

WALSH
CULTURA
SALV. PEX.

RODOLFO WALSH: EL CONFLICTO DE CULTURAS EN ARGENTINA

Por ANGEL RAMA



1. *La emergencia de la cultura dominada*

Las sucesivas alteraciones políticas argentinas del último decenio, que van de la caída del gobierno militar de Lanusse a la restauración del mismo poder con Videla, atravesando la reaparición del peronismo en un proceso de división de sus fuerzas, más la incorporación militante de un sector de la izquierda a esas configuraciones políticas, testimonian un nuevo grado de la remoción social que desde hace medio siglo viene desgarrando a la Argentina entre proposiciones contrarias. Estas trazan la curva de un afán de trasmutación siempre contenido o distorsionado por poderosas estructuras económicas y sociales.

Ellas oponen los intereses de una poderosa y sofisticada oligarquía (el primer patriciado moderno que en América Latina concibió y llevó a cabo un proyecto de sistemática reestructuración de la sociedad, incluyendo como eficaz motor de ese plan el trasvasamiento de una cultura superior extraída de Europa y adecuada a las necesidades de dominación, briosamente impuesta al país con áspero exclusivismo) y las tercas e insistentes demandas de una baja clase media, un proletariado y un vasto sector marginalizado de procedencia rural, que configuran la mayoría de la sociedad puesta a la empresa de hacer reconocer sus derechos. Esta mayoría es dueña también de una cultura que, a pesar de su emparentamiento con la oficial y a pesar de su sometimiento, ha manifestado rasgos privativos: subcultura dominada y deformada, religada subterráneamente a una herencia criolla premoderna, que aunque no ha podido consolidarse ha revelado no obstante un envidiable nivel expresivo. Lo ha hecho de manera tumultuosa, a veces vulgar; nada simplista dentro de lo previsible; visiblemente original, casi siempre ruda.

Si la pugna de ambas fuerzas tiene la patencia en el orden político, con altibajos que marcan los triunfos y derrotas de cada una de ellas en el

período transcurrido, su base de sustentación puede rastrearse —más honda y auténticamente— en el campo de la cultura, definiéndola como el conflicto de dos culturas que han alcanzado alta organicidad. Tanto vale decir que la cultura ~~dominante~~ ha conseguido en las últimas décadas un desarrollo que no tenía, obteniendo la participación de un importante equipo intelectual puesto a la tarea de fundamentarla, articularle una historia propia, dotarla de una doctrina sociopolítica y proveerla de imágenes que la interpretan y en especial la valoran, con lo cual ha podido enfrentar con mayores posibilidades de éxito la rica, poderosa y secular estructura de la cultura ~~impuesta~~ por el patriciado. En términos de sociología del intelectual puede explicarse el proceso ocurrido, más que como un avance interno de la ~~subcultura~~ dominada que le habría permitido fraguar un equipo propio para pensarla y fundarla teóricamente, como una generalizada deserción de los intelectuales de las filas de la cultura de dominación para incorporarse a los sectores populares y, recurriendo a su preparación superior, trabajar ~~dentro~~ de sus lineamientos. Se trata del comienzo de uno de los típicos períodos transitorios que preanuncian y preparan la inversión de la pirámide social con sus complejas y contradictorias manifestaciones, por cuanto estos intelectuales, surgidos de una media burguesía y entrenados para servir al aparato cultural oligárquico, han optado por el otro extremo del espectro social que comenzó a resultarles más afín o emparentable con sus ~~origenes~~, así como sus valores tácitos mejor integrables con los suyos.

Es problema que afecta a toda América Latina, adquiriendo relieves drásticos en las áreas de impregnación indígena, por lo cual ha sido en ellas que los problemas de la dependencia cultural y de la dominación sobre culturas ~~enquistadas~~ en el cuerpo nacional han tenido atención crítica desarrollada, como lo muestran los estudios de Augusto Salazar Bondy y de Anibal Quijano, en el Perú.¹ Pero en el caso de la Argentina, como en el del Uruguay, adquieren un perfil diferente por dos razones básicas: primero, porque las culturas en pugna proceden de un mismo tronco, marcado por su filiación europea común, a diferencia de la situación andina donde una cultura foránea, española, se impuso sobre una cultura autóctona a la que no pudo integrar o asimilar limitándose a congelarla y distorsionarla. (Desde ya conviene apuntar que el concepto drástico de "sucesión ecológica" a consecuencia del alud inmigratorio de fines del XIX que ~~raseja~~ Darcy Ribeiro² para conferir a la Argentina la configuración cultural homogénea de un pueblo trasplantado debería

1. Augusto Salazar Bondy: *La cultura de la dependencia*, Lima, 1966. Anibal Quijano: *La emergencia del grupo "cholo" y sus implicaciones sobre la sociedad peruana*, Lima, 1964; "Cultura y dominación", en *Dos temas para el estudio de las teorías del subdesarrollo*, Caracas. La Enseñanza Viva, 1973; Tomás A. Vasconi, *Dependencia y superestructura y otros ensayos*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1970; Alfredo Chacón, *Contra la dependencia*, Caracas, Síntesis 2000, 1975.
2. Darcy Ribeiro, *Las Américas y la civilización*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1972 (2ª edición revisada y ampliada).

ser matizado para registrar los procesos de transculturación que se producen al nivel de la población criolla arrojada a las ciudades por la "política de los campos" y al nivel de los inmigrantes puestos en contacto con ella que acarrear a través de desculturaciones y neoculturaciones la permanencia de valores, costumbres, formas de vida y visiones del mundo que permiten hablar de una continuidad histórica de la cultura criolla sometida). Segundo, porque el avance económico acelerado de la Argentina dentro de tesisuras modernas impuso una educación masiva de la población que pudo ser aprovechado por los sectores de la baja clase media capitalina o pueblerina para alcanzar niveles de preparación merced a los cuales elaborar configuraciones culturales propias, de tal modo que al proyecto cultural dominante (que dispuso de un equipo intelectual de alta capacidad que pudo pensarlo y fundarlo con rigor, así como de instrumentos eficaces de acción como el sistema escolar, los grandes diarios y una sacralización de la literatura y el arte que lo coronaban) pudo oponerle determinadas producciones y en particular algunas teorías rudimentarias que dieron forma, en el plano de las manifestaciones simbólicas, a sus contenidos culturales.

En todo caso debe desecharse la idea de la homogeneidad cultural argentina —que es parte del proyecto dominante, como si dijéramos su fachada propagandística— reconociendo en cambio por debajo de la cultura oficializada, que ni siquiera es la de las clases dominantes sino la del plan de sujeción y homogenización nacional, de una pluralidad de subculturas que van desde remanentes de culturas indígenas autóctonas, pasando por variadas formas de las culturas "folk" hasta distintas subculturas urbanizadas, algunas de origen rural, otras afiliadas a la "cultura de la pobreza" (Harrington-Lewis), otras sirviendo de sustento a los recientes proletariados bonaerenses. El mismo Ribeiro las ha reconocido, aunque minimizándolas, al anotar la pervivencia de las etnias originarias en "los cabecitas negras que comienzan a ascender a la condición de obreros de la industria". Estas subculturas no pueden equipararse a clases sociales pero sí están situadas en los estratos bajos de la sociedad; tampoco pueden asimilarse todas a idénticas pautas culturales pero en cambio pueden integrarse, temporariamente, de acuerdo a la circunstancia histórica que viven, al concepto global de una subcultura dominada, si atendemos a la frecuencia de las distorsiones y los valores espurios que acarrear, procedentes del proceso de dominación en que están situadas y a la dificultad que han tenido para desarrollarse íntegra y autónomamente. A todas ellas les están destinados los productos más torpes de la industria cultural y por más que dentro de ellos deban deslizarse valores que les son propios, les llegan como imágenes reflejadas en espejos cóncavos y convexos y así resultan asumidos en sus conciencias.

Como ningún otro país de América Latina ha llevado tan a fondo el proceso educativo nacional y ha controlado con mano férrea y enguantada los instrumentos de la comunicación masiva, concediendo primacía a la conformación cultural del país, pudo creerse que este universo de las aulas,

la palabra escrita o las imágenes televisadas, constituía la totalidad social, reemplazaba las singularidades de la realidad, sus variaciones, sus anacronismos, sus irregularidades, sus sabores peculiares, sus remanencias, sus originalidades. Mas aún, porque una de las sabidurías del proyecto oficial de la cultura ~~dominante~~ consistió en no negar ni ignorar (como en cambio ocurrió en la cultura de dominación andina) a los productos de las subculturas, sino que los integró, neutralizándolos y despojándolos de sus violencias reivindicativas, dentro del plan educativo: de José Hernández a Gabino Ezeiza, del peón al tango, del gaucho al compadrito, de Fiorenzo Sánchez a los ~~saineteros~~, todo producto de la subculturas fue molido en la rueda de la cultura de dominación. Para esa tarea contó con un equipo intelectual de excepción: Sarmiento, Lugones, Borges, dan la medida del esfuerzo superior cumplido.

Pero por usarse de un engaño, la presunta homogeneidad cultural que define el caso de Buenos Aires presentado como ejemplo de la Cosmópolis futura, se subvierte repentinamente y de modo grotesco, en los lindes de la ~~misión~~, cuando emergen dentro de él los sectores dominados: eso ocurrió en la década peronista y, bajo las especies de un sainete trágico-cómico, reapareció entre 1973 y 1976 provocando el rechazo de muchos grupos "educados" que se han sentido asaltados por la ola de vulgaridad presuntamente desencadenada por el peronismo. Lo que se desencadena y ~~manera~~ libremente a la luz es una cultura dominada y encubierta bajo la máscara europeísta oficial, que ahora nos ofrece su verdadero rostro: es el de sus indiscutibles valores pero también el de las distorsiones a que ha sido sometida durante no menos de un siglo. Pues los historiadores revisionistas (José María Rosa) se han encargado de hacer remontar esa cultura a los orígenes de la nacionalidad, reconociendo por lo tanto su capacidad para perdurar bajo la ola inmigratoria (1880-1930) que ~~trasmisó~~ nueva sangre italiana y española al cuerpo nacional, junto con una verdadera memoria ancestral que resguardó algunas de sus pautas ~~identificadoras~~.

Como la política constituye la parte visible del "iceberg" social, en ella podemos ~~pesquisar~~ las fechas claves de lo que entendemos como una pegna cultural profunda y no sólo una disputa de derechos e intereses socioeconómicos. En las fechas de este medio siglo transcurrido se asiste, como en un sístole y diástole, a la emergencia y a la represión de esta cultura dominada: 1928, año de la arrasadora segunda elección de Yrigoyen, que marca una aglutinación nacionalista con rasgos populistas y con demandas sociales claras; 1930, golpe militar de Uriburu en que la oligarquía ~~refrena~~ el avance popular apelando a la riesgosa carta del ejército que no abandonará la escena política y que en esa instancia sirve ~~ampliamente~~ a sus intereses; 1946, elección arrasadora de Juan Domingo Perón que implica la fragmentación política del ejército, la aparición de un proletariado reciente, bien ajeno a las interpretaciones de la izquierda tradicional; 1955, Revolución Libertadora en que el ejército vuelve a jugar la carta conservadora, contando, como en

1930, con el apoyo de la clase media urbana y un vasto sector de intelectuales; 1973, reelección por insólito margen de Perón que vuelve al poder en una confusa situación, disponiendo de un masivo apoyo proletario y también, por vez primera, de la contribución de los jóvenes de la clase media y de los intelectuales (incluyendo a quienes lo habían rechazado anteriormente) que se integran a la órbita popular a pesar de las, para ellos, difíciles formas que asume el proceso, con el año de los cuatro presidentes sucesivos, los contragolpes Cámpora - Lastiri y la fórmula electoral Perón-Isabel Perón; 1976 nuevo golpe militar que enfrenta la subversión de los grupos radicalizados de la izquierda y del peronismo, pero además comprime el ascenso social mediante el intento de desmantelar las estructuras sindicales, reimponiendo el sistema socioeconómico anterior.

Bajo esos focos encendidos discurre un debate cultural que, por ser de tal naturaleza, implica raigalmente a los hombres, evidenciando su idiosincracia. Las demandas económicas y sociales operan, sobre el campo político, como duplicaciones de una singularidad cultural, de una cosmovisión y de una historia. Estas tienen expresión en la literatura, que ha sido su más fiel sismógrafo, a través de dos santorales paralelos que han venido codificándose en las últimas décadas, sobre todo porque las oleadas sucesivas del populismo, del nacionalismo revisionista y del izquierdismo que comenzó a nacionalizarse, consiguieron edificar la galería de modelos correspondientes a la cultura dominada aprovechando las facilidades que los triunfos ocasionales les habían otorgado. Así, a las grandes figuras mencionadas de la cultura oficial, se le ha opuesto la serie paralela de los Alberdi, los José Hernández, los Roberto Arlt, Scalabrini Ortiz o Leopoldo Marechal. En esta operación con tintes reivindicativos, beligerante y exclusivista como corresponde a su irrupción, se nos revela ese avance registrado en la cultura dominada. Ha asaltado las concepciones historicistas de sus señores, invirtiéndoles su signo, es decir que ha comenzado a construirse antepasados ilustres y un Parnaso, operación intelectual delatora del vigor con que aspira a derrumbar las estructuras culturales oficiales.

Ha generado una disociación dentro del cuerpo aparentemente homogéneo de la literatura argentina estableciendo un aparte de aguas que no responde únicamente a abruptas razones políticas sino a identificaciones artísticas específicas que registran los críticos contemporáneos. Quizás se debería hablar de "sabores". Señala el ingreso a la jerarquía de un Parnaso, de obras y autores que habían estado preteridos. Señala también la tarea de una historiografía cultural desarrollada. Efectivamente, es la obra de un conjunto de críticos de diversas procedencias y orientaciones, donde resultan ineludibles los nombres de Ezequiel Martínez Estrada, Hernández Arregui, Arturo Jauretche, Jorge Abelardo Ramos, Julio Mafud, David Viñas, Adolfo Prieto, Noé Jitrik, quienes han procurado restablecer la continuidad histórica de una literatura que iría tes-

timoniando, a lo largo de los años, diversos momentos de una cultura dominada, a la vez que han ido juzgando con acritud los valores aceptados y reverenciados hasta el momento. Es lo que en 1965, Jitrik definía como la "bipolaridad en la historia de la literatura argentina"³ en una contribución para su estudio sistemático que aún está por hacerse y del que Viñas ha adelantado una consideración política⁴ pero que probablemente sólo obtenga un nivel satisfactorio a través de una revisión antropológica de la formación y el desarrollo histórico de la sociedad argentina. Cosa que es previsible que resultará ardua a los propios estudiosos argentinos, a pesar de su lucidez y talento, porque es obvio que impondrá la renuncia a muchas arraigadas convicciones sobre la nacionalidad y su civilización.

Tal investigación resultará útil, en particular, a varios grupos de la sedicente izquierda que, al parecer sin tener conciencia de ello, forman parte de la cultura de la dominación —pretenden heredar y no invalidar el mundo burgués que la ha estatuido— por lo cual manejan en forma similar los productos de las subculturas, asumiéndolos en el nivel folklórico que los neutraliza, o embriandando sus explosivas energías con estructuras constrictivas del tipo de las fraguadas por el proyecto dominante.

2. *La deserción de los escritores*

El acontecimiento nuevo en la vida intelectual argentina fue el cambio operado entre los escritores, preferentemente los de media edad o muy jóvenes, respecto a las opciones políticas del país. Aquellos mismos que en 1955 celebraron la derrota del peronismo a manos de los militares de la Revolución Libertadora, en 1973 votaron por la fórmula Perón-Perón después de haberse consagrado a una campaña pública en favor del nucleamiento popular bajo las banderas peronistas, simultáneo a un esfuerzo por insuflar en sus filas posiciones radicales e idearios teñidos por las distintas doctrinas de la izquierda que en algunos casos (Francisco Urondo) los condujo a la acción directa. Un escritor como Julio Cortázar, que se fue de la Argentina a comienzos de los 50 por no poder soportar al peronismo, volvió a Buenos Aires para decir su esperanza en la acción renovadora de la juventud peronista. Tal comportamiento define la actitud asumida por escritores más jóvenes, pertenecientes a doctrinas de izquierda (como es el caso de David Viñas) que si no se incorporaron al peronismo se situaron a su lado como compañeros de ruta, desde lo que aspiró a ser una izquierda radical del peronismo. Otros ingresaron alborozados a las filas peronistas sin ninguna suerte de discriminación, en una actitud destinada a redimir la vieja culpa —haber incomprendido los aspectos positivos del movimiento en la década de su

3. Noé Jitrik: *Ensayos y estudios de literatura argentina*. Buenos Aires, Gajeta, 1970.

4. David Viñas, *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1964.

triunfo, 1945-1955— y desde luego no faltaron quienes treparon al carro de Juggernaut antes de ser aplastados, para rápidamente desolidarizarse cuando fracasó.

Se trata de la reconversión de una intelectualidad surgida dentro de la media burguesía, formada en los lineamientos artísticos y doctrinales de esa cultura dominante que desde los libros escolares hasta los valores literarios consagrados por los instrumentos del poder, estableció un sistema poderosamente articulado en la Argentina contemporánea. Abandonando ese sistema, quizás más epidérmicamente de lo que pensaron, estos escritores procuraron reinsertarse dentro de los agrupamientos colectivos que resguardaban la cultura dominada, buscando contribuir a ella con su más elaborado pertrechamiento intelectual. Se trata de un procesamiento tan complejo que no puede ser definido a través de una sola resultante y desde luego tiene esa turbulencia que ofrece amparo a toda clase de oportunismos e inautenticidades. Era previsible que promoviera la resurrección de esquemas antiguos e inoperantes, de esos que están solapadamente a la espera de coyunturas propicias para reimponer su magisterio: la revitalización de variados folklorismos, la reposición de fórmulas estéticas populistas dentro de las tradiciones nacionales o el consabido "arte para el pueblo" de ciertos cuadros políticos que en cualquier oportunidad vuelve a resurgir. Era previsible también que los escritores que eligieron la incorporación a un movimiento tan variado y aun caótico como el que ha encuadrado el peronismo, tuvieran por delante un arduo período de vicisitudes e inadecuaciones que no respondieron exclusivamente a conflictos con las tendencias políticas del movimiento sino a los contenidos culturales que transportaban, a sus peculiares inclinaciones artísticas y a las deformaciones propias de su largo sometimiento y distorsión dentro de la estructura general de la sociedad argentina.

Este vasto conjunto de escritores, tránsfugas de su clase y de los principios ideológicos de su cultura, comienzan su deserción con un mero cambio político, no más. Aunque, desde luego, tal elección responde a una opción de tipo social que muchas veces resulta canalizada por los idearios de la izquierda, tendiente a reconocer la legitimidad de la demanda obrera o de los sectores marginales, moviéndose en la amplia gama que va desde el reformismo economicista del sistema imperante —sin por eso invalidarlo— hasta su subversión a través de la lucha de clases. Pero si la opción politicosocial de los intelectuales fue la más flagrante, hay que reconocer que por debajo de ella se movió un dilema de tipo cultural que, para ser prudentes en el análisis, sólo puede definirse por el momento como una atracción hacia ciertas o muchas expresiones de la cultura popular, sin que tal atracción comporte poner en entredicho los valores y singularidades de la cultura en que estos intelectuales se habían formado y que, de buena fe, consideraban útiles a sus nuevos destinatarios.

El principio alguna vez establecido por Lenin, de que toda la herencia cultural acumulada a lo largo de la historia está destinada a ser puesta

al servicio de las clases emergentes que destruyen la desigualdad social e instauran una nueva sociedad. puede percibirse en la base de la actitud de los intelectuales de la pequeña burguesía argentina que se trasladan al campo cultural de las clases populares. Pero también es perceptible, dentro del mismo dilema, que ellos parten de la creciente insatisfacción por el callejón sin salida a que concluyó llevándolos la cultura de dominación y que se refleja, paradigmáticamente, en la inanidad del epigonalismo borgiano.

En todo caso, y aceptando que existe una vinculación por lo común soterrada entre las opciones políticas y las culturales, debemos reconocer en la elección de las primeras una serie de modificaciones que se vienen operando en las valoraciones de tipo cultural, las cuales estos escritores perciben a través de las concretas operaciones literarias que han estado cumpliendo en la última década. Su aproximación o su ingreso al peronismo responde a la imantación (y a veces hipnotismo) que sobre el intelectual-individuo ejercen los movimientos de masas cuando éstos transportan valores y sabores de una subcultura popular, tal como viene ocurriendo en el mundo occidental desde la instauración del ideario romántico-realista del siglo XIX, dentro del cual se inscriben las formulaciones socialistas desde Saint-Simon o Fourier hasta Carlos Marx. Tal imantación enciende oscuras naves de la conciencia del escritor quien, desde aquella época, percibe allí un paraíso perdido, acogedor y pleno, del cual ha sido arrojado por la estructuración de la actividad intelectual que generó la burguesía a lo largo del XVIII e impuso al mundo desde el XIX, condenándolo a la quemante gloria de ser una conciencia escindida de la totalidad. Es el paraíso que Rimbaud buscó en la Comuna de París el que buscan los escritores argentinos de hoy.

La singularidad del cambio operado en los escritores argentinos no radica en que se hayan aproximado a un agrupamiento político que busca expresar una cultura hasta hoy dominada, porque eso lo hicieron ya otros y resulta suficiente evocar a Arturo Jauretche o Raúl Scalabrini Ortiz en la Argentina contemporánea, sino que estos escritores nuevos pertenecen, lo supieran o no, a los lineamientos de una cultura dominante y ahora acaban de cruzar su Rubicón. Trasladan múltiples estructuras culturales de uno a otro campo, lo que en su tarea específica, la creación literaria, tiene que traducirse (y ya se ha traducido) en diversas operaciones de rearticulación, tanto de contenidos a los cuales pueden sentirse muy dispuestos, como de sensibilidades, formas, manejos inesperados del imaginario y aun de la escritura propiamente dicha. Esta se hallaba instalada cómodamente en la complicidad lingüística que estatuye un determinado público afín y ahora se desplaza a un medio lingüístico visiblemente distinto, con una coherencia sistemática propia y un repertorio lexicográfico diferente.

Si bien la cultura dominada, en su vertiente literaria, vive apropiándose tardíamente de las invenciones de la cultura dominante a las que

simplifica y socializa y al mismo tiempo reinserta en su cauce propio, también es conocida su capacidad para movilizar recursos peculiares que sobre todo pertenecen a su zona de mayor libertad creativa, que es la lengua, promoviendo reinversiones a partir de esquemas por lo común abandonados por las literaturas cultas y dejados caer en las capas inferiores de la sociedad. En las aportaciones de los letristas de tango (que ya han contado con un buen examen estilístico a cargo de Idea Vilariño)⁵ podemos reconocer numerosas invenciones de la poesía culta que se remontan hasta el período modernista de las letras hispanoamericanas, pero que alcanzan un grado importante de autonomía y de originalidad al ser objeto de aculturación en manos de los poetas espontáneos que son sus principales ejercitantes. En las creaciones de una figura de tanto relieve como Homero Manzi puede comprobarse esta doble función. Basta recordar la primera estrofa de uno de sus más divulgados tangos:

Sur,
paredón y después.
Sur,
una luz de almacén.
Ya nunca me verás
como me vieras,
recostado en la vidriera
y esperándoté.

Es posible que el "esperándoté" de doble acentuación descienda del "acompañamé" de Rubén Darío ("Francisca Sánchez, acompañamé"); es posible que la enumeración que incorpora un adverbio de tiempo con voluntaria deformación sintáctica ("Sur, paredón y después") venga de Oliverio Girondo, primer poeta del vanguardismo argentino, pero esos elementos adquieren funcionalidad dentro de las coordenadas textuales del poema de Manzi, diseñando una órbita privativa de la creación artística.⁶ Es esta, sin embargo, una operación que se cumple desde el terreno de la cultura dominada, que por lo tanto puede vincularse aunque no asimilarse a las que se efectúan normalmente en el folklore y que ya han sido estudiadas por los investigadores. Se distingue de ellas porque en nuestro ejemplo seguimos moviéndonos en el ámbito de una creación individual, escrita, con canales seguros de difusión y con autor conocido, no pudiendo aplicársele por lo tanto las correcciones pertinentes de Jakobson⁷ respecto a las dificultades que enfrenta el folklore para resguardar la peculiaridad individual de la invención poética.

5. Idea Vilariño, *Las letras de tango*, Buenos Aires, Schapire, 1965.

6. Distinta situación a la del poeta brasileño Vinícius de Moraes (1913) quien hace su primera obra en una tesitura versicular claudeliana y subjetivista, para recién en las últimas décadas incorporarse a las formas y ritmos populares que le permitirán su ingreso a la música de raíz folklórica.

7. "Le folklore, forme spécifique de création" en Roman Jakobson: *Questions de poétique*. Paris, Du Seuil, 1973.

Pero la situación a que se enfrentan los escritores argentinos desérticos, es otra: se trata del pasaje de una cultura dominante, con su respectiva literatura culta, a una cultura dominada o, mejor dicho, al público que vive dentro de ella y que la ha ido formando y desarrollando aun con apelación a las migajas caídas del gran festín de sus señores. Ese público es ajeno, en mayor o menor grado, a la estructura mental y artística que ha desarrollado de manera extraordinariamente lúcida y afinada la gran cultura de dominación en la Argentina.

Es normal que dentro de estas transformaciones se haga referencia a una fecha clave que representa la publicación en 1948 de la novela *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal (1900-1970). Tras la previa opción política, en ese momento solitaria y considerada imperdonable traición por su grupo intelectual (los vanguardistas de la revista *Martin Fierro*, 1924-1927) que llevó a Marechal al peronismo, configuró la asunción dentro de la literatura de esa misma opción, no diría yo que estableciendo un conducto religioso con la cultura dominada pero sí testimoniando un afán de tránsito que por sí solo implicó múltiples adecuaciones en el plano de la estética. Antes que él otros escritores de una generación posterior (visiblemente en las novelas de Juan Carlos Onetti) se habían mostrado leales a lo circundante y a la realidad cotidiana que en estas mismas fechas se esfumaba de la obra del principal novelista del momento, Eduardo Mallea (1903), pero si la novela de Marechal resultaba paradigmática es porque se trataba de una reconversión: él encontró a Adán Buenosayres en su camino a Damasco.

Si se necesitara prueba de los beneficios de esta súbita iluminación, de este encuentro con una otredad que generó repentina chispa, ahí está la novela de Marechal, una de las importantes que ha deparado la nueva narrativa latinoamericana, texto fundacional sólo comparable con otro que mantiene con él puntos de contacto: *Paradiso* del cubano José Lezama Lima (1912). (Incluso me pregunto si Lezama no lo conoció, si no fue el *Adán Buenosayres* a su vez la chispa súbita que encendió su decisión de acometer *Paradiso*, visto que la novela de Marechal apareció en Buenos Aires en 1948 y el primer capítulo de *Paradiso* se publicó en el N° 22 de *Orígenes*, aparecido a mediados de 1949). Su capacidad para instalarse en la realidad inmediata, ricamente autobiográfica, desmesurándola hasta hacerla cifra de una cultura universal: su aprehensión gozosa de un mundo corriente en sus bondades raíces vulgares reconociéndolo como la "suficiente maravilla" que simultáneamente permite recuperar de igual manera a las obras prestigiosas de la literatura, descortezándolas de la retórica de las aulas; su manejo humorístico, hiperbólico y suntuoso de la información trivial, lo que autoriza la incorporación al discurso narrativo de una escritura culta, arborescente, plena de asociaciones literarias, que sin cesar es invalidada por la lección de lo real y sobre sus espaldas vuelve a erguirse: todo eso está en *Adán Buenosayres* como en *Paradiso* y nada me sorprende que quince en 1949 detecte el primero la originalidad y el camino que abría

Marechal, haya vuelto a registrarlo en 1966 para Lezama Lima: me refiero a Julio Cortázar.⁸

Su artículo solitario a la aparición de *Adán Buenosayres* no sólo importa como una lectura perspicaz de un arte que era en ese momento insólito, sino como una soterrada afilación a la operación que en esa novela se ponía en marcha y habría de comprometer a un pequeño grupo de los escritores a quienes hasta ahora representaba exclusivamente la revista *Sur*, pues en la misma línea de Marechal se sitúa el más original de sus equivalentes uruguayos, Felisberto Hernández (1902-1963). Decía entonces Cortázar:

Muy pocas veces entre nosotros se había sido tan valerosamente leal a lo circundante, a las cosas que están ahí mientras escribo estas palabras, a los hechos que mi propia vida me da y me corrobora diariamente, a las voces y las ideas y los sentimientos que chocan conmigo y son yo en la calle, en los círculos, en el tranvía y en la cama. Para alcanzar esa inmediatez Marechal entra resuelto por un camino ya ineludible si se quiere escribir novelas argentinas: vale decir que no se esfuerza por resolver sus antinomias y sus contrarios en un estilo de compromiso, un término aséptico entre lo que aquí se habla, se siente y se piensa, sino que vuelca rapsódicamente las maneras que van correspondiendo a las situaciones sucesivas, la expresión que se adecúa a su contenido.

Es fácil intuir en estas palabras las meditaciones de un escritor que abandonando poemas iniciales y dramas mitológicos como *Los reyes*, está en ese momento escribiendo los cuentos que integrarán su primer libro definitivo: *Bestiario* (1951). Un cuento como "Las puertas del cielo" de ese volumen, muestra que también él, como Onetti y con más oposiciones que Onetti dado que se moverá por mucho tiempo dentro de la narrativa fantástica, ha elegido ese "camino ya ineludible" que consiste en insertarse dentro de la experiencia de los seres de la cultura sometida, yendo a su encuentro a pesar de las contradicciones, lo que quiere decir con todo el bagaje de su educación, su sensibilidad y su arte, desarrollados en el seno de la cultura de dominación. Las diferencias, tan notorias entre Marechal y Cortázar, al margen de sus escrituras personales, pueden rastrearse en que se trata de representantes de dos generaciones literarias sucesivas (Marechal nació en 1900, Cortázar en 1914) y a que corresponden a dos instancias sucesivas de este camino que comienzan a recorrer los escritores. Si tuviera que citar a un tercero, habría muchos entre los cuales elegir, correspondientes a la floración de narradores realistas, críticos y comprometidos que surge a la caída de Perón, pero sin embargo, me inclinaría, por las razones que expondré, por Rodolfo Walsh nacido en 1927.

8. El artículo bibliográfico sobre *Adán Buenosayres*, en *Realidad*, Buenos Aires, 1949; el referido a Lezama Lima y *Poética* en *Unión*, La Habana, 1966.

Marechal no se incorpora a la cultura dominada. Simplemente descubre su orbe humano y lingüístico y entonces se sitúa, sitúa al poeta, en esa realidad. En ella estará como un visitante enamorado: vivirá en ella sin ser de ella. Y es esta distancia, funcionando al nivel de su conciencia y determinando su percepción estética, la que genera la clave de su arte: el estilo paródico. Digamos que todo estilo paródico, como supieron bien Bertolt Brecht y Thomas Mann y como a Hermann Broch le permitió detectar las formas artísticas vulgares que se incorporaban a una sociedad sin valores, corresponde a un cierto derrumbamiento, todavía tímido e inicial, de los valores estéticos y por ende las doctrinas filosóficas que sostienen a una determinada comunidad. Por lo común vemos asomarse en la historia de los estilos esa posibilidad de proceder a una lectura distorsionante de un texto consagrado (literalmente: con-sagrado) cuando los sistemas axiológicos en que reposa sufren repentina remoción que introduce fisuras en las creencias estatuídas. Es este también el evidente origen de lo que se ha llamado un arte barroco y que no casualmente ha reflorecido en América Latina, especialmente en el área cultural caribica, en las últimas décadas. Todo estilo paródico conlleva forzosamente una dosis de barroquismo, aunque no ocurra necesariamente la situación inversa, porque postula un pretexto a partir del cual se escribe el texto, reclamando obligadamente la colaboración de un lector culto y cómplice que manejando un solo libro hace dos lecturas simultáneas midiendo con su compás crítico la distancia entre ellas y combinándolas en una tercera posibilidad asociativa.

No es que Leopoldo Marechal descubra él únicamente el estilo paródico, pues en ese caso mal podríamos concederle a esa forma literaria una significación epistemológica amplia. Se lo puede pesquisar en las letras europeas de entre ambas guerras y en la Argentina se transformará en un patrimonio común que durante décadas ejercitarán los escritores más disímiles, a la cabeza de los cuales figurará Jorge Luis Borges, revelándonos así en qué medida todos ellos tienen conciencia oscura pero veraz del resquebrajamiento de los valores consagrados en que están viviendo, aunque los más no traduzcan este descubrimiento estilístico en posiciones sobre el plano político o social de su momento, como en cambio lo hizo Marechal. Las diferencias entre estos escritores procederán de la materia a que se aplique la parodia, de dónde se coloque el polo positivo de este campo bipolar de energías y de la particular instrumentación: no será de iguales resultados el remedo de una nota bibliográfica, así sea "Pierre Menard, autor del Quijote" que el redescubrimiento, en una escena suburbana entre tipos populares, de un texto clásico. Cuando Marechal cuenta una riña de comadres en las calles de un barrio porteño reescribiéndola sobre el canto primero de *La Ilíada*, y cuando Minerva saca destempladamente del combate a Juno gritándole "Gaviota, cuanto más vieja más loca", es la realidad primera la que ha asumido la positividad pero su plenitud estética sólo es posible si el lector concita dentro de ella la imagen del texto clásico pudiendo fijar esas distancias que son las que rigen los humorismos de contraste o las sucesivas refracciones históricas

del sistema, porque aquí asimismo está supuesta la parodia cervantina del diálogo de Rinconete y Cortadillo como la parodia barroca de Quevedo, cuando traspone el mito de los amores del dios solar con la ninfa Dafne a una escena prostibularia.

Pero Leopoldo Marechal está del lado de aquí de la cultura de dominación que maneja, aunque la fuerce a reconocer una realidad que le es ajena. Sólo aquellos que se muevan dentro de los presupuestos cultos de esa estructura de conocimiento pueden medir íntegramente su texto, disfrutar en el centro de su instalación estética de la operación artística trazada. Se le puede aplicar al fragmento la correcta diagnosis que hace Pierre Bourdieu, al estimar que "toda percepción artística implica una operación consciente o inconsciente de desciframiento" de lo cual infiere:

Acto de desciframiento que se ignora como tal, la "comprensión" inmediata y adecuada sólo es posible y efectiva en el caso particular en que la cifra cultural que posibilita el acto de desciframiento es dominada completa e inmediatamente por el observador (bajo la forma de competencia o de disposición cultivada) y se confunde con la cifra cultural que ha hecho posible la obra percibida.

Por lo cual,

Toda operación de desciframiento exige un código más o menos complejo, cuyo dominio es más o menos total

y por lo mismo:

las satisfacciones vinculadas a esta percepción no son accesibles más que a quienes están dispuestos a apropiárselas porque les atribuyen un valor, sobreentendiendo que no pueden atribuirles un valor sino porque disponen de los medios de apropiárselas.⁹

El círculo de quienes detentan el código, pueden descifrar la obra y saben que es un valor que conviene apropiarse, sufre, al pasar de Marechal a Cortázar, una notoria ampliación, que postula secretamente la asunción más íntegra del campo de la cultura dominada en el representante de la segunda generación, dentro de las tesituras estéticas de que procede. Cuando Julio Cortázar titula "Circe" uno de los cuentos de *Bestiario* ha avanzado un paso más, pues ese título no es más que la venia al lector culto, un guiño cómplice suficientemente discreto como para que pueda ignorarse, ya que el cuento podría haberse titulado "María" o "Juana", visto que su instalación y desarrollo alcanzan notoria

9. Pierre Bourdieu "Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique" en *Les arts dans la société*, Revue Internationale des Sciences Sociales, UNESCO, París, vol. CC, N° 4, 1968. Traducción española, *Sociología del arte*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1971.

autonomía. Del mismo modo, otro de los cuentos del volumen, que reconstruye el mito de la barca de los muertos, se titula transparentemente "Omnibus" y maneja una materia extraída de esa lealtad a lo circundante de que hablaba a propósito de Marechal, pero que ya no lo es a los elementos reales simplemente, sino a las concepciones de lo real que están puestas en juego para su percepción. La autonomía narrativa que surge de la instalación en la inmediatez se rubrica y ensancha por los recursos lingüísticos que la transportan: hay aquí un trabajo de simplicidad refinada que procura abrir el foco de percepción como para que en él quepa otro lector sin que por ello resulta eludido el lector culto a quien se le reservan segundas posibilidades interpretativas.

Cuando se llega al punto clave del volumen, al cuento "Las puertas del cielo", ya pueden considerarse impertinentes las alusiones dantescas, pues la experiencia que despliega la narración se enajena del significado codificado por cualquier modelo recibido, aproxima más las percepciones de los dos lectores posibles mediante la creación de un campo uniforme. Sin duda hay recursos humorísticos que señalan la distancia (el velorio, la descripción de los "monstruos" del bailongo) en que autor y materia están situados y por ende el lector culto que se asocia al autor, pero la atracción de los elementos de la cultura dominada, incluso aquellos que podríamos considerar espurios, es de tal intensidad, que ellos vencen los alejamientos y las efusiones, estatuyen el mayor grado posible de comunidad entre los miembros de una y otra forma cultural.

Pero tanto en el caso de Marechal como en el de Cortázar, estamos dentro de formas literarias recibidas, pertenecientes al repositorio de una retórica moderna: es una novela, son cuentos, dentro de las estructuras aportadas por el vanguardismo. Y aunque en la producción posterior de Julio Cortázar encontraremos múltiples búsquedas de nuevas formas y más que nada una lucha interna constante contra los órdenes literarios heredados, habrá que pasar a una tercera generación de escritores dentro de esta misma línea de inserción en las fuentes de la cultura dominada, para encontrar modificaciones que empiezan a afectar nuestros arraigados conceptos acerca de lo que es la literatura, más exactamente, la obra de arte.

3. *Nuevos temas, nuevas formas, nuevos géneros*

En enero de 1969, al concluir las deliberaciones de los jurados del premio Casa de las Américas, propuse en su reunión conjunta la institución de una nueva categoría (y asimismo la corrección de las rígidas existentes) a la que designaba con la palabra "Testimonio", obteniendo el apoyo de los colegas y de las autoridades de la Casa, quienes al año siguiente concedían por vez primera el Premio Testimonio, que recayó en la serie de reportajes que Marta Esther Giglio reunió en *La guerrilla tupamará*. Al hacer la proposición buscaba preservar la especificidad artística de la narrativa que en periodos de máximo interés político puede ser preterida, pero sobre todo pensaba en un conjunto de libros que vemos

crecer día a día y que situados aparentemente en los límites de la literatura, son rechazados de ella para remitirlos a la sociología (la tesis tratada por la obra del antropólogo Oscar Lewis) y sobre todo al periodismo (como era en aquel momento el libro de Rodolfo Walsh *Operación masacre*, como sería dentro de otra orientación *Las venas abiertas de América Latina* de Eduardo Galeano). En ese rechazo no sólo detectaba un legítimo afán de "deslinde" a lo Alfonso Reyes, sino también un tímido desdén por los estratos desconocidos de que emergían libros que no podían filiarse en ninguno de los géneros reconocidos como artísticos.

Alguna recorrida por los orígenes de estos géneros, revisando las humildes cunas en que nacieron y el mucho tiempo en que sus productos fueron desdeñados por los cultos de la época, a pesar de las que hoy son, para nosotros, virtudes inocultables de la comedia menipea, de los "laude" de Jacopone da Todi, de los poemas épicos medievales, de la cuentística árabe o de los folletines decimonónicos, así como alguna revisión de tanto criterio seudoculto actual que enfáticamente desvaloriza productos llamados del mercantilismo industrial, sin ver que, como ya anotara Luis Cernuda, frecuentemente Dashiell Hammet es mejor narrador que Ernest Hemingway o que en el goticismo de la serie de Batman hay más invención artística que en innumerables novelas sociales bien intencionadas, me ha llevado a atender con particular interés las elaboraciones recientes de las letras, marginales al periodismo, a la investigación sociológica de campo, al documentalismo escrito o visual. Partía de comprobar el arcaísmo retórico que aún rige la apreciación literaria: mientras la mera demarcación de un fragmento de la realidad física ha resultado aceptada por las artes plásticas contemporáneas entendiendo que la opción demarcadora conlleva un criterio estético, el registro de un discurso autobiográfico de un personaje popular, con su sintaxis, su léxico, sus imágenes, su cosmovisión —implícita en la estructura lingüística— no logra aceptación por los esquemas de apreciación crítica vigente. Tal arcaísmo restringe la capacidad descubridora de la literatura a la que sólo se le consiente la incorporación de elementos nuevos cuando se insertan dentro de los modelos de la vanguardia narrativa, a la que se habría así congelado. Delata la asunción de una concepción elitista y retrógrada que paradójicamente se aplica un material, el vanguardista, signado por la vocación de ruptura y de apertura incansante hacia esas zonas culturales que la democratización social instaura.

La novación de nuestros conceptos sobre la literatura, por obra de múltiples incorporaciones procedentes de variados y oscuros estratos de las operaciones lingüísticas en la sociedad actual, es obligación crítica que aún está demorada. En general se la admite cuando viene respaldada por un escritor que ya ha demostrado su pericia en los géneros establecidos: sólo el prestigio de Octavio Paz o de Julio Cortázar ha logrado que sean aceptadas como obras orgánicas, *Blanco* o *Ultimo round*. Pero cuando el

escritor procede de zonas tenidas por no-literarias (y el periodismo es una de ellas, como lo es el radioteatro) sus producciones son rechazadas.

Pensando en lo que sucediera después, suena a imprevista burla una confesión desdeñosa de Rubén Darío a fines del siglo XIX. Al registrar la aparición dentro de los diarios de la época, junto a los "cronistas" representados por él y demás poetas modernistas de la hora, de los que entonces se llamaban, a la americana, "reporters", afirmaba que esos advenedizos nunca podrían reemplazarlos por la sencilla razón de que no tenían estilo. Las cosas funcionaron exactamente al revés: la especie de los "cronistas" es hoy casi extinta mientras que sobrevivieron los "reporters" que efectivamente elaboraron un nuevo estilo. Buena o mala, se trata de una operación literaria que se ha cumplido en riesgosas zonas de la demanda masiva de los públicos actuales. Y que nos ha provisto de obras considerables.

Del mismo modo —y para tomar ejemplos de una sola área cultural— parece difícil eliminar de la literatura a Juan Pérez Jolote, por más que Ricardo Pozas no sea un literato, o a la monumental serie sobre *Los indios de México*, obra de un escritor del rigor de Fernando Benítez o un libro como *La noche de Tlalolotro* de Elena Poniatowska o los volúmenes de artículos confesadamente periodísticos de Jorge Ibarguengoitia o Carlos Monsiváis. Salvo que nos dispusiéramos a eliminar también un capítulo íntegro de la Historia de la Literatura Latinoamericana, titulado "Cronistas de Indias", pues parecería muy injusto que aquellos historiadores-periodistas del XVI hayan sido pasibles de incorporación a las letras y no puedan serlo sus equivalentes del siglo XX.

La curva demográfica que viene cumpliendo nuestro planeta desde el siglo XVII y la incorporación en sucesivas oleadas de los sectores marginados a los beneficios de las formas culturales superiores, se ha traducido en sucesivas modificaciones de éstas; sólo un criterio paternalista y conservador puede pensar que los que llegan a disfrutar de la literatura se limitarán a recibir pasivamente la que ya ha sido formulada dentro de las estructuras de otro tipo de sociedad y no propiciarán formas que les resulten propias, adecuadas a sus niveles y cosmovisiones. Si las revoluciones burguesas, al favorecer el ascenso de una clase, pusieron fin a la literatura dramática en verso y crearon lo que hasta hoy los italianos siguen llamando el "teatro de prosa", eso no significó la ruina de un género sino, al contrario, su salvación. Si el ascenso en nuestra época de fuertes sectores de la clase media así como las demandas proletarias y campesinas nos han deparado nuevos instrumentos de la comunicación masiva (de los diarios y revistas ilustradas hasta las radios y televisoras) es previsible que en su seno se fragüen nuevas formas, nuevos géneros, nuevos lenguajes, que puedan atacar libremente a temas, personas, concepciones del mundo que han emergido violentamente a ese campo de la literatura que se consideraba delimitado y cuidadosamente cercado.

En uno de los múltiples renglones en que se expresa una realidad cultural nueva, se encuentran los productos del periodismo. Podemos considerarlos a partir de una de las dos escuelas que los distinguen históricamente: la norteamericana, fundada en la segunda mitad del XIX, expandida triunfalmente por todas las sociedades contemporáneas hasta remodelar a su progenitora y competidora, la escuela anglo-francesa. Porque su difusión mundial (que implicó un sistema altamente elaborado de comunicación de la noticia, de manejo del reportaje, de incorporación de la imagen, etc.), se produjo conjuntamente con géneros semiliterarios que le son afines (o proceden de las mismas imposiciones culturales) y que han llegado a disponer ya de la venerable antigüedad de un siglo, por lo menos: la novela policial, la novela de aventuras, los "comics". Pertenecen todas estas formas a operaciones racionalizadoras de la información, paralelas y traductoras de las convenciones estructurantes de las sociedades industriales modernas, así como de su necesidad de simplificar y objetivar los mensajes destinados a públicos masivos de escasa preparación, pudiendo, sin embargo, ser planificadas como para absorber las irrupciones irracionales y rescatarlas dentro del esquema racionalizador. No es este el momento de analizar las perversiones que estas formas padecieron al insertarse en los diseños de una industria cultural decidida a transmitir consignas conservadoras, sin contar que ello ha sido estudiado ya por las cabezas de la Escuela de Frankfurt, Horkheimer y Adorno, en su período de residencia en los Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial.

En cambio es necesario ver su incorporación a América Latina, no sólo en el nivel de los instrumentos comerciales corrientes del trasvasamiento cultural, sino en los niveles artísticos más altos. Porque quienes detectaron agudamente su aparición inicial fueron Jorge Luis Borges y su círculo. La "modernidad" de Borges en los años veinte y treinta, con respecto a sus contemporáneos literarios tipificados por Ezequiel Martínez Estrada y Eduardo Mallea, radica en su alejamiento de las formas literarias tradicionales, aun aquellas prestigiadas por el sello vanguardista europeo, en beneficio de otras, marginales, escasamente prestigiadas e incluso condenadas por los cultos, que se encontraban más cerca de un público masivo cuya expansión comenzaba y sería acelerada por el industrialismo de los años de la guerra mundial y por los de la década peronista contra la cual militara furiosamente Borges. De más incidencia en el medio que algunas traducciones (Kafka, Faulkner) habrán de ser las colecciones editoriales que dirige: una, amparada por una insignia nervaliana, "la puerta de marfil", no hace sino reponer la atención por la novela de aventuras (todo Conrad); otra, designada con una alusión dantesca, "El séptimo círculo", hace aceptable al lector preparado una pasión oculta y vergonzante: la novela policial. Ambos géneros, relegados hasta el momento a los suburbios de la cultura prestigiada, ingresan al reconocimiento público y se extienden con la voracidad de una epidemia, especialmente la policial que constituirá una lectura central de las nuevas

generaciones, cosa de la que creo el propio Borges concluyó lamentándose. Los autores, al menos los iniciales que publicaron esas colecciones, buscaban dar prueba de que el género era redimible y rescatable para una literatura superior, puesto que ni Blake, ni Leo Perutz, ni Joseph Conrad, podían considerarse narradores desdeñables.

Para completar el panorama puede revisarse la colección del diario *Crítica* en los años treinta, cuya sección literaria dirigió Borges con un sentido opuesto al del suplemento de *La Nación* o *La Prensa*, promoviendo una culturización popular al día muy atenta a la novedad y a las lecturas atractivas dentro de ese concepto del "moderno" que había fijado la actividad "martinfierista". Y adjuntarle su actividad de crítico cinematográfico, interesado en la producción norteamericana de la hora y con frecuencia deslumbrado con un material cuyo valor artístico tardó en reconocerse y se ha alcanzado tras la evocación nostálgica: el esquemático cine de los ambientes gangsteriles y de las películas de violencia.

Más importante es consignar la presencia de los géneros nuevos en su obra creativa: en la *Historia universal de la infancia* (1935) se halla presente esta pasión de la aventura que una vida sedentaria en una gran biblioteca no ha hecho sino exacerbar, reconocida en la mediación libresco puesto que las aventuras que en su volumen narra no son (salvo "Hombre de la esquina rosada") sino las que se cuentan en los libros; en *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941) y en *Ficciones* (1944) la atracción de la narrativa policial con sus esquemas simples y poderosamente racionalizados, sus brutalidades irreales a fuer de violentas y distantes, sus enigmas o meras charadas a resolver con rigor e ingenio, su adelgazamiento de personajes transformándolos en piezas de una operación matemática o de un juego. Estos planteos servirán a temas sedicentemente metafísicos, en un trasplante que les otorga diferente dimensión sin que ella oculte las fuentes literarias menores de que proceden. Un cuento representativo de los temas borgianos, el "Tlön, Uqbar, Tertius Orbis" (1938) es una investigación bibliográfica que maneja los procedimientos de una investigación policiaca, al servicio de una información fantástica. Cada vez más estas articulaciones simples se aplicarán a pesquisas de otra magnitud: el tiempo, la predeterminación divina, el universo absurdo, el azar, la fatalidad.

Y bien, si en esta línea "modernizadora" que rescata para una cultura oficial materiales de bajo origen, debiera buscarse un descendiente de Borges en las letras argentinas, más que en el consabido Adolfo Bioy Casares, habría que pensar en Rodolfo Walsh.

4. *Las novelas policíacas del pobre*

En el caso de Rodolfo Walsh (nacido en Buenos Aires en 1927 dentro de una familia descendiente de antiguos pobladores irlandeses) asistimos a una conjugación de las líneas-tendenciales que se suceden en las culturas en conflicto que, desvirtuando el viejo esquema orteguiano

("yo y mi circunstancia") parecen tejer el "yo" con la lanzadera de las circunstancias. Siendo un excelente narrador, de refinada sensibilidad para penetrar en los procesos formativos de la personalidad, como lo muestran los "cuentos de irlandeses" que se encuentran dentro de sus tres volúmenes de ficción (*Los oficios terrestres*, 1965, *Un kilo de oro*, 1967 y *Un oscuro día de justicia*, 1973 aunque escrito en 1967) no ha sido sin embargo, dentro de este cauce en cierto modo tradicional de la narrativa donde impuso su singularidad creadora, sino en los arrabales de la palabra escrita que ampara el periodismo.

Su nombre es más conocido por los reportajes periodísticos (*Operación Masacre* ha llegado a su novena edición) que por su obra restringidamente literaria, a pesar de que su tarea periodística es sin duda obra de escritor que supo aprovechar la lección de sus mayores. En especial la de Borges de quien se le podría considerar un descendiente heterodoxo, porque si bien sus ideas políticas y sus concepciones del mundo son diametralmente opuestas, de él ha recibido Walsh esa lección de rigor también reconocida por otro disidente, Cortázar, y sobre todo la inclinación por las formas literarias y los géneros narrativos de la "modernidad". Progresivamente invadieron su quehacer literario conduciéndolo a asumir, junto con las nuevas formas narrativas, el contexto cultural que las engendrara. Dando un paso adelante, procedió a nacionalizarlas reinsertándolas en una tradición peculiar de la subcultura popular argentina.

En esa opción radican sus posteriores resoluciones intelectuales que lo distancian de un magisterio donde se formaron tantos jóvenes argentinos de su generación, o sea la de los nietos de Borges, los nacidos en torno al año 1930. De ellos es quien registró con mayor intensidad la tendencia "modernizadora" que signó al primer Borges: mientras otros compañeros retornaron a la novela realista, ahora de estirpe existencial y de fuerte impronta crítica, como es el caso del mayor novelista de la promoción, David Viñas, él parecerá demorarse en una actitud epigonal que sin embargo comporta algunas sutiles reconversiones. Su fascinación es el género policial, ése que durante su adolescencia fue jerarquizado por la colección "El séptimo círculo" que el maestro y su discípulo (Bioy Casares) pusieron en circulación: su primer libro será un volumen de cuentos policiales, *Variaciones en rojo* (1953) incluido en una de esas colecciones que se difunden en kioscos. Escritos con sabiduría y dentro de la órbita lingüística borgiana, no se ofrecen al público culto sino al indiferenciado que lee policiales sin reparar en quién las firma. Y distinguiéndose de *Ficciones*, donde el esquema policial presta apoyatura a una indagatoria filosófica y donde por lo tanto su estructura sirve a una cosmovisión que la invalida, o, al menos, la distorsiona de los cometidos para los cuales ha sido instituida como apropiado vehículo, los cuentos de Walsh cumplen respetuosamente con las leyes del género.

Hasta 1955, fecha de la caída de Perón, Rodolfo Walsh parecería otro de los intelectuales que conforman el variadísimo y selecto grupo de

opositores al régimen, donde se apelmazan derechistas e izquierdistas. Pero la represión que la Revolución Libertadora inicia contra el movimiento proletario, la que motiva el sobresalto de Martínez Estrada (*¿Qué es esto?*) ha de iluminar una reorientación que apela al instrumento periodístico. De entonces data una persistente acción intelectual dentro de una tónica ilustrada por la tradición norteamericana del género: el periodista-denunciante, el que sólo está comprometido con la verdad, el que descubre las tramoyas secretas y las pone a la luz de la palabra escrita, el guardián de la honestidad, el servidor incorruptible de la justicia, en fin, ese último descendiente del liberalismo norteamericano, más "mítico que real, donde han persistido algunos valores centrales de la cultura norteamericana del pasado, aunque hoy sepamos que en esa imagen subyace un esfuerzo ideologizante cumplido por el grupo periodístico en lucha con las imposiciones del sistema. Ese periodista ideal viene de los films de la década progresista del "New Deal" que a su vez proceden de un modelo literario fijado por Sherwood Anderson en los cuentos de *Ohio*.

En diversos periódicos de oposición, *Propósitos*, *Revolución Nacional* y especialmente en la revista *Mayoría* comenzarán a publicarse desde 1957 series de artículos, reportajes, denuncias, en que un periodista solitario intenta vencer la conjura represiva de los militares que habían derrotado a Perón. Lo singular estaba en que ese periodista no pertenecía al peronismo aunque a lo largo de este combate se asociará a sus reclamaciones y a los valores culturales que el movimiento comporta y desde 1967 será uno de los redactores del *Semanario CGT* que expresó el pensamiento de los sindicatos agrupados bajo la conducción de Ongaro (contra el sindicalismo burocrático de Vandor); actuará junto a otro de los brillantes periodistas argentinos, Rogelio García Lupo, ambos procedentes de un nacionalismo que se radicaliza y se adoctrina libremente en los principios de una lucha de clases impregnada de concepciones socialistas. Lo singular radicaba también en el tipo de periodismo que ejercitan: campañas personales de denuncia en torno a temas fundamentales de la vida argentina que implican tareas de investigación, hallazgo de pruebas, convencimiento a testigos, enfrentamiento a la justicia venal y al poder militar, lucha contra el silencio o la falsificación informativa de los diarios oficialistas.

De aquí saldrán tres libros que reelaboran los artículos de las principales campañas: *Operación Masacre* (1957), *Caso Satanowsky* (1958) y *¿Quién mató a Rosendo García?* (1969). En el prólogo de éste, se lee: "Si alguien quiere leer este libro como una simple novela policial, es cosa suya". Seguramente, para un lector alejado de los sucesos políticos y sindicales argentinos, que ignora quién es Livraga, el doctor Satanowsky o el líder sindical Rosendo García, para quien ninguna emoción despiertan los nombres del teniente coronel Fernández Suárez o del general Custantia, jefe del SIDE, la lectura de cualquiera de estos libros conservará igual validez, al margen de su correspondencia con hechos reales, y aun alcanzará

la intensidad y el suspenso de una excelente policial. No se equivocará en esta percepción porque efectivamente están contruidos sobre el modelo del género, salvo que se trata de novelas policiales para pobres.

Rotan todos sobre sucesos que en primera instancia abastecieron la crónica roja de los diarios, con un trasfondo sociopolítico que se trató de escamotear: en *Operación Masacre* es el irrisorio fusilamiento de varios trabajadores, algunos enteramente ajenos a cualquier militancia revolucionaria, en la noche del frustrado levantamiento de los generales peronistas Valle y Tanco contra el gobierno de la Revolución Libertadora en 1956; es, en *Caso Satanowsky*, el misterioso asesinato de un famoso abogado judío argentino (presentado por sus asesinos y por la prensa como un crimen racial copiado del texto borgiano de "La muerte y la brújula") cumplido en 1957 por unos matones al servicio de la Inteligencia Militar, tras la sucia persecución de las acciones de un importante diario; en cuanto a *¿Quién mató a Rosendo?* la definición de la ha dado el autor: "Su tema superficial es la muerte del simpático matón y capitalista de juego que se llamó Rosendo García, su tema profundo es el drama del sindicalismo peronista a partir de 1955, sus destinatarios naturales son los trabajadores de mi país". Los tres tramos diseñan los niveles de los tres libros: un asunto policial, un trasfondo políticosocial oscuro, ambos objeto de una investigación que pasa por la prensa y por los tribunales de justicia y por último o primero una opción de lector que predetermina los instrumentos, el lenguaje, las formas literarias empleadas.

Cuando llegan al libro, el autor no se limita a juntar sus notas periodísticas. Las reelabora para que la campaña de denuncia denote la materia del libro, como uno de sus temas, de modo que en ellos se describe el proceso de una investigación policial cumplida por un periodista-detective al mismo tiempo que se dan a conocer los sucesos y los personajes-actores, manejando los recursos del género. Si algo explica el parcial fracaso del film *Operación Masacre*, estrenado recién en setiembre de 1973 aunque filmado clandestinamente tiempo antes bajo la dirección de Jorge Cedrón y guión del director y el autor del libro, es el intento de conferirle tesitura testimonial y heroica a una novela policial y judicial que se hubiera adecuado mejor al esquema tribunalicio que en sus films políticos desarrolla el director francés Costa Gavras (*Z, La confesión, Estado de sitio*).

Viniendo desde las formas de la novela policial anglosajona, Walsh desemboca, sin embargo, en un género que pertenece muy ahincadamente al imaginario de las clases populares, (al punto de haberle concedido Antonio Gramsci, en sus reflexiones sobre la novelística popular¹⁰ un lugar privilegiado dentro de los temas que interpretan las secretas demandas de una subcultura) y en la tradición nacional de la misma subcultura popular. Se trata de los "dramas policiales" como tituló a una parte

10. Antonio Gramsci: *Cultura y literatura*. Barcelona, Editorial Península, 1967

de su abundante producción folletinesca el primer novelista popular que tuvo América Latina, el argentino Eduardo Gutiérrez (1851-1889), quien en los archivos de la policía y de la justicia espigó historias reales de "gauchos malos" reconstruyendo tanto sus vidas como las persecuciones de que fueron objeto por autoridades y jueces. Cualquiera de sus novelas, de las que *Juan Moreira* fue la más exitosa (sobre todo porque la adaptación escénica de José M. Podestà que en 1886 dató los orígenes del teatro nacional rioplatense) comporta dos secuencias: la correspondiente a la vida y los crímenes del protagonista y la que narra persecuciones a causa de la injusticia de tribunales y leyes, asunto éste último en que se ha concentrado la protesta de las capas populares de todas las naciones, como lo ilustra la condena de Edmundo Dantès en el castillo de If y su retorno a la sociedad opresora en calidad de ángel justiciero.

Pasó lo mismo en los libros de Walsh. El resorte de la obra no es meramente la investigación de un hecho de sangre hasta descubrir al asesino (como en los modelos del género que descansan sin decirlo sobre la confianza en la imparcialidad y eficacia de la justicia) sino que buena parte trata de la lucha contra la venalidad judicial, las triquiñuelas abogadiles que enredan la verdad, las palancas que maneja el poder político para deformar la acción de la justicia. Si estos volúmenes restablecen una verdad, es en oposición a los tribunales que instauran silencio o injusticia. Estamos, como pensaba Gramsci, ante una de las aspiraciones vehementes de las culturas sometidas, para las cuales el aparato judicial fue un instrumento para aplastarlas y para justificar a los grupos sociales superiores.

También la visión del mundo ha cambiado, respecto a los maestros "modernizadores": sustituyendo la concepción de una universal irrisión, de una injusticia global y un caos instituido por dioses torpes, de una arbitrariedad esencial a la existencia humana (como se recoge en el texto de múltiples cuentos de Borges) presenciamos el funcionamiento claramente identificado de la injusticia mediante aparatos del poder y tribunales, ejercido sobre una también determinada población para servir a fines racionalmente comprensibles. Esta inversión de significaciones maneja no obstante órdenes verbales como los que ilustrara Marcel Schwob y en la Argentina patrocinara Borges, pues es normal encontrar en los libros de Walsh estas descripciones: "Rolando Villaflor creció en hechos ignorados, amistades que no se nombran, secretos que se llevaron amigos muertos".

A esta altura del conflicto de culturas, que confiere fundamento a la pugnacidad política y social de la Argentina contemporánea, los escritores que han desertado la cosmovisión y las estructuras de la cultura dominante ya han constituido un ancho camino de creaciones y de sistemas expresivos que tienden un puente con las aportaciones propias y a veces rudimentarias que la subcultura dominada ha podido preservar y llevar adelante. Esta aproximación puede que no obvie los conflictos previsibles, sobre todo porque dentro de la cultura popular funcionan poderosas

energías conservadoras y retardatarias (hijas de la deformación impresa por la situación represiva en que se la ha tenido) para las cuales toda nueva incorporación, toda novedad, es un sacrilegio. Ellas han construido un mito de pureza, de folklorismo y populismo, o sea de todas las deformaciones insufladas en un siglo por las clases dominadoras con el fin de paralizar su creatividad, que puede constreñir la necesaria, imprescindible expansión de los evidentes valores que acarrea el tumultuoso río de estas culturas en el momento en que acometen una nueva instancia de ascenso al poder.

Universidad Central de Venezuela.

