

Rodolfo Walsh en los años '70: El fin del escritor y nacimiento del militante

Celina Fernanda Ballón Patti*

Un importante sector de la crítica ha leído los últimos años de la trayectoria intelectual de Walsh como un ejemplo del drenaje de las prácticas culturales hacia las prácticas políticas. El hecho de que Walsh no vuelva a publicar ficción luego de su paso por la CGT de los Argentinos – el cuento “Un oscuro día de justicia”, publicado en 1973, data de 1967 – se interpreta como el abandono de la literatura debido a su compromiso revolucionario. Víctor Pesce resume acertadamente la opinión preponderante acerca del vínculo entre el escritor y el militante:

“A partir de su desaparición, comenzó a fortalecerse una doxa, por así decirlo, una opinión generalizada que llega hasta nuestros días. Ella enuncia - al hacer hincapié exclusivamente en la obra llamada periodística o testimonial - que Rodolfo Jorge Walsh sería el paradigmático producto de una tensión resuelta: la establecida entre el intelectual y la política. O mejor dicho, el escritor de ficciones (lo lúdico) y la urgente responsabilidad de una política revolucionaria (el compromiso)” (PESCE: 2001: 61)

Las afirmaciones de Roberto Baschetti y Jorge Lafforgue permiten confirmar la existencia de la doxa de la que habla Pesce. Consideramos que sus opiniones tienen un importante peso específico dentro del campo, en tanto ambos se ocuparon de la publicación de sendas recopilaciones de textos de y sobre Walsh. Baschetti, en el prólogo de su compilación, afirma lo siguiente: “Walsh, un hombre que fue literato y que cuando recibió un par de premios oficiales se dio cuenta de que siguiendo este camino terminaría en una ‘trampa cultural’ con jaula de oro incluida. Podría haber sido un muy presentable ‘Vargas Llosa criollo’, pero optó por comprometerse con las causas justas para que precisamente triunfasen por ser tales.” (Baschetti: 1994: 11) Jorge Lafforgue, en el epílogo de la compilación que el mismo editó, expresa una opinión similar: “Ahora, el militante relega al escritor (aunque a menudo el escritor brinde al militante las astucias y las técnicas de una profesión que ha sido la suya). Ahora, habrá que asumirse anónimo. Será solo su nombre de guerra.” (LAFFORGUE: 2000: 330)

Creemos que esta doxa amerita ser indagada, ya que los resultados arrojarían luz sobre un fenómeno escasamente estudiado: las características que asume la tensión entre el campo literario y el campo político a partir del Cordobazo.

Lo primero que merece señalarse es que, al momento de su muerte, Walsh estaba trabajando en tres cuentos. Uno de ellos tenía como tema los bombardeos de 1955, el segundo de ellos – “Ñancahuazú” tenía como tema a un militar boliviano que había participado en el asesinato de Guevara. El último de ellos “Juan se iba por el río” se encontraba en un avanzado estado de desarrollo y cayó en poder de los militares que asesinaron a su autor. A ellos se suman fragmentos de dos textos publicados por primera vez en 2000: “Mi tío Willie que ganó la guerra” y “Ese hombre”. Eduardo Jozami sostiene que aquellos que entienden la evolución de Walsh como una relación inversa entre literatura y compromiso político no consideran este retorno a la literatura que tuvo lugar en sus últimos años, y nosotros creemos que además de estos textos, existen otras razones que permiten afirmar que el autor no abandona en esos años el campo literario. Walsh fue tres veces jurado del premio Casa de las Américas. La primera de ellas fue en 1968 en la categoría de cuento, la segunda en 1970 en la categoría testimonio, y finalmente en 1974, nuevamente en la categoría de cuento. Más allá de la circunstancia de no haber publicado durante estos años, seguía estando presente en el campo literario. A lo largo de esos años, signados por un creciente antiintelectualismo, Walsh se interroga insistentemente acerca de la pertinencia de abandonar la literatura para abocarse de lleno a su labor militante. Sus primeras reflexiones sobre el tema – que datan de su ingreso a la CGTA – se centran en la incompatibilidad entre sus necesidades como escritor y sus obligaciones de militante: “La política se ha reimplantado violentamente en mi vida. Pero eso destruye en gran parte mi proyecto anterior, el

* Licenciada en Sociología. Maestranda en Comunicación y Cultura. Doctoranda en Ciencias Sociales.

ascético gozo de la creación literaria, el status, la situación económica; la mayoría de los compromisos, muchas amistades, etc” (WALSH: 1996: 93). El trabajo como director del semanario absorbía todo su tiempo y energía: incluso cuando intentaba dedicarse a la novela se descubría incapaz de avanzar. A ello se suma la desilusión ante la recepción del periódico entre la clase obrera “que lo aprecia a razón de veinte mil ejemplares por mes, que no es nada para lo bien que está hecho ese periódico” (WALSH: 1996: 80). La publicación de la investigación acerca de los asesinatos de La Real lo obligaría a vivir de manera semiclandestina, situación que empeoró luego del asesinato de Vador: Walsh pasa a editar el semanario en la clandestinidad mientras peregrina por distintos domicilios para escapar de la policía y de los sicarios del sindicalista asesinado. Al desgaste ocasionado por la situación se suman sus propias dudas acerca del resultado final de la lucha: “Durante cinco meses, he vivido para mantener lo que se podía mantener de la CGT; no he escrito casi una línea para mí, no he ganado un peso para mí, he ambulado de un lado a otro, no he cuidado mi salud, no me he tomado un fin de semana. Es decir, empecé a vivir de algún modo como un animal, alienado en esa lucha. Ahora tengo que aflojar el ritmo. Hay algo de inhumano en esto, que viene dado por ese todo-o-nada. Ahora hay que vivir una vida más racional, pensando que todo esto va a durar diez años, veinte años, hasta que uno se muera, y que no soy el héroe de esta historieta, sino uno más, alguien que pone el hombro todos los días, y cuando es necesario, pone un poquito más que el hombro. Pero teniendo en cuenta que debo y puedo también actuar en otro terreno, sin enceguecerme en la pura acción” (WALSH: 1996: 140)

En el proceso de reflexionar acerca de la tensión entre el honor profesional del escritor y su nuevo habitus de militante, Walsh termina por analizar los fundamentos del culto al genio del artista, que impulsaron su opción por la literatura y que al momento de escribir estas líneas, alimentan su malestar por la novela inconclusa:

“La literatura se me apareció durante gran parte de mi vida como una aspiración mitológica. Era lo que yo finalmente quería hacer, mi destino, etc. Era una típica visión pequeño-burguesa, la búsqueda del prestigio a través de los mecanismos gratificantes de la exacerbación de la personalidad concebida como única, genial, etc. A través de la literatura podía mimetizarme con esos elegidos capaces de percibirse a sí mismos como el fin al que tendía el mundo: generaciones y generaciones de hombres y mujeres anónimos e inútiles que confluían triunfalmente en un Borges, en un Huxley. Ser escritor era finalmente una forma de ser superior al hombre. [...] Obviamente los propios artistas crearon el mito como una forma de privilegio social, para ser respetados, para abandonar en los últimos siglos el papel de fámulos o payasos que tuvieron en las cortes europeas a partir del Renacimiento, donde un noble incluía entre su servidumbre a un Quevedo o un Rafael. ¿Pero por qué se dejaron convencer los nobles, luego los burgueses? Es evidente que no consideraban al escritor o al músico tan importantes como ellos se creían; en todo caso le pagaban menos que al maestro de armas. Sobre todo en el caso de los burgueses, lo que ellos pagan es un índice seguro de la valoración que hacen. Pagaban menos que lo que simulaban estimar. ¿Y por qué los artistas se dejaban estafar, por qué aceptaban un testimonio de su valor comparable al de un criado de lujo? Porque lo que los acreditaba como tales era su obra; tenían que producirla para ser reconocidos, la obra producida entraba en el mercado, donde encontraba una competencia; el mercado determinaba el verdadero valor, que no coincidía con la autoimagen del artista. Pero él no podía hacer huelga, porque su producto al fin y al cabo no era necesario, él no podía presionar sobre el mercado haciendo escasear su producto, que no tenía el valor inapelable de un cañón, de una espada, de un telar, de una espada, de una esclusa, de una tela, incluso de una joya. La idea de la huelga de los artistas, que de tanto en tanto asoma en forma burlesca, desnuda la condición del producto intelectual: la huelga es imposible porque el producto es un lujo, y el artista no es agremiable porque lo que lo distingue de los otros artistas es la competencia, la rivalidad, la individualidad, la negación y la exclusión de los otros artistas. Ningún artista admitirá que está haciendo ‘lo mismo’ que otro: solamente los obreros hacen ‘lo mismo’ que otros obreros. El producto artístico es individual, es exquisito, se exprime de tal personalidad, y no de otra: los fantasmas de Sábato son incomparables, no pueden tener nada en común con los fantasmas de un tornero o de un matricero” (WALSH: 1996: 202-204)

Al contrastar las características que se asumen como propias del trabajo del artista (creación, originalidad, unicidad, espiritualidad) con las que son propias del trabajo de los obreros (serialización, repetición, coseidad) Walsh deja en claro que un pilar fundamental del honor profesional del artista es que, en tanto categoría de *homo faber*, su trabajo no está enajenado. A diferencia del obrero, él puede reconocerse en su obra y por lo tanto, asumir la singularidad de su persona y de su actividad – a diferencia del trabajador industrial, definido por su fungibilidad. El arte se convierte en una zona de refugio ante la alienación sufrida por el modo de producción capitalista. Pero estas mismas características del modo de producción de la obra de arte fundan la vulnerabilidad económica de los artistas: su producto es prescindible y en tanto colectivo no son agremiables, por lo cual resulta difícil plantear la lucha en el terreno económico. El mito acerca del genio se revela, también, como un mecanismo de compensación ante la precariedad material: “Con un portento de sublimación, gesta el nuevo mito del desinterés, del estar desvinculado de los problemas materiales, de trabajar por amor al arte. El artista pobre [...] es la forma suprema del mito.”(WALSH: 1996: 204-205). El honor profesional del artista se revela, finalmente, como una mistificación producto de la falsa conciencia: “O sea, extraordinaria ambigüedad la del escritor, del artista, del intelectual, que se considera el ombligo del mundo, pero es tasado, objetivamente, como un funcionario de segunda, como un mayordomo” (WALSH: 1996: 2004)

Más que el hallazgo de respuestas definitivas a la tensión entre el escritor y el militante – Pesce señala que es imposible encontrarlas y nosotros coincidimos con él – nos interesan las reflexiones a las que dio origen dicha tensión, sobre todo las referentes a la relación que entablan los artistas con los sectores dominantes y al carácter que debía asumir una literatura acorde al nuevo tiempo histórico.

En relación al primero de los temas, Walsh se hace eco de una idea emergente del período: la de las instituciones y representaciones del campo artístico como un dispositivo de neutralización del potencial socialmente disruptivo de las obras. La denuncia “traducida al arte de la novela se vuelve inofensiva, no molesta para nada, es decir, se sacraliza como arte” (WALSH: 1996: 219) afirma Walsh, y en esta frase resuenan planteos que ya habían hecho los plásticos que llevaron a cabo Tucumán Arde. En su carta de ruptura con el Instituto Di Tella, Pablo Suárez afirma: “Si a mi se me ocurriera escribir VIVA LA REVOLUCIÓN POPULAR en castellano, inglés o chino, sería absolutamente lo mismo. Todo es arte. Esas cuatro paredes encierran el secreto de transformar todo lo que está dentro de ellas en arte, y el arte no es peligroso (la culpa es nuestra)” (SUÁREZ en LONGONI ET AL.:2008:102). Poco tiempo después, de estas declaraciones, en ocasión del Primer Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia, León Ferrari desarrollaría otra arista del mismo fenómeno:

“El arte es tan importante para ellos que si la obra es arte la denuncia desaparece. Las villas miserias con latas pegadas se vendieron a muy buenos precios y los obreros revolucionarios con puños cerrados se colgaron en los salones de sus patrones. El comprador sólo pide que haya arte, no le interesa lo que el pintor dice, sólo le interesa cómo pone la pintura y cuál es su prestigio. No le importa que lo insulten si el insulto es artístico. El arte todopoderoso sublima y abraza todas las ideologías. Crítico, intermediario y comprador miran la denuncia y ven arte. Y entonces el arte se convierte también en un enemigo del artista, en un deformador de sus ideas, en un apaciguador de sus rencores; porque la denuncia que es comprada por el denunciante muere y se convierte en indicador no sólo de la jerarquía social sino también en un indicador de la tolerancia, el humor, la inteligencia, de la clase social que él está condenando. El denunciado que compra una denuncia está ‘sobrando’ al denunciante, lo está usando como un distintivo de la sabiduría de su clase.”(FERRARI en LONGONI ET AL: 2008: 171)

Fernando Solanas y Osvaldo Getino comparten las afirmaciones de Ferrari, y se postulan a favor de un cine al margen del aparato burgués de producción cultural. Cualquier tentativa de introducir contenidos de carácter revolucionario en dicho aparato sin modificarlo de manera sustancial termina siendo funcional a los intereses que se pretende combatir:

“Toda tentativa de contestación que no sirva para movilizar, agitar, politizar de una u otra manera a capas del pueblo, armarlo racional y sensiblemente para la lucha, lejos de intranquilizar al sistema, es recibida con indiferencia y hasta con agrado. (...) Allí están las obras de una plástica socializante gozosamente codiciadas por la nueva burguesía para la decoración de sus iracundias, vanguardismo, ruidosamente aplaudidas por las clases dominantes, la literatura de escritores progresistas preocupados en la semántica y en el hombre al margen del tiempo y del espacio, dando visos de amplitud democrática a las editoriales y a las revistas del sistema; el cine de contestación promocionado por los monopolios de distribución y lanzado por las grandes bocas de salida comerciales. En realidad, el área de protesta permitida del sistema es mucho mayor de lo que Él mismo admite” (SOLANAS ET AL.:1973: 63)

En este párrafo resuenan de manera notoria consideraciones que Benjamin ya había desarrollado en 1934. En “El autor como productor”, Benjamin afirma que “pertrechar un aparato de producción sin transformarlo en la medida de lo posible, representa un comportamiento sumamente impugnable si los materiales con los que se abastece dicho aparato parecen ser de naturaleza revolucionaria. Porque estamos frente al hecho [...] de que el aparato burgués de producción y publicación asimila cantidades sorprendentes de temas revolucionarios, de que incluso los propaga, sin poner por ellos seriamente en cuestión su propia consistencia y la consistencia de la clase que lo posee [...] Y afirmo además que una parte relevante de la llamada literatura de izquierdas no ha tenido otra función que la de conseguir de la situación política efectos siempre nuevos para divertir al público”.

Benjamin habla aquí de los literatos, pero su diagnóstico es extensible al conjunto de las artes. En lo que respecta a la situación puntual del cine, Solanas y Getino señalan el fracaso del cine de autor, que no logró escapar del proceso de asimilación por parte de las estructuras de producción y distribución que pretendía combatir y se transformó en artículo de consumo para una clase media caracterizada por su impotencia para actuar. No hay espacio, en consecuencia, para un cine contestatario, porque la contestación supone el diálogo con el enemigo, y según Solanas y Getino, la oposición radical entre ambos no deja otro camino que el de la lucha. En “Hacia un tercer cine” Solanas y Getino hablan de un cine guerrilla. La metáfora admite varios niveles de análisis. En primer lugar, expresa la estrategia foquista de organizaciones como las FAP. En segundo lugar, se sustenta en la homologación táctica. La metáfora militar no es nueva: en 1924 Vertov redacta el “Resumen del reglamento de combate de los kinoks”, cuyo primer punto afirma: “La filmación de improviso es una antigua ley de guerra: ojeada, velocidad, precisión” (VERTOV: 1973: 145). Varias décadas más tarde, con los desarrollos teóricos del Che Guevara como horizonte, Getino y Solanas afirman: “El lema de ‘vigilancia constante, desconfianza constante, movilidad constante’ tiene para el cine-guerrilla profunda vigencia” (SOLANAS ET AL.: 1973: 79). Los realizadores destacan asimismo la necesidad que tienen las organizaciones revolucionarias de formar cuadros capaces de operar los aparatos fílmicos. Las necesidades de las organizaciones, coherentes con las posibilidades del cine, permiten y alientan la confluencia entre ambos: “Vanguardias políticas y vanguardias artísticas confluyen desde la lucha por arrebatarse el poder al enemigo, en una tarea común que las enriquece mutuamente” (SOLANAS ET AL.: 1973: 72).

La figura elegida para expresar la relación entre vanguardia artística y vanguardia política es, en los documentos de 1969, la de la alianza, lo cual remite a una unión entre dos que pueden pensarse como iguales. Hablar de un cine-guerrilla implica pensar en la posibilidad de que existan colectivos de cine que sean en sí una célula política. En uno de los documentos de 1969, los cineastas exponen sus aspiraciones respecto a la relación entre ambas vanguardias: “... que las propias vanguardias políticas, en estrecha alianza a las vanguardias artísticas, sean las que conjuntamente discutan y resuelvan los problemas que demanda un cine militante como cualquiera otra forma de expresión progresista” (SOLANAS ET AL.:1973: 46-47)

El paso de los años modificarían considerablemente la caracterización del vínculo que debía establecerse entre ambas. En 1973, los realizadores ya han abandonado la categoría de cine guerrilla, y han optado por precisar la de cine militante, al que definen en estos términos: “Cine militante es aquel

cine que se asume íntegramente como instrumento, complemento o apoyatura de una determinada política, y de las organizaciones que la lleven a cabo” (SOLANAS ET AL.:1973: 129)

El cambio de categorías políticas que dan cuenta del cine es por sí mismo ilustrativo: una guerrilla es una organización política autónoma, y un militante está sujeto a las directivas, jerarquía y disciplina de su organización. La relación entre ambas vanguardias pasa de una alianza en la que predomina la discusión conjunta a una subordinación de la vanguardia artística a la vanguardia política. El cine militante es aquel que “desde aquello que le ha sido encomendado por la organización satisface las necesidades de materiales audiovisuales” (SOLANAS ET AL.:1973: 144). El cine militante deviene un proveedor que trabaja de acuerdo a la demanda. De acuerdo a las circunstancias políticas, puede incluso tornarse prescindible: “Las organizaciones cuentan hoy con una serie de instrumentos de trabajo entre los cuales el cine apenas cubre algunos objetivos, no tantos ni tan esenciales como para que no pueda ser sustituido a veces por otro elemento” (SOLANAS ET AL.: 1973: 146). La relación dialéctica entre vanguardia artística y vanguardia política ha pasado al olvido. El cine se ha transformado en un engranaje de la organización.

En una entrevista conjunta con Miguel Briante concedida en 1972 al diario La Opinión, Walsh se referiría a las instituciones propias del campo artístico como una “trampa cultural” que desactivaba cualquier contenido contestatario de la obra y asignaba al artista el rol de sirviente de aquellos que pagan por su obra. En su diario personal avanza en su análisis, y llega a la conclusión que la desactivación del potencial crítico de la denuncia convierte a los artistas que la llevan a cabo dentro de los canales institucionales en cómplices del sector social que perpetra los hechos que se denuncian: “Si la obra de arte podía ser política, ya era otra cosa, empezaba a tener otra clase de valor, aunque fuera negativo. Podía existir un interés en comprarla en términos políticos, no ya para consumo de una élite, sino para su absorción, su neutralización: incluso porque el literato disconforme podía percibir antes que el aparato político los gérmenes de la insurrección, y en este sentido, los escritores podían ser una especie de alcahuetes o policías” (WALSH: 1996: 205). El rol jugado por el artista al interior de las instituciones que conforman la “trampa cultural” oscila, por lo tanto, entre el bufón y el delator. El único camino es la construcción de una hegemonía alternativa:

“Pero éste es un problema que no lo podés resolver vos solo, y ahí viene lo grave. ¿Por qué fue posible esta experiencia del periódico en CGT? Fue posible, pero no porque la inventara yo, sino porque los trabajadores argentinos se daban en la CGT rebelde y ellos me daban a mí la oportunidad de poner mi instrumento a su servicio. Si ese canal no existe, a mi o a vos, individualmente, nos resulta imposible fabricarlo. De hecho, nuestros principales canales de comunicación con el pueblo están permanentemente obstruidos por el aparato cultural de la burguesía, que no deja correr ni un hilito” (WALSH: 1972: 7)

Las declaraciones de Walsh no pueden analizarse por fuera de un fenómeno clave de principios de la década del '70: el agotamiento del boom de la literatura latinoamericana. El año en que tiene lugar esta entrevista resulta sintomático: es, según Ángel Rama, el año en que varios testimonios coinciden en afirmar su fin. Sin embargo, América Latina seguía produciendo novelas importes, surgieron nuevos escritores y el interés del público lector no experimentó mermas considerables. Las declaraciones acerca del fin del boom deben ser leídas, de acuerdo con Rama, como una retirada estratégica de los autores en un momento en que los rasgos comerciales y publicitarios del boom comenzaban a deteriorarse a raíz del cambio de las leyes del sistema de mercado que hasta entonces había regido su funcionamiento. Las consecuencias más significativas se plasmarían en las nuevas exigencias impuestas por el fenómeno de profesionalización del escritor. La primera de ellas es la presión por aumentar la productividad: el escritor deviene un productor semejante a cualquier otro trabajador de la sociedad, con la particularidad de hallarse obligado a correr detrás de la demanda, con el consiguiente perjuicio de la obra (Rama señala que la presión por la novedad favoreció la entrega de obras con las que sus autores no estaban plenamente satisfechos). Por otra parte, la necesidad de llegar al público masivo que había reemplazado al público de élite imponía la necesidad de pactar con los medios de comunicación masiva en términos que muchas veces culminaban en la banalización del autor y de su obra, en tanto la relación con los medios asumía la forma de un canje de publicidad en el que el autor

entregaba detalles de su vida privada y opiniones apresuradas acerca de la actualidad a cambio de la difusión de sus libros. Por otra parte, la década del setenta fue testigo de un estancamiento en las innovaciones literarias. Rama señala que ninguna obra o autor aparecido en el período consiguió imponerse en el mercado internacional, y vincula el hecho con los mecanismos de producción propios de la industria cultural, que tienden a generar una demanda de repetición de aquellas innovaciones que han resultado exitosas: “Dicho de otro modo, el imperio que se conquista con una primera invención sólo se refuerza mediante una continua adaptabilidad a las variaciones, jugando coordinadamente su prestigio conquistado con la elasticidad de su adaptación al cambio”(RAMA: 1984: 100). La obra de los escritores se veía fuertemente influenciada por presión hacia la repetición de fórmulas probadas, en tanto el mercado editorial apostaba por la creación de “autores marca” capaces de garantizar las ventas. El resultado, en palabras de Rama, consiste en que la autonomía profesional del escritor “implica una visible restricción de su libertad y una integración dentro de mecanismos cuyas ruedas pueden fácilmente triturarlo” (RAMA: 1984: 108)

Las declaraciones de Walsh se inscriben claramente en este contexto. Al hablar de la trampa cultural, señala que la misma se caracteriza por la impotencia a la que se ve condenado el autor: “A nosotros, aún a los más audaces y los más lúcidos, yo me los represento mentalmente – y a mí mismo – con las manos atadas, los pies atados y una varilla por atrás. Porque así empezás a escribir. Estás condicionado por todo, por quien te lo va a publicar, qué van a decir los críticos, cuánto se va a vender y así. Totalmente atado. Y además: ¿esto corresponde al nombre que tengo? ¿Esto es lo que se espera de mí como Fulano de Tal? Etcétera. Se empieza a escribir desde una atadura completa. [...] Hay que empezar a pensar – aunque nosotros no las vayamos a realizar – en otras posibilidades; cómo se pueden romper las ataduras. Empezando por desatarse las manos” (WALSH: 1972: 7)

Rama señala que los medios informativos se valen de elementos fragmentarios del mensaje del escritor con los cuales construyen un mensaje diferente, adecuado a sus propios fines. La difusión publicitaria del escritor lo ha transformado en una figura pública reconocida incluso por aquellos que no leen sus libros, pero ha neutralizado su obra. La vinculación con las organizaciones políticas constituye una estrategia cultural destinada a recuperar las potencialidades de la propia producción: “El esfuerzo que en varios ejemplos ha hecho éste para insertarse en grupos sociales homogéneos, sobre todo de carácter político en esta hora presente, definen su esfuerzo para preservar esa especificidad de un mensaje que es desintegrado por los *mass media*” (RAMA: 1984: 110)

En otra entrevista publicada en 1973, Walsh declara la imposibilidad de producir arte por fuera de la política, y liga esta situación a la necesidad de considerar la posibilidad de que los géneros literarios consagrados se encuentren en vías de tornarse caducos: “Habría que ver hasta qué punto el cuento, la ficción y la novela no son de por sí el arte literario correspondiente a una determinada clase social en un determinado período de desarrollo y en ese sentido y solamente en ese sentido es probable que el arte de ficción esté alcanzando su esplendoroso final, esplendoroso como todos los finales, en el sentido probable que un nuevo tipo de sociedad y nuevas formas de producción exijan un nuevo tipo de arte más documental, mucho más atenido a lo que es mostrable”(WALSH en BASCHETTI: 1994: 218). Walsh reconoce la gravitación que ejercen sobre los escritores ya consagrados las categorías burguesas que postulan a la novela como obra cumbre de la literatura, pero se muestra esperanzado en que las nuevas generaciones formadas en países no capitalistas o en países en proceso de revolución acepten el estatuto artístico de la denuncia y el testimonio. En definitiva, apuesta por una renovación de los géneros en el que periodismo y literatura son vasos comunicantes: “Es decir, evidentemente, en el montaje, la compaginación, en la selección, en el trabajo de investigación, se abren inmensas posibilidades artísticas” (WALSH en BASCHETTI: 1994: 219)

Las consideraciones de Walsh revelan importantes similitudes con las ideas expresadas por Walter Benjamin en “El autor como productor”. En este texto, el filósofo alemán señala que “no siempre hubo novelas en el pasado, y no siempre tendrá que haberlas” y que lo mismo vale para la tragedia y la épica; y que las formas del comentario, la traducción e incluso la falsificación no siempre han sido marginales en la literatura. Géneros y jerarquías son históricos, y Benjamin considera, a mediados de

la década del '30, que los mismos se hallan en proceso de refundición. Sergei Tretiakov desarrollaba la reflexión y acuñaba el concepto de factografía para dar cuenta de un nuevo procedimiento artístico centrado en el montaje de los documentos. La función del autor factográfico, puntualiza Víctor del Río “pasará a ser la de buscador, compilador y montador de hechos y, en el caso de los factógrafos más radicales como Tretiakov, parte de la estructura productiva en tanto que ‘escritores operantes’” (DEL RIO: 2010: 33). La categoría de escritor operante se refiere al rol jugado por Tretiakov cuando en ocasión del lanzamiento de la consigna “Escritores a los koljoses” se estableció en una comuna y llevó a cabo una serie de trabajos entre los que se contaron la convocatoria a los meetings de masas, la colecta de dinero para el pago de tractores, la inspección de las salas de lectura, la creación de periódicos murales y la dirección del periódico del koljós, así como la introducción del cine ambulante y de la radio. “Tal vez ustedes estimen a Tretiakov y opinen, sin embargo, que su ejemplo no dice demasiado en este contexto. Las tareas a las que se sometió, objetarán quizás, son las de un periodista o propagandista; con la creación literaria no tienen mucho que ver. Pero he entresacado el ejemplo de Tretiakov intencionadamente para señalar cómo, desde un tan amplio horizonte, hay que repensar las ideas sobre formas o géneros de la obra literaria al hilo de los datos técnicos de nuestra situación actual, llegando así a esas formas expresivas que representen el punto de arranque para las energías literarias del presente” (BENJAMIN: 1998:120). Benjamin señala la importancia de la prensa en este proceso de refundición de los géneros literarios. El proyecto factográfico abandona los géneros narrativos basados en la ficción y se organiza en torno a los géneros marginales de la historia de la literatura: la biografía, los géneros epistolares, las memorias, las crónicas de viaje y el reportaje. La fotografía ocupa asimismo un lugar central: el mismo Tretiakov le consideraría un lugar cada vez más importante como modo de registro de los hechos. Este proyecto de fusión entre literatura y crónica de los hechos tiene como resultado dos fenómenos indisolubles. El primero es la muerte de la novela como género de ficción y el segundo la literaturización del reportaje. Las obras de no ficción de Walsh constituyen un ejemplo de este segundo fenómeno. Nos interesa particularmente ¿Quién mató a Rosendo?, debido a que presenta un uso muy importante del skaz, una estrategia narrativa que cobró gran importancia en la factografía y se caracteriza por una transcripción de la oralidad que respeta las imprecisiones y los giros del habla de personajes que reemplazan al autor en la incorporación al relato de contenidos ideológicos. Esta incorporación de la oralidad pura al relato se realiza por medio del monólogo narrativo de un personaje que funciona como figura suplementaria del autor y que traspone, por una vía indirecta, las concepciones de éste en el contexto de la narración. Esta técnica permite la infiltración del habla más coloquial y extraliteraria por medio de la dramatización narrativa. El skaz es la estrategia discursiva que da cuenta, en este texto, del carácter de hablante que asumen los sectores populares. En palabras de Bajtín: “Nos parece que, en la mayoría de los casos, el relato oral se introduce precisamente para representar una voz ajena, socialmente determinada, que aporta una serie de puntos de vista y valoraciones que el autor está buscando. Se introduce propiamente el narrador que no es literato y que las más de las veces pertenece a los estratos socialmente bajos, al pueblo (que es lo que le interesa al autor), aportando su habla” (BAJTÍN: 2005: 279-280).

La factografía no sólo pone en crisis la distinción entre periodismo y literatura, la ciencia y las bellas artes, la crítica y la producción, sino también la existente entre el autor y el lector. La praxis compartida es lo que permitirá forjar un código en común. Al respecto, Tretiakov señala, en su relato de su experiencia en el koljós, sus dificultades para aprender lo referente a las partes del arado, y a continuación hace una afirmación que nos parece fundamental: “sin un conocimiento exacto del arado, es imposible entender con claridad el humor de los colectivistas, y en consecuencia no se puede avanzar ni un discurso, ni una descripción; en otras palabras, no se puede ser autor de ninguna obra” (TRETIKOV en RAUNIG). Algunas de las declaraciones de Walsh revelan que su concepto de la literatura por venir no era ajeno al ideario y las experiencias de Tretiakov. En un reportaje concedido a Siete Días, Walsh afirma que sus notas sobre los frigoríficos o los obreros implicaban posibilidades literarias futuras (en la ocasión en que trabajó en la nota sobre los frigoríficos, se quedó tres meses aprendiendo de los trabajadores, cuando en principio sólo había planeado hacerlo durante quince días. Su experiencia al frente del Semanario Villero también lo vincula a la figura del escritor operante). En esa misma línea, se plantea incorporar la experiencia realizada en la CGT de los Argentinos – no como tema, sino como visión del mundo y las formas de lucha capaz de configurar una denuncia “clara y diáfana”. Pero la reflexión temática tampoco está ausente del pensamiento walshiano. En la entrevista

concedida a Piglia, pone bajo la lupa las temáticas abordadas por la literatura argentina y llega a la conclusión de que la misma refleja los conflictos privados de la clase media “Nosotros no tenemos una lucha obrera claramente representada” observa Walsh, con pesar, al pasar revista a la historia de la literatura nacional, y a la par que se lamenta por dicha carencia, expresa la desconfianza respecto a la capacidad de la literatura burguesa para dar cuenta de los conflictos sociales, ya que “la denuncia traducida al arte de la novela se vuelve inofensiva, no molesta para nada, es decir, se sacraliza como arte” (WALSH: 1996: 219). Nos interesa destacar que a partir de su trabajo en la CGT de los Argentinos, las ideas de Walsh acerca de la literatura venidera y el rol del escritor experimentan un punto de giro que da lugar a reflexiones inéditas hasta entonces, pero que no cristalizan el respuestas definitivas. La idea de escribir una novela hecha de cuentos que retomarían personajes y situaciones de *Los oficios terrestres* y *Un kilo de oro* también estaba presente en Walsh al momento de reflexionar sobre el posible final de la novela burguesa y el advenimiento de la literatura de testimonio. Dos años después de la conversación con Piglia – que tuvo lugar en 1970 pero fue publicada en 1972 – Walsh se replantea la relación entre literatura y periodismo y considera que el periodismo activa para el momento, y que a pesar de su poder para conmocionar, la acción del periodismo es necesariamente de corto plazo, ya que no logra fijar la experiencia colectiva ni la experiencia personal.

Pero aquí no terminan sus consideraciones. Walsh habla también de la posibilidad de una literatura clandestina, y se pregunta: ¿No hay millones de cosas para contar en esa forma? ¿No son las cosas más importantes? Vgr.: las historias personales de Onganía.” (WALSH: 1996: 136). Una literatura anónima, o pseudónima, que implica el sacrificio de la autoría y por consiguiente el de la figura de la individualidad creadora del escritor.

Estamos ante un concepto de literatura que se postula al margen de los circuitos institucionales de producción y circulación de las obras. Estas consideraciones de Walsh acerca de la literatura clandestina – que datan de 1969 – establecen un diálogo con dos experiencias que le son contemporáneas. La primera de ellas es la exhibición clandestina de *La hora de los hornos*. La segunda es la anti-revista *Sobre* – llevada a cabo también por Solanas y Getino, junto con Roberto Jacoby, Beatriz Balvé y Antonio Caparrós. Esta anti-revista consistía en un sobre manila, que incluía una diversidad de materiales destinados a ser utilizados y distribuidos por los lectores. La revista circulaba de mano en mano, fuera del circuito comercial, las notas no estaban firmadas, los editores eran anónimos e instaban a los lectores a darle un uso colectivo al material, que se concibe en función de la acción política. Así lo deja en claro el primer manifiesto de la anti-revista:

“A sobre no lo queremos intacto/queremos que se deshaga/ que se gaste/ que se arroje como una granada/ QUE SEA UN ARMA.

SOBRE no es sólo para leer:/ es para usar/ No lo guarde en un cajón ni lo colecciono en su biblioteca.

Lo que *Sobre* contiene se puede clavar, colgar, /pegar en su casa, en los baños, en la calle/ puede dejarlo olvidado en lugares específicos, / puede repartirlo a sus amigos o enemigos.

Si al cabo de una semana *SOBRE* está intacto/ y usted no ha discutido, no ha pensado, no se ha reunido/ PARA HACER ALGO/ es que no ha sabido usarlo/ en cuyo caso, por favor, no lo compre más:/ hay muy pocos ejemplares circulando” (LONGONI: 1995: 140)

Sobre contenía una pluralidad de materiales diversos, entre los que se contaban testimonios de luchadores populares, notas propias, notas del semanario CGT, historietas, un informe de los servicios de inteligencia sobre los miembros de la Resistencia peronista y una proclama de San Martín, entre otros materiales. Esta experiencia recupera los desarrollos acerca del arte de los medios llevados a cabo por Jacoby, Costa y Escari durante su paso por el Instituto Di Tella, que adquieren un nuevo carácter bajo el signo de la clandestinidad: se trata de una vuelta a los circuitos de comunicación que establecen los contactos interpersonales. Jacoby admitiría que en esta opción por la clandestinidad tuvo una gran influencia la clausura de la muestra *Tucumán Arde*, en tanto “nos ha hecho tomar conciencia de que no es posible, en nuestro país, trabajar en una semi – legalidad. Una acción cultural

suficientemente agresiva, capaz de esparcirse y orientada a aquellos que pueden hacer mejor uso de ella, cae instantáneamente bajo los golpes de la represión. Es por eso que las nuevas formas culturales que elaboramos deben ser clandestinas. Algunas de nuestras ideas se han esparcido, lo que nos permite constituir a partir de ahora un frente de acción común con otros artistas e intelectuales que acuerden con nosotros. Pensamos reagrupar nuestro punto de vista en una publicación que acabamos de crear: Sobre. Su forma, su concepción, corresponden a nuestra idea de cultura: fuera del sistema cultural neocolonial, fuera de su mercado de consumo, en el corazón de la militancia de liberación” (JACOBY en LONGONI ET AL.: 2008: 273-274)

Conclusiones

Los últimos años de vida de Rodolfo Walsh están signados por un replanteo de largo alcance de las nuevas formas que debería asumir la literatura a fin de ser capaz de interpelar a los actores sociales fundamentales de la época. Sus planteos no son privativos de la literatura. Por el contrario, establecen un diálogo con importantes representantes del cine y de las artes plásticas; por lo que creemos que cualquier indagación del rol que cumplió la literatura para l Walsh en los años '70 debe necesariamente vincular su praxis con la de otros artistas ligados al movimiento obrero – en especial, los miembros de Cine Liberación y de Tucumán Arde. El trabajo en la CGT de los Argentinos constituye un punto de giro en la trayectoria de Walsh, cuyos planteamientos en torno al periodismo y la literatura evidencian una fuerte impronta factográfica. No obstante, no podemos olvidar algunas continuidades notorias con su praxis previa a su incorporación a la CGTA: muchas de ideas en torno al rol del artista y a la proletarianización del trabajo intelectual desarrolladas en su diario personal ya están presentes en su cuento “Nota al pie”

Bibliografía

Baschetti, Rodolfo 1994; *Rodolfo Walsh vivo*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor

Benjamin, Walter 2007; “La obra de arte en la época de su reproductividad técnica”; *Conceptos de filosofía de la historia*, Buenos Aires, Terramar Ediciones

Benjamin, Walter 1987; *Calle de dirección única*, Madrid, Alfaguara.

Benjamin, Walter 1998; “El autor como productor” en id., *Tentativas sobre Brecht*, Madrid, Taurus.

Bourdieu, Pierre 2003; *Creencia Artística y bienes simbólicos*, Buenos Aires, Aurelia Rivera.

Bajtín, Mijail 2005; *Problemas de la poética de Dostoievski*, México DF, Fondo de Cultura Económica.

Bourdieu, Pierre 1999; *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires, EUDEBA.

Del Río, Víctor 2010; *Factografía. Vanguardia y comunicación de masas*. Madrid, Abada Editores.

Longoni, Ana y Mestman, Mariano 2008; *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, EUDEBA.

Longoni, Ana; 2007 “(Otras) aporías de la vanguardia argentina de las décadas del '60 y '70”, Versión 20, UNAM X, México, pp. 53 – 76

Longoni, Ana 1995 “Sobre: una anti-revista en el año del Cordobazo” en Causas y Azares, Buenos Aires, Año 2, N°2

Mestman, Mariano; 1997 “Consideraciones sobre la confluencia de núcleos intelectuales y sectores del movimiento obrero, 1968- 1969” en Cernadas, Jorge (comp.); *Cultura y política en los años '60*,

Buenos Aires, Instituto de Investigaciones Gino Germani. Facultad de Ciencias Sociales, Oficina de Publicaciones del CBC

Pesce, Víctor; 2000 'Rodolfo J. Walsh, el problemático ejercicio del relato', en Lafforgue, Jorge (comp.); Textos de y sobre Rodolfo Walsh, Buenos Aires, Alianza.

Raunig, Gerald; "Transformar el aparato de producción. La concepción de una intelectualidad antiuniversalista en la temprana Unión Soviética" Disponible en <http://eipcp.net/transversal/0910/raunig/es>

Sigal, Silvia 1991; *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Buenos Aires, Puntosur.

Solanas, Fernando y Getino, Osvaldo 1973; *Cine, Cultura y Descolonización*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires.

Terán, Oscar 1993; *Nuestros años sesentas*, Buenos Aires, El cielo por asalto

Vertov, Dziga 1973; *El cine ojo*, Madrid, Editorial Fundamentos.

Walsh, Rodolfo 1996; *Ese hombre y otros papeles personales*, Buenos Aires, Seix Barral

Walsh, Rodolfo, 1987. "Nota al pie" en id., *Un kilo de oro*. Buenos Aires, Ediciones De la Flor.