

« Annexe 4. Document : Littérature. Narrativa argentina y país real. Testimonios de R. Walsh y M. Briante. Entrevista de C. Tarsitano », *Atlante. Revue d'études romanes*, 4, 2016, p. 333-344. ISSN 2426-394X

ANNEXE 4

Narrativa argentina y país real

Testimonios de Rodolfo Walsh y Miguel Briante

Entrevista de Carlos Tarsitano¹

La Opinión, Suplemento cultural, domingo 11 de junio de 1972

Cualquier indagatoria sobre la narrativa que se escribe hoy en la Argentina es susceptible de error: dudas, omisiones, particularidades regionales, discrepancias ideológicas, son los accidentes que en forma más frecuente emergen como índices de la disgregación cultural del país. La conversación que se reproduce en estas páginas no escapa a alguna de estas limitaciones. Pero tiene la característica de mostrar las vivencias personales de dos protagonistas respecto de la literatura que ejercen o han ejercido.

A través de las primeras intervenciones de los narradores y periodistas Rodolfo Walsh (45 años) y Miguel Briante (28 años) en esta conversación con Carlos Tarsitano, redactor de La Opinión, no fue difícil arribar a la inquietud que preside las respuestas al reportaje, cuáles son y cuáles deberían ser las conexiones entre las obras de ficción y el país real, tanto desde el punto de vista de sus contenidos específicos como del destino concreto que sus mensajes tienen finalmente.

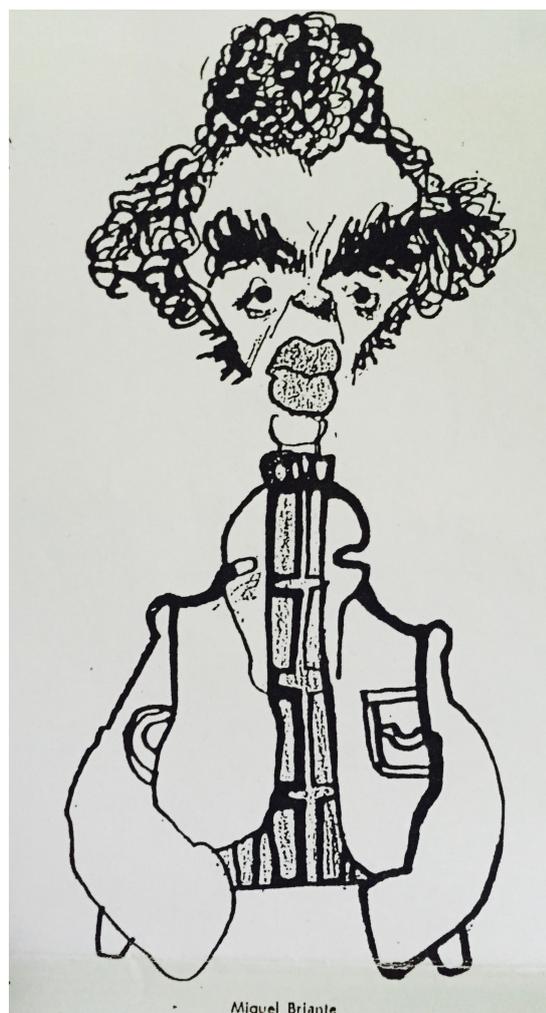
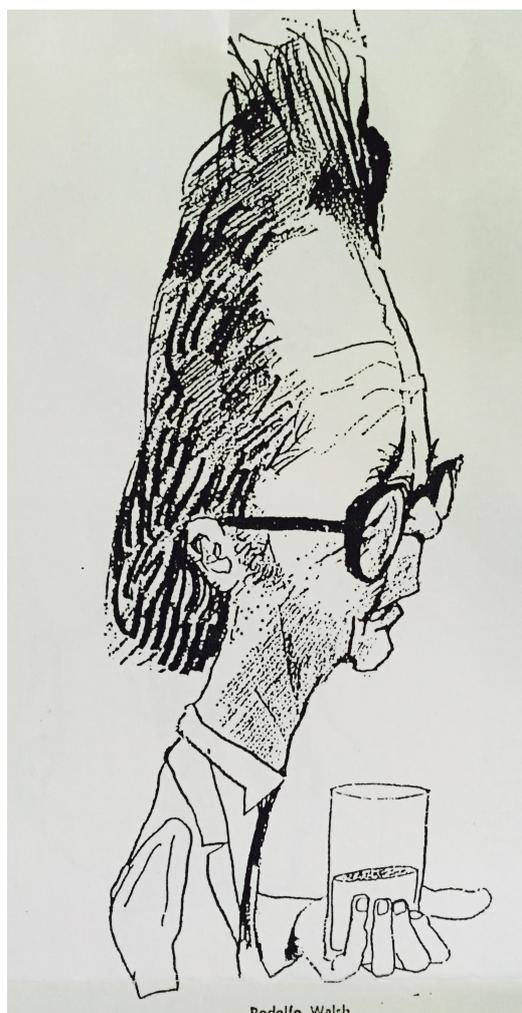
Un gran interrogante, en suma –que vincula la tarea del narrador con los canales disponibles de transmisión de su obra–, es el formulado. Su resolución, claramente vinculada a la suerte de un proceso general y no reducida al campo de la «cultura oficial»,

¹ *Atlante* agradece a Carlos Tarsitano la autorización de reproducir esta entrevista.

admite múltiples manifestaciones. Un segmento de estos caminos posibles es esbozado por Walsh y Briante, a partir de sus experiencias, particulares pero conectadas a la de otros escritores surgidos en la última década.

El resultado de dos investigaciones periodísticas sobre dramáticos acontecimientos políticos –Operación Masacre (1957) y ¿Quién mató a Rosendo? (1968)–, dos libros de cuentos –Los oficios terrestres (1965) y Un kilo de oro (1967) –, una pieza teatral –La granada –, son los títulos publicados por Walsh. Dos volúmenes de cuentos –Las hamacas voladoras (1964) y Hombre en la orilla (1968)– y una novela de publicación inminente –Kincó – conforman la narrativa de Briante.

Este es el testimonio de dos excelentes narradores. Ambos pertenecen a dos generaciones diferentes. Sus prácticas –también diversas– se unen en torno a una situación que los engloba y a la que tratan de responder.



RODOLFO WALSH: Yo quisiera saber, en primer lugar, cuáles son las limitaciones mías para esta entrevista. Limitaciones en el sentido de que incluirme a mí actualmente en el campo de la narrativa es más bien una hipótesis. Mis últimas narraciones fueron publicadas en 1967. Desde entonces hasta ahora han pasado cinco años y si bien he tenido algunos planes narrativos, lo cierto es que no los he realizado. Este hecho es ya un poquito significativo en sí. Es decir, cuál es la dificultad para alguien que en 1967 se postulaba como posible narrador, para ser un narrador, de qué índole son las dificultades. Y cómo, de alguna manera, yo me he sustraído a ese campo, en la práctica, incluso como lector de narraciones. Y sé que hay narradores valiosos en el país. No obstante, esa casi certidumbre no me impulsa lo suficiente.

CARLOS TARSITANO: Estas posibles «limitaciones» son precisamente las que le dan el sentido a su presencia en esta conversación, por la cantidad de interrogantes y respuestas posibles que suscita.

MIGUEL BRIANTE: Yo no creo que sean limitaciones, pienso que es una actitud.

RW. Por lo menos es un problema no resuelto. No es que mi actitud ante la narración esté totalmente cristalizada en un rechazo o en una negativa, sino que me plantea a mí y creo que también a otros interrogantes a los que no podemos honestamente contestar.

CT. Precisamente, entre 1967 y la actualidad, Briante escribió su primera novela, a punto de publicarse, y podríamos compaginar esa realización con el silencio narrativo de Walsh. En el sentido de respuestas diversas a un contexto común.

MB. Para mí, este es el peor momento para hablar de literatura, porque yo no tengo claro nada. Creo saber por qué no tengo claro nada: la realidad me movió todo.

RW. Ésa es la cosa. Yo dije que en 1967 aparecieron mis últimas narraciones. Lo cual, dicho de otro modo, quiere decir que de 1968 en adelante no he sido capaz de escribir narraciones. Claro, 1968 es un año crucial para todos nosotros. Yo empiezo a escribir ficciones entre 1964 y 1965, una época de despolitización en el sentido de alejamiento de los problemas cotidianos de la política, de la relación social, de la

inserción de uno en el proceso. En tiempos de la Revolución Libertadora si bien en una forma anárquica y como francotirador, yo había participado de algún modo con *Operación Masacre*. Luego viene el proceso de la Revolución Cubana y, casi al final del gobierno de Frondizi, me repliego en una no participación política, por un lado, y en la absorción de ciertos conceptos políticos teóricos, por el otro. Tratamos entonces de resolver esa contradicción en el campo de la cultura, lo que entiendo que es un error, porque ese no es un campo aislado. Se empieza a ver una punta de la contradicción cuando se advierte el reflejo y el eco que tiene la obra de uno en el campo puramente cultural. Que es, desde luego, entusiasta: los que no se habían ocupado de escribir una línea sobre *Operación Masacre*, de golpe elogiaban hasta el delirio cuentos míos que de ninguna manera tenían la importancia ni la significación de *Operación Masacre*. Ahí había un espejo.

MB. Yo entiendo que tenía importancia. Yo estaba haciendo crítica literaria en un semanario y creo que esos elogios eran una manera de afirmar la literatura, distraerse de *Operación Masacre*. Creo que este libro lleva a otro nivel de la literatura que, en este momento, es más importante.

RW. Pero yo tampoco lo percibía. Yo dejaba una cosa, dejaba de hacer testimonio, de inspirarme en la realidad de las persecuciones del pueblo, del sufrimiento del pueblo, para pasar a un plano en el que si bien esos temas no eran abandonados, eran tratados de otra forma. No eran presentados sino representados. No era la primera instancia de la denuncia sino la segunda instancia, mucho menos concreta. Hay culpables, pero en todo caso son personajes de novela.

MB. Claro, el peligro es que esa segunda instancia obvia la primera. Yo quería señalar un dato que me parece importante: la diferencia de edad y experiencia que hay entre nosotros. Empezando con el hecho de que Walsh alcanzó a vivir el peronismo que, para mí, era una cosa teórica. Yo primero empecé a escribir. Después me situé en una revista literaria de izquierda, digámosle. Y a partir de esa izquierda teórica, empecé a entender el peronismo, pero también a un nivel teórico. Es decir, que era muy lejano. Creo que no soy único en eso.

RW. De la época a la que nos referíamos al principio, yo rescataría algunas cosas, algunos instrumentos. Y a ese fenómeno llamado del boom del libro argentino lo caracterizaría como una trampa cultural. Como la época de la sacralización de la escritura. Una trampa que esteriliza. El sistema te tiene muy bien a vos ahí. No sos peligroso realmente, o en mínimo grado. O peor: estás haciendo de ganso del Capitolio. Claro, la trampa fue fugaz, duró pocos años. Afortunadamente, luego vino ese gran cimbronazo, luego del 68. Para mí, ahí no había dudas: entre seguir escribiendo cuentos — en los que yo ponía esfuerzo y cariño — y pasar a la realidad candente, impetuosa, entre escribir la novela y vivir la novela junto con el pueblo, no había elección posible.

MB. Yo voy atrás de él en eso, y cuando digo esto me animaría a agregar que hay un montón de narradores que van atrás en eso. Y después podríamos hablar de la literatura y ver cómo la literatura, la narrativa, muestra ese alejamiento. Cómo, de golpe, un narrador como German García, que empieza escribiendo *Nanina* — muy precariamente, entusiastamente, con muy poco oficio — escribe 30 páginas de esa novela inicial, donde habla de su pueblo y toma un montón de elementos que pueden conformar una novela. En cambio, su segundo libro *Cancha rayada* es todo un examen de lo que leyó del estructuralismo, de Borges, de Freud, etcétera.

RW. Totalmente agarrado en la trampa cultural. Germán es una víctima, espero que provisoria, de eso. Lo digo amistosamente.

MB. Sí, sí, yo también. Porque él tiene momentos muy valiosos.

RW. La potencia de su primer libro era precisamente que él aparecía ahí como un producto extraordinario, surgido de muy abajo. Con una fuerza que no tiene para nada su segunda novela.

MB. Claro. Yo tomo el caso de Germán porque me parece el más significativo. Los que están encerrados en la «cueva» son otra cosa.

RW. Continuando. A partir de eso, uno quería hacerse la pregunta teórica, que es una pregunta clásica, decisiva: ¿para quién estoy escribiendo?

MB. Por lo menos en el núcleo en el que yo estaba, desde pibe, también las grandes preguntas se hicieron. Eso se manejó siempre y se fue construyendo todo un esquema que lo justificaba a uno. Me acuerdo de haber hablado con gente que decía que *Operación Masacre* podría haber sido una novela sensacional. Y yo también lo pensé en un momento. Lo dejé de pensar cuando lo leí de vuelta hace dos años. Y me di cuenta que estaba errado, que ese libro mostraba otro manejo de la literatura. Uno, por la literatura palabra que ahora para mí es un corralito, llegó a tener determinada posibilidad de expresión; por la palabra. Que había y hay que usar de la manera más honesta posible. A pesar de todo, creo que con mi novela respondo a una cantidad de cosas: era una necesidad propia. Antes, yo estaba en construir una historia perfecta, faulkneriana o como me viniera la influencia. Meterme en una novela determinó que me diera cuenta de esto: estuve encerrado durante mucho tiempo en la literatura misma.

RW. Yo todavía creo, o por lo menos es una cosa que tengo como pregunta, que la ficción puede ser rescatada. Pero no desde esa óptica que nosotros teníamos en aquel momento. Que hay otra posterior a la que no hemos podido llegar todavía, desde la cual tal vez pueda ser rescatada. Entretanto, en ese período en el que la historia se empieza a mover aceleradamente, surge esto: bueno, nosotros ¿para quién estamos escribiendo? ¿Es tan importante que nos elogien los buenos amigos, las revistas, que nos lea toda esta burguesía o pequeña burguesía pero que de nosotros no llegue nada realmente al pueblo? Nada, porque no llegan ni siquiera los best-sellers.

Ahora: ¿por qué es difícil el problema del narrador en esta perspectiva y no es tan arduo el problema del ensayista político? Creo que hay una cuestión de transmisión, de las correas de transmisión, y de cómo lo que vos querés decir o decís puede llegar. Por ejemplo: para que las ideas de Hernández Arregui o de Cooke lleguen a tener influencia en las bases populares, no es necesario que los lean miles de trabajadores. Basta con que los lea un cuadro político lúcido, que esté en contacto él sí con cientos de trabajadores, para que esas ideas lleguen nítidas

al pueblo. Pero la situación nuestra es otra. Mientras que los argumentos de Hernández Arregui, por ejemplo, acerca de la cultura nacional, pueden transmitirse casi oralmente y se pueden divulgar, a nadie se le ocurre que un cuento o una novela pueden ser transmitidos de esa forma. Entonces, nosotros estamos en una doble trampa.

CT. En 1968 se publica en forma de libro *¿Quién mató a Rosendo?* ¿Puede entenderse como una respuesta personal a esa «doble trampa»?

RW. Claro, y sobre todo el trabajo en el periódico de la CGT de los Argentinos. *Rosendo* es una parcela muy pequeña de lo que yo escribí en el periódico de la CGT durante más de cincuenta números.

MB. ¿No sentiste que esa experiencia también era parte de tu oficio?

RW. Era sobre todo parte de mi oficio, empezaba a ser la esencia de mi oficio. Ahí yo recuperaba algunas cosas, hasta del oficio de narrador, que me servían. Pero éste es un problema que no lo podés resolver vos solo, y ahí viene lo grave. ¿Por qué fue posible esta experiencia del periódico en la CGT? Fue posible, pero no porque la inventara yo, sino porque los trabajadores argentinos se daban en la CGT rebelde y ellos me dan a mí la oportunidad de poner mi instrumento a su servicio. Si ese canal no existe, a mí o a vos, individualmente, nos resulta imposible fabricarlo. De hecho, nuestros canales de comunicación con el pueblo están permanentemente obstruidos por el aparato cultural de la burguesía, que no deja correr ni un hilito.

MB. Claro; el periodismo, el ejercicio del periodismo aun el más limitado en todo sentido te da una cosa importante: la presencia del interlocutor. Yo, después de sentirme una víctima del periodismo porque no podía escribir, lo único que saqué en claro es que todas las semanas me dirigía a alguien. En ese momento escribía para el lector de las revistas semanales, que vos sabés quién es; pero había alguien. El otro día, un pintor, un dibujante que está en el Borda por esquizofrénico, me decía que su mayor problema era saber dónde iban a parar sus cuadros. ¿Qué pintor en la Argentina se plantea eso, en vez de cuánto va a cobrar por sus cuadros?

RW. Esa falta de preocupación, creo yo, está estrechamente relacionada con la imagen de extraordinaria soberbia que se forjó el escritor, y que todavía mantienen algunos escritores a pesar de que es totalmente insostenible. Es el caso de Vargas Llosa. Esa imagen del escritor como una especie de semidiós que está por encima de todos los conflictos, dispersando imparcialmente maldiciones y bendiciones. Y llegando a designarse a sí mismo como aguafiestas de cualquier sociedad, o sea, ya en una clara actitud de aislamiento. Esa posición es tan endeble que en el caso de Vargas Llosa se contradice con su propia obra. La primera parte, sobre todo, de su obra *La ciudad y los perros* refleja una inmersión muy real en el proceso peruano. Y todas sus disquisiciones políticas posteriores están en contradicción con esa obra.

MB. Como está en contradicción con esa obra *La casa verde*, su segunda novela, en la que aparece como un escritor de biblioteca.

CT. ¿Cuáles serían los antecedentes de lo que aquí se llamó «trampa cultural»?

RW. Habría que empezar a ver eso desde muy temprano, desde la historia del desarrollo del capitalismo en Occidente. Si nosotros analizamos toda la relación del aparato cultural con la estructura del poder burgués desde el siglo XVI hasta que la burguesía toma el poder en general vemos un tipo de vínculo. Con las sucesivas sacralizaciones e instancias de convicción que los intelectuales logran imponerle, a la burguesía. Llega un momento en que el artista es un sirviente, a la vista y descarado, de lo que empieza a ser el príncipe burgués de su época. Y forma parte de la casta. Esa situación se prolonga largamente, pero a la vez como ese criado no es tonto, dedica una gran parte de su esfuerzo literario a convencer al amo de su excelencia, de sus grandes virtudes, de su espiritualidad. Y, de alguna manera, le hace compartir esos valores. Lo que nunca consigue es que el amo lo valúe tanto como él se valúa a sí mismo. Y que le pague tan bien como él cree que lo debe pagar. Eso no lo consigue ni siquiera hasta hoy.

MB. De esta manera pierde la verdadera noción de que él también es un asalariado.

RW. Sí, y además su gran esfuerzo de espiritualización llega a sacralizar todos esos conceptos como la vocación, «el artista nace, no se hace», que son pavadas, las más sublimes pavadas.

CT. Aquella relación con el poder, que siempre existe, de pronto empieza a encubrirse y las dependencias ya aparecen como una suerte de omnipotencia personal, y se manifiestan respecto a una propia concepción sobre la tarea, a un sostén que cada uno puede determinar por sí...

RW. Ahí aumentan las mediaciones, el disimulo, las técnicas del disimulo y de la absorción. Hay un ejemplo muy clarito que se me ocurre: tomemos toda la masa de la literatura argentina, esa masa inmensa, y tratemos de establecer en dónde aparece lo que es un hecho central en la vida del pueblo una huelga, por ejemplo. Yo solo conozco un cuento de Andrés Rivera sobre una cosa así. O *Los dueños de la tierra* de Viñas. Es increíble. Ahí aparece una gran desvinculación.

MB. Es que la literatura la tuvo siempre la derecha. Hay que reconocer, desde el punto de vista del oficio, la eficacia de Borges o de Bioy Casares. Durante mucho tiempo yo fui uno de los entusiastas de Borges y aun de Bioy. Evidentemente, ellos tuvieron una cultura determinada desde los 7 años. Y ése es el poder de la palabra: lo tienen ellos. ¿Cuál fue el error nuestro? El error fue tratar de tomar de ellos en mi caso, el oficio, sin darme cuenta dónde estaba la trampa...

RW. Incorporar junto con el oficio, los valores.

MB. Por ejemplo: en el fondo de la literatura de Bioy está todo el horror por la sociedad industrial; no por lo que hace al hombre, sino porque de alguna manera destruye sus propios valores... Ahora: él conoce los mecanismos de la narración, tiene la sutileza necesaria para llamar la atención.

RW. Y la capacidad para comprender otra clase que no es la suya es sorprendente. En el *Diario de la guerra del cerdo* hay una captación de la pequeña clase media que es realmente notable.

MB. Creo que ellos, sabiéndolo o no, comprendieron el poder en contra del pueblo que podían ejercer a partir de la palabra. Y ejercieron su oficio con responsabilidad, dentro del marco de la derecha.

RW. Volviendo a lo anterior, con los escritores del boom que acceden a la publicación de sus primeros libros, accede también la clase media en el mundo de la cultura, que estaba relativamente confinado a una suerte de aristocracia (relativamente, porque había excepciones). Es indudable que el mundo de *Sur*, que hacia los años 50 formaba el eje de la cultura literaria, era el mundo de una aristocracia no sólo en el sentido de sus valores sino de la ubicación social de sus protagonistas. Gente que podía dedicarse nada más que a escribir.

MB. Y no sólo a eso, sino a construir toda una política de la escritura.

CT. ¿En qué condiciones se escribe ficción en este momento de la Argentina?

RW. A nosotros, aun a los más audaces y los más lucidos, yo me los represento mentalmente y a mí mismo con las manos atadas, los pies atados y una varilla por atrás. Porque así empezás a escribir. Estás condicionado, por todo, por quién te lo va a publicar, qué van a decir los críticos, cuánto se va a vender y así. Totalmente atado. Y además, ¿esto corresponde al nombre que yo tengo? ¿Esto es lo que se espera de mí como Fulano de Tal? Etcétera. Se empieza a escribir desde una atadura completa.

CT. Y con este elemento supuestamente en tu poder: un instrumento. Cómo podría instrumentarse ese instrumento.

RW. Hay que empezar a pensar aunque nosotros no las vayamos a realizar en otras posibilidades; cómo se pueden romper esas ataduras. Empezando por desatarte las manos.

MB. Yo pienso que, en general, se han apuntado siempre para el otro lado: pensando en qué van a decir los críticos y todas esas cosas. Sale Cortázar y un montón de gente empieza a escribir imitándolo. ¿Por qué? Porque está establecido. Es decir que en vez de liberar ese instrumento se tiende a condicionarlo más: a la moda, al snobismo.

CT. Siguiendo las posibilidades que ustedes señalaron: desde la sujeción total a lo que se denominó «trampa cultural» hasta la búsqueda de nuevos canales de comunicación, hay una serie de procesos intermediarios en los cuales por ejemplo surgen narraciones como las de Haroldo Conti o Daniel Moyano. ¿Cómo ubican ustedes esos procesos?

RW. Volviendo a la situación inicial del escritor, yo creo que estos compañeros han conseguido soltar sus manos. Pero lo que no van a conseguir con eso es romper la celda. Haroldo tiene narraciones maravillosas, de una gran simpatía por la gente, por la gente humilde, personajes que creo que el pueblo está en condiciones de leer y de amar. A pesar de eso, aquella celda de la que hablábamos está siempre de por medio.

CT. Lo que trataba era de establecer distinciones, dentro de esa precariedad general, entre un tipo de literatura y otro.

RW. Correcto. Yo creo que hay dos pasos. Primero soltarse de manos y de pies. Sin eso no hay nada. Y después, un paso posterior sería romper esa celda. Que, por supuesto, no se rompe de afuera y de adentro. Las obras de Moyano o Conti como tales, son un paso adelante. Pero falta lo otro, que es fundamental.

Sobre todo porque se trata de una situación en la que está todo el pueblo. Frente a esto se me ocurre que hacen falta nuevas vías de expresión. Yo no sé cuáles son en este momento. Sé que para cierto tipo de literatura operativa hay vías, para colaborar con organizaciones de base, periódicos, etcétera. En suma, en una tarea colectiva.

MB. Si interesa mi caso personal, yo contaría, por ejemplo, que en el término de unos meses todas estas cuestiones empezaron a operar fuerte sobre mí. Yo pronto voy a hacer un viaje fuera del país y ese viaje de algún modo vinculado al proyecto de una próxima novela está sembrado de interrogantes. Sé que esta situación de la que hablamos sigue operando, aunque este viaje pueda durar años. No lo sé. Por otra parte creo que narrar ciertas cosas de procesos contradictorios como los que

muchos de nosotros estamos viviendo puede ser válido, si la actitud es honesta y hay talento de por medio.

RW. A mí me parece que el planteo de estos interrogantes sobre cómo los narradores pueden integrarse a un proceso general en el país, es un paso adelante. Un paso adelante respecto del momento en que sí creíamos que teníamos una respuesta y que esa respuesta estaba en el campo de la cultura.

MB. Claro, no se trata de dejar de escribir sino de dejar de escribir para la derecha.

RW. Yo quiero subrayar algo dicho: el problema es más agudo respecto de los narradores; en el caso del ensayista político, la propagación de sus ideas se ha dado a través del libro. No vamos a plantear que el libro es un objeto de condenación: simplemente hay que ver cómo puede funcionar respecto de determinada estructura. Tampoco vamos a desechar la verdadera experiencia intelectual que es decisiva, de gran importancia. Depende de las posibilidades del medio. Posibilidades, por otra parte, que hay que profundizar día a día.