

LA "MÁQUINA DE ESCRIBIR" Y EL OFICIO DE ESCRITOR
RODOLFO WALSH: DE LA "MECÁNICA POPULAR"
A LA PRODUCCIÓN DE SENTIDOS (1)

Silvia Beatriz Adoue

Centro Universitario Claretiano / Centro Universitario Moura Lacerda (Brasil)

sbadou@hotmai.com

"No, viejo, si ya caigo. El arte es para ustedes. [...] Si lo puede hacer cualquiera, ya no es arte. [...] No te preocupés, si ahora lo hago por morfar no más. Y por tenerlo contento al viejo."

Rodolfo Walsh (en WALSH, 2000, p. 37)

"Inventar uma máquina é fácil, se a pessoa conseguir modificar as peças de um mecanismo anterior."

.....
A inteligência do Estado é basicamente um mecanismo técnico destinado a alterar o critério da realidade. É preciso resistir. Nós tentamos construir uma réplica microscópica, uma máquina de defesa feminina, contra as experiências e os experimentos e as mentiras do Estado".

Ricardo Piglia (1997, p. 115 y 117)

Resumen

En este artículo, pretendo hacer un reconocimiento de las reflexiones que Rodolfo Walsh deja filtrar, metafóricas en algunos de sus cuentos, a propósito de sus procedimientos literarios. La máquina literaria de Walsh elabora, por la utilización de "piezas de descarte", fragmentos, procedimientos apropiados de géneros "menores", plebeyos, textos de alto poder político/literario. Su potencia puede ser medida por la eficacia en la lucha por la imposición de narrativas. Tácticas que no pretenden tímidamente "resignificar" elementos discursivos para construir textos de apariencia "inofensiva", sino que permiten la irrupción en el campo de la lucha por el sentido con las armas más sofisticadas, más adecuadas a una época en que la hegemonía de las narrativas se redistribuye en la medida en que crece el papel de la "cultura de masas". Y, al literaturizar la acción política, Walsh la torna eficiente; al politizar la producción literaria, la hace sublime.

Palabras clave: Rodolfo Walsh - Literatura argentina - Literatura y política.

Rodolfo Jorge Walsh llegó a la actividad literaria pasando primero por oficios vinculados a la edición de literatura "menor". Corrector, traductor, adaptador de novelas policiales, de terror y de suspenso, también periodista, al aproximarse al oficio de escritor orillando la literatura "seria", adquirió una serie de procedimientos que le permitieron dirigirse a un público más amplio que el de la "alta literatura", a quien, sin entrar en mayores definiciones, optó por calificar como "popular". Walsh se dirigió a ese público consumidor de folletines y diarios, pero lo hizo pensando en él como sujeto político. Así, recorrió el mismo camino que la industria del entretenimiento, sólo que a contramano.

La utilización de procedimientos propios de los géneros menores en la literatura argentina no es una exclusividad de escritores que vienen del periodismo o de la edición de literatura de masas. Las vanguardias recurrieron a la parodia y al pastiche con fragmentos de esos géneros. El propio Jorge Luis Borges lo hizo rescribiendo historias de aventura y violencia, frecuentando el género policial. Algunos de esos relatos fueron publicados en el diario *Crítica*, que era dirigido al gran público y que introdujo innovaciones en la crónica policial (Sarlo, 2003).

En 1969, durante un debate con el poeta Paco Urondo y con el sociólogo Juan Carlos Portantiero, el propio Walsh mapeó la literatura argentina reconociendo dos polos: Borges y Roberto Arlt (apud Walsh, Urondo, Portantiero en Baschetti, 1994). Este último, como Walsh, venía del periodismo y era frecuentador del género policial, también utilizaba recursos tomados en préstamo de esos registros. La diferencia entre Borges, por un lado y Arlt y Walsh, por otro, es que un autor de la "alta cultura", como era el primero, para apropiarse de esos procedimientos, precisaba despende de un *plus* de esfuerzo para romper con la tradición, transgredir el canon. En cambio, como señala Imperatore: *"[...] el modo de inventar de los recién llegados al campo intelectual es de pies a cabeza [...] Benjamín utiliza un concepto positivo de barbarie: el que produce, crea, inventa desde la carencia, sin el*

peso agobiante de la tradición cultural" (en Zubieta, 1999, p. 180).

De otra manera, y sin *hacer de la necesidad virtud*, aquellos que llegan a la producción de narrativas habiendo sido antes trabajadores de la industria cultural están más aptos para disputar hegemonía con ella; por estar mejor familiarizados con sus procedimientos, sus técnicas, sus maneras de producir *efecto de realidad* y que pretenden imponer un sentido y reducir el público a su aceptación. El contra-procedimiento permite vencer el automatismo de lectura, sacude ese mismo "público" y, pensándolo como pueblo, da curso a su acción. Hace de la literatura un lugar de articulación y ajuste del contra-relato. No por el recurso al realismo, como por mucho tiempo se creyó que debía hacerse una literatura que se pensaba militante, sino por el desarrollo (en un principio involuntario) de una nueva poética, con textos que reclaman su condición de literarios e instalan temáticas y formas innovadoras.

"La significación del texto se da a través de la forma, ella es significativa en sí misma, trasciende el contenido y tampoco es, simplemente, un conjunto de procedimientos que, como tales, permanecen apartados de lo histórico. La forma, en cambio, se encuentra estrechamente relacionada con los cambios históricos y sociales y, por lo tanto, en ella está la ideología del texto. De este modo, en Walsh la construcción de una nueva forma de ruptura con respecto a otros códigos y sus temas literarios implica ya una evaluación ideológica, una toma de posición, no sólo con relación al referente, sino también a la literatura, su función y los materiales con los que éste se construye; desde allí entabla la polémica con las concepciones para las cuales sus textos serían únicamente periodísticos." (Amar Sánchez en Baschetti, 1994, p. 104-105).

Así, la misma operación que transforma a Walsh en escritor, transforma el papel del escritor en aquél formulado por Foucault para el intelectual, que ya no es el de transmitir un saber, dar una conciencia, que el pueblo no posee. Él posee ese saber, pero

"[...] existe un sistema de poder que obstaculiza, que prohíbe, que invalida ese discurso y ese saber. Poder que no está solamente en las instancias superiores de la censura, sino que se hunde más profundamente, más sutilmente en toda la malla de la sociedad. Ellos mismos, intelectuales, forman parte de ese sistema de poder, la idea de que son los agentes de la 'conciencia' y del discurso pertenece a este sistema. El papel del intelectual no es el de situarse 'un poco en avance o un poco al margen' para decir la muda verdad de todos; es ante todo luchar contra las formas de poder allí donde éste es a la vez el objeto y el instrumento: en el orden del 'saber', de la 'verdad', de la 'conciencia', del 'discurso'". (Foucault, 1992, p. 79).

Y es el recurso a esas "formas" citadas, el desarrollo de esa poética, lo que pone el texto, también, a la altura de los desafíos que las transformaciones de la literatura como arte experimentó con la introducción de nuevos soportes, técnicas y lenguajes por la industria cultural.

Walsh reflexiona sobre estas cuestiones y también sobre la reivindicación del estatuto de arte literaria para una acción que aplica procedimientos adquiridos mucho más por la práctica de un oficio que por una actividad "espiritual". El autor habla de los *saberes de pobre* que se transforman en arte sin desdeñar su origen plebeyo. En *Fotos*, pone en la boca de Mauricio, el protagonista, las frases que aparecen en el epígrafe de este artículo. Fotógrafo de un pueblito, Mauricio reivindica su condición de artista dejando al desnudo el procedimiento ideológico de su interlocutor, que le dice:

"-¿Pero vos qué ponés? Un artefacto mecánico, que no piensa, que no elige. Es como decías vos, apretás el disparador y la cámara hace lo demás. En eso no puede haber arte." (Walsh en Walsh, 2000, p. 34).

A final, ¿quién decide lo que es y lo que no es arte? Quien legitima el arte es la misma elite que descalifica a quien no forma parte de su circuito de producción artística. El recurso de Mauricio a la ironía es de tono provocador.

En *Nota al pie*, en cambio, no hay ironía en el discurso de León, un proletario que se tornó traductor después de un curso de inglés en la academia Pitman. Él se sueña escritor:

"[...] Un día extravié medio pliego de una novela de Asimov. ¿Sabe qué hice? Lo inventé de pies a cabeza. Nadie se dio cuenta. A raíz de eso fantaseé que yo mismo podía escribir" (en Walsh, 1997, p. 96).

En ese cuento, la imposición de la narrativa contra-hegemónica ocurre por un recurso de edición cargado de sentido que se torna guiño de complicidad con el lector. El discurso de León, una carta dirigida a su superior en la editorial para la cual trabaja, explicando los motivos de su suicidio, está en una nota al pie que en la primer página del cuento ocupa sólo una línea. El texto central, en cambio, relata la experiencia vivida por el editor en jefe, Otero, cuando visita la pensión barata en la cual vivía León, para hacer el reconocimiento de su cadáver. Otero no abre la carta dejada para él por León, prefiere imaginar él mismo los motivos de su subordinado. A cada página, la nota, único lugar reservado al personaje/traductor, crece una línea, como una narrativa paralela, hasta ocupar la página entera y hacer desaparecer al otro relato.

"[...] la nota al pie se espacializa y se va apropiando del cuerpo de la página. Este espacio gráfico, negado al comienzo, dará lugar a la disputa de la autoría y de la propiedad intelectual del traductor [...]"(Imperatore en Zubieta, 1999, p. 178).

En el cuento *La máquina del bien y del mal* (1966), Walsh metaforiza el proceso por el cual él mismo se transformó en escritor, su pasaje del ejercicio de un oficio para el arte. La "Máquina" del relato no es más que la máquina literaria que él construyó. En el cuento, un mecánico, poniendo en acción su viveza criolla, construye un aparato para engañar a una vieja incauta, vendiéndoselo como instrumento capaz de hacer el bien o el mal a sus afectos o desafectos.

"En el fondo siempre he sido un artista. No se rían, melones, si al final yo mismo no sabía lo que estaba haciendo. Era una especie de inspiración divina que me agarraba y me decía poné esta válvula acá y este buje más allá y acortale el cigüeñal. Cada mañana se me ocurrían nuevas ideas y de noche no podía dormir pensando en la Máquina" (Walsh en AA.VV., 1966, p. 10).

El trabajo del mecánico no es más que una metáfora de los procedimientos literarios de Walsh, que usa fragmentos, métodos de construcción discursiva y recursos argumentativos extraliterarios o tomados de literaturas "menores". Como dice Imperatore:

"La máquina hecha a partir de motores en desuso emula procedimientos de construcción que también son artísticos, se trata de la selección y el montaje" (en Zubieta, 1999, p. 184).

Pero el proceso de creación artística no es reducido a ese procedimiento mecánico. Entra un elemento de revelación (inspiración divina) que indica cómo la selección y el ordenamiento deben ser realizados. Ese elemento actúa por medio del autor independientemente de sus motivaciones y objetivos. La máquina, en cuya eficiencia su creador no creía, funciona.

Walsh imagina que a la "máquina de narrar" que es el Estado se pueden oponer máquinas construidas con piezas de descarte de motores viejos, desarmados en tallercitos de barrio (Piglia, 1997). Ellas generan pequeños relatos fragmentados, que pueden componer, por algún proceso de agregación y síntesis, el gran contra-relato. La "máquina del bien y del mal" es un dispositivo "moderno" que substituye al "árbol del bien y del mal" y con él disputa el grado más alto de la creación: la producción de sentidos. Enfrenta, así, la naturalización de las narrativas oficiales por la acción de un trabajo prosaico y terrestre, al alcance de los plebeyos.

La idea de una "máquina de narrar" forma parte del repertorio temático del sistema literario argentino, desde Macedonio Fernández. La máquina literaria de Walsh, así como la "máquina del bien y del mal" de su cuento, es capaz de crear sentidos no sólo para los lectores. Ella transformó al propio Walsh y dio un sentido para su acción. Construyó una máquina de narrar que ganó autonomía. Después de escribir *Operación Masacre* (Walsh, 2000), él toma conciencia de eso. El proceso de narración del crimen, que es secreto de Estado, no se reduce al relato de los hechos. Funciona como un diario de investigación en el que el escritor/detective expone a los lectores los procedimientos a los que recurre para descubrir esos hechos, lo que incluye las voces de los testigos y las modificaciones que van ocurriendo, como en un *work-in-progress*.

Como el mecánico del cuento, el autor quiere ganar dinero, en este caso, con una primicia periodística. Él lo reconoció durante un debate en la Universidad de Buenos Aires, en 1973: *"- Dígame Walsh... ¿qué ideales lo llevaron a escribir Operación Masacre? - ¿Ideales? Yo quería ser famoso... ganar el Pulitzer... tener dinero..."* (apud Ford en Lafforgue et al., 2000, p. 11).

Pero la máquina de narrar historias que Walsh creó, modificó su historia personal. En primer lugar, porque su producción narrativa fue para él, también, un método de conocimiento:

"Operación Masacre cambió mi vida. Haciéndola comprendí que, además de mis perplejidades íntimas, existía un amenazante mundo exterior" (Walsh en Baschetti, 1994a, p. 31).

La publicación, en forma de artículos, de *Operación Masacre*, provocaba nuevos hechos. El poder persuasivo del texto animaba a nuevos testigos que, después de la lectura, consentían en hablar. Exigía respuestas por parte de las instituciones estatales en los medios de comunicación. Hacía andar los procesos judiciales. Estimulaba acciones militantes.

Más tarde, escribió *¿Quién mató a Rosendo?* (Walsh, 1997), también publicado inicialmente en forma de una secuencia de artículos en el semanario de la CGT de los Argentinos. El trabajo, que incluía testimonios, laudos de balística, croquis, reveló la estrecha relación entre sectores del sindicalismo y la patronal y el Estado. Contribuyó para la formación de una izquierda peronista, dentro y fuera de los sindicatos. Hablando del efecto de ese texto, Walsh diría en reportaje realizado en 1970:

"[...] hasta que te das cuenta de que tenés un arma: la máquina de escribir. Según cómo la manejas, es un abanico o es una pistola, y podés utilizarla para producir resultados tangibles, y no me refiero a los resultados espectaculares, como es el caso de Rosendo, porque es una cosa muy rara que nadie se la puede proponer como meta, ni yo me lo propuse, pero con la máquina de escribir y un papel podés mover a la gente en grado incalculable. No tengo la menor duda" (Walsh en Baschetti, 1994b, p. 73-74).

La eficacia política de los textos que su "máquina de escribir" producía sorprendió al propio Walsh y modificó su papel de escritor. Lo transformó en un escritor-militante/militante-escritor.

Una vez que el autor descubre el poder de su escritura, inclusive el poder autónomo de su escritura, para dar curso al relato contra-hegemónico, hay una sistematización de su acción que prefiero llamar "literatura militante", portadora de una verdad no en

el sentido de un contenido para ser transmitido, sino de una poética que da cuenta de aquellas tareas que Piglia propone para vencer las dificultades *para escribir la verdad*, levantadas por Bertold Brecht:

“Primera dificultad, es preciso tener el coraje de escribirla. Segunda, es preciso tener la astucia de descubrirla. Es preciso tener el arte para tornarla manoseable. Es preciso tener juicio para escoger los destinatarios. Y es preciso tener la argucia para difundirla. Esas serían, entonces, las cinco dificultades que es preciso vencer” (apud Piglia, 1999, información verbal).

Nota

(1) Este artículo fue publicado en portugués en la revista *Claretiano* nº 3, de Batatais, Brasil, 2003. La traducción al castellano es de la autora.

Bibliografía

- AMAR SÁNCHEZ, Ana María. “La propuesta de una escritura. (En homenaje a Rodolfo Walsh)”. En: BASCHETTI, Roberto. *Rodolfo Walsh: vivo*. Buenos Aires: de la Flor, 1994.
- BASCHETTI, Roberto. *Rodolfo Walsh: vivo*. Buenos Aires: de la Flor, 1994.
- IMPERATORE, Adriana. “Voces, prácticas y apropiaciones de lo popular en la ficción de Walsh”. En: ZUBIETA, Ana M. (Comp.). *Letrados iletrados. Apropiaciones y representaciones de lo popular en la literatura*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.
- FORD, Aníbal. “Ese hombre”. En: LAFFORGUE, Jorge et al. *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Buenos Aires: Alianza, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *La microfísica del poder*. 3. ed. Trad. de Julia Varela e Fernando Alvarez-Uría. Madrid: La Piqueta, 1992.
- LAFFORGUE, Jorge et al. *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Buenos Aires: Alianza, 2000.
- PIGLIA, Ricardo. *A cidade ausente*. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1997. Trad. de Sérgio Molina.
- PIGLIA, Ricardo. *La ficción paranoica*. Buenos Aires: Universidad de las Madres de Plaza de Mayo, I Seminario de Análisis Crítico de la realidad argentina 1984-1999, 25 septiembre 1999 (información verbal).
- SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- WALSH, Rodolfo. “La máquina del bien y del mal”. En: AA.VV.: *Los diez mandamientos*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1966.
- WALSH, Rodolfo “El violento oficio de escritor”. En: BASCHETTI, Roberto. *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires: de la Flor, 1994a.
- WALSH, Rodolfo “Hoy es imposible en Argentina hacer literatura desvinculada de la política”. En: BASCHETTI, Roberto. *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires: de la Flor, 1994b.
- WALSH, Rodolfo. *¿Quién mató a Rosendo?* 7. ed. Buenos Aires: de la Flor, 1997.
- WALSH, Rodolfo. “Nota al pie”. En: WALSH, Rodolfo. *Un kilo de oro*. 3. ed. Buenos Aires: de la Flor, 1997.
- WALSH, Rodolfo. “Fotos”. En: WALSH, Rodolfo. *Los oficios terrestres*. 4. ed. Buenos Aires: de la Flor, 2000.
- WALSH, Rodolfo. *Operación masacre*. 21. ed. Buenos Aires: de la Flor, 2000.
- WALSH, Rodolfo; URONDO, Francisco; PORTANTIERO, Juan Carlos. “La literatura argentina del siglo XX”. En: BASCHETTI, Roberto. *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires: de la Flor, 1994.