

Irlandeses detrás de una novela. Variaciones narrativas de la política en Rodolfo Walsh

Juan Pablo Luppi*
Universidad de Buenos Aires - CONICET

Resumen

Entre 1964 y 1968 Rodolfo Walsh elabora una serie de cuentos largos vinculados formal y temáticamente, que impulsa el plan de una novela que los hilvane mediante el trabajo sobre el lenguaje y la historia social de Argentina tamizada por la memoria autobiográfica. Cuatro textos, publicados en libros distintos entre 1965 y 1973, hacen visible una zona de esa novela fragmentaria: “Irlandeses detrás de un gato”, “Los oficios terrestres”, “Un oscuro día de justicia” y “El 37”. El proyecto de expandir la serie es sostenido por Walsh con variaciones hasta su muerte en 1977, como se verifica en los papeles personales publicados en 1995. La novela dispersa de Walsh indaga el plurilingüismo social e inquiere la significación variable de los pronombres para narrar el pasado individual y la historia común; la elaboración formal expone la apuesta conflictiva del autor al repartir su oficio (leer y escribir) entre literatura y política, y condensa transformaciones de la cultura argentina que eclosionan en la década del setenta. La proyección de la serie como tal, más allá de sus partes, visibiliza la poética novelística que Walsh formula entre dilemas políticos y personales de su presente.

Palabras clave Narrador - novela - pronombres - serie - Walsh

**Irish behind a novel.
Narrative variations of politics in Rodolfo Walsh**

Abstract

Between 1964 and 1968 Rodolfo Walsh elaborates a series of long stories formal and thematically connected, which impulses the plan of a novel that

join them together by the work over language and the Argentine social history sieved by autobiographical memory. Four texts, published in different books between 1965 and 1973, make visible a zone of that fragmentary novel: “Irlandeses detrás de un gato”, “Los oficios terrestres”, “Un oscuro día de justicia” and “El 37”. The project of expand the series is held by Walsh with variations until his dead in 1977, as verified in the personal papers published in 1995. Walsh`s dispersed novel questions the social plurilinguism and enquires the variable signification of pronouns in order to narrate the individual past and the common history; the formal elaboration exposes the author`s conflictive bet by spreading his trade (read and write) between literature and politics, and condenses transformations of the Argentine culture that emerge in the decade of seventy. The projection of the series as such, beyond its parts, makes visible the novelistic poetics that Walsh formulates between political and personal dilemmas oh his present.

Keywords Narrator - novel - pronouns - series - Walsh

1. Dos oficios, tres cuentos y un excedente

Entre 1964, cuando parecía posible profesionalizarse como escritor y dedicarse metódicamente a la literatura, y 1968, cuando acepta dirigir un semanario gremial opositor a la hegemonía sindical y al gobierno cívico-militar instalado en Argentina tras el golpe de estado de 1966, Rodolfo Walsh elabora tres cuentos largos seriados formal y temáticamente, que impulsan la proyección de una novela que los hilvane con otros mediante el trabajo sobre el lenguaje y la diacronía histórica argentina tamizada por la memoria autobiográfica (Walsh, *Ese hombre*: 110-112; *Cuentos*: 498). De esa novela referida en entrevistas y planeada en borradores hasta el final de su vida, la obra visible de Walsh ofrece una zona ficcionalizada en el mundo infantil del colegio, en cuatro textos publicados en libros distintos entre 1965 y 1973. “Irlandeses detrás de un gato” es el anteúltimo cuento de *Los oficios terrestres* (1965), “Los oficios terrestres” es el segundo de *Un kilo de oro* (1967), “Un oscuro día de justicia” apareció en la revista *Adán* en diciembre del 67 y se publicó en 1973 con ese título como libro junto con la entrevista de Ricardo Piglia de 1970, donde a partir de la serie abordan la cuestión de una novela fragmentaria hecha de cuentos (Walsh, *Un oscuro*: 7-13). Integrado temáticamente a la serie desde otro modo de fusión entre lo ficcional y lo autobiográfico, “El 37” aparece en 1968 en *Memorias de la infancia*, uno de los libros inventados por Susana Piri Lugones para Jorge Álvarez, editorial con la cual Walsh tenía un contrato que lo comprometía a entregar una novela en marzo de 1969.

Las esferas de acción segmentadas en la recepción (periodismo, literatura, política) son, en la perspectiva autoral, oficios terrestres que atraviesan la propia vida. En 1968, el escritor anota en privado: “la política

se ha reimplantado violentamente en mi vida”, “no encuentro la manera de conciliar mi trabajo político con mi trabajo de artista, y no quiero renunciar a ninguno de los dos” (*Ese hombre*: 118, 108). Analizando ese momento retrospectivamente desde 1971, Walsh marca el año de escritura de los dos últimos cuentos de la serie de irlandeses (y el plan de continuación en una novela) como el momento en que el trabajo de escritor pierde la habitualidad que se había impuesto en 1964: “A decir verdad, mis hábitos de escritura empezaron a desvanecerse en 1967, cuando encaré la novela” (206). Y el cambio radical se ubicaría al año siguiente, cuando la opción por la acción política no impide sin embargo reconocerse como escritor: “Pero las cosas cambiaron realmente en 1968, cuando la política lo ocupó todo. Entonces empecé a ser un escritor político” (206). La misma sustantivación de la autodefinición relativiza el abandono del oficio, mientras lo político pudiera proponerse como atributo del *escritor*, como definición de un trabajo que seguiría siendo leer y escribir. Lo que queda no abandonado sino postergado en ese vertiginoso paso del 67 al 68 (mediando un viaje a Cuba, el encuentro con Raimundo Ongaro y Juan D. Perón en Madrid, el proyecto periodístico en la CGT alternativa al vandomismo) es el proyecto de novela: haberla encarado parece ser lo que propició el desvanecimiento de los hábitos de escritura de quien, sin embargo, se sigue considerando escritor.

En los papeles personales abundan fragmentos que evidencian esa preocupación exasperada hacia fines de los sesenta, la del escritor ante la disyuntiva entre escribir o actuar en política, superpuesta a los devaneos del intelectual en relación con el poder y la institución literaria. Realización tensa del deseo de no renunciar a ninguno de los dos trabajos (político y artístico), los relatos opresivos y ágiles de la serie de irlandeses inquietan el modo personal de llevar la política a la escritura entre autobiografía, historia y ficción. Esa indagación es honesta al punto de gestarse en los desgarros de una conciliación imposible pero postulada, entre *pueblo* y *poder*, que marcará el remate en la pelea fabulosa del tercer cuento, un final que no cierra lo que podía convertirse en una novela. Del choque irresuelto entre literatura y política derivan otros conflictos que pueden enriquecer las relecturas de este clásico reciente, como el que surge del abordaje de referentes históricos y autobiográficos mediante procedimientos literarios que estilizan procesos sociolingüísticos, para interrogar en el lenguaje los modos de pensar la comunidad y practicar la justicia. Parafraseando, en función de los problemas del presente, la indicación de lectura del prólogo de *¿Quién mató a Rosendo?* -“Si alguien quiere leer este libro como una simple novela policial, es cosa suya” (Walsh, *Quién mató*: 9)- podemos intentar una aproximación a *Irlandeses* en su excedente novelesco con respecto al subgénero “cuentos de internado escolar”, indagando la forma literaria más allá de la proclama política.

La lectura actual de cuentos que la obra deja fechados entre tensiones de época, en la difícil reunión de revolución política y experimentación estética que marca el clima cultural y vital en que Walsh los escribe, trama intereses críticos y biográficos, por exponer el reparto

entre literatura y política no sólo a través de las formas narrativas sino también en lo que dejan leer sobre el recorrido del escritor. El inicio de escritura de la serie coincide con el momento en que Walsh sitúa su opción por la literatura: “En 1964 decidí que de todos mis oficios terrestres, el violento oficio de escritor era el que más me convenía” (*Ese hombre*: 15). Y sus papeles personales, que cobran visibilidad en 1995 cuando Link edita *Ese hombre*, dejan leer diversos desarrollos de ese oficio que lo muestran escribiendo hasta el final. En 1968 ya tenía el ambicioso plan de novela anclado en la historia argentina entre 1880 y 1968, donde insertaría otro relato de irlandeses, “Uncle Willie goes to war”, ubicado en la primera guerra mundial. De 1974 son unos fragmentos (algunos escritos durante un viaje periodístico a Palestina, en vertiginosa sincronía de oficios) donde busca la lengua de ese texto recurriendo al idioma inglés, con un narrador que es uno de los ciento noventa alumnos del colegio.

Como muestran las aspiraciones reseñadas en “La novela geológica” (entrevista de *Primera Plana* en octubre de 1968), ese narrador debía exhibir fanfarronería, jolgorio, chiste ruidoso, lenguaje juvenil en cierto modo poético sobre el cual Walsh no terminaba de decidirse. Novelescamente, los lazos familiares de los internos argentinos descendientes de irlandeses ofrecen la posibilidad de universalizar la historia, puesta en la voz, complicada con la sintaxis inglesa, de un *yo* que es *uno de ellos*, el colectivo que nombra a los internos. Los borradores de 1974 ubican a ese *yo* en una escena *miliunanochesca*, donde despliega fragmentariamente recursos distintivos del narrador oral, cuando les cuenta las historias de su tío Willie a los compañeros oyentes que apostrofa como “huerfanitos pedorreicos”, concluyendo su relato con humor inglés coloquialmente desviado: “Así termina mi relato por esta noche, muchachos, y espero que les haya gustado, y si no les gustó pueden chuparme los huevos”. En las notas, luego de esa irrupción del narrador al final del fragmento, el escritor advierte entre paréntesis que “el que cuenta la historia es un muchacho”, y cierra el borrador con “No estoy muy seguro de eso” (*Ese hombre*: 111, 253-262). Estas indecisiones en busca de la novela expanden núcleos presentes desde el inicio de la serie, como el gajo escondido en el primer cuento, donde el narrador anunciaba al pasar que era *uno de ellos* y mostraba su admiración hacia el otro, el recién llegado: “¡Fogoso Gato! ¡Tu terrible desafío aún vibra en mi memoria, porque yo era uno de ellos!” (Walsh, *Los oficios*: 99).

En 1974, cuando las biografías ubican a Walsh por completo afuera de la literatura, el escritor busca al personaje detrás de la voz narradora, y explora un problema novelístico irreducible a las determinaciones de la época y decisivo en los titubeos del proyecto, relativo a la posición enunciativa en las fronteras de la primera persona y entre la literatura y la vida. Invisible para las clasificaciones de género, soporte o ideología, la novela desborda la obra, atraviesa sus límites y queda escrita como un excedente, un resto aprovechable de partes resistentes a la totalidad

novelesca y su inofensiva lectura ficcional. Más allá de los dos o más oficios y de los tres o más cuentos, la serie de irlandeses inicia la proyección de esa novela excesiva.

2. Del 37 al 67: dispersión, oscuridad y llagas

La exigencia ideológica del oficio político (y no la mera denuncia) se inscribe en la serie como sinécdoque, demarcación narrativa del espacio particular de un internado bonaerense de la comunidad inmigrante irlandesa hacia fines de la década del treinta, ámbito semipúblico de tensionada nacionalidad, ordenado por la hipocresía institucional y la opresión homogénea. Los tres cuentos mantienen con variaciones una forma narrativa que pone en diálogo la memoria autobiográfica marcada por la historia del país y la recreación ficcional de escenas escolares signadas por la violencia, con el tono de ese narrador más o menos personaje, anónimo alumno no actuante, que el autor mantiene a indecisa distancia de sí. Ese sí mismo, el yo autoral, se desoculta programáticamente en “El 37”, texto con similares preocupaciones políticas y estrategias narrativas que los cuentos, sobre los cuales promueve la lectura sociopolítica que Walsh dialogará con Piglia dos años después.¹ Para iniciar el análisis de ese germen novelístico que podría titularse *Irlandeses*, buscamos qué puede seguir diciendo “El 37” más allá de la verdad biográfica y la exigencia ideológica.

La biografía ubica en 1937 la dispersión de la familia Walsh, iniciada en 1932 cuando el padre deja un puesto de mayordomo de estancia en Río Negro, donde cinco años antes había nacido Rodolfo, para instalarse en una chacra arrendada en Juárez (al sur de la provincia de Buenos Aires) presionado por la exigencia materna de educación, aunque la crisis económica no acompañó el objetivo: “En cuatro años estábamos en la ruina”, cuenta el escritor en “El 37” (Walsh, *Ese hombre*: 16). Luego de otra mudanza a Azul en 1936, “el año de la caída”, la familia se divide bruscamente: “Apenas tuvieron tiempo de ponernos en seguridad” (16).² La

¹ Piglia comienza la entrevista de 1970 preguntando por la época de escritura de “Un oscuro día de justicia”, y lo vincula con lo que llama “la serie de los Irlandeses” para inquirir sobre la idea de Walsh al respecto. La respuesta de Walsh va de lo estético a lo político como de una esfera pasada a otra presente y urgente, y gira en torno a una frase que más adelante expresa la dicotomía literaria en términos políticos (derecha e izquierda) y que podría también titular la entrevista: “Hay un dilema”. Walsh destaca la “realidad mixta” perceptible en ese “mundo de irlandeses” que “al mismo tiempo es en la Argentina”, entre la pretensión de una descendencia prestigiosa y la humilde realidad de los “chacareros de Suipacha”. Reconoce que “hay una evidente dicotomía” y destaca “cierta evolución en la serie” visible en la “nota política” que aparece en el tercer cuento. Sin quedarse en la evidencia de la alegoría política y matizando su determinación (“se me hizo consciente después”), la reflexión dialogada apunta al eje formal de la evolución narrativa, dado por la categoría de serie. Piglia repregunta si la va a seguir, si la ve como una sola historia, y propicia la breve expresión de la poética novelística de Walsh: “asumiría la forma de esas novelas hechas de cuentos que es una forma primitiva de hacer novela, pero bastante linda” (Walsh, *Un oscuro*: 8-11).

² Rodolfo y su hermano dos años menor ingresan en el Instituto Fahy de Capilla del Señor,

escritura resignifica el rasgo biográfico de la falta de tiempo, la dilación de la seguridad, al proponer la demora como rasgo propio, tal como en esos años el autor pautaba en el desfasaje sus cambios de escritor y hombre político, en el último párrafo de la nota autobiográfica preparada para una compilación en 1966: “Soy lento, he tardado quince años en pasar del mero nacionalismo a la izquierda; lustros en aprender a armar un cuento, a sentir la respiración de un texto” (Lugones: 11). En “El 37”, la tensión entre dilación y ansiedad se resuelve en violencia: “Yo llegaba tarde, (...), irrumpía en un orden establecido provocando ansiedad, urgencia de saber quién era al fin de cuentas, y así, sin deseo, vine a encontrarme en guardia frente al chico Cassidy” (Walsh, *Ese hombre*: 18). La violencia colegial, en la sinécdoque, despliega la violencia social y política; la cotidianeidad del espacio escolar tiene su correlato en las crisis cíclicas del país desde 1930, que han irrumpido en lo doméstico y en la formación de la lengua materna: las “primeras malas palabras que aprendí en casa”, tales como *uriburu*, *fresco*, *pinedo*, *justo*, “de algún modo las identificaba ya con lo que nos estaba pasando, con el plato de sémola”, “friolenta, blancuzca, apelmazada” (22), es decir, con la violencia sufrida en el encierro irlandés.

La lentitud, la conciencia de provocar inquietud en un orden establecido, y la apertura de la lengua a las resonancias de la política, son rasgos que definen la escritura de Walsh y, particularmente, su proyecto político-poético de construir una novela a la vez social y autobiográfica. La errancia infantil provocada por la ruina familiar se establece como formación del sujeto que escribe, construcción del espacio de la intimidad de un escritor, ese doblez donde la vida íntima de las palabras alcanza significación pública. Lo social y lo autobiográfico se cruzan no solo a nivel referencial, sino en la elaboración de un lenguaje particular para la novela, cuya eficacia política se busca en la *intimidad de la lengua*, como efecto más que condición del lenguaje, pliegue que le da no la raíz inequívoca de su significado o acción comunicativa, sino su falta de seguridad y el desdoblamiento del significado público en la resonancia del sentido íntimo (Pardo: 52, 54, 83). “El 37” (como *Carta a mis amigos*) es un texto a la vez íntimo y político, que explora el pliegue de la lengua en la conexión entre autobiografía familiar y memoria colectiva. Mejor que información biográfica o histórica, encontramos allí una indagación de las resonancias de la violencia social en la escritura, como parcial sistematización de la praxis narrativa por entonces desarrollada en los cuentos de irlandeses.

y en 1938 pasan al de Moreno hasta 1940, ambos regentados por las Damas de la Sociedad de Saint Joseph, que en los cuentos funcionan como banda de cotorras parlanchinas. Según Eleonora Bertranou (74), “El 37” refiere al primer colegio, mientras que el Instituto Fahy Farm de Moreno, conducido por los Padres Palotinos, sería el escenario pampeano de los tres cuentos. En 1941 Walsh llega a la ciudad de Buenos Aires para asistir a un colegio nacional, que abandonará tres años después cuando comience a trabajar como corrector de imprenta en Hachette.

Según la autolectura de Walsh en la entrevista de Piglia, a diferencia de los libros testimoniales (*Operación masacre*, *Caso Satanowsky*, *¿Quién mató a Rosendo?*), en la serie de irlandeses el referente político se adelgaza como “media anécdota” autobiográfica que sirve de arranque a la ficción: “evidentemente hay una recreación autobiográfica pero, quizá no tan estrecha como podría parecer. Lo autobiográfico es nada más que un punto de partida” (*Un oscuro*: 7). El espacio biográfico funciona como material reelaborado en la ficción, de modo menos estrecho que la identificación de alter egos con rasgos reconocibles, y entendiendo que en los rasgos propios ya está lo ajeno. El gesto narrativo en los tres cuentos, como en “El 37” y en la novela esbozada entre “Cartas” y “Fotos”, opera una reconstrucción fragmentaria de la percepción infantil acerca de los desgarros de la historia familiar, provocados por la inestabilidad del país en la década del treinta. De la transformación ficcional de ese espacio surge la posición del narrador de la trilogía, borroneado detrás de un tipo de memoria escolar con resonancias bíblicas, más cercano a Faulkner que a Proust en un flujo que recupera desechos insuficientes para actualizar el pasado sin querer recobrar el tiempo perdido, oculto tras largas oraciones ampliamente adjetivadas, menos armoniosas que sonoramente furiosas.

El narrador de “Irlandeses detrás de un gato” presenta al personaje - cuyo nombre es el apodo que particulariza con mayúscula el genérico animal del título y se distingue de la onomástica irlandesa prevalente- como un chico desganado, curtido, hecho adulto por la desmembración familiar debida a la crisis económica, y por una madre que al traerlo al colegio para huérfanos y pobres se lo sacaba de encima para siempre, provocando una desilusión que, en tono borgeano, “tenía ahora el tamaño de la infatigable llanura” (*Los oficios*: 88-89). La presentación del Gato ante sus nuevos compañeros, cuando empieza varias semanas tarde el colegio en el primer cuento, está pautada por la astucia al sacar fuerza de la propia debilidad y aprovechar el temor al contagio despertado en los otros, que ante su parca respuesta sobre cómo es que llega tan tarde al colegio (“Estaba enfermo”), “retrocedieron, como si temieran tocarlo”. En su ingreso controlado por los pares, el Gato redobla el escarnio y la mofa de los otros con una burla insólita aplicada sobre sí mismo, se hace fuerte tocando aquello intocable para los demás, descolocándolos: “-El que me toca se jode -tocándose, en honda burla y parodia de sí mismo”. La luz del crepúsculo favorece la creencia visual en unas manchas amarillas en la cabeza del Gato, y provoca un nuevo retroceso de los otros que perciben, con el tono bíblico del narrador, el problema de un cuerpo no tocable que sin embargo debe ser golpeado, según el código popular del internado para convertir al otro en *uno de nosotros*: “Todo el mundo comprendió entonces que la cosa sería más difícil de lo que pensaban, porque el corazón humano se resiste a golpear llagas infestadas o males escondidos” (94-95). El espacio del colegio, a la vez impersonal y doméstico, es construido como la *llaga* de una memoria que excede lo individual, formulando lo *llagado* como marca de ajenidad con respecto a un *ellos* que no compone un *nosotros*.

La violencia institucional pronto traslada esa marca al alma del personaje y para siempre; hacia el final del primer cuento la llaga ya es incurable. La oscuridad que signa ese supuesto aprendizaje va aumentando, desde los corredores sombríos en la cacería bautismal del Gato hacia la noche abierta a la que escapa Dashwood en el segundo cuento, hasta abarcar a “todo el mundo” en la estrella del héroe que se apaga en el cuento final, oscurecido desde el título. Antes que definirse en términos de cuento o novela, ficción o autobiografía, la serie cruza esas categorías y problematiza la intimidad de un escritor que, hacia los setenta, se parecerá demasiado al personaje cuya entrada trastoca la jerarquía interna del pueblo, el Gato que replica filias y fobias autorales, como “un boxeador haciendo sombra contra el cercano futuro que se agranda, zambulléndose en la corriente de los hechos, siendo arrastrado cada vez más lejos por su propia ansiedad, corriendo en una amortiguada pesadilla” (97). El colegio y el país provocan ansiedad y aceleran los movimientos de un sujeto -el Gato con ellos, irlandeses, detrás- cuyo ritmo vital se define por la lentitud sagaz, taimada, calculada, un biorritmo similar al *soy lento* en el que se afirma el autor.

Ya antes de revelar la fuerza de sus llagas, el Gato asume la orfandad desde el desafío; su audacia al afirmar “Mi madre es una puta” (92), cuando es interpelado sobre su linaje irlandés, le vale la secreta envidia de los otros, pero no lo exime del desafío ordenador del fuerte Mulligan, cuya voz porta la enunciación del *nosotros* que reparte pertenencia y extranjería: “pelear con uno de nosotros” para “saber en qué lugar del ranking te ponemos” (93). La “ajenidad abominable” es el rasgo íntimo que el individuo opone a la amenaza de los otros, una rareza que toma la palabra y lo salva, o dilata su condena, al desestabilizar el orden establecido. Expresado a la manera del *Bartleby* de Herman Melville con una fórmula neutra de denegación, su pedido de “dejarlo para mañana” genera, según los términos políticos del narrador, un inesperado consenso y el asentimiento de los fuertes, no surgido “de una votación democrática, sino del peso y la autoridad que fluían por sus canales naturales”. La debilidad exhibida por el Gato con la fuerza del desinterés provoca, en tono bíblico y político, un cambio “en el alma misma del rebaño” y el derrocamiento de sus líderes (93-94, 97). Evidente en esos términos que igualan a los internos con “la población civil” (103), la perspectiva narrativa es alegórica y violentamente política, y esos rasgos iniciales serán materia de proyección novelística en los cuentos siguientes.

En la caza nocturna por los pasillos, el Gato deja profundos rasguños sangrientos como su marca en la mejilla del pequeño Dashwood, y a su vez recibe la imposición del internado, su señal imperecedera: “La pelea estaba ahora dentro de él” (104). Al modo del desafío desinteresado de los guapos suburbanos de Borges, acepta el duelo para mostrar que no le falta coraje, “para que vean que no le tengo miedo a ninguno”, y esa bravata displicente altera la coartada de los otros quebrando el anonimato colectivo: “el grupo empezó a disolverse en individuos” (108). Doblemente expulsado de la

madre, que al traerlo al colegio “lo paría por segunda vez, cortaba un ombligo incruento y seco como una rama” (88), el coraje para recibir los golpes le permite ser aceptado en el submundo animalizado que no eligió: “El celador lo miró, terriblemente golpeado como estaba, y comprendió que ya era uno de ellos”, que también él, en menos de un mes, “se convertiría realmente en un gato predatorio al acecho de tentadores pajaritos”, que “el alma del Gato estaba llagada y sellada para siempre” (116). La infancia ficcionalizada por Walsh anuncia un futuro peor, bajo la falta de imaginación de la Morsa, el celador de 23 años, el único miembro de la comunidad que, con sus limitaciones, se pregunta por el futuro de chicos como el Gato: “Trató de imaginar lo que sería cuando fuera un hombre (...). Pero no pudo, no era demasiado inteligente y al fin y al cabo no era cosa suya”. Al impedir la imaginación de futuro, el control de la institución obtura la función educativa que la legitimaría.

En efecto, algunas semanas después de su irrupción paranoica en la comunidad escolar a fines de abril de 1939, el alma del Gato estará llagada y sellada para siempre, como lo vemos en “Los oficios terrestres”. El incipit del segundo cuento destaca el elemento visual que dará conclusión a la serie, al señalar la “cenicienta luz del mes de junio” como ámbito de otra desposesión, colectiva, dicha con hipálage borgeana: “la escualida ceremonia del café con leche tibio” (Walsh, *Un kilo*: 53). Ahora el Gato es un obrero disciplinado que saca el cajón de la basura del colegio, mientras las Damas de San José, o el obispo Usher según su sermón higienista, cuidan “de vuestros cuerpos y vuestras buenas almas”, adjudicándose los ventajosos oficios divinos (54, 57). El Gato, que hacia el final del oficio terrestre será “el sobreviviente, el indeseado, refractario, indeseante”, no practica piedad ni compañerismo. Mientras saca la basura con Dashwood, esquiva un “papazo” arrojado por Mulligan que acaba estrellándose en la cara del otro, y remitiendo al cuento anterior no olvida que “aquella noche en que fue perseguido casi hasta la muerte, el pequeño Dashwood era uno de ellos” (62, 63, 68), el que había recibido su marca sangrienta. Los conflictos del individuo en comunidad adoptan la significación variable de los pronombres, y el Gato sigue siendo un *él* resistente al plural, separado del *ellos* de la perspectiva no del todo definida del narrador, y de ser *uno de nosotros* en la perspectiva peleadora de Mulligan.

La adaptación práctica del personaje al código disciplinario parece acabada en “Los oficios terrestres”, y por allí pasa el efecto de continuación novelística con respecto a “Irlandeses detrás de un gato”. La astucia individual permite al chico reformular las conexiones pronominales que traman relaciones intersubjetivas; la forma de escritura inquiera ese código que descende al pueblo desde el poder soberano. Entre imaginarios llamados de la madre, Dashwood se aleja del colegio en busca de su improbable línea de fuga; con un gesto de escucha de sí, por atender al “continuo manantial de compasión que surgía en su interior”, el Gato hace algo que no quería hacer y ayuda al otro con dos de sus tres monedas (62, 67). Momentáneamente se evade del régimen individualista del encierro,

optando por un *nosotros* que no alcanza a verbalizarse pero, interrogando identidades fijas, redirige el *ellos* contra el poder opresor. Este reparto entre un *ellos* enemigo y un *nosotros* ampliado al pueblo, que en el tercer cuento va a prevalecer como personaje colectivo sobre el Gato individual, junto con la tensión que abre la expectativa de un *él* heroico, típicamente novelesco, que venga a pelear por *nosotros* contra *ellos*, definirá el desenlace de la novela *Irlandeses* en su versión publicada.

Terminado por Walsh a fines de 1967, como cayéndose de una producción literaria en vías de interrupción por la fuga militante, el tercer cuento enciende una luz que amaga con disipar la crepuscular y cenicienta que coloreaba los anteriores, prometiendo desde el inicio un cambio modulado directamente en clave popular: “Cuando llegó ese oscuro día de justicia, el pueblo entero despertó sin ser llamado” (Walsh, *Un oscuro*: 27). Lo oscuro es un elemento entrevisto en los dos cuentos anteriores que ahora, en el final provisorio de la serie, como en una novela, recarga sus sentidos de modo decisivo, resolviendo la intriga en la verificación de la oscuridad. En los comienzos de “Irlandeses detrás de un gato” y “Los oficios terrestres”, la percepción narrativa fluye remarcando matices de iluminación. En el primer cuento, los cambios de luz señalan el tiempo que demora el Gato en empezar las clases, un mes que había pasado “devorando la última luz del fastidioso otoño”; allí vemos “la propia naturaleza oculta del recién venido” en la penumbra mientras oscurece, y también vemos con él un “cielo oscureciente” desde el patio rodeado de “paredes terribles, trepadoras y vertiginosas” (Walsh, *Los oficios*: 87, 89). Ya encaminada la alegoría política, en el segundo cuento, la oscuridad es la amenaza represiva en los ojos amenazantes del padre Ham, que disparan una “oscura promesa de justicia” sobre el *nosotros* popular (Walsh, *Un kilo*: 55). La serie comienza oscureciendo y, cumpliendo la promesa, acaba oscurecida.

“Un oscuro día de justicia” desplaza el foco narrativo del Gato hacia el lado divino, el polo de poder representado por el sórdido padre Gielty, quien provoca el desencanto que golpeará al pueblo. De afuera vendrá el atisbo de luminosidad que es Malcolm, tío de Collins y su prometido salvador contra la tiranía de las “peleítas” auspiciadas por Gielty. Sometiendo al débil Collins a la opresión del fuerte -lugar que ahora ocupa el Gato, adaptado al encierro y repitiendo su iniciático lema neutro (*peleo con cualquiera*)-, el cura boxeador ofrece un plus místico-dictatorial, de tono marcial y corte darwinista, que justificaría las peleas jerárquicas del pueblo: “¿Por qué, si no porque es débil y enfermo e incluso un tonto, habría de fortalecerlo y agrandarlo para que sobreviva donde no sobreviviría entre ustedes, brutos, tramposos y asesinos?” (Walsh, *Un oscuro*: 35). No menos místico, con “la grandiosa idea de la salvación a través de su tío Malcolm” (44), Collins elude la “censura” y le envía una carta “subversiva y anómala” rogando por su intervención (47-48). La perspectiva narrativa sigue siendo política, más radicalizada en el uso alegórico, a la vez que anuncia exploraciones genéricas que acometerá el autor en otras cartas que

buscan eludir la censura pero no esperan ninguna salvación externa, que incrustan la violencia política en la intimidad epistolar, como *Carta a mis amigos*. La expectativa fanática del pueblo es ocasión narrativa para la dilación y el suspenso sobre la venida del héroe, a tono con el inicio de septiembre que promete cierta delicia después de los sinsabores del invierno. Al aparecer el héroe, y solo en apariencia como pronto aprenderán los que esperan, “resulta más satisfactorio que los sueños, porque era verdadero y caminaba hacia ellos” (58).

Si algo sabe Walsh es que la verdad nunca es diáfana, que la rodea la oscuridad. Más verdaderas que un héroe singular resultan la derrota y la pérdida de ilusiones que desgarran la esfera pública latinoamericana hacia fines de los sesenta, agravadas con la muerte de Guevara en octubre del 67, cuando Walsh finalizaba este cuento. En un penúltimo párrafo a la manera anafórica de algunos desenlaces borgeanos (aunque repitiendo una frase del todo ajena a esa prosa), el suspenso es formulado en la construcción sintáctica, y la narración da su desgarrada moraleja: “el pueblo aprendió que estaba solo y que debía pelear por sí mismo”. Tal es la certeza que se forma en tercera instancia, completando el sintagma que arrancó cuatro líneas antes *-el pueblo aprendió-* y fue atravesado por la narración de la pelea hasta la derrota final, con el “querido tío Malcolm del otro lado de la cerca donde permaneció insensible y un héroe en la mitad del camino” (62). Hay intriga en Walsh, se respeta la norma clásica de su revelación, pero la injusticia perdura irresuelta, como en esas otras novelas que formarían los siete cuentos de Laurenzi o “Cartas” y “Fotos”. La frase redondea el final del héroe y clausura todo heroísmo, y en la frustración de expectativas quedaría la enseñanza buscada por una alegoría que no agota los sentidos del cuento ni de la serie ni de la novela que podía excederse desde allí. Si la derrota política a fines de los sesenta exigía nuevas formas de lucha, el escritor las indaga en la invención fragmentaria de variaciones narrativas, que desbordan el cuento y perfilan la extensión de la novela; los reparos sobre la ficción y el distanciamiento de la institución literaria exigirán, entonces, la imaginación de nuevas formas de novela.

3. Formas de hacer novela

La inacabada serie de irlandeses se abre con la violencia escolar sufrida por un individuo en su ingreso al sistema de encierro (el Gato solo con los irlandeses detrás), pasa por la alienación que el sistema provoca sobre las personas y que apura la incierta fuga de Dashwood hacia la extensión pampeana, y concluye, en su versión publicada en vida, ampliándose para recibir a un héroe externo y radicalizar la violencia como crimen contra el pueblo, seducido y pronto desengañado, a medio camino en una rebelión que permanece crispada en la derrota. Como en las autolecturas del clásico al reeditarlos en 1969 y 1972 (en los paratextos de autor que actualizan la investigación abierta que es *Operación masacre*), lo probado es la corrupción del sistema y lo cierto es la pérdida de confianza en las

instituciones. Esta intensificación de la violencia histórica dispone, en la novela *Irlandeses*, cierta atmósfera de policial negro cruzada con el subgénero de relatos de colegio; son los representantes de la ley, institucional y burocrática pero equivalida a ley divina, quienes ostentan el control basado en desigualdades, dirigido por curas autodivinizados y espacializado en un edificio lúgubre cargado de vericuetos. Entre las tradiciones mezcladas, el estilo adjetivado que desprende resonancias bíblicas resulta ferozmente opuesto a la visión nostálgica y ejemplar de la *Juvenilia* de Miguel Cané, libro canónico argentino de fines del XIX que traza la memoria inocua de la formación de la oligarquía dominante en el Colegio Nacional de Buenos Aires. Lejos de toda fábula nacional, excesiva con respecto a la lectura alegórica y política manifiesta, la escritura de Walsh, en diversos niveles (génesis, escritura, trama, difusión), entrechoca la palabra propia con las voces ajenas atravesadas por el plurilingüismo social, descubre el doblez de la violencia social en la intimidad de la lengua, y en esa frontera de lenguaje interroga los modos de practicar la justicia y organizar la vida en común.

La memoria del espacio agobiante se transmite en los cuentos a la sintaxis recargada por defraudaciones políticas, con la constatación final de que el pueblo tendrá que arreglarse solo y que es necesariamente violento todo intento de transformar la tradición. El afán alegórico de la serie cobra consistencia en el choque irresuelto entre lo individual y lo común, lo privado y lo público, entre el plato de sémola, los golpes políticos y la crisis social. Pero además conforma una tensión abierta que atraviesa la obra de Walsh, entre la investigación periodística y la construcción literaria, encarando diversos estratos de la narración y los géneros. A partir del acto de escritura disparado por acciones lectoras de lo real, al indagar el pasado personal y la historia común en la intimidad de la lengua, los textos dispersos que hacen la novela *Irlandeses* condensan las tensiones políticas y transformaciones culturales que marcan la época resolutive entre las décadas del sesenta y setenta, y exponen la apuesta conflictiva del autor al querer repartir su oficio (leer y escribir) entre literatura y política.

Irlandeses hace visible el comienzo de algo más virulento que la crítica política que el escritor buscaba en la ficción hacia 1967. Al margen de la alegoría cifrada en ese pueblo autobiográfico y ficcional de alumnos argentino-irlandeses, la proyección de la serie como tal, más allá de sus partes dispersas, permite leer aspectos de la poética novelística que Walsh merodeaba entre dilemas políticos y personales, que en la entrevista de Piglia expresa en condicional (“asumiría la forma de esas novelas hechas de cuentos”) y con la mención vaga de antecedentes (lord Dunsany mejor que Joyce o Faulkner), desestimando lo programático y la originalidad al recuperar formas primitivas de hacer novela (Walsh, *Un oscuro*: 11). Hay novelas potenciales desparramadas por el proyecto inacabado de Walsh, ciclos germinales impulsados en cuentos y borradores, que permiten asignarle una valoración menos atendida a la rigidez genérica y a las

carencias impuestas por repartos del campo cultural. La serie del doloroso aprendizaje político en el pasado colegial forma parte de la novela no escrita de Walsh, que existe en la mezcla entre historia y ficción, cuento, carta y autobiografía, literatura, periodismo y política, desgajada en formas que componen una insidiosa narración de la oscuridad contemporánea.

***Juan Pablo Luppi.** Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Becario posdoctoral de Conicet. Investigador en el Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, y profesor en dicha facultad y en el Colegio Paideia de Buenos Aires. Ha realizado numerosas actividades de producción y extensión: participación en mesas redondas, elaboración de contenidos educativos para televisión, coordinación de cursos de narrativa y periodismo en instituciones públicas y privadas.

Bibliografía

- Bertranou, Eleonora. *Rodolfo Walsh. Argentino, escritor, militante*. Buenos Aires: Leviatán, 2006.
- Lugones, Piri (sel.). *Los diez mandamientos*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1966.
- Pardo, José Luis. *La intimidación*. Valencia: Pre-textos, 1996.
- Walsh, Rodolfo. *Los oficios terrestres*. Buenos Aires: Jorge Álvarez Editor, 1965.
- Walsh, Rodolfo. *Un kilo de oro*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1997 [1967].
- Walsh, Rodolfo. *¿Quién mató a Rosendo?*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2003 [1969].
- Walsh, Rodolfo. *Un oscuro día de justicia*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1991 [1973].
- Walsh, Rodolfo. *Ese hombre y otros papeles personales*. Edición a cargo de Daniel Link. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2007 [1995].
- Walsh, Rodolfo. *Cuentos completos*. Edición de Ricardo Piglia. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2013.