



La Trama de la Comunicación

ISSN: 1668-5628

latramaunr@gmail.com

Universidad Nacional de Rosario
Argentina

Bertone Crippa, Mauro
Proximidades y distancias entre las narrativas de Walsh y Borges
La Trama de la Comunicación, vol. 12, 2007, pp. 315-334
Universidad Nacional de Rosario
Rosario, Argentina

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323927062024>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Proximidades y distancias entre las narrativas de Walsh y Borges

Por: Mauro Bertone Crippa

Trabajo final del seminario "Periodismo y literatura" de la carrera de Comunicación Social, Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales. Universidad Nacional de Rosario, 2006.

Sumario:

El presente trabajo se abocará a analizar parte de la obra de Rodolfo Walsh, con la intención de señalar las operaciones estilísticas y retóricas más significativas implementadas sobre la materia de su discurso, así como también a trazar un breve parangón entre su escritura y otras líneas genealógicas dentro de la literatura argentina. Asimismo, se establecerá una comparación entre la narrativa de este autor y la prosa de Jorge L. Borges a los efectos de verificar diferencias y similitudes tanto en un plano lingüístico como también en relación con sus respectivos juicios estéticos e ideológicos sobre la literatura.

Descriptores:

Literatura - discurso - operaciones formales - géneros discursivos - horizonte de expectativas - autor

Summary:

This essay tries to analyze part of Rodolfo Walsh's literary work, looking for the most significant retorical and stylistic formal operations present on his particular discourse. Also, a comparison between this author's narrative and Jorge Luis Borges's prose is given to recognise differences and similarities in a linguistic level as well as in their respective aesthetic judgments about literature.

Describers:

Literature - discourse - formal operations - speech genres - horizon of expectations - author

*"La 'nacionalidad' literaria vive en el tono de la voz, que se inscribe en la relación entre una sonoridad y una cultura; y se define en la sintaxis, que es la respiración misma del discurso"*¹. Anticipémoslo: la autora de la cita es Beatriz Sarlo. Pero ¿a qué estilo narrativo corresponde esta descripción? ¿Al de (su amado) Borges o a la prosa de Rodolfo Walsh? La respuesta es, para nosotros, conocida. La pregunta, cuanto menos capciosa, intenta señalar una -quizás la mayor- de las muchas características compartidas por estos dos escritores *nacionales* del siglo que pasó.

Mucho se ha dicho con relación al vínculo literario que une a estos autores, al punto de que algunos críticos sostienen que Walsh es el "heredero" de Borges porque vuelve a hacer en los sesenta lo que Borges hizo en los treinta, esto es, compartir la vanguardia periodística del momento y, desde allí, subvertir los marcos del lenguaje estereotipado que contribuyen a desarrollar los mass-media; "rescatar para la cultura oficial materiales de bajo origen", en una misma línea de continuidad modernizadora².

Y es en este sentido que con la cita de Sarlo se intenta connotar una operación que es una constante en ambos escritores: el cruce entre una lengua y una cultura "nacional" y las operaciones formales de una sintaxis "universal". Porque si bien el sustrato sintáctico y retórico de ambos es sin duda el de la lengua inglesa, como señala acertadamente Carlos Gamerro, estamos en presencia de dos escritores que ejercitaron la práctica periodística en medios masivos porteños y que, por pertenecer justamente al *avant garde* de la época, compartían con ellos no sólo el afán por la renovación de la lengua sino también el desprejuicio³.

Y es por este cruce, por esta continua oscilación entre lo nacional y lo universal (o mejor, entre lo *popular* y lo *culto*) que la escritura de Walsh puede ubicarse en una suerte de *zona intermedia* dentro de la literatura argentina (como en los años veinte lo hicieran escritores como Roberto Mariani o los hermanos Tuñón) Un movimiento que divaga entre una literatura de *izquierda* -por los géneros que frecuenta,

por su tonalidad, por su apelación a las masas- y otra más bien *aristocrática*, cerrada -por su irreverencia y su estilo irónico, por la búsqueda constante de una renovación del lenguaje-que quizás configure el espacio de mayor densidad significativa dentro de nuestra tradición literaria.

Ricardo Piglia ha sostenido que "en la Argentina la tensión entre el escritor y el político recorre todo el siglo XIX y recién se redefine después de Macedonio y de Arlt", y que "Walsh retoma la vieja tradición de Sarmiento y de Hernández y en el contexto de los explosivos setenta decide que para ser eficaz es necesario abandonar la literatura"⁴. Particularmente (aunque sin desmerecer el valorable señalamiento de Piglia, quien incluso llegó a conocer a este escritor con mucha mayor proximidad que nosotros, y ni siquiera intentando ponerme a la altura de tal crítica) mantiengo ciertas reservas al respecto. En primer lugar porque considero que el Walsh "personaje de escritor" -burgués, liberal y desinteresado por los avatares políticos, según sus propias palabras- *vira* a la política con el relato de los fusilamientos ilegales y clandestinos de José León Suárez relatados en *Operación Masacre*, en 1957. Es éste el texto decisivo de su obra, el que lo vincula políticamente al peronismo (como *movimiento de masas* aun proscrito de la vida pública por aquel entonces -no digamos ya a la "militancia" que ejercitaba muy posteriormente) y que funciona como divisoria de aguas para pensar la realidad política de aquel momento, lanzándolo súbitamente al barro de la historia: "*Operación Masacre* cambió mi vida. Haciéndola, comprendí que, además de mis perplejidades íntimas, existía un amenazante mundo exterior. Me fui a Cuba, asistí al nacimiento de un orden nuevo, contradictorio, a veces épico, a veces fastidioso. Volví, completé un nuevo silencio de seis años. En 1964 decidí que de todos mis oficios terrestres, el violento oficio de escritor era el que más me convenía"⁵.

Y porque ni siquiera en el último de sus textos, la *Carta Abierta a la Junta Militar* -redactada al cumplirse el primer aniversario del golpe de estado de 1976 y un día antes de su muerte a manos de esa misma dictadura-

ra- abandona los recursos retóricos para constituir lo que sería, al decir de David Viñas, su último "blasón": la utilización de *tropos* ("congelando salarios a culatazos mientras los precios suben en las puntas de las bayonetas") y la presencia de *recursos argumentativos* "lo que ustedes llaman aciertos son errores, los que reconocen como errores son crímenes y lo que omiten son calamidades"- dan cuenta de la respiración literaria del texto. Seguramente la *Carta*, como ha señalado Gamero, "está escrita para *cambiar* el presente inmediato y para *durar* dos mil años, para que (...) 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 literatura⁶.

Hasta aquí, se señalaron las principales similitudes (estilísticas) entre ellos. Pero iluminemos el envés de esta continuidad retórica y *dialogica*. ¿Hay diferencias entre sus narrativas? Si éstas existen, ¿cómo reconocer sus momentos de *emergencia* en los textos? ¿Desde qué tipo de *mirada*? Sin perder de vista el tipo de análisis que nos planteamos para este trabajo, considero que se hace necesario posicionar a estos dos escritores en un escenario -el de la literatura argentina del siglo XX- y, desde ahí, intentar enfocar las connotaciones más significativas cifradas en los textos. Esto no implica, siguiendo a Roland Barthes, fijar una "legalidad del texto", marcar una unívoca adecuación de sentido, sino más bien tratar de apreciar la 'pluralidad' de la que éstos están compuestos *pero sin dejar ser conscientes de que estamos en presencia de dos agentes culturales pertenecientes a una misma sociedad y, por ende, a una misma realidad sociopolítica*. En otras palabras, esto significa aceptar el supuesto de que toda literatura es política por definición al operar en ese trasfondo fangoso, sórdido, pero a la vez significativo (y por eso *político*), que denominamos cultura.

I

Decíamos: reconocer similitudes y diferencias con

Borges. Marcamos algunas semejanzas, principalmente en relación con el basamento sintáctico y retórico que comparten, pero veamos en qué aspectos se distancian. Esencialmente (y como "personajes de escritores") por sus orígenes de clase, lo que ha abierto en la adopción de ideales políticos antagónicos que se hacen presentes, a simple vista, en la elección de referentes temáticos: amigos y personajes del ambiente literario -una élite culta y refinada, allegada a círculos como el Club Hipico o la cétrica calle Florida-, su "amigo" Bloy Casares y el mismo Borges, como personajes de sus propias historias; por el lado del autor de *Ficciones*. Y traductores infortunados, periodistas de redacción, niños desvalidos y simples tipos del común -aquellos *héroes anónimos* en que se convirtieron, sin quererlo, las víctimas de sus relatos de no-ficción- en la literatura de Walsh.

En este sentido, podría inferirse que éste último comparte una misma línea genealógica dentro de la narrativa nacional con autores como Eduardo Gutiérrez, el grupo de Boedo -con la diferencia de que quizás en Walsh no se encuentre un intento de positivar lo "argentino" como en éste- o Roberto Arlt: él mismo manifestó alguna vez que prefería toda la vida ser "un Eduardo Gutiérrez y no un Groussac; un Arlt y no un Cortázar"⁷. Pero también es cierto que su propia poética y el canon artístico de su época no se lo permitirían: "¿Me gustaría escribir como Arlt? Me gustaría tener su fuerza, su resentimiento, su capacidad dramática, su decisión de enfrentar a los personajes, como quería Shaw; su inventiva incluso; su aptitud fantástica, porque el mundo de Arlt es fantástico a fuerza de realismo; pero no me gustaría escribir una sola de sus líneas (...) El problema es si podré volcar ese odio rabioso en formas que, hoy, tienen que ser mucho más cautelosas, inexpugnables, cerradas que las de Arlt, pero que al mismo tiempo tienen que dejar un margen de literalidad, de condensación explícita y furiosa"⁸

En este pasaje está condensada la tensión fundamental que acompañó al Walsh post *Operación Masacre* y que le permitió configurar esa particular entonación con la que grabó sus textos posteriores:

la comparación con la figura más representativa de la "literatura de denuncia" de los años veinte se plantea junto con su necesaria *superación* histórica de acuerdo a lo que se señala como *necesidades del momento*, según sus particulares juicios estéticos. Una elección que terminará materializándose en un estilo cerrado (por momentos rayano en el hermetismo); fragmentado -como resultado de la aplicación de técnicas provenientes de la cinematografía, como el *montaje*- en el que abundan figuras como la condensación, la elipsis narrativa y el sobreentendido. O lo que es lo mismo: su propia poética, su particular *estilo narrativo*, pero aplicado -ahora- ya no a referentes *excepcionales* (como su alter-ego y lúcido detective-narrador Daniel Hernández) sino sobre sujetos corrientes o bien sobre *víctimas* de la política oficial, a partir de un desplazamiento que va desde la *calidad* (individualidad excepcional) hacia la *cantidad* (heroísmo masificado)⁹.

El señalamiento ya es casi un lugar común: hay un momento en que Walsh parece querer escribir la novela "peronista" de Borges. Presionado por el mercado editorial y por su propia "formación burguesa" (como él mismo confesaba), se había propuesto "reescribir las novelas de Arlt en el estilo de Borges": "Los siete locos, sí, pero esta vez heroicos", según apuntó en un diario personal, resumiendo algunas consideraciones para escribir esa pieza. Y la superación del estilo de Arlt también es una resultante del *tono* que se vislumbra como *necesario* para su época (en el Walsh *radicalizado*, como en todo escritor de izquierda, subyace una idea *pedagógica* sobre los fines de la literatura).

II

Ana María Amar Sánchez -quizás la mayor estudiosa de su obra- ha marcado dos gestos en la narrativa de Walsh en relación con el discurso periodístico: una primera instancia de *acercamiento* y un simultáneo movimiento de *distanciamiento y diferenciación*¹⁰, respecto de éste. El *acercamiento*, como dijimos, viene por el lado del ejercicio de esta misma práctica. Desde mediados de los años cincuenta y durante casi toda la década del sesenta, Walsh trabaja como redactor

en semanarios de actualidad: "A partir de 1955, con el triunfo de la Revolución Libertadora, Walsh abandona el terreno específicamente literario para incursionar en lo que se hoy se llamaría "interés general" o "información general" y que había constituido el eje de publicaciones como Leoplán: *faits divers*. Interesado por los personajes excepcionales, Walsh escribe sobre el mundo de la política con notas que exaltan el heroísmo (...) En este momento crucial de su carrera, abandona el lugar de *literato* más o menos liberal y se pone a discutir con las instituciones. Comienza, al mismo tiempo, a escribir *notas en serie*¹¹.

A. Sánchez piensa la particularidad del género de no-ficción *a partir* del discurso periodístico y no los vislumbra como términos antagónicos, sino como subsidiarios el uno respecto del otro: "Si la no-ficción puede pensarse como una forma desmitificadora (capítulo I) que expone y desnuda el código periodístico, es porque se construye *a partir de él* y *conserva numerosos puntos de contacto*"¹². Y, en el mismo párrafo, señala las características específicas de esa maniobra narrativa: "(...) se trata de *un uso no masivo* -aunque trabaja con formas de reproducción como grabaciones y fotografías, técnicas del reportaje y la entrevista-, porque destruye los mecanismos que producen "efectos de verdad y objetividad" y que se sustentan en la repetición de una retórica ya cristalizada"¹³.

En este pasaje está condensado el *núcleo duro* de la operación estética llevada a cabo por el autor de *Operación Masacre*: el periodismo "falsea y 'hace ficción'" (como las noticias son *manipuladas* por los medios, apelan a una racionalidad formal coherente levantada sobre premisas falsas¹⁴, contribuyendo a reproducir un discurso estereotipado y, en última instancia, una acción social conservadora) por lo que se vuelve perentorio *superar* -aunque no *negando*- ese discurso aprovechando, al mismo tiempo, las ventajas que el desarrollo de los medios técnicos ha posibilitado: la reproducción masiva de las obras artísticas, de acuerdo a una óptica profundamente benjaminiana. ("Dado que nuestro mundo actual es el de la comuni-

cación de masas, los medios no pueden ser eliminados de nuestra cultura; el problema es entonces qué uso puede hacerse de ellos que no implique convencionalidad, consumo alienado, homogeneidad del gusto y despolitización¹⁵)

Por este motivo, la autora insiste en hablar de una *continuidad estética* entre el género periodístico y el de no-ficción, entendiendo a éste como surgido de aquél y participando de muchas de sus características: "Por una parte (la no ficción) rescata el uso de las técnicas de reproducción y el trabajo con el material testimonial, y a la vez busca un público masivo -aunque no masificado-. Por otra parte, el autor-periodista expone su investigación, su 'manipulación' de esos documentos y testimonios; adopta una postura 'partidista', no neutral, y su escritura recurre cada vez más a otros códigos"¹⁶. Y en este mismo movimiento radica la otra cara de esta doble instancia: su *distantiamiento* y su *diferenciación* respecto de este género masificado le permitirá configurar su propio espacio de *especificidad*.

Por otra parte, para analizar esta misma operación considero que podría aplicarse una fórmula que Beatriz Sarlo ha descrito en virtud de la escritura del Borges de *Historia universal de la infamia*, con la salvedad de un cambio de referente: si Borges trama sus relatos a partir de "desvíos formales del criollismo", Walsh hará lo propio pero sobre el discurso periodístico y no a partir del lenguaje de "las orillas" como el autor de *Fervor de Buenos Aires*. En este sentido, y volviendo a parafrasear a Sarlo, puede decirse que Walsh, al tomar contacto con el increíble -pero real- relato del fusilado que vive, también ha descubierto un "tesoro en la banalidad": hasta aquí también llegarían las *semejanzas* entre ambos.

De esta manera, Walsh mezclará los procedimientos formales provenientes de géneros literarios (*complejos*, al decir de Bajtin) con un tono verbal ya no "criollo" -como el que "encuentra o imagina" Borges- sino con uno propio de la estandarizada jerga periodística de los medios masivos. Quiero decir: en Walsh, la "forma"

importa tanto como en Borges, con la diferencia que en él la renovación estética tiene sus justificaciones y motivos en el cambio que debe motorizar el arte en la sociedad de su tiempo, y no en un ejercicio anodino a partir del cual se reflexiona sobre la literatura. Recordemos: para el autor de *El Aleph*, literatura es *sinónimo* de falsedad.

III

Y nuevamente aparecen las *distancias*. Apreciamos el movimiento: se trata, como aludíamos en el título, de préstamos y rechazos; de un vaivén constante entre estas dos actitudes en el plano de la literatura. Walsh y su concepción bretchniana sobre la misión de las artes y Borges con su estilo irreverente ante los avatares de lo real y atrincherado tras el prestigio conferido por un círculo (aristocrático) de pares, por no mencionar sus filiaciones políticas liberales que lo llevaron a compartir una instantánea junto al dictador Videla (y a otro escritor vernáculo más cercano al *centro* que a la derecha, como Ernesto Sábato)

Se trata, en definitiva, de las diferencias entre el policial clásico y el *negro* (y no es casual que Borges haya sido un digno representante del primero y Walsh el mayor exponente del segundo dentro de la literatura nacional), poniendo la disputa en términos genéricos: una trama perfectamente construida-defendida como único imperativo moral permitido por la literatura-, en la que el investigador se limita a ofrecer una *explicación lógica* sobre el crimen, versus la *implicación directa* en el núcleo de los acontecimientos como única vía posible para alcanzar una *verdad* (ya que en éste no se trata solamente de *señalar* a los culpables -como en el relato clásico- sino que lo que se pretende, como señala ajustadamente Amar Sánchez en su libro, es conseguir un *efecto de justicia* mediante la intervención del detective-investigador. En este punto se vuelven ostensibles las diferencias entre el Walsh de *Variaciones en rojo* y el investigador-narrador de *Operación Masacre* y de sus relatos de no-ficción posteriores).

Y sobre este mismo punto -retomando la argumenta-

ción de A. Sánchez- periodismo y no-ficción también vuelven a distanciarse: ambos se apoyan en diferentes concepciones sobre cómo acceder a la *verdad* de los hechos. Si el primero cree que puede dar cuenta *objetivamente* de ella es porque la imagina externa al discurso e independiente de toda perspectiva, para la no-ficción, la verdad es siempre un resultado, una *construcción discursiva producida por los sujetos*.

A su vez, el género policial también tiene algo para decir con relación a ésta: "En el texto clásico se encuentra la verdad a través de un método racional deductivo, es la conclusión a la que llega un razonamiento lógico correcto. Mientras que en el policial negro, la verdad sólo se descubre *exponiéndose*, 'poniendo el cuerpo' en la búsqueda; porque no se halla en las 'células grises' de un Sherlock Holmes o un Hércules Poirot, sino *afuera*, en una sociedad peligrosa donde se corre el riesgo de ser golpeado o morir en el intento"¹⁷

Y basta citar el prólogo de *Operación Masacre* para ilustrar el argumento: "Ahora, durante casi un año no pensaré en otra cosa, abandonaré mi casa mi casa y mi trabajo, me llamaré Francisco Freyre, tendré una cédula falsa con ese nombre, un amigo me prestará una casa en el Tigre, durante dos meses viviré en un helado rancho de Merlo, llevaré conmigo un revólver, y a cada momento las figuras del drama volverán obsesivamente"¹⁸

IV

Si bien las diferencias en cuanto a la frecuentación de géneros literarios parecen claras a simple vista (Borges privilegió -y defendió toda su vida- el cuento y el relato corto del "psicologismo" y la "prolijidad referencial" de la novela, debido al predominio en ésta de los detalles necesarios para la construcción de verosimilitud por sobre la trama¹⁹; Walsh, además de la referida no-ficción, frecuentó el teatro y sabemos que proyectaba una novela), quizás lo más significativo sean -otra vez- las *coincidencias*. Como referimos al principio, ambos ejercieron el periodismo en medios masivos y de vanguardia. Y ambos, a la vez, fueron maestros del relato breve: el cuento fue su arma

principal en el campo de la literatura.

Y si bien ambos compartían, como dijimos, el sus-trato gramatical de la lengua sajona (los escritores británicos referidos por Borges se multiplican a lo largo de toda su obra: Stevenson, Wells, Kipling, Chesterton, entre los más citados; Walsh -que era descendiente directo de irlandeses- había traducido textos de Bierce, Irish, Mc Coy, Chandler y Trumbo, entre otros), sus propios escritos dan cuenta de un vasto conocimiento de los géneros discursivos en general, desde los más *bajos* hasta los más *refinados*, ventaja -desde ya- tributaria a la práctica periodística, para ser redundantes: "Cuanto mejor dominamos los géneros discursivos, tanto más libremente los aprovechamos, tanto mayor es la plenitud y claridad de nuestra personalidad que se refleja en este uso (cuando es necesario), tanto más plástica y ágilmente reproducimos la irrepetible situación de la comunicación verbal; en un palabra, tanto mayor es la perfección con la cual realizamos nuestra libre intención discursiva"²⁰

Basta recordar al Borges de *Historia...* con sus "ejercicios en prosa narrativa", en los que se pone en marcha un "dispositivo de narración singular, fundado en la tergiversación y el fraude"²¹ y donde una reflexión filosófica sobre la noción de infinito es posible gracias a una lata de bizcochos; como también a uno de los narradores del cuento *Nota al pie* de Walsh que en su monólogo conjuga su preocupación por el paso del tiempo con "la humedad en las paredes" y "los agujeros en las sábanas".

Este es el tipo de cruces que abunda en ambas literaturas (nueva semejanza), una retroalimentación constante entre el *periodismo* y la *literatura* para conformar lo que Jorge Lafforgue definió -en referencia a la escritura del autor de *¿Quién mató a Rosendo?*- como "un conjunto homogéneo/ heterogéneo en permanente ebullición y enlace". La utilización de géneros menores o "marginales", como se los ha considerado durante mucho tiempo, habla a las claras de una constante tensión (cuando no de una *imbricación*, cada vez mayor) entre ellos y la literatura, entendida ésta como un complejo ámbito comunicativo de carácter

institucional²².

Ahora bien, y volviendo a cuestiones de estilo, existe otra similitud respecto de la *valoración* que ambos narradores establecen sobre el contenido temático de los textos; sobre la manera en que juzgan el *dictum* de su discurso. Porque, como sostiene Bajtin: "Todo enunciado es un eslabón en la cadena de comunicación discursiva, viene a ser una *postura activa* del hablante dentro de una u otra esfera de objetos y sentidos. Por eso cada enunciado se caracteriza ante todo por su contenido determinado *referido a objetos y sentidos*. La selección de los recursos lingüísticos y del género discursivo se define ante todo por el compromiso (o intención) que adopta un sujeto discursivo (o autor) dentro de cierta esfera de sentidos"²³

Y de esta manera puede pensarse la utilización compartida de un estilo irónico, satírico, tanto en Borges desde su desdén hacia el peronismo (las alegorías condensadas en algunos relatos de *Ficciones* son paradigmáticas en este sentido), como en el sentimiento de indignación que evidencia Walsh ante los asesinatos de inocentes por parte de la Revolución fusiladora: "Si acaso sintoniza un instante *Radio del Estado*, la voz oficial de la Nación, comprobará que ha terminado de transmitir un concierto de Bach y a las 22.59 inicia otro con Ravel..."²⁴

Hay en este gesto una doble ironía: por la constatación fáctica de que aún no ha sido dictada la Ley Marcial que habilitara los fusilamientos (los puntos suspensivos) y por el hecho de señalar, en el mismo ademán, la música culta -"civilizada"- que transmitía la radio dirigida por un gobierno troglodita. Claro que los ejemplos se multiplican en todo el texto:

"Bajo esa manta, Juan Carlos Livraga quedó extrañamente hermanado con el animal que antes cobijara. Era, más que nunca, el perro leproso de la Revolución Libertadora"²⁵

"Es un tejido de imprecisiones y evasivas el testimonio de este policía que, a diferencia de Rodríguez Moreno, cree que los muertos están bien muertos y no hay que andar averiguando tanto"²⁶

"Quiero que se me diga que diferencia hay entre esta concepción de la justicia y la que produjo las cámaras de gas en el nazismo"²⁷

Las constantes *huellas* borgeanas presentes en la narrativa de Walsh habla a las claras de la *función reguladora* que ejerció la obra de este escritor entre los narradores argentinos de las décadas del cincuenta y sesenta, fundamentalmente. Al punto que podría conjeturarse que en esos años llegó a configurarse un *horizonte de expectativas* borgeano entre éstos (lo que Tomás Eloy Martínez definió -recurriendo a una metáfora sarmientina- como la "sombra terrible de Borges"), en tanto que las operaciones formales de aquél lograron influir profundamente en la cultura literaria nacional por aquellos años.²⁸

No obstante, también es válido señalar que los géneros "constituyen sistemas abiertos (Cohen, 1986) y que por esto mismo son particularmente susceptibles de evolucionar"²⁹. Es así como podrá entenderse la manera en que el discurso no-ficcional de Walsh (como género discursivo *específico*, definido por sus propias reglas de funcionamiento) se irá despegando cada vez más de este *horizonte borgeano* con el correr de los años.

V

Como dijimos anteriormente, al analizar el *continuum* de la obra walshiana hay un momento en que se evidencia un desplazamiento en el plano de los objetos (sujetos) de su discurso. Si en los primeros relatos del escritor los esfuerzos se centran en un desarrollo preciso de la trama, en rigurosas normas de construcción de un verosímil interno (y las estrategias textuales apelan a "la inteligencia de un detective y a desafíos al lector, pistas y diagramas") los textos de no-ficción tienen una mayor filiación con la *novela negra* norteamericana, en la que el detective debe inmiscuirse en los acontecimientos para "resolver el caso". Aquí el verdadero centro del relato ya no es el *enigma* a develar (desde un mecanismo analítico de resolución) sino el *asesinato* mismo, convirtiendo la

situación -según A. Sánchez- en un problema "social" y "jurídico", siempre vinculado a lograr algún tipo de *reparación* por lo sucedido.

Este cambio de referente, a mi modo de ver, puede entenderse como resultado de una doble determinación: por un lado (y a esto ya lo señalamos) debido a la radicalización política del Walsh "personaje de escritor", que -hacia mediados de los sesenta- adhiere abiertamente al pensamiento de izquierda. Y por otro lado, como consecuencia de la ampliación del público lector gracias al desarrollo de los mass-media que permitirán la reproducción masiva de las obras artísticas para su consumo cultural, algo que -desde una óptica marxista, como la de Gramsci o Benjamin- será visto con muy buenos ojos. Esta opción le permitirá definir una propuesta alejada del *realismo* (bajo una concepción luckacsiana, defensora de la noción de *reflejo* como único camino posible para la literatura) y optar por una posición más afín a las posturas estéticas de Brecht o el consabido Benjamin.

No obstante, más allá de este cambio de referente en la obra Walsh, es interesante comprobar una *continuidad estilística* a lo largo de toda su producción literaria, presente tanto en los primeros relatos policiales como en los cuentos posteriores. En este sentido es clave señalar ciertas operaciones específicas implementadas por Walsh sobre la materia de su discurso, como la *subjetivización* (o focalización del relato desde la perspectiva de figuras provenientes de lo real) y la permanente recurrencia a figuras como la *omisión* (elipsis narrativa) y la *repetición* de detalles, gracias a la utilización de técnicas provenientes de otros lenguajes mass-mediáticos, como el *recorte*, la *superposición* y el *montaje*.

La *subjetivización* es patente en sus relatos de no-ficción y es "un rasgo que define la especificidad del género", según A. Sánchez. Es la voz de los sujetos-protagonistas del relato que "se hacen cargo de la enunciación" de los hechos. Esta operación le permite a Walsh separarse de la posición del periodista *objetivo* ya que nos encontramos con un sujeto que "se presenta como narrador", que "confronta su versión

con otras" y "muestra sus 'trucos' de periodista": "Aquí quiero pedirle al lector que descrea de lo que yo he narrado, que desconfie (...) de los posibles trucos verbales a que acude cualquier periodista cuando quiere probar algo (...) no acepte el lector mi palabra, pero acepte la del Jefe de Policía..."³⁰

La omisión de elementos provenientes de lo real es un mecanismo propio de la investigación -tanto de la judicial como de la periodística- del cual se servirá el autor de *Esa mujer* para suspender el sentido (o generar su proliferación; y aquí es donde *vuelve* Borges) y establecer la complicidad con un lector "enterado y atento" sobre la materia de lo narrado. Porque como bien señala A. Sánchez, "la escritura de Walsh apela a un lector capaz de reconocer códigos, de leer en un género la cita y el juego con otros, de completar relatos y de establecer conexiones con los referentes históricos implícitos".

Repite varias veces 'Eso le demuestra', como un juguete mecánico, sin decir qué es lo que eso me demuestra (...) Era ella, esa mujer era ella.³¹

Estaba demasiado ocupado en liquidar a precios de fábula un galpón de alambre de púa que empezó a almacenar cuando la guerra de España. Ahora el alambre no venía de Europa, porque allá lo usaban para otra cosa".³²

Las referencias implícitas al contexto histórico están presentes de manera evidente tanto en *Fotos* (donde los protagonistas evitan mencionar el nombre de Perón, debido a la proscripción del movimiento político que éste lideraba en aquel momento) como en *Cartas*³³, donde el nombre de Irigoyen es sustituido por su apelativo "Peludo".

Esa mujer quizás sea el mayor exponente de esta serie de mecanismos, al sustentarse tanto en la fuerza implícita de lo omitido como en la *repetición* constante de elementos lexicales. Pero esta maniobra está presente a lo largo de toda su obra:

"Dentro de un rato habrá un hervor de gente que

entra y sale. Vendrá el poeta que acaba de 'publicar' (...) Vendrá el autor desconocido que ha escrito una novela de genio (...) Vendrá la ex secretaria de Mussolini, del rey Faruk o de Mahatma Gandhi (...) vendrán algunos honestos clientes, que sólo desean comprar un libro".³⁴

Para A. Sánchez, este juego de *repeticiones* contribuye -al mismo tiempo- a la *subjetivización*, porque fija detalles y acerca a los personajes por una acumulación adjetiva que constituye "ímagenes" de ellos:

"Alto, corpulento, moreno, de bigotes, impresionante de autoridad es el que manda el grupo".³⁵

"Más nítida, más apremiante, más trágica aparece la imagen de Carlitos Lisazo".³⁶

"(...) los sabañones de las manos y la muerte de su padre, y cada cosa que perdió y cada ofensa y cada despedida mezclándose en el futuro con la total soledad y tristeza de su muerte".³⁷

Al mismo tiempo, la repetición refuerza esta característica al insistir en un tipo de valoración (en este caso, en defensa de los acusados) sobre los argumentos que se presentan ante el auditorio de lectores, lo que vigoriza la idea de una toma de partido por parte del narrador: "Sin causa, se había pretendido fusilarlo. Sin causa, se lo había torturado (...) Sin causa, se lo había condenado (...) Sin causa se lo había engrillado (...) Y ahora, sin causa..."³⁸

VI

Como señalamos, la narrativa de Walsh demanda un lector atento, informado y -en última instancia- *culto* (ya que las referencias externas a los textos requieren conocimientos de tipo histórico, político, hasta incluso llegar a demandar saberes académicos, como en algunos cuentos en lo que se respira cierta jerga psicoanalítica). El caudal de elementos probatorios que despliega tanto en sus primeros relatos policiales como en los textos de no-ficción -a los efectos de que el lector pueda reconstruir la trama de los hechos- puede pensarse como un índice en este sentido, como

un elemento que obliga al lector a reconstruir la lógica verdadera de los acontecimientos.

Ocurre que él mismo era un *lector profundo* ante las situaciones que se le presentaban cotidianamente (Walsh trabajó durante muchos años como *traductor*, labor sobre la que cifrará abiertas referencias desde algunos de sus personajes de ficción). Existe una anécdota con relación a sus dotes descifradoras: durante su estadía cubana, allá por mediados de los sesenta, Walsh intercepta y decodifica un cable dirigido a Washington, donde se planeaba una invasión a la isla por parte de un grupo de agentes norteamericanos con base en Guatemala. Él mismo aclara en ese momento que son esos conocimientos sobre criptografía -la técnica utilizada para cifrar el mensaje de marras- los que le permitieron concretar esta tarea y prevenir oportunamente el ataque estadounidense sobre Cuba.

El episodio remeda a Daniel Hernández (y veamos hasta donde llega el cruce entre *universales* y *particulares* en Walsh³⁹) su alter-ego de *Variaciones en rojo* y seudónimo con el que firmó varias de sus notas en semanarios de la época, que resuelve los enigmas de un asesinato gracias a su condición letrada. El mismo Walsh parece querer grabar el prurito desde la voz de Hernández:

"El comisario se echó a reír.

- Eso sí que está bueno -dijo-. Yo leería más rápidamente porque no tengo experiencia? Entonces, ¿para que sirve la experiencia?

- Para leer despacio -respondió Daniel-.⁴⁰

Sobre este mismo relato, hay otro punto sobre el que puede entretejerse una nueva vinculación con la narrativa de Borges, y es la connotación que cifra Walsh a la hora de presentar los argumentos con que se resolverá el crimen del traductor Raimundo Morel: "Para los fines de mi demostración importa bien poco en realidad quién es el asesino. Lo fundamental, lo que construirá el tema de la mayor parte de mi exposición, es el *procedimiento* que he seguido para llegar

a conclusiones (...) donde la solución está al alcance de la mano".⁴¹

Lo que se vuelve interesante para nuestro análisis no es tanto el punto que señala enfáticamente el texto (que la resolución del asesinato y el señalamiento del asesino se subordinan al procedimiento investigativo-narrativo, ya que -como señalamos anteriormente- es éste uno de los primeros relatos del autor, pertenecientes al policial clásico), sino la connotación que puede entreverse respecto del *mecanismo de construcción* del propio texto.

Walsh parece querer decir a través de Hernández que lo que verdaderamente importa es el *orden de los argumentos* en la superficie del texto, el procedimiento de *construcción formal de la trama*, antes que los hechos en sí mismos: esto es, Borges. No olvidemos que es 1953 y estamos en presencia del momento más *borgeano* de Walsh, donde -como señalamos- se ciernen sobre toda una generación de escritores un horizonte de expectativas teñido por los procedimientos formales del autor de *El sur*, que muchos -Puig, Saer, Cortázar- intentaron conjurar optando por el género que quedaba libre en ese momento: la novela.

Pero este juicio estético de Walsh, si bien no será definitivo (como sabemos, el último Walsh terminará aborreciendo abiertamente el género con el que tramo sus primeros escritos) coadyuvará a la hora de pensar la no-ficción como género distanciado -ahora, 1957: bombardeos a Plaza de Mayo, proscripción del peronismo, fusilamiento de inocentes- del discurso periodístico: las operaciones formales servirán ahora para "tomar una posición" respecto de los hechos; y este mismo concepto de "forma" implicará, a la vez, una idea de "contenido": "(...) la significación de los textos se da a través de la forma, ella es significante en sí misma, trasciende el contenido y no es simplemente un conjunto de procedimientos que, como tales, permanecen apartados de lo social e histórico. Por el contrario, la forma (...) representa una toma de posición con respecto al contenido, pero también con respecto a otras formas (géneros, discursos, etc). En este sentido, puede pensarse al género como político -más allá de

los temas que aborda- (...)".⁴²

VII

Ciertamente, Walsh ha sido -y será, para la posteridad- un narrador "borgeoano"; las marcas estilísticas y retóricas en su enunciado son inequívocas en este sentido. Esta sería la respuesta al *cómo* por su escritura. Lo que no impide cuestionarse el *porqué* y *para qué* de su literatura, donde las afirmaciones consideren criterios como el lugar de un escritor en su cultura; el planteamiento de un horizonte histórico en el que se inscribe su producción artística; la relación entre el escritor y su grupo de pares. En forma similar, sería encomiable que toda interrogación *desde el presente* sobre una 'cultura literaria' (el concepto pertenece a Glowinski) valorice estas premisas para poder vislumbrar los puntos de emergencia en que los escritores -como sostiene Viñas- dejan de ser *literatos* para considerarse *autores*.

Notas:

1. SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*, Ariel, Buenos Aires.1995. p 109

2. RAMA, Angel. "Rodolfo Walsh. La narrativa en el conflicto de las culturas" en *Literatura y clase social*, Folios, México. 1983. Citado en AMAR SÁNCHEZ, Ana María. *El relato de los hechos*, Beatriz Viterbo, Rosario. 1992.

3. Borges colaboró como redactor y columnista en el suplemento Multicolor del diario Crítica (del que llegó a ser director) y, posteriormente, en la revista *El Hogar*. Este período transcurre desde fines de los años '20 a fines de la década del '30, aproximadamente. Rodolfo Walsh escribió en revistas y semanarios como *Siete Días*, *Vea y Lea*, *Leoplán* y *Panorama*, durante casi toda la década del '60.

4. "El momento del viraje a la política" en *Revista N°. Clarín*; 9-9-06. La cursiva es mía.

5. WALSH, Rodolfo. *Ese hombre y otros papeles personales*, Seix Barral, Buenos Aires.1996

6. "Escrito para la historia" en *Radar Libros*. Página12; 25-3-2002. La cursiva es mía.

7. Ídem. p. 2.
8. WALSH, Rodolfo. op.cit. La cursiva es mía.
9. Sobre este punto, ver apartado V.
10. Estos conceptos son trabajados en el capítulo III de *El relato de los hechos*.
11. En "El violento oficio de escribir [Investigaciones 'Rodolfo Walsh']" del sitio web www.rodolfowalsh.org. La cursiva es mía.
12. AMAR SÁNCHEZ, Ana María. op.cit. p. 78. La cursiva es mía.
13. Ídem.
14. MURARO, Heriberto. *Neocapitalismo y comunicación de masas*. EUDEBA, Buenos Aires. 1974. Citado en AMAR SÁNCHEZ, Ana María. op.cit.
15. AMAR SÁNCHEZ, Ana María. op.cit. p. 83
16. Ídem.
17. Ídem. p. 144. La cursiva es mía.
18. WALSH, Rodolfo. *Operación Masacre*, Editorial Sol 90, Buenos Aires. 2001. p 16.
19. SARLO, Betriz. op. cit. p.123.
20. BAJTIN, Mjail. "El problema de los géneros discursivos" en *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México.1982. p. 271.
21. PAULS, Alan y HELFT, Nicolás. *El factor Borges*, FCE, Buenos Aires. 2000.
22. Al respecto véase CABO ASEGUINOLAZA, Fernando. "Géneros y Literatura" en *Revista Internacional de Semiótica y Teoría Literaria* Nº 7, 1991.
23. BAJTIN, Mjail. op. cit. p. 274. La cursiva es mía.
24. WALSH, Rodolfo. *Operación Masacre*. op. cit. p. 43
25. Ídem. p. 90
26. Ídem. p. 122
27. Ídem. p. 131
28. Sobre este tema, véase GLOWINSKI, Michal. "Los géneros literarios" en *Marc Angenot y otros, Teoría Literaria*, Siglo XXI Editores, México.1993.
29. GLOWINSKI, Michal. op. cit. p. 106.
30. WALSH, Rodolfo. *Operación Masacre*. op. cit. pp.102-103.
31. WALSH, Rodolfo. "Esa mujer" en *Los oficios terrestres*, Editorial De la Flor, Buenos Aires, 2005. p.15. Publicado originalmente en 1965. La cursiva es mía.
32. WALSH, Rodolfo. "Fotos" en *Los oficios terrestres*, op. cit. p. 21. La cursiva es mía.
33. WALSH, Rodolfo."Cartas" en *Un kilo de Oro*, Editorial De la Flor, Buenos Aires.1967
34. WALSH, Rodolfo. "La aventura de las pruebas de imprenta" en *Variaciones en rojo*, Editorial De la Flor, Buenos Aires. 1953. p. 10
35. WALSH, Rodolfo. *Operación Masacre*. op. cit. p. 47
36. Ídem. p. 32.
37. WALSH, Rodolfo. "Los oficios terrestres"en *Un kilo de Oro*. op. cit.
38. WALSH, Rodolfo. *Operación Masacre*. op. cit. p. 93
39. El nombre "Daniel" remite a cierto personaje bíblico caracterizado por sus notables aptitudes descifradoras. "Hernández" puede pensarse como un homenaje al autor del poema gauchesco *Martín Fierro*, quien al igual que Walsh conjugó la práctica de la escritura con la militancia política.
40. WALSH, Rodolfo. "Las aventuras de las pruebas de imprenta". op. cit. p. 60
41. Ídem. p. 53. La cursiva es de Walsh.
42. AMAR SÁNCHEZ, Ana María. op.cit. p. 38

Registro Bibliográfico

- BERTONE CRIPPA, Mauro
"Proximidades y distancias entre las narrativas de Walsh y Borges" en La Trama de la Comunicación, Volumen 12, Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario. Rosario. Argentina. UNR Editora, 2007