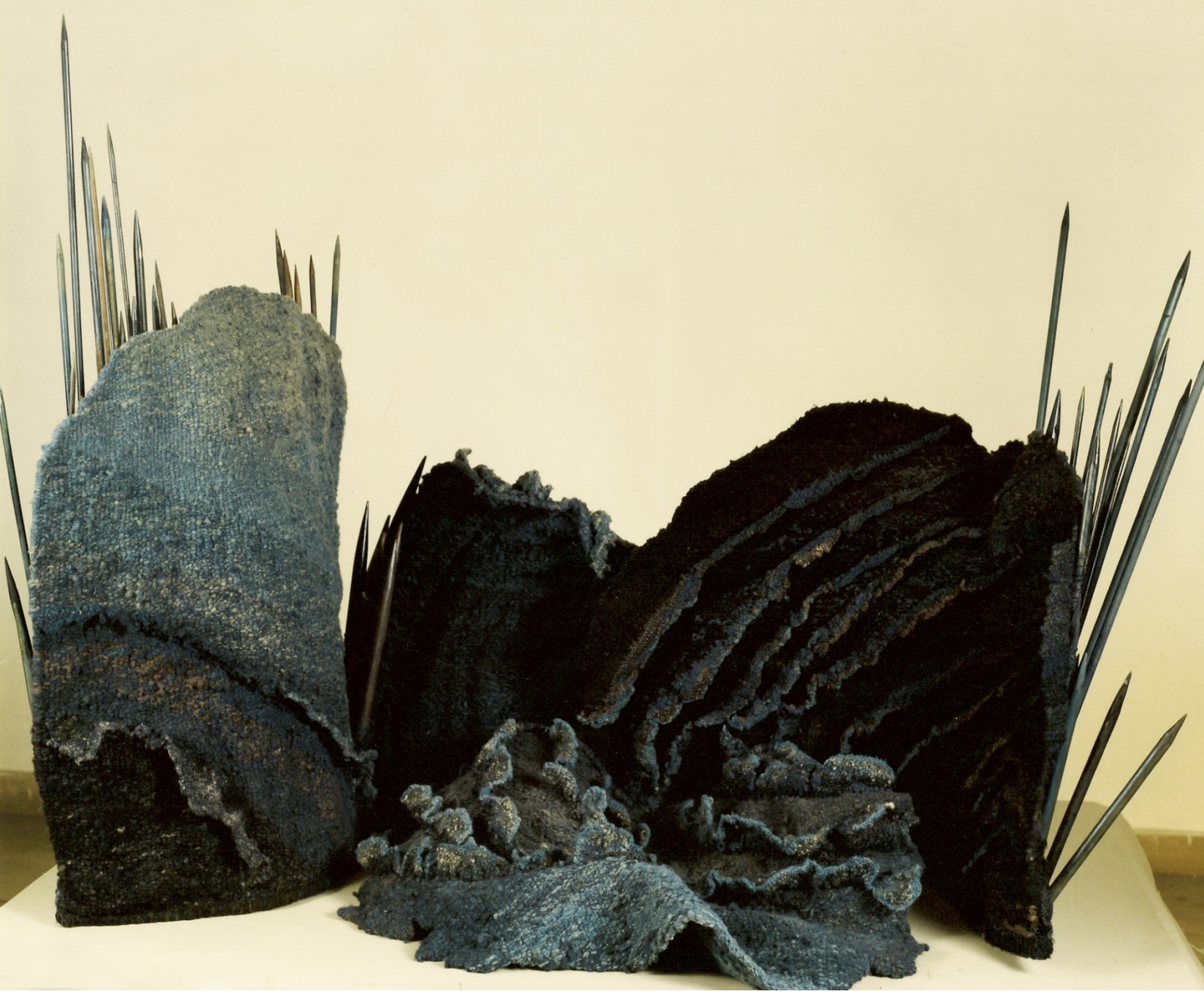

— ***Azulín azulado***
Nora correas

Ensayo

Anotaciones para un seminario

¿Puede un pensamiento literario abrirse paso a través de las dudas y conjeturas transitando experiencias históricas de escritura y compromiso político?
Este conjunto de notas en torno al corpus literario de Rodolfo Walsh presenta el punto de partida de una aproximación reflexiva y, por ello mismo, no simplificadora de una poética y una sensibilidad lúcida cuya lectura resulta siempre un desafío al pensamiento crítico.

Rodolfo Walsh y las fronteras de la literatura[1]

por Fernando Murat

1. Empecemos por decir lo siguiente: pensamos en la vida y todas sus dimensiones en el campo de la literatura y en el campo de la novela, y trazamos distintos caminos para trabajar esta secuencia que llamamos la vida política de los géneros y el fin de la literatura en la vida política. Un camino posible lo imaginamos desde *La vida puerca* de Roberto Arlt (que es la forma original que choca con la forma estilizada de corte martinfierrista que leemos como *El juguete rabioso*) hasta, por ejemplo, *La vida ausente* de Gabriel Bellomo y la experiencia social y política del escritor y la novela como el relato de esa experiencia.

2. Pero ahora tenemos una forma de la vida política que va a pensar la transformación de la literatura, la transitoriedad de los géneros y el fin de la ficción y de los géneros de la ficción, y esto es Rodolfo Walsh: el agotamiento de la ficción y el fin de la novela para pasar a los géneros de la realidad. En la entrevista que le realiza Ricardo Piglia en 1970, que sabemos tiene categoría de manifiesto y escande y divide el decurso de su obra porque la lleva a otro tiempo, Walsh dice lo siguiente: "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

[1] Se trata de notas que guiaron un segmento de las clases ofrecidas en el seminario *La vida política de los géneros (y la literatura en el fin de la vida política),* en el marco de la Maestría en Escritura Creativa de la UNTREF, 2023.

sentido es probable que el arte de la ficción esté alcanzando su esplendoroso final".

3. Por un lado, tenemos la percepción de un tiempo histórico que llega a un umbral y en ese umbral se agotan los géneros y la ficción como recurso interno, central, del género que define a la burguesía, que es la novela. No es sólo el fin de la ficción: es el fin de los géneros de la ficción y la emergencia de otro régimen social para la literatura, y se presenta entonces, por ejemplo, el arte documental. ¿Cuál es la relación que prima en este punto? La función social del intelectual y la pregunta por esa posición, por la inserción en un régimen de transformaciones, en este caso sociales, de las cuales la literatura debe ser parte. El escritor está allí, como un desprendimiento de su clase que percibe un umbral y entiende que ese umbral es un tiempo histórico que define el tiempo y la temporalidad de la literatura.

4. No se trata de retirar a la literatura de sus recursos, sino de llevar esos recursos a una posición que busca colocar a la literatura en un cauce del cual se abastece y al mismo tiempo tributa. Y esto implica trabajar en la capacidad de impacto de sus instrumentos y la forma de vincularse con la verdad. La verdad aquí no es una categoría metafísica o teológica, sino política. Este es un punto clave, porque no sólo se desplaza ese recurso, la ficción, y los géneros de la ficción y la clase, sino que la verdad se posiciona como una categoría y va a funcionar como el centro de gravitación de la tarea del escritor en el tiempo social.

5. La verdad y la lucha por esa posición es eso: una fuerza gravitacional que lleva todo a su posición y lo devuelve, y cuando lo

devuelve define la tarea del escritor y su función, su participación, la forma de resolver su parte, su función y su propósito en la vida social. ¿Qué sería acá la novela, que es el género que entra en interdicción? La forma de absorber y neutralizar el efecto político de la literatura y a eso Walsh le pone una palabra: sacralización. Llevar los materiales de la denuncia al interior de los géneros de la ficción es sacarle su capacidad de impacto y entonces su función, y en esta etapa, para Walsh, la literatura tiene sentido si se articula en alguna forma de bien social. La novela, entonces, como sublimación extrema del arte burgués, disuelve o torna inofensivos los vínculos entre arte y política, su capacidad de acción y movimiento, opacando la visibilidad del conflicto como definición del espacio social. No es que la novela se escinde de la realidad, sino que mantiene un control estratégico de la realidad a través de un régimen exótico.

6. Hay tres momentos en la entrevista o al menos dos cortes que se construyen cuando se presenta la palabra clase: la clase va a dividir los géneros y va a dividir la entrevista; y las palabras creencia y acción presentan la tercera división y le dan sentido a toda la estructura. En ese movimiento, que define la entrevista y la convierte en un manifiesto y en un tratado, leemos un punto: el material autobiográfico es un material interno del relato (en este caso, "Un oscuro día de justicia") y el relato tiene una genealogía literaria y se inscribe en un diálogo con su serie (el cambio de tono) y con el resto del sistema (el vínculo con Joyce y Faulkner). El relato es un relato político, el primero. Hay otros relatos de connotación política, pero el punto aquí es el modo en que la literatura trabaja el vínculo entre el héroe y el pueblo, de qué modo construye un sujeto colectivo.

7. Un principio y un héroe: esto hay que seguirlo también en Héctor Oesterheld y hay que seguir el modo en que Piglia ve con claridad las figuras, el recurso bíblico, porque rigen la alegoría, la parábola y la didáctica, que es el modo en que la enseñanza política se anuda en un bien moral. Ese punto comienza a abrir la entrevista, porque lo que empieza a regir es entonces un principio moral, un propósito y un imperativo para la tarea del escritor, que encuentra allí su cauce y su sentido. Walsh percibe que la persistencia de la ficción en ese umbral histórico vacía de sentido la tarea del escritor y lo coloca en el pasado de su clase. La frecuencia que tensiona todo el cauce de la literatura en esta zona es el vínculo entre lo que impera y el imperativo, el modo en que el escritor ante lo que impera encuentra un imperativo y desplaza entonces lo que impera en la literatura, en la vida social y en la política para transformar sus fronteras. Ese tiempo histórico tiene en Walsh el valor de un mandato extraordinario y como tal modifica las coordenadas y por eso cambia el punto de gravitación.

8. Es una forma primera, en otro terreno, del concepto de patrulla perdida: el escritor que no entiende ese umbral y ese cauce, que se desprende de esa zona gravitacional, no gravita en su tiempo y entonces queda desprendido y flotando en el pasado de su clase. A esto lo llamamos demanda: el modo en que la literatura acepta la demanda, la forma en que es interpelada y resuelve, renueva, transforma sus recursos para trabajar en esa interpelación.

9. Veamos entonces este momento en dos vectores que son los que trazan el sentido de eso en lo que está pensando Walsh. El héroe debe tener alguna razón y alguna estructura, pero esa razón no encuentra su sentido en la literatura sino en un bien simbólico

exterior y superior a la literatura. Hay un bien mayor y el escritor imagina ahora su tarea en esa dimensión, porque el bien mayor conduce a la transformación de las vidas y a eso lo entiende como vida política. La literatura entonces no deja de ser un mecanismo, un objeto, pero además es un instrumento. Es un instrumento que responde a una razón política y su sentido se articula en otra serie. La literatura es pensada en un espacio donde para persistir debe resolver sus modos de inserción.

10. Ahora bien, Walsh va a sumar un elemento al régimen de la novela que es el tiempo y lo va a pensar en la relación entre tiempo y trabajo, tiempo y velocidad, tiempo y forma artística superior. El tiempo que requiere la novela es un tiempo que no responde ni resuelve el tiempo de la demanda y entonces no sólo sacraliza y neutraliza, sino que funciona a destiempo. Sabemos que este es uno de los puntos que pone a Walsh en vínculo directo con Roberto Arlt, porque si leemos el prólogo a *Los Lanzallamas* (1931) allí novela y tiempo implican que escribir es un lujo y que el tiempo que falta es lo que constituye a la nueva novela: en Arlt el tiempo que falta, falta porque es el tiempo social del trabajo, y el tiempo que no falta, no falta porque es el tiempo del ocio de la clase. Entonces: o tenemos una novela sin tiempo (de ese modo inscripta en el tiempo social) o tenemos una novela fuera del tiempo (en el lujo ocioso, en el no tiempo social). El tiempo en Arlt y luego en Walsh es una categoría política, económica, de clase y es un bien de clase.

11. ¿Qué hace Walsh aquí? Lee ese tiempo, el de la novela, como una marca de clase, lo redefine en el marco de un proceso revolucionario, le cambia las revoluciones al tiempo, le cambia el sentido

de aceleración. El tiempo político acelera el tiempo histórico. Esto es así porque está pensando en un umbral y en ese régimen la literatura modifica sus fronteras, su propósito, su función y sus géneros. Entonces la ficción queda desplazada por el testimonio y la denuncia, los nuevos géneros, que son los géneros de la verdad. Y los géneros de la verdad aquí no son los géneros de la verdad del sujeto, que es parte de lo que revisamos en el inicio de nuestras reuniones, sino de la verdad del tiempo social.

12. En este punto lo que presenta es la transitoriedad. Esto quiere decir que los géneros son transitorios, la ficción es transitoria y entonces todo es transitorio y todo llega y alcanza a los bienes de la clase, la relación con los medios de producción y las posiciones del capital. Si todo es transitorio, quiere decir que no hay una naturaleza de los bienes consolidada, no hay relación natural con los bienes y la clase es una frontera histórica y como tal transformable. La posición de esos bienes es un efecto de las posiciones sociales y entonces de las relaciones de dominio y en esas relaciones la clase apoya su fuerza en la creencia.

13. La pregunta de Walsh ilumina todo el sistema en el que está girando la pregunta por el fin de la ficción y el sentido de la literatura: de qué modo el arte puede ser un objeto que transforme la vida, que ingrese a la vida y la modifique. Entonces el problema de la relación entre arte y política, y de la forma en que los géneros son la construcción política y de clase de esa relación, es el problema de las creencias y de la forma de incidir en la transformación de la vida. ¿Y esto qué implica? La acción. Una teoría de la literatura vinculada a la acción como forma de transformación de la vida y sus formas políticas y como mecanismo de corrimiento

de las fronteras de la realidad. La literatura es eso que está llamado a transformar la vida y las formas políticas, o participar de esa transformación, y puede hacerlo si encuentra el vector para la acción.

14. Tenemos el pase que define la entrevista y el sentido de la literatura en Walsh: si el arte se desvincula de la política no es arte ni es política. Y esto lo que hace es instalar el sentido y el valor de la historia y la realidad: la literatura no puede enviar la historia a un limbo y no insertarse en la realidad, y entonces está llamada a tomar partido en la realidad, tomar posición. Lo que tenemos es: las formas burguesas están agotadas, pero en verdad todo depende del uso de las formas artísticas, aquello que las formas narran y representan. La literatura entonces se va a definir no en representar, sino en presentar, esto es: en la forma en que presenta los conflictos y las disputas sociales, que son disputas con las hegemonías y las fronteras de exclusión de los bienes de clase, que son políticos, económicos y jurídicos. La acción está entonces ligada al uso de las formas y la capacidad de transformación, y el uso implica una figura definitiva en Walsh: la máquina de escribir es un arma y según cómo se use es una pistola o es un abanico. Esto es: o conduce a una transformación y al arte político o es una forma ornamental y ociosa de clase.

15. Podemos pensar entonces los siguientes problemas: la entrevista define las fronteras, los rechazos y las zonas de organización de la literatura. Y aparece una primera cuestión relativa a la historicidad de los géneros y la transitoriedad de las concepciones de la literatura vinculada al debate sobre la resolución política de la ficción. Lo que se abre allí es la confrontación entre dos grandes

paradigmas, donde Walsh coloca de un lado el cuento y la novela como puntos de emergencia del registro de la ficción y del otro el documento y el testimonio como construcción de los géneros de la denuncia y la verdad. Pero la pregunta es cómo vincular arte y política a través de un modelo de acción, porque acción es la palabra en que está pensando Walsh, sólo si la definimos como zona de vínculo y anclaje entre el arte y la realidad. Los modelos de la acción le permiten a Walsh escindir los géneros de la verdad de los géneros de la ficción y definirle a la ficción un límite histórico y de clase. Entonces, Walsh divide a la verdad y la ficción en los géneros de la novela y la denuncia, coloca al testimonio en los modelos de la acción y redefine allí, ahora sí, la figura y la función del artista.

16. Walsh inscribe y transforma su literatura en esta tensión porque está pensando en un modelo de acción que se define en el encadenamiento entre intervención y transformación. El escritor, el intelectual, interviene para revelar la transitoriedad de lo que aparece naturalizado en la realidad y darle a esa naturaleza un valor y un sentido histórico, provisorio. Cuando devuelve al régimen de la historia lo que aparece tramado y solidificado como naturaleza transforma ese régimen en un espacio de lucha y confrontación: ese es el tejido social en que piensa Walsh. Se trata de un punto donde se construye la tensión en que se despliega la literatura de Walsh en sus dos límites: en el límite donde se escribe con el escritor-ajedrecista, en el juego intelectual de las variaciones en rojo del género policial, y se narran los avatares del hermeneuta y la criminalidad; y en donde el que escribe es el escritor-periodista, en el juego de acción que narra la criminalización estatal, que tiene siempre valor de usurpación, en un espacio de guerra social.

17. Ocurre que los textos de Walsh nunca dejan de pensar entre los dos sistemas en que se desplazan el problema de los géneros de la verdad y sus estrategias, porque el tejido que los organiza es la trama de las invenciones y los relatos de la verdad. La verdad es el género que se resuelve con recursos convergentes pero disímiles en cada momento estratégico de su literatura, porque es el relato que la cruza y organiza, le construye sus límites y se construye en esos mismos límites.

18. La literatura de Walsh se organiza sobre dos tensiones y esas tensiones van a atravesar las formas de su literatura entre sus extremos, desde los cuentos y *Operación Masacre* hasta la *Carta Abierta*. Digámoslo de este modo: se organiza en el desplazamiento de las estrategias de la verdad, desde el crimen hermenéutico y los juegos de sentido al crimen político y estatal (que es siempre contraestatal) y los juegos de guerra y poder. Y se organiza en la resolución de los encierros de la ficción burguesa, en una estrategia que no se desprende de lo que rechaza, porque mantiene un diálogo constante, tenso, visible y secreto con la literatura de Borges. Esas dos tensiones van a tener un bien en transformación y desplazamiento: el derecho y las resoluciones del derecho, que se va a mover en todos los tiempos de la literatura de Walsh, va a cambiar su sentido y va a unir las distintas fronteras.

19. Entonces, tenemos lo siguiente: las dos tensiones organizan; el derecho, la relación entre ley y justicia, atraviesa los tiempos; y todo se desplaza desde el tiempo de la literatura al tiempo social y el escritor transforma su posición y su propósito. De todos modos, Walsh, como dijimos, está pensando siempre en los vínculos de la acción. ¿Y qué es, aquí, la acción? Por un lado, es la intervención

directa e inmediata en la realidad; y por otro, la transformación de las convenciones que arrancan el espacio de las relaciones sociales de su estatuto histórico, o mejor, que escinden las relaciones sociales del conflicto y la confrontación. Lo que va a decir Walsh aquí es que la convención que define el estatuto de la literatura está subrogada a los intereses de clase y puede decir esto porque inserta la literatura en el juego de fuerzas de la confrontación social.

20. Reponer el conflicto es retirar el espacio social de cualquier instancia que lo vincule al estatuto de la naturaleza, que es la ficción sobre la cual se estructuran las jerarquías sociales. Desmontar esa ficción es uno de los modos de intervención del intelectual, que se define en un trabajo de desarticulación de la creencia. Para desmontar la ficción política que sostiene a la clase hay que salir de la ficción. Parece entonces que tenemos dos modos de la ficción (y vamos a tener un tercero en la *Carta*): uno asienta una forma política que sedimenta las jerarquías sociales y el otro busca desligarse de esa forma para consolidarla, pero están hilvanados, se subsidian y responden al mismo vector. Walsh ve con claridad esto y por eso ficción, creencia y naturalización de las relaciones sociales son las formas con que nombra en esta etapa los instrumentos que permiten sedimentar y congelar en el tiempo una distribución específica de las posiciones en el campo social.