

Rodolfo Walsh entre el monumento y el futuro



Juan Pablo Luppi

Universidad de Buenos Aires/ Conicet

Resumen

La posición inicial de Walsh en la literatura argentina puede filiarse con la línea borgeana que, practicando con géneros masivos una intervención cultural sobre la tradición, imprime a la lengua una entonación particular de alcance universal. La recepción crítica (Ford, Rama, Viñas, entre otros) ha señalado la oposición con Borges en el énfasis paulatino que cobra la política en esa intervención, hasta confundir la obra con la vida y resignificar ambas por la muerte. Pero, además, Borges es el precursor desviado durante las dos décadas siguientes a la última dictadura, desde operaciones críticas como las de Saer y Piglia que difieren en la valoración de Walsh. En esa red posborgeana que reorganiza el canon en torno a la violencia del presente oculta por Borges bajo la historia de antepasados heroicos, Walsh funciona más allá del sesgo biográfico e histórico, por la potencia vigente de un estilo elaborado en acciones de lectura y escritura.

Palabras clave

*Estilo
Lectura
Tradición
Violencia*

Abstract

Walsh's first position in Argentine literature can be affiliated to Borges line, which practices with massive genres a cultural intervention, printing to language a particular tone with universal range. Critical reception (Ford, Rama, Viñas, among others) has pointed out the opposition with Borges in the gradual emphasis that politics takes in that intervention, until redraw both by death. But, also, Borges is the diverted precursor during the two decades following the last dictatorship (1976-1983), from critical operations such as those of Saer and Piglia, which differ in the valuation of Walsh. In that post-Borges net, that reorganizes canon around the present violence occluded by Borges under the history of heroic ancestors, Walsh functions beyond biographical and historical bias, because of the current power of a style developed in reading and writing actions.

Keywords

*Style
Reading
Tradition
Violence*

Resumo

Palabras-chave

Estilo
Leitura
Tradição
Violência

A posição inicial de Walsh na literatura argentina pode filiarse com a linha borgeana que, praticando com géneros massivos uma intervenção cultural sobre a tradição, imprime à língua uma entoação particular de alcance universal. A recepção crítica (Ford, Rama, Viñas, entre outros) tem assinalado a oposição com Borges no ênfase paulatino que cobra a política nessa intervenção, até confundir a obra com a vida e resignificar ambas pela morte. Mas, ademais, Borges é o precursor desviado durante as duas décadas seguintes à última ditadura, desde operações críticas como as de Saer e Piglia, que diferem na valoração de Walsh. Nessa rede posborgeana, que reorganiza o canon em torno da violência do presente ocluída por Borges baixo a história de antepassados heroicos, Walsh funciona além do viés biográfico e histórico, pela potencia vigente de um estilo elaborado em ações de leitura e escritura.

Tradiciones inventadas después de Borges

Es sabido que fue Borges quien estipuló los valores y desafíos de la tradición del escritor argentino, y lo hizo por los mismos años en que Walsh se iniciaba como escritor mediante el trabajo en la industria editorial y periodística. En la conferencia dictada en el Colegio Libre de Estudios Superiores en 1951, que luego insertaría en la reedición de un libro de ensayos de 1932 (*Discusión*), Borges hace su “aporte tardío” (dice Saer, como veremos) al debate central del pensamiento argentino en la década del 30 sobre “la esencia del ser nacional”. Tras criticar las presuntas soluciones de Rojas y Lugones al reducir esa tradición a la poesía gauchesca como emanación de la poesía oral de los payadores, sin advertir su condición de “género literario tan artificial como cualquier otro”, Borges destaca y revalúa los pasajes del *Martín Fierro* en que el autor olvida la preocupación de color local, estampa a los nacionalistas la contradicción de copiar ese “reciente culto europeo” y exhorta en primera plural a “crear en la posibilidad de ser argentinos sin abundar en color local” (Borges, 1964: 151-154, 156-157). La alternativa para reorganizar la tradición sustrayéndola del canon nacionalista hegemónico —reconocer como propia toda la cultura occidental— se enriquecería por el plus que Borges asigna a la marginalidad sudamericana: como a los judíos con respecto a Occidente y a los irlandeses con respecto a Inglaterra, a los argentinos debería resultarnos más fácil innovar en la cultura, “manejar todos los temas europeos” sin supersticiones y con irreverencia (160-161).

Pese al título amplísimo, “El escritor argentino y la tradición” era menos una argumentación sobre ese problema (falseado en el inicio como “un tema retórico”, “un simulacro”, “un seudoproblema”) que una provocación polemista contra el nacionalismo cultural que consensuaba un modo tradicionalista de legitimar la tradición, despolitizado de las disputas materiales y formales que la dinamizan. Claro que para 1950 se volvía innegable que la cultura occidental incluía la barbarie, y aunque Borges excluyera de su intervención ensayística las manifestaciones propiamente locales de violencia, desde la década del 30 sus ficciones habían indagado con fervor el pasado reciente del malevaje suburbano, el desafío desinteresado de los orilleros y las variadas performances del duelo, movilizando en la escritura una relectura de la gauchesca y el criollismo más atenta a la potencia narrativa y los valores estéticos (y también éticos) que a la ubicación nativista del *Martín Fierro* como piedra basal de la literatura vernácula. Para buscar sentidos actuales en Walsh, que confronten la significación de la violencia con su proyecto hecho de acciones de lectura/escritura sin emplazarla en lo biográfico-testimonial, partimos de esa tensión perceptible en los modos borgeanos de intervenir sobre la tradición: desprecia el localismo y oblitera la violencia de la cultura en la argumentación ensayística a la vez que reutiliza esa misma violencia para movilizar narración —desde “Hombres pelearon” en *El idioma*

de los argentinos y “El desafío” en *Evaristo Carriego* hasta “El otro duelo” en *El informe de Brodie*, por citar ejemplos emblemáticos.

En la literatura argentina de fines del XX la lección de Borges incide menos por la probidad de sus juicios que por la posición enunciativa del autor que se define y desempeña como lector y por apostar un tópico de variada recurrencia entre escritores y críticos argentinos. La postulación del problema —la tradición del escritor argentino como problema en sí de postulación— implica una consideración de la literatura local menos como un canon establecido que como libre conflicto de lecturas. “El escritor argentino y la tradición” funcionaría no por la solución ofrecida (un universalismo crasamente asimilado a lo europeo y lo occidental) sino porque condensa precisamente la posibilidad de que la tradición del escritor argentino sea un problema, un tema apto para desarrollos no solo “patéticos” (como acusaba Borges) sino decisivos en la disputa sobre los modos de leer. Mejor que una lista selecta de autores y obras del pasado, la tradición es lo que inventa cada escritor al intervenir en esa pugna; los modos personales de leer/escribir rehacen cada vez la tradición. La continuidad con el pasado de las tradiciones, inventadas mediante actos de lenguaje, es en gran parte ficticia (Hobsbawm-Ranger, 2002: 8); con esa materia ficcional los escritores elaboran afinidades electivas en el espacio literario, y entablan diversas continuidades entre pasado y presente. Las acciones escritas de lectura y los usos del lenguaje que Walsh puede desplegar en un proyecto tensionado entre la cultura industrial y la política, conforman para nuestro presente una vía de continuidad con el pasado, pero también una tradición arrancada del conformismo y de la marca borgeana.

Desde su genealogía familiar ficcionalizada en la “serie de irlandeses”, Walsh plantea otra reutilización de la irlandesidad celebrada por Borges al entroncarla biográficamente con el trasplante inmigratorio que define la heterogeneidad cultural argentina y evidenciar las limitaciones de la tesis universalista del precursor canónico. Más relevante es la opción cosmopolita que resuena en los movimientos preliminares del joven lector que quiere escribir mediante la recepción local, difusión editorial en colecciones de Hachette y producción propia en contrapunto con el intelectualismo de *Sur*, en torno a una tradición anglosajona incipiente en el ámbito local: la novela de suspenso policial y fantástica. Además de la producción narrativa de comienzos de los 50 (*Variaciones en rojo* y varios cuentos en revistas), hay toda una serie de intervenciones críticas de Walsh sobre la literatura, hasta hoy dispersas, solo parcialmente reunidas en libros. El trabajo editorial (selección, presentación, algunas traducciones) se visibiliza en *Diez cuentos policiales argentinos* de 1953 y en la *Antología del cuento extraño* (1956), que incluyen a Borges en lugares destacados. Publica varios artículos de crítica literaria en medios masivos, de los que cabe mencionar dos aparecidos en 1953 en la popular revista *Leoplán*: “La misteriosa desaparición de un creador de misterios” que revalúa la figura de Ambrose Bierce (cuyo *Diccionario del diablo* es traducido por Walsh en 1965) y “¡Vuelve Sherlock Holmes! (La resurrección literaria más sensacional del siglo)” que acompaña el primer cuento de “Las hazañas de Sherlock Holmes”, revival del personaje de Arthur Conan Doyle perpetrado por su hijo Adrian junto a John Dickson Carr, destacado fabricante de “evasiones” de misterio en su época de esplendor. En 1954 Walsh publica en *La Nación* “Dos mil quinientos años de literatura policial”, donde encuentra el género en sus orígenes remotos desde una perspectiva cosmopolita que, a la manera del Borges de las décadas del 30 y 40,

A la vez, y como parte de los titubeos del proyecto de escritor en ciernes, desde 1950 Walsh presenta en publicaciones centrales, en la modernización editorial previa al llamado *boom del libro argentino* los 60 cuentos que imprimen al género variaciones que algunos críticos han observado como “argentinización” de aspectos temáticos y referenciales.¹ El trabajo de Walsh con la tradición es minucioso y complejo, no puede reducirse a elecciones de espacialización narrativa y tampoco se limita al género

1. En sintonía con la atención de Eduardo Romano a la veta regionalista en la iniciación de Walsh (en el mismo volumen: 73-76, 91), Bracerías-Leytour-Pitella señalan “la importancia de la espacialidad nacional” para el armado de la ficción en “Simbiosis”, cuento de la saga Laurenzi, donde ven la superación del “respeto a las reglas del género y ‘traducción’ más fiel del original inglés”, cuya trama dependería de “la inocencia y la credulidad de esos marginales de Santiago del Estero” (2000: 99-100).

2. Rama (1984: 228-229) establece que desde la novela policial anglosajona Walsh desemboca en ese género privilegiado por Gramsci como interpretación de “las secretas demandas de una subcultura”, la novela popular, que Rama filia con los “dramas policiales” folletinescos de Eduardo Gutiérrez a fines del XIX. (Continúa en página 126.)

3. Dado que “su fuerte era el cuento corto, su unidad estilística la frase breve [...], sus lenguas y literaturas de referencia la inglesa y norteamericana” y frecuentaba recursos como “la condensación y el símbolo”, Walsh habría estado atrapado ante “la pregunta primera” que debieron responder los escritores de su generación... (Continúa en página 126.)

4. Una frase devenida eslogan crítico, impactante y repetible, puede ejemplificar la marca de Viñas en la crítica cultural contemporánea: “La literatura argentina emerge alrededor de una metáfora mayor: la violación”. Ese arranque del reeditado *Literatura argentina y realidad política* en 1971 corregía el de 1964 (publicado con igual título por Jorge Álvarez, por entonces editor de Walsh) que proponía esa literatura como “la historia de la voluntad nacional”. Entre la violencia y la voluntad podría pensarse el modo mayor en que Viñas lee la literatura nacional. El itinerario donde rastrear la penetración (imposición, violación) de lo social sobre lo individual enfatiza la condena de lo que Viñas, lector sesentista como Walsh, llama “literatura burguesa y liberal”.

5. Viñas retoma sus intervenciones de prensa sobre Walsh, como el artículo de igual título (“Rodolfo Walsh, el ajedrez y la guerra”) aparecido en *Nuevo Sur* en marzo de 1990 y reproducido en dos publicaciones de Lafforgue dedicadas a Walsh (la revista *Nuevo Texto Crítico* en 1994, y su edición en libro como *Textos de y sobre Rodolfo Walsh* en 2000). (Continúa en página 126.)

6. Ambos críticos pioneros de Walsh enfatizan la distinción con respecto a Borges. Ford titula “Livraga vs. Borges” el primer apartado de su artículo (1969: 272). Según Rama, más que “el consabido Adolfo Bioy Casares” el descendiente de Borges sería Walsh, su continuador heterodoxo en la “línea ‘modernizadora’ que rescata para una cultura oficial materiales de bajo origen” (1984: 225).

policial ni a la institución literaria siquiera en los comienzos. Su posición de partida es la de un escritor que, en la línea de Borges, se define como lector, trabaja con el lenguaje y le imprime un uso propio que realiza una intervención cultural; el desvío pasaría por el énfasis político que cobra esa intervención en el proyecto de Walsh hasta confundirlo con la vida y resignificar ambos por la muerte.

Esta común oposición ha colaborado en la instalación de Walsh en el canon, justamente en el lugar donde no se tocaría con Borges: el de la investigación, el testimonio, la escritura política. La marca de Borges evidente en el estilo de Walsh ha conducido a la crítica, desde fines de los 60 y con pregnancia hasta el presente, a ubicar la diferencia en la ideología y los compromisos sociales del escritor. Al abordar la figura de Walsh como escritor, Gamero (2006: 50-54) destaca el problema del parecido con Borges desmintiendo previamente el parecido con Arlt al despejar el equívoco de “situar a Walsh en esa línea populista o social de la literatura argentina: Eduardo Gutiérrez, ‘los de Boedo’, Arlt”.² Para Gamero, que traza “el nacimiento de la literatura argentina” proponiendo conexiones con la cultura anglosajona alternativas a las borgeanas, el gran precursor que acusa a Walsh no es Arlt sino la “sombra terrible de Borges” (frase adjudicada a Tomás Eloy Martínez). Traspasando al oficio literario la carga de militante heroico, Walsh habría acometido la abrumadora tarea de “cerrar la línea de fractura que atraviesa la literatura argentina, reescribir las novelas de Arlt en el estilo de Borges”.³ Esta asignación retrospectiva de ambiciones acaso refiera menos al escritor leído que al escritor lector, cuyo propio proyecto narrativo está atravesado por la lectura local no solo de Arlt-Borges y Walsh sino de otros como Viñas, Saer, Puig, Piglia; como sea, Walsh interpela los modos de leer del escritor argentino a comienzos del siglo XXI, con una potencia que lleva a postular vinculaciones con un centro polémico de la literatura argentina del XX.

Frente a la herencia tramada en la dupla Borges-Arlt, hacia el fin de siglo las intervenciones de escritores críticos diversos modifican un énfasis que, como había polemizado *Contorno* en los 50 y ficcionalizado Piglia en *Respiración artificial*, permite postular a Arlt como el escritor decisivo en la literatura argentina del XX: el reconocimiento de la violencia que marca desde su origen la cultura argentina, y que detona una “argentización” de otro tipo que el color local nacionalista, a la vez que elude la erudición cosmopolita borgeana, acusada de atemporal. La potencia del gesto de Viñas establece una manera de historizar la literatura argentina que, renovada a mediados de los 90, se ha vuelto canónica, con lo que de reiterativo implica el término.⁴ De ese monumento nos interesa su último ademán: en 1996, el segundo tomo de la versión definitiva de *Literatura argentina y política* culmina con “Rodolfo Walsh, el ajedrez y la guerra”. Vertiginosa puntuación de ideas y vivencias, en continuidad con hipótesis socio-críticas de los 60, el texto condensa la potencia provocadora del rearmado del canon, incluyendo el pasado reciente y lo que era el presente de Viñas (los 70 vistos desde los 90). Abonando el sesgo político crítico que a mediados de los 90 propicia la canonización cultural y literaria de Walsh, Viñas consagra *Operación masacre* como culminación del derrotero del autor, el curso trágico del *intelectual heterodoxo*, inaugurado por José Hernández con su *Vida del Chacho* en 1863 y prolongado en el aguafuerte de Arlt dedicado al fusilamiento de Severino Di Giovanni en 1931 (2005: 249; este subrayado y los que siguen, en original).⁵

Como en la línea crítica inicial que, hacia fines de los 60 y principios de los 70, destacaba el aporte de Walsh en la oposición entre cultura dominada y dominante (Ángel Rama) y entre testimonio y ficción (Aníbal Ford),⁶ Viñas considera que el “trayecto latente de los textos de Walsh” sería el tránsito que une (y en el desplazamiento separa) los términos del título: “del juego a la tragicidad”, “del ajedrez a la guerra: *lo policial* —como colección de estrategias— se desplaza del lúcido acertijo intelectual al comentario de la represión”. La marca de la muerte como

víctima del terrorismo estatal despliega el valor de Walsh, fundado en la biografía y en algunos textos que el crítico considera opuestos al borgismo y coherentes con el itinerario de intelectual heterodoxo. Para concluir el artículo que concluye en 1996 la reelaboración del clásico crítico, Viñas vuelve al comienzo de su obra magna y a los orígenes allí establecidos para la literatura nacional: Walsh actualiza “la violación” (comillas de Viñas) de *El matadero* y *Amalia*, pero invirtiendo la violencia, que ya no se produce “desde los de abajo hacia el cuerpo y la vivienda de los señores” sino que “se ejecuta desde el Poder en dirección a un escritor crítico” (257-258). Si bien abre la indagación a otras zonas narrativas (y su valoración, como la de Piglia, será decisiva en la canonización literaria de “Esa mujer”),⁷ la construcción retrospectiva de Viñas mantiene la centralidad de *Operación* como momento originario del escritor crítico arrasado por la violencia del poder denunciado; el libro clásico monopoliza la proyección de sentidos de una obra heterogénea y una figura de autor más compleja que cualquier categoría externa.

7. “Esa mujer” resultó elegido el mejor cuento argentino en una encuesta entre escritores y especialistas, cuya selección fue editada por Sergio Olguín en 1999 como *Los mejores cuentos argentinos*, publicado por Alfaguara.

Desde las dicotomías culturales señaladas por Rama y Ford, y en diversos estudios que proponen matices y variaciones sobre las conexiones entre ficción y testimonio (vg. Amar Sánchez 1992), el valor literario de Walsh ha sido establecido a partir de la desviación política de la marca estética de Borges, leída como renovación narrativa en el género correlativamente definido desde la negación (*no-ficción*). El monumento del intelectual comprometido fija a la vez el lugar de Walsh en la tradición de violencia argentina como *testimonio*, categoría aplicada tanto a la obra como a la vida, no sin visos heroicos y martirizantes. Sin embargo, la obra abierta más allá de la muerte, el proyecto de lectura/escritura desarrollado en libros, artículos, crónicas, entrevistas, notas personales, conforman una textualidad más productiva que cualquier calificación, y menos uniforme que un monumento.

Proponemos complejizar esa construcción de autor/obra, indicar aspectos de inconformidad de Walsh en la tradición a partir de las intervenciones que en la década del 2000 realizan Saer y Piglia sobre el tema del escritor argentino y la tradición. Las políticas de la literatura de dos escritores-lectores centrales en la reconfiguración de la biblioteca argentina después de la dictadura, coincidentes en muchos aspectos, difieren en relación con el objeto que nos ocupa: la posición y funcionalidad de Walsh en la tradición posborgueana.

Lecturas cruzadas de la violencia argentina

En la red hipertextual que se teje en la década del 90, mejor que la bravata erudita de Borges contra los nacionalistas funcionaría la dinámica de otro ensayo clásico también fechado en 1951: “Kafka y sus precursores”,⁸ una minuciosa exageración de la premisa de que cada escritor *crea* a sus precursores (subraya Borges) porque “su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro” (2005: 134). Si la lectura de un escritor “afina y desvía sensiblemente” la lectura de los precursores por él creados, podemos ver el funcionamiento de la red vinculando a Saer y a Piglia no solo con Borges sino especialmente con Walsh, para interrogar cómo el lugar de éste en la tradición modifica el futuro, y cómo su posteridad afina y desvía la significación de la obra. Lectores críticos de Borges, Saer y Piglia ponen especial énfasis en crear a sus precursores, y coinciden en la elección de algunos (Faulkner, Macedonio, Arlt, Onetti, entre otros) pero sobre todo en las premisas para seleccionarlos. Y allí funciona de diverso modo Walsh, el primer descendiente heterodoxo de Borges.

8. Incluido en *Otras inquisiciones*, publicado en 1952 con ensayos escritos desde 1941. El reiterado movimiento de ordenamiento retrospectivo de Borges sobre su obra decide no incluir aquí “El escritor argentino y la tradición” y enviarlo a los comienzos que el autor privilegia, asignándole un sitio fundacional, desgajado de la coyuntura polemista (implicancia actualizada por *Babel* al destacar ese texto de Borges como el único elegido para ingresar en sus páginas).

Desatendiendo la necesidad de armarse una cultura literaria como Borges y como Saer y Piglia, a comienzos de la década del 50 Walsh se crea precursores laterales que incluyen al Borges entonces despreciado por la cultura estatal, pero sobre todo se

9. "No sé si te he hablado de Macedonio? [sic] Si no lo he hecho, debo hacerlo ahora": así abre Walsh (2013: 499-500) los dos párrafos más extensos de la carta, donde ofrece a Yates las líneas básicas para "descubrir" en la academia norteamericana a un gran escritor. (Continúa en página 126.)

10. Drucaroff (2000: 7-8) fundamenta el título del volumen 11 de la *Historia crítica de la literatura argentina, La narración gana la partida*, en el lamento de Walsh en 1970 sobre la exigencia insatisfecha de novela; esa constatación sobre la novela como "el mayor desafío que se le presenta hoy por hoy a un escritor de ficción" (según el tono contundente de Walsh en la entrevista de Piglia) es ubicada "como testimonio de un momento" que comenzaría hacia la segunda mitad de los 60 para volverse intenso durante los 70 y mantener "efectos fuertes hasta ahora" (2000), cuando "la narración se impuso con una legitimidad particular" en un imaginario ligado a la expansión de la escritura y la problematización de la lectura, aspectos donde Walsh ha dejado una marca contundente. Para la historia literaria Walsh muere en 1970, aunque su testamento (dialogado con Piglia) puede dar la frase introductoria a la literatura argentina del 2000.

expanden con irreverencia al rescate de Ambrose Bierce o del Sherlock de segunda mano de Dickson Carr. Desde otra modalidad del margen (la que limita los medios de prensa a los que se animan a difundir la probada denuncia contra el Estado), en 1957 trastoca el horizonte de la tradición para enviar al futuro esa cultura literaria que se presume le faltaba. En 1964, en una carta a Donald Yates, recomienda al profesor estadounidense la obra de Macedonio Fernández en una breve muestra de que no le faltaba cultura literaria ni sagacidad crítica.⁹ Hacia fines de los 60 opta por la extraterritorialidad con respecto al sistema literario, de otro modo que Puig, Copi o luego Aira. Sus arduas indecisiones sobre el oficio de escritor expresan lo que, en retrospectiva (después de la dictadura y más definidamente desde la década del 90), podrá verse como una ruptura en el sistema literario y por lo tanto en los modos de leer: un cambio en la tradición. La crítica reciente ubica ese corte en el Walsh que en 1970 revisaba la concepción de las categorías artísticas en que se había formado, para destacar la *narración* y la *novela* como eje formal dominante en la literatura argentina de las tres décadas finales del XX.¹⁰

Desde fines de los 90, cuando cobra consenso la relectura de la tradición que elaboran en diálogo Saer y Piglia, podrá destacarse a Walsh como el último escritor del pasado reciente, aquel que dejó prevista la literatura del futuro. Funcionaría en el campo literario de las últimas tres décadas menos como descendiente de Borges que precursor de Piglia, quien le dona y asigna un rol productivo en la biblioteca de antecedentes que se crea. Desde la percepción de Rama en los 70, Walsh podía ser valorado en la línea borgeana de aprovechamiento creativo de géneros nuevos y bajos como el policial, "una pasión oculta y vergonzante" (1984: 224). Dos décadas después, con las transposiciones del policial y la hibridación entre periodismo y literatura extendidas a partir de la dictadura, cuando la valoración de Borges haya sido reformulada no solo por Saer y Piglia, será propicio interrogar a su vez el valor de Walsh más allá de dicotomías como "cultura dominante y dominada" o "literatura burguesa y revolucionaria", o al menos actualizando esos términos en función de las transformaciones ocurridas en la sociedad y la cultura. Hacia el cambio de siglo, cuando los efectos del neoliberalismo modifican categorías tales como *Estado, mercado, política, sociedad* y complejizan sus lazos, comenzarán a explorarse los matices de la tensión entre literatura y política, que en Viñas se resolvía en buena medida por pares dicotómicos llevados a la primera desde la segunda. La violencia de la década del 70 será leída con mayor distancia crítica que en los debates culturales hasta mediados de los 90, podrá percibirse la continuidad de prácticas y valores implantados por las dos últimas dictaduras (1966-1973 y 1976-1983), y será necesario abordar de otra manera una violencia que, actualizada por la represión, venía desde los orígenes de la nación y de la narración nacional. Entroncada en el lenguaje y la oralidad, esa violencia fundacional reaparece en las distintas poéticas de Saer y de Piglia, sobre todo en sus modos de leer, que funcionan como invención de lugares propios en la literatura argentina.

La violencia como rasgo de la cultura local pauta la manera en que Saer narra el "Invierno" de *El río sin orillas* (1991) y disemina desde *Nadie nada nunca* (1980) hasta *La grande* (2005), manchones tenues pero imborrables de la vida durante la última dictadura. De otro modo, a partir de operaciones sistemáticas de atribución de sentido practicadas en la ficción y la crítica, Piglia destaca la traducción salvaje y la atribución errónea en Sarmiento, viendo allí el color de la barbarie ("Notas sobre *Facundo*", *Punto de Vista*, 1980), o analiza los cuerpos y las voces en el espacio de la ficción que funda *El matadero* de Echeverría (para abrir en 1993 *La Argentina en pedazos*). Presuponiendo el gesto amplificado de Viñas, este impulso de renovación del canon se desentiende del paradigma clasista ("literatura burguesa y liberal") y descubre la política en los usos del lenguaje que indaga mediante la narración y la crítica. Diversos escritores contemporáneos y posteriores a la canonización de Borges y al establecimiento

universitario de Viñas han reformulado a sus modos la tradición.¹¹ Piglia y Saer serían destacables por la difusión de su explicitación del problema, por la pregnancia de sus intervenciones y, en función de nuestro objeto, por distinguirse entre sí en cuanto al lugar asignado a Walsh en la tradición.

En ese contexto de reformulación del discurso crítico, los ensayos de Saer proponen un canon literario personal, un mapa privado de lecturas que confirma la praxis narrativa desarrollada en cuentos y novelas. A comienzos de la década del 2000, Saer responde a un encargo de la *Folha de Sao Paulo*, según explica en el “Prólogo” de *Trabajos*, motivado por la pregunta que muchos se hacían en el extranjero a partir del estallido social de diciembre de 2001: “si los descabros periódicos de la economía argentina influían sobre la vida cultural del país” (2006: 7-8). El ensayo que encara la pregunta del presente, en desviada filiación con las prescripciones de Borges medio siglo atrás, se titula “El escritor argentino en su tradición”. De un modo muy distinto al de Walsh, Saer venía dialogando con Borges desde sus cuentos iniciales (donde personajes como Tomatis lo mencionan como “el viejo Borges”) y en ensayos esporádicos pero constantes durante cuatro décadas; explícitamente en la etapa final, condensa su manera de desviar la tradición instituida por Borges, a partir de un presente que ha puesto medio siglo de distancia. La crisis latente desde los orígenes de la nación se ha desatado en la segunda mitad del XX y, entre 1969 y 1982 (como Saer periodiza los 70), se ha convertido en crisis verdadera, profunda, terrible (son sus adjetivos), cuando “el país entero se hundió en una ciénaga de exasperación y de violencia” (2006: 63).

En “Lengua privada y literatura” (otro ensayo incluido en *Trabajos*), ubicando los orígenes en Bartolomé Hidalgo, corrigiendo la relectura con que Borges había corregido a Rojas y Lugones, y en consonancia con el ya clásico (para el 2000) *El género gauchesco, un tratado sobre la patria*, de Ludmer, Saer lee en la gauchesca “una atmósfera constante de desafío y violencia” que desarrolla el “goce verbal de las formas populares” (37). A partir de una resuelta desviación de Borges, la tradición del escritor argentino queda ubicada en un lugar que no es nuevo, que la crítica literaria y cultural a partir de *Contorno* venía desarrollando con diversos énfasis, y que había sido visitado en la ficción por el propio Borges, aunque ignorado al disponer su tradición propia para una literatura nacional, como dictamina Saer en “Borges como problema”, al ver que su obra literariamente válida, que enmarca entre 1930 y 1960, “es la refutación colorida y rugosa de la exangüe teoría que pretende sustentarla” (1999: 130, 132). La violencia de la historia argentina, el desafío, el culto al coraje, la atracción de la barbarie, recorren la ficción de Borges pero faltan de su tesis universalista; la pulsión violenta reaparece en la época de la vuelta de Perón en los 70 al censurar el modo de leer de los argentinos por haber canonizado el *Martín Fierro* antes que el *Facundo* (como si una cosa excluyera la otra: lo dicotómico trama el pensamiento argentino desde Sarmiento hasta *Babel*). Allí, en lo reprimido por Borges en su acotada teoría, radica el origen abyecto de nuestra cultura, que Saer señala como la tradición donde ubicar al escritor argentino: “En ese terreno de violencia [...] floreció la literatura argentina. La materia misma de nuestros clásicos es la violencia política” (2006: 63).

La lista de los clásicos de Saer, su apropiación del canon para devolverlo modificado, no tiene mayores sorpresas con respecto al estado contemporáneo de la crítica universitaria: comienza con Sarmiento y Hernández, pasa por Lugones y Arlt, agrega a Juan L. Ortiz, desvía el modo de considerar los posicionamientos políticos y la política en las obras de Cortázar y Borges, y desde Di Benedetto llega a los escritores “arreatados por la turbulencia de esos años”: “Haroldo Conti, Rodolfo Walsh, Francisco Urondo” (65). Para Saer la conclusión de Borges es tan correcta como evidente —la tradición argentina es occidental como en “cada parcela del continente americano [...] donde el elemento europeo haya penetrado”—, pero también es “incompleta porque parece ignorar las transformaciones que el elemento propiamente local le impone a

11. Por otros carriles que los del diálogo Saer-Piglia, desde fines de los 80 asoman diversos modos de pensar eso que para el Walsh del 70 era una dicotomía resistente a síntesis narrativa: la relación entre literatura y realidad. Una revista, promovida en 1988 por un grupo de escritores jóvenes vinculados a la universidad pública del retorno democrático, se inicia con el sobrentendido implicado en su nombre: *Babel. Revista de libros*. Sin mencionar “La biblioteca de Babel” de Borges en ninguno de sus veintidós números, publica (en julio de 1989) “El escritor argentino y la tradición”, acaso como programa velado de la novelística emprendida por los escritores del grupo. La presunta polémica entre *babélicos* y *planetarios* (estos nucleados en la Biblioteca del Sur creada en 1990 por editorial Planeta, tildados de “narrativistas” frente al “experimentalismo” de los otros) repite dicotomías previas en torno a la referencialidad o el compromiso, y se desarma con solo advertir el influjo que ejercieron en ambos grupos Piglia y Saer, ubicados como faros de una búsqueda común: la del “hilo que los sacara del laberinto borgeano”, realizada “en las páginas del propio Borges” (Molina, 2010: 209-213).

las influencias que recibe”. Corrigiendo a Borges con aquel afecto que distingue su práctica narrativa (la incertidumbre), Saer la mantiene a raya en su tono ensayístico y no duda en afirmar, con ecos benjaminianos, una tradición literaria para el presente: “La tradición literaria argentina se forjó siempre en la incertidumbre, en la violencia y bajo la amenaza del caos. [...]. *Y es justamente por eso que pertenece a la tradición de Occidente*” (66, subrayado en el original). La colocación del escritor en la tradición estipulada por Borges realiza un movimiento de corrección y agregación para seguir inventando tonos de la lengua argentina en el siglo XXI. Ese movimiento, que consiste en la irrupción de la violencia del presente en la factura textual, en el posicionamiento político y en la vida de los escritores no podía no incluir a Walsh formando ese trío de “escritores desaparecidos” víctimas del terrorismo estatal aludido como *turbulencia* que homologa matices y ocluye rasgos peculiares. Aunque las premisas poéticas y políticas sean muy distintas, Saer ubica a Walsh como clásico argentino a la manera de Viñas, en función del derrotero del intelectual crítico, figura hacia la cual Saer, a diferencia de Viñas, marca distancia irreductible.

En la estipulación del canon de Saer, Walsh ocupa esa parcela mínima, como obligada; en esa tradición que corrige a Borges con la marca de la turbulencia política, Walsh se mantiene en la serie de los escritores *arrebataados*. Utilizando la distinción de Piglia que vemos en el próximo párrafo, puede decirse que Saer ubica a Walsh en el canon pero no en la tradición. Desde premisas parecidas sobre la violencia argentina en cuanto al trazado de una tradición personal alternativa al canon público, Piglia incluye de otro modo a Walsh, al reevaluar lo que omitía la veloz mención de Saer: el valor literario de un estilo personal, su potencia para la literatura del presente. En una conferencia de 2009, donde redondea una intervención propia sobre el concepto y los usos de la tradición del escritor argentino igualada al nombre de Saer (según su título), Piglia prioriza los ensayos saerianos de fines de los 60, donde se afirma un lugar propio a partir de la discusión adorniana sobre la industria cultural. Por allí pasa el desvío que Saer imprime al modo borgeano de leer la tradición, según el modo en que la lee Piglia; y en este modo, antes que Saer, ya funcionaba centralmente Walsh, como veremos en otra conferencia de Piglia del año 2000.

En “Saer o la tradición del escritor argentino” Piglia distingue *tradición de canon*, éste asimilado a “letra muerta, textos obligatorios, lectura escolar”; noción mucho más productiva, la tradición se definiría por la localización y situación: “La literatura está situada, y por lo tanto la tradición es una posición en el doble sentido del término: un lugar y una actitud” (2009: 29). Como en Saer, es el elemento propiamente local materializado en cierto uso del lenguaje, el que orienta el posicionamiento. Contra la institucionalización del canon y el cierre a una serie de figuras aptas para los *mass media*, Piglia piensa la tradición como cambio y relee en la obra de Saer la construcción de linajes, ya no familiares/nacionales como había leído en Borges por los años de *Respiración artificial* (en “Ideología y ficción en Borges”, *Punto de Vista*, 1979) sino textuales desde una perspectiva pragmática, en tanto “modos de usar los textos para escribir y, a la vez, modos de escribir que cambian el uso de los textos”. Cada escritor construye una tradición, es decir, “establece un lugar en relación a otros modos de hacer literatura” (29-30). En el contexto globalizado del fin de siglo, Piglia y Saer establecen sus lugares inevitablemente a partir de Borges, y toman distancia de sus prescripciones para volver a pensar la tradición literaria a partir de los problemas culturales que descuidó.

La redefinición de la tradición a partir de Saer en 2009 insiste en el mismo eje que proponía la redefinición a partir de Walsh, que Piglia había sintetizado en otra conferencia una década atrás; ambas operaciones sostienen la idea de que el uso del lenguaje decide la intervención cultural y política, tesis central con que Piglia ha leído el XIX argentino a partir del *Facundo* y *El matadero*. En “Tres propuestas para el próximo

milenio (y cinco dificultades)”, conferencia dada en Cuba en 2000, vincula el estado contemporáneo de la literatura argentina con la elección (en la encuesta mencionada) de “Esa mujer” como “el mejor relato de la historia de la literatura argentina”, y con “un consenso [...] sobre los valores literarios de la obra de Walsh” que era “imposible imaginar hace un tiempo” (2001: 15-16). Luego de destacar procedimientos sutiles como la elipsis, la alusión, la condensación y el sobreentendido ubica “Esa mujer” como inversión de *El matadero* en cuanto a la tensión “entre el mundo del letrado —el mundo intelectual— y el mundo popular —el mundo del otro”, condensado este en la figura de Eva Perón, como secreto y enigma “pero también como un lugar de llegada”: “cruzar la frontera ya no es encontrar un mundo de terror” (19-20) como el de los matarifes donde se pierde el unitario de Echeverría o el de las tolderías donde muere Cruz y padece Martín Fierro.

El mérito de Echeverría para Piglia, como el de Hidalgo para Saer, sería que “supo captar la voz del otro, el habla popular ligada a la amenaza y el peligro” logrando un lenguaje muy vivo a partir del universo bajo que quería denunciar; hay una verdad en ese trabajo, pero está “implícita en el uso y la representación del lenguaje que iría más allá de las decisiones políticas del escritor y de los contenidos directos de la historia que se narra” (Piglia, 2001: 19). Si “para un escritor lo social está en el lenguaje” (37), la tradición futura que arma Piglia en torno a Walsh permitirá, una década después, la incorporación de Saer: en cada caso, con distintas opciones, se trata de una respuesta vital que, a la “lengua técnica, demagógica, publicitaria”, a la política estatal que busca despolitizar el lenguaje, contrapone “el trabajo detallado, mínimo, microscópico de la literatura”, ejemplificado por el estilo de Walsh, “ágil y conciso, muy eficaz”, definido en el marco de “una lucha contra los estereotipos y las formas cristalizadas de la lengua social” (41-42). La reubicación de Walsh, que Piglia opera en relación con el presente del nuevo milenio, distancia su tradición de la de Saer, que relegaba a Walsh al dato biográfico y al pasado reciente.

La relectura de “Esa mujer” puede ampliarse a otras zonas del proyecto heterogéneo y fragmentario de Walsh que interviene en la tradición literaria desde posiciones no encasillables en parámetros como crítica y ficción, ni exclusivamente desde el cuento sino en la hibridación de géneros que exceden la literatura —y ese exceso de la autonomía es lo irrecuperable de Walsh en la tradición de Saer. Amén de “Esa mujer”, otro texto de Walsh desvía programáticamente *El matadero* de Echeverría, en otra zona muy productiva hacia la segunda mitad de los 60, la de las crónicas (periódicas y a la vez históricas, económicas, sociológicas, antropológicas) sobre lugares marginales del país cuyos habitantes carecen de visibilidad y sonoridad en el espacio público. Sustentada en las voces de los trabajadores del mercado de Mataderos, la crónica aparecida en *Panorama* en septiembre de 1967 se apropia el título del cuento fundacional, y termina explicitando la inversión efectuada sobre Echeverría:

Así que algo ha de haber, algo que tal vez no entienda del todo el hombre del centro que, desde Esteban Echeverría para acá proyectó en el hombre de cuchillo del suburbio prevenciones de violencia y de sangre que se disuelven apenas uno se para conversar con él (Walsh, 1998: 145).

La torsión del clásico no es solo declarativa, sino que ha orientado la elaboración formal del texto, el rastreo de las voces de “Mataderos y su gente” (como resume un intertítulo de la crónica). Escrita con el oído y el grabador, en las fronteras entre oralidad y escritura registradas en las fronteras de la ciudad, la crónica remeda la voz mixta, culta y popular a la vez que, como señala Link (2003: 219-220), “recuerda antes a la gauchesca (y su sistema de alianzas) que a Echeverría”. “El matadero” de 1967 ya no es escenario de luchas facciosas como el de la época de Rosas, pero siendo puramente económico mantiene “la tradición sanguinaria de la cultura argentina”,

con lo cual anticiparía un proceso que Link ubica a partir de 1983: “la violencia está en la economía”. “El matadero” es un ejemplo, entre muchos que circulan por su obra desperdigada, de la acción política de lenguaje que Walsh realiza sobre el tema del escritor argentino y la tradición. Allí la tradición vuelve desde los orígenes, se reutiliza para narrar el presente y se transforma para anticipar futuros posibles.

El uso privado de la lengua común y el modo personal de leer/escribir conforman un estilo que permite pensar la violencia cultural argentina. Ese estilo, que es la puesta en acto de la política en la lengua, encuentra la ocasión de un nuevo género en *Operación masacre*, orienta el montaje de voces yuxtapuestas en “Esa mujer”, “Nota al pie”, “Cartas”, “Fotos”, *Irlandeses*, y organiza las empresas periodísticas sustentadas en la escucha flotante de la comunidad de hablantes, como las crónicas de excursiones por zonas geográfica y económicamente limítrofes de Argentina. Los intercambios dialógicos, con la tensión de fundir allí la voz autoral, son instancias intersubjetivas que cruzan fronteras entre privado y público, entre la escritura de una lengua íntima que reelabora la tradición y el homogéneo reparto estatal de lugares de enunciación. La mezcla polifónica emparentaría a Walsh con Echeverría y los orígenes de la ficción argentina, al invertir aquella aprehensión frente al mundo popular; pero sobre todo lanza la tradición hacia el futuro, expande sus posibilidades para el escritor argentino a comienzos del siglo XXI.

Una novela futura

El proyecto de Walsh —su escritura abierta sustentada en la acción lectora, y los modos en que ha sido y puede ser leída— se relaciona productivamente con la tradición, entendida como material literario blando que, en términos de Williams (2001: 263) organiza selectivamente el pasado desde un presente determinado y en disputa con los intereses dominantes que tienden a gobernar esa selección. Las modificaciones en función del lugar propio en el presente y el proyecto de visibilizar esos intereses dominantes a través de un uso específico del lenguaje, hacen de Walsh un precursor factible para los escritores argentinos que a fines del XX oponen diversos usos personales, que trasuntan la oralidad común, a las lenguas homogéneas del Estado y del mercado. Con la temprana conciencia de tener que escribir a partir de Borges y la necesidad de no repetirlo, Walsh propone un *estilo* activo en la coyuntura del cambio de siglo, cuando lo dominante ya no es el nacionalismo cultural que atacaba Borges a mediados del XX sino la homogeneidad de lo humano pautada por la violencia neoliberal.

En su propio saqueo de la Librería Argentina en 2003, Libertella considera que un estilo es una manera de leer las cosas, una patología equivalente a una filología que “no es sino ver los modos como la lengua encarna en cada región” (32). Su propuesta crítica detecta que en Argentina debe invertirse la unción hacia los antepasados, “la rutina casi antropofágica de querer ‘comerles’ su estilo, su persona, su genio”: “¡pero si Argentina es exactamente al revés; no las lecturas comunes de una tradición, sino una tradición de lectura!” (28; énfasis en el original). En nota al pie menciona *La ciudad ausente* (1992) de Piglia, donde la tradición local y universal activa una máquina de contar historias: “Son entidades que se internan en su propio pasado —en la Biblioteca Argentina— para reaparecer, otra y otra vez, con una novela futura bajo el brazo” (31). Acaso sea por detrás de las novelas de Piglia y de su centralidad en esa Biblioteca donde asoma la novela que Walsh tenía bajo el brazo pero nunca terminó, una novela fragmentaria, emergente en los ciclos narrativos escritos y en los papeles personales que, sin tiempo para encontrarla, buscaban la posibilidad de reunir las partes en una forma acerada y atrapante. Aunque no tenga la visibilidad de Piglia y Saer —ni la que ellos, Borges, Jitrik y otros han conferido a Macedonio como el que escribe la novela futura— la novela de Walsh existe en la imaginación del proyecto, y lectores

allí previstos pueden reconstruirla retrospectivamente eludiendo la unción hacia los antepasados y la fijación del canon, al considerar la literatura argentina como una conflictiva tradición de lectura redescubierta en cada presente.

Con el propósito de resignificar la obra de Walsh como *documento* antes que *monumento*, y destacar su condición vanguardista por desestabilizar el canon, Link observa que en el *Diario* de Walsh por él editado en 1995 se confrontan las dos instancias de subjetividad cuyo espacio de articulación es la obra: “Por un lado, quien *progresivamente* otorga sentidos a su propia práctica. Es el escritor. Por otro lado, quien *retrospectivamente* otorga sentidos a una práctica ajena. Son los críticos, los editores, los maestros” (2003: 273). Y la crítica tiene dificultades para abordar la obra: luego de haber sido “un escritor que *todavía* no ha escrito su novela”, ya muerto, surge el problema de cómo recuperar la obra, bajo qué forma entre las codificaciones de la cultura industrial (287-288). Ante esas dificultades, la asignación de sentidos sistematizada por Link retoma la serie fundada por Viñas en los 60 y releída por Piglia y Saer en los 90, y destaca un abismo del que hablan y donde se constituyen los textos de Walsh: “la disolución del arte por la violencia de la política: volver políticos los géneros, las matrices textuales, la escritura misma” (290). Mejor que lectura común del pasado, el proyecto de Walsh constituye un campo fértil de intervención sobre la tradición de lecturas en conflicto que es la literatura argentina a comienzos del siglo XXI.

Los abordajes que ha motivado el lugar excepcional de Walsh a su vez producen lugares para escritores-críticos diversos, como Piglia, Link, Gamero que en el cambio de siglo inscriben este estilo en una tradición dinamizada que usa el lenguaje contra el canon, el Estado, las modas, el mercado. Una parte productiva de la herencia actual de Walsh (como ocurre con la de Borges) pasa no meramente por su escritura sino por sus acciones de lectura: cómo se ha leído su escritura, pero antes cómo esa misma escritura ha transformado las condiciones de asignación de sentido. Al costado de Borges y de los modos de leer establecidos en la cultura, Walsh inventa una tradición, alerta a problemas excluidos de la selección hegemónica y abierta, más allá de la institución literaria, al diálogo entre una relectura política de la historia argentina y la violencia del presente. Con eficacia utilitaria, aún en el marco cacofónico de la agrupación Montoneros, en 1976-77 revisa a su modo la tradición nacional y recomienda su lectura a la conducción.¹² El rigor de lectura es un componente básico de la formación de Walsh en la década del 40 en el marco de una cultura literaria dominada por el cosmopolitismo de *Sur*, donde interviene como un artesano en la incipiente modernización local de la industria editorial, leyendo profesional y utilitariamente. En esos comienzos (leer, traducir, compilar, editar antologías) y en los recomienzos pautados por *Operación*, las crónicas de *Panorama* o *Rosendo* (rastrear, grabar, editar voces), es la palabra ajena lo que impulsa la escritura y la conformación original del sujeto de esa escritura.

También en la novela futura, conversada en entrevistas y anotada en papeles personales, las capas geológicas visibles en los usos personales de una lengua pública son buscadas para templar y hacer resistente la escritura, así sea la de ese género inocuo por la expectativa ficcional y su lugar en el mercado de lectores. Por debajo del “abandono de la literatura”, el proyecto de novela que Walsh sostiene hacia 1968 (presionado por el contrato firmado con Jorge Álvarez, que lo comprometía a entregar la novela en marzo de 1969) perdura hasta su muerte más allá de plazos heterónomos, como un afán constante en sus papeles personales, el de dar consistencia a la escritura a partir de gérmenes novelísticos que el autor-lector encuentra en sus narraciones anteriores. “Hilvanar cada capítulo, hacer un coso sólido”, anotaba ya en 1965 y especialmente hasta 1972 aparecen reflexiones sobre el concepto de novela incluyendo una “Teoría general de la novela” en 1970, junto con fragmentos diversos que tantean relatos de largo aliento (Walsh, 2007: 82, 176-177, etc.). El programa

12. La serie de documentos críticos internos termina estampando la principal falencia del “pensamiento montonero” (comillas de Walsh), que pasa por una mala lectura, “un déficit de historicidad”: los documentos que expresan la línea de la agrupación desde mediados del 75 revelan, para este inquieto lector, una fuerte influencia de Mao y de Clausewitz en el aspecto político y el militar, pero “apenas figuran referencias de historia argentina anteriores a 1945, ni siquiera a los propios caudillos montoneros”. Con cierta provocación al poner en evidencia la ignorancia del interlocutor -y sin por eso exhibir saberes, porque a Walsh la urgencia le condensa el estilo, invirtiendo a Sarmiento con un rasgo borgeano-, con la ironía del polemista letrado que maneja la palabra escrita con el impacto de la oralidad, el escritor remata este diálogo con sordos apelando a la lectura, a la necesidad de estudiar la historia antes que repetir discursos canónicos de la izquierda: “Un oficial montonero conoce, en general, cómo Lenin y Trotsky se adueñan de San Petersburgo en 1917, pero ignora cómo Martín Rodríguez y Rosas se apoderan de Buenos Aires en 1821.” (Walsh, 1994: 239-240).

de novela geológica aparece en una entrevista de 1968 en *Primera Plana*. Ante la demanda actualizada en la presentación de la nota (“la empresa de largo aliento que le reclamaron los críticos de *Un kilo de oro*”), Walsh proyecta su novela a partir del terreno seguro del cuento, editando relatos breves que deberían vincularse con la historia argentina, según el esfuerzo auto-impuesto por fusionar lo individual con lo colectivo y lograr que “mis historias particulares no contradigan la historia general de los argentinos”. La unidad novelística estaría dada por el uso del lenguaje y la recuperación de la oralidad: “Cada historia va a ser tratada con un lenguaje único”. Si para concretar la novela era necesaria una dedicación al oficio que se le negará a Walsh tras desatender las condiciones impuestas por la industria editorial, aparece esa convicción no menos ética que estética, que no ha perdido vigencia: en la base del plan está el lenguaje, formalizado como superposición de “las capas geológicas del habla rioplatense” (2007: 110-111, 112).

La acción de lectura y de escucha, practicada en los márgenes del espacio literario, imprime inflexiones decisivas a la escritura: quebrando los límites entre policial, periodismo, literatura, política y vida, constituye una incisiva y no programática intervención sobre *el escritor argentino y la tradición* antes de que fuera un tópico pos-borgeano, una hendidura que para las lecturas del fin de siglo actúa con potencia sobre el canon, muestra la posibilidad de darlo vuelta y leer su reverso. Como en 1961 mostraba el fracaso de Laurenzi en “Trasposición de jugadas”, la lectura literal siempre es incompleta y peligrosa, y el afán de Walsh consistirá en revertir lo dicho, indagar el envés de los discursos, ser infiel a la letra. Si, como reflexionan en diálogo Derrida y Roudinesco (refiriéndose a la herencia intelectual europea de los 70), “un heredero es alguien que escoge, y que se pone a prueba decidiendo”, la acción de Walsh amplía esa prueba más allá de la literatura, y de paso trastoca la herencia oficial del escritor argentino: “la mejor manera de ser fiel a una herencia es serle infiel, es decir, no recibirla literalmente, como una totalidad, sino más bien pescarla en falta, captar su ‘momento dogmático’” (2009: 10, 16; la primera cita, emitida por Derrida; la segunda, por Roudinesco).

Heredero heterodoxo de múltiples precursores en dispersión sin biblioteca, Walsh enriquece la herencia actual, posterior a Borges y también a Saer, y sería una fidelidad inoperante recibirla literalmente. Hoy legible, por sus propios esbozos productivos, menos como legado o monumento que como tradición maleable, la acción más que literaria de Walsh dispone un lugar fecundo para el escritor argentino a comienzos del siglo XXI. Su proyecto seduce en el pensamiento nacional acostumbrado a dicotomías ordenadoras (de “civilización y barbarie” a “literatura revolucionaria y burguesa”), que el propio Walsh, “traído y llevado por los tiempos”, justifica como deuda de un sujeto atento a su coyuntura. Pero el mismo proyecto brinda materiales para ser leído contra esa interpretación que se limita a la inversión sin detectar las reversiones, incluso contra las auto-lecturas fechadas del escritor, para reponer la ofensa en su escritura vinculada a la coherencia de un lugar de enunciación, construido en el oficio literario y por eso nunca literal ni dogmático.

Más que afirmaciones contundentes, en la escritura de Walsh hay preguntas políticas precisas, rumiadas en la soledad de la escritura a partir de las crispaciones colectivas suscitadas en la sociedad argentina durante las dos décadas que siguen al golpe de 1955. Las tensiones irresueltas en ese proyecto de rastreo de voces e imaginación de formas narrativas cobran nueva pertinencia para interrogar los conflictos públicos que atraviesan el último cuarto del siglo, después de la muerte de Walsh, cuando la redemocratización en América Latina se pliega al pensamiento neoliberal y expone como irresoluble “la contradicción capitalista entre democracia política y autocracia económica” (Borón, 1997: 241). Desde fines de los 50 Walsh había intervenido en torno a esa contradicción, imperceptible en la esfera pública que parcialmente se

reconstruye en los 80. La literatura de Walsh no se corta en 1970, su funcionamiento se extiende por la dinámica cultural del cambio de siglo, y complejiza la tradición posborgeana, al disponer un espacio donde la cultura argentina podrá leer su pasado reciente sin inhabilitar la imaginación de futuros. La irreverencia de Walsh no ha quedado en el pasado en que escribió ni en el que leyó: su novela interrumpida proyecta al futuro la potencia problemática de la tradición del escritor argentino.



Notas

- 2 Rama (1984: 228-229) establece que desde la novela policial anglosajona Walsh desemboca en ese género privilegiado por Gramsci como interpretación de “las secretas demandas de una subcultura”, la novela popular, que Rama filia con los “dramas policiales” folletinescos de Eduardo Gutiérrez a fines del XIX. La distancia con Arlt (y con Borges) puede leerse en la propia escritura de Walsh. En los papeles personales, además de la opción por “un Arlt y no un Cortázar” valorizando en el primero la fuerza, la capacidad dramática y “su decisión de enfrentar a los personajes”, se pregunta “¿Me gustaría escribir como Arlt?” y la respuesta ubica al escritor ante el problema Borges: “no me gustaría escribir una sola de sus frases”, porque ese odio rabioso exige en el presente formas “mucho más cautelosas, inexpugnables, cerradas, que las de Arlt” -las formas que Piglia (2001) destacará en el estilo de Walsh como tradición para el nuevo milenio. (En página 116.)
- 3 Dado que “su fuerte era el cuento corto, su unidad estilística la frase breve [...], sus lenguas y literaturas de referencia la inglesa y norteamericana” y frecuentaba recursos como “la condensación y el símbolo”, Walsh habría estado atrapado ante “la pregunta primera” que debieron responder los escritores de su generación: cómo escribir después de Borges. Acosado por el gran precursor que ya había escrito “cuentos que superaban e incluían al género novela”, Walsh no se dio ese permiso que veía claramente en el otro (“a Borges, por ejemplo, nadie le pide una novela”, dice en la entrevista de Piglia en 1970); por eso habría perseguido en sus últimos meses lo que Gamero exagera como “el Santo Grial de la literatura argentina: la novela peronista de Borges” (2006: 52-54). (En página 116.)
- 5 Viñas retoma sus intervenciones de prensa sobre Walsh, como el artículo de igual título (“Rodolfo Walsh, el ajedrez y la guerra”) aparecido en *Nuevo Sur* en marzo de 1990 y reproducido en dos publicaciones de Lafforgue dedicadas a Walsh (la revista *Nuevo Texto Crítico* en 1994, y su edición en libro como *Textos de y sobre Rodolfo Walsh* en 2000). Un espacio significativo de la crítica cultural de los primeros 90, la contratapa del diario *Página/12*, brinda al crítico la posibilidad de contrapuntear a Walsh con Borges en beneficio del primero, según se lee en 1988, y extender la recuperación de Walsh a su significancia para el presente de 1995. En “Walsh y Borges”, contra el mito en que “lo van confeccionando” a Borges, el Walsh de Viñas viene a ser “todo lo contrario”. El tópico del *compromiso* resulta “una nomenclatura tan desdeñada como ineludible” que el intelectual crítico remite a una filiación impensada al equiparar con García Lorca “su *sitio* respecto de una guerra sucia” (Viñas, 1988: 24). Siete años después, el mismo espacio de prensa sirve para retomar la comparación: “Mafia y política en Rodolfo Walsh” afirma que, como Lorca con respecto a la cultura española, Walsh condensaría “los comunes denominadores de la generación de los 60”, debido a “su final trágico ejecutado por el fascismo local”. La necesidad de “encontrar al responsable en la sociedad global” conecta a Walsh con la coyuntura actual: “Argentina 1995: no criminal aislado, sino mafia, no asesino solitario, sino aparato” (1995: 32). Viñas levanta a Walsh en ademán provocativo, contra la cultura oficial que canonizaba a Borges tras su muerte y, meses después de la reelección de Menem, contra la institucionalización de la corrupción. (En página 116.)
- 9 “No sé si te he hablado de Macedonio? [sic] Si no lo he hecho, debo hacerlo ahora”: así abre Walsh (2013: 499-500) los dos párrafos más extensos de la carta, donde ofrece a Yates las líneas básicas para “descubrir” en la academia norteamericana a un gran escritor. La genialidad de Macedonio, su “brillantez-en-sí” (propone dejando contagiar su discurso por el objeto) es “mayor que la de Arlt, Quiroga y el propio Borges, cuyo talento es principalmente adaptativo”. La generosidad del lector anticipatorio y sin biblioteca (rasgos macedonianos), que cuando quiere volver a leer los *Papeles de Recienvenido*, dice, debe ir a la Biblioteca Nacional (a Borges), impulsa la tarea que Walsh recomienda, la de “presentarlo al público norteamericano,

como ya has presentado a Borges”. En su acción lectora y en papeles desgajados -como esta carta privada, solo aparecida en la revista *El Gato Negro* en 1994 y recuperada en los *Cuentos completos* de 2013- Walsh formula líneas precisas leyendo contra la valoración establecida, según cánones que tendrán realización hacia el fin de siglo (como en la *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, dirigida por Noé Jitrik, donde merece un tomo Macedonio y no Borges). Leyendo el presente como si fuera pasado, Walsh calcula que en diez o veinte años “alguien vendrá, ‘descubrirá’ a Macedonio Fernández, y este figurará desde entonces junto a Borges como uno de los grandes escritores contemporáneos de habla castellana. Ese alguien podés ser vos”. (En página 118.)

Bibliografía

- » Borges, J. L. (1964). *Discusión*. Buenos Aires, Emecé.
- » ——— (2005). *Otras inquisiciones*. Buenos Aires, Emecé.
- » Borón, A. A. (1997). *Estado, Capitalismo y Democracia en América Latina*. Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC - Universidad de Buenos Aires.
- » Braceras, E., Leytour, C., Pittella, S. (2000). “Walsh y el género policial”. En Lafforgue, J. (ed.), *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*, pp. 99-104. Buenos Aires, Alianza.
- » Derrida, J., Roudinesco, É. (2009). *Y mañana, qué...* (2001). Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- » Drucaroff, E. (dir. de vol.) (2000). *La narración gana la partida*, vol. 11 de *Historia crítica de la literatura argentina*. Director N. Jitrik. Buenos Aires, Emecé.
- » Ford, A. (1972). “Walsh: la reconstrucción de los hechos”. En Lafforgue, J. (comp.), *Nueva novela latinoamericana II. La narrativa argentina actual, 272-322*. Buenos Aires, Paidós.
- » Gamarro, C. (2006). “Rodolfo Walsh, escritor”. En *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*. Buenos Aires, Norma.
- » Hobsbawm, E., Ranger, T. (eds.) (2002). *La invención de la tradición*. Barcelona, Crítica.
- » Libertella, H. (2003). *La Librería Argentina*. Córdoba, Alción.
- » Link, D. (2003). *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*. Buenos Aires, Norma.
- » Molina, D. (2010). “Babélicos versus planetarios. Puro grupo”. En Carbone, R., Ojeda, A. (comps.), *De Alfonsín al menemato (1983-2001)*, tomo VII de *LITERATURA ARGENTINA SIGLO XX*. Director D. Viñas, vicedirectora G. García Cedro, 205-213. Buenos Aires, Paradiso-Fundación Crónica General.
- » Piglia, R. (2001). *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Buenos Aires, FCE.
- » ——— (2009). “Saer o la tradición del escritor argentino”. En Iparaguire, S. (coord.), *La literatura argentina por escritores argentinos. Narradores, poetas y dramaturgos*, 29-40. Buenos Aires, Biblioteca Nacional.
- » Rama, A. (1984). “Rodolfo Walsh: La narrativa en el conflicto de las culturas”. En *Literatura y clase social*, 195-230. Buenos Aires, Folios.
- » Romano, E. (2000). “Modelos, géneros y medios en la iniciación de Walsh”. En Lafforgue, J. (ed.), *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*, 73-97. Buenos Aires: Alianza.
- » Saer, J. J. (1999). *La narración-objeto*. Buenos Aires, Seix Barral
- » ——— (2006). *Trabajos*. Buenos Aires, Seix Barral.
- » Viñas, D. (1988). “Walsh y Borges”. En *Página/12*, 12 de julio, 24.
- » ——— (1995). “Mafia y política en Rodolfo Walsh”. En *Página/12*, 15 de septiembre, 32.
- » ——— (2005). *Literatura argentina y política. II. De Lugones a Walsh*. Buenos Aires, Santiago Arcos.

- » Walsh, R. (1991). *Un oscuro día de justicia*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- » ——— (1994). “Los documentos”. En Baschetti, R. (comp. y pról.). *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- » ——— (1998). *El violento oficio de escribir. Obra periodística (1953-1977)*. Edición de D. Link. Prólogo de R. García Lupo. Buenos Aires, Planeta.
- » ——— (2007). *Ese hombre y otros papeles personales*. Edición de D. Link. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- » ——— (2013). *Cuentos completos*. Edición y prólogo de R. Piglia. Buenos Aires, de la Flor.
- » Williams, R. (2001). *Cultura y sociedad 1780-1950. De Coleridge a Orwell*. Buenos Aires, Nueva Visión.

