano. Renunciar a todas las canchereadas, elipsis, guiñadas a los entendidos... Confiar mucho menos en aquella famosa aventura del lenguaje. Escribir para todos”, y en otra parte, refiriéndose ya al tema, “Los siete locos, sí, pero esta vez heroicos”.

No es casual su mención de la novela de Artt. Por su temática, por sus ideas políticas, por su origen de clase, resulta natural situar a Walsh en esa línea de la literatura argentina: Eduardo Gutiérrez, “los de Boedo”, Artt. El propio Walsh parece confirmarlo: “Quiero decir que prefiero toda la vida ser un Eduardo Gutiérrez y no un Groussac; un Artt y no un Cortázar”. Pero esto no agota la cuestión, pues apenas un mes antes había escrito: “¿Me gustaría escribir como Artt? Me gustaría tener su fuerza, su resentimiento, su capacidad dramática, su decisión de enfrentar a los personajes... pero no me gustaría escribir una sola de sus frases”. Para su novela, necesitaba algo más: “El problema es si podré volcar ese odio rabioso en formas que, hoy, tienen que ser mucho más cautelosas, inexpugnables, cerradas, que las de Artt”.

Porque la estética de Walsh es lo opuesto de una estética popular: sólo un lector culto y entrenado puede descifrar esas obras maestras de la condensación, la elipsis y el sobreentendido que son sus cuentos “Fotos” o “Cartas”. El propio Walsh lo sabía, y se atormentaba por ello: “las normas de arte que he aceptado –un arte minoritario, refinado, etc.– son burguesas”. Pero en esto Walsh se equivocaba: este arte que describe y practica no es burgués, sino aristocrático, y el salto estético que Walsh se exige coincide con el salto político que se planteaban por aquel entonces las revoluciones tercermundistas en las que participaba: pasar de un régimen aristocrático o semifeudal a uno proletario saltándose la etapa burguesa. La forma literaria característicamente burguesa era, repetía el dogma de su época, la novela, y Walsh se refiere siempre a la novela que nunca llegó a escribir como “su proyecto burgués”.

Si es verdad que, como señala Harold Bloom, todo escritor se ve acosado por sus grandes precursores, no es entonces la figura de Roberto Artt la que se cierne sobre las páginas que Walsh escribe, sino lo que Tomás Eloy Martínez denominó con justeza la “sombra terrible de Borges”. Todos los escritores de la generación de Walsh debieron encontrar respuestas a la pregunta primera: cómo escribir después de Borges. La solución genérica pasó por dedicarse a la novela, forma que Borges no practicó y por eso quedó “libre”; y dentro de ella hubo luego respuestas individuales: Puig se inclinó hacia las formas de arte de masas que Borges despreciaba; Saer hacia la lengua y la cultura francesas y hacia una literatura de la percepción minuciosa, sumergiéndose en “la prolijidad de lo real” opuesta a la “escritura de la memoria” que Borges practica. Walsh, en cambio, estaba atrapado: su fuerte era el cuento corto; su unidad estilística, la frase breve, precisa, trabajada; sus lenguas y literaturas de referencia, la inglesa y norteamericana; sus recursos favoritos, en sus propias palabras, “la condensación y el símbolo, la reserva, la anfibia, el guiño permanente al lector culto y entendido”. En otras palabras: Borges.

Walsh intentó escapar de la trampa de distintas maneras: a su afinidad natural por lo inglés y norteamericano (que políticamente era como decir: el colonialismo y el imperialismo) la redime, siguiendo el modelo de Joyce, amparándose en su identidad irlandesa (“tres o cuatro generaciones de irlandeses casados con irlandeses”, dice de su familia), es decir, a la vez inglesa y anticolonial-tercermundista (de hecho, si Borges es su escritor de referencia nacional, en literatura extranjera su “gran precursor” no es ni Gorki, ni Sartre, ni Malraux, sino el elitista y apolítico –en el sentido restringido del compromiso político– Joyce). Walsh podía escribir la primera versión de sus textos en inglés para luego verterlos al español, y el sustrato sintáctico y retórico de su prosa es sin duda el de la lengua inglesa: tanto Borges como Walsh parecen frecuentemente haber sido traducidos del inglés y están en los antípodas de la tradición literaria española y su variante latinoamericana: el Neobarroco (sin embargo, sobrevive una página

neobarroca de Walsh, el texto titulado "29 del once, La Isla II". Parece haberlo escrito para explicarse por qué la estética de la Revolución Cubana nunca podía ser la suya).

En su frecuentación de los géneros, Walsh varía su producción de cuentos con las formas ajenas a Borges: el teatro, el periodismo, la no-ficción y la proyectada novela. En su ideología, opta por lo que para Borges constituía la trinidad diabólica: el pueblo, el peronismo, la izquierda. Pero la figura de Borges lo sigue cercando, al punto de que por momentos hasta parece enviárselo su colocación política: "Borges preservó su literatura confesándose de derecha, que es una actitud lícita para preservar su literatura y él no tiene ningún problema de conciencia. Vos viste que desde la derecha no hay ningún problema para seguir haciendo literatura", dijo a Ricardo Piglia en una entrevista de 1973.

Pero la estética del cuento corto, como lo practican Borges o Walsh, es incompatible con el género novelesco, sobre todo porque tanto Borges como Walsh aprendieron a escribir cuentos que condensaran en pocas páginas el material de una novela (A los dos los ayudó el cine: a Borges, ese género subsidiario llamado tratamiento, al cual tantos de sus cuentos remiten; a Walsh, el uso de las técnicas de montaje.) Ambos escribían así cuentos que superaban e incluían al género novela, y escribir una novela hubiera sido de alguna manera un retroceso. Walsh lo veía claramente, pero en el otro: "El mayor desafío que se le presenta hoy por hoy a un escritor de ficción es la novela. Yo no sé bien de dónde procede eso, por qué esa exigencia y hasta qué punto la novela es la forma más justificable porque hasta cierto punto tiene una categoría artística superior, aunque hay excepciones; a Borges, por ejemplo, nadie le pide una novela". A sí mismo no se dio ese permiso. Walsh perseguía, y quizás hubiera llegado a escribir si le hubieran dado tiempo, el Santo Grial de la literatura argentina: la novela peronista de Borges. Esas páginas en blanco pagadas por Jorge Alvarez debían ser llenadas no con una mera primera novela (a la que luego, con el tiempo, seguirían otras, mejores) sino con aquello a lo que Walsh, acosado por lo que llamaba "el mortal perfeccionismo", se refiere siempre con un mezcla de terror, rechazo y fascinación como "la" novela.

Sabemos que Truman Capote fue un escritor decentemente feliz hasta que se planteó el proyecto de escribir la versión americana de En busca del tiempo perdido: el resultado fueron el alcoholismo, la drogadicción, la muerte y una serie de fragmentos muy bien escritos. Walsh se impuso una tarea no menos abrumadora: cerrar la línea de fractura que atraviesa la literatura argentina, reescribir las novelas de Arlt en el estilo de Borges. Se entiende su terror a la página en blanco (a esas páginas en blanco) que dejó como asignatura pendiente para las futuras generaciones de escritores.

La punta del diamante: A Novel no podía ser esa novela (entre otras cosas, porque todos los escritores de izquierda estaban por aquel entonces escribiendo una igual), y pronto se desvanece de sus anotaciones. En su lugar reaparece uno de los capítulos del proyecto inicial: la historia del tío Willie contada por su sobrino a sus compañeros del internado irlandés, y que Walsh escribe en inglés. Pero luego la literatura parece haber desaparecido de la vida de Rodolfo Walsh. Sus últimos textos conocidos son todos políticos o periodísticos: los documentos internos de Montoneros, en los cuales plantea cada vez con mayor urgencia e impotencia la necesidad de un repliegue para sustraer a los militantes de la inminente masacre; los despachos de ANCLA y Cadena Informativa, que intentaban romper el bloqueo de la dictadura; la conmovedora "Carta a mis amigos" sobre la muerte de su hija Vicki en un combate con las fuerzas del ejército; y sobre todo la "Carta abierta de un escritor a la Junta Militar", que terminó de escribir el 24 de marzo de 1977, el día anterior al de su muerte.

La "Carta" ha quedado como su testamento, testimonio de su opción final por la escritura puesta al servicio de las necesidades políticas inmediatas, aunque ciertamente no de su desinterés por la precisión de la escritura. Si algo le enseña Walsh a todo escritor es a no caer en la coartada moral, es decir, en la creencia de que la importancia testimonial, política o ética de un tema nos exime, de alguna manera, de trabajar sus aspectos formales al máximo de nuestras capacidades.

Operación masacre no es sólo una denuncia valiente de los fusilamientos de 1956 en medio del silencio de muerte impuesto por la dictadura; es, además, uno de los libros mejor escritos de nuestra literatura. Walsh sabía que cuando el tema es polémico, cuando se quiere decir una verdad silenciada o ignorada, el escritor debe apelar a todos los recursos estilísticos y retóricos a su alcance, porque si no corre el riesgo de crear un efecto contrario al que busca: volver increíbles los hechos, banalizar los dilemas, reforzar las resistencias de los lectores, provocar rechazo, escepticismo o indiferencia. Una denuncia mal escrita, sabía Walsh, es un punto a favor del enemigo. En un texto de 1964, refiriéndose a Operación masacre, dice: "Releo la historia que ustedes han leído. Hay frases enteras que me molestan, pienso con fastidio que ahora la escribiría mejor". Esta actitud vuelve a aparecer en la "Carta". Junto a la exactitud de los datos y la profundidad de los análisis, nos encontramos con la contundencia de ciertas frases —"congelando salarios a culatazos mientras los precios suben en las puntas de las bayonetas"— y la eficacia de sus recursos retóricos —"lo que ustedes llaman aciertos son errores, los que reconocen como errores son crímenes y lo que omiten son calamidades"—, que la fijan para siempre en la memoria del que la lee. La "Carta" está escrita con un ojo puesto en el presente inmediato (en el cual sus posibilidades de ser leída y difundida, sabía Walsh, eran mínimas) y el otro en la duración de la literatura.

Sabemos por su compañera Lilia Ferreyra que Walsh tomó como modelo las Catilinarias de Cicerón, buscando "como en las invectivas latinas, la palabra escrita con la contundencia de la palabra oral", leyendo en voz alta los párrafos que iba escribiendo para descubrir "un adjetivo o una palabra de más o de menos que debilitara un concepto o alterara su ritmo". La "Carta", en otras palabras, está escrita para cambiar el presente inmediato y para durar dos mil años, para que, de igual manera que si hoy recordamos al históricamente insignificante Catilina sólo por los discursos de Cicerón, en el futuro lejano los nombres infames de Videla, Massera y Agosti no sobrevivan más que como personajes, o como notas al pie, del texto final de Rodolfo Walsh. De esta madera está hecha, también, la eficacia política de la literatura. Walsh la tituló "Carta de un escritor a la Junta Militar", y a diferencia de los textos de la CGT y los documentos de Montoneros, decidió firmarla con su nombre y número de documento. En este texto final el autor individual y el militante anónimo volvieron a encontrarse.

Compartir:



[ULTIMAS NOTICIAS](#) [EDICION IMPRESA](#) [SUPLEMENTOS](#) [BUSQUEDA](#) [PUBLICIDAD](#) [INSTITUCIONAL](#)  [RSS](#)

Página12

© 2000-2017 www.pagina12.com.ar | República Argentina | [Política de privacidad](#) | Todos los Derechos Reservados

Sito desarrollado con software libre [GNU/Linux](#).

Aliado en
Gigared
Data Center