

Rodolfo Walsh, escritor

Por Carlos Gamerro

A los 25 años de su muerte

Rodolfo Walsh quería escribir una novela. En sus papeles personales (recopilados y editados por Daniel Link en el imprescindible *Ese hombre*) el tema aparece explícitamente tratado a partir de 1968: "La dificultad de integrar toda la experiencia en la novela. El sentimiento de impotencia que esto produce. La posibilidad, casi desesperada, de empezar con todo, tirarse con todo y crear un monstruo. Un monstruo con todas las historias", escribe, y más adelante agrega: "Todas las cartas sobre la mesa". La fecha no es casual. Tras el éxito de sus libros de cuentos *Los oficios terrestres* (1965) y *Un kilo de oro* (1967) la crítica había empezado a reclamarle lo que sería la "prueba de fuego" de su talento literario: la novela. Walsh recoge el guante y, en una entrevista publicada en octubre, se explaya sobre el trabajo en curso: la novela está compuesta por distintas historias entrelazadas: una, la de un hombre que hacia 1880 consiguió atravesar el Río de la Plata a caballo, durante una bajante prodigiosa. Otra, emparentada con la serie de los cuentos de irlandeses, la del tío Willie, que en el 14 decide regresar a Dublín para pelear contra los ingleses pero que cambia de idea en el barco y termina muriendo en Salónica. La tercera, correspondiente a los decisivos años que van de 1945 a 1955, una carta que le escribe a Perón Lidia Moussompes, personaje del cuento "Cartas" y víctima, como los Walsh, de los despojos agrarios de 1930. La cuarta, y menos definida, giraría alrededor de una reunión de escritores revolucionarios fracasados, en el presente de entonces. La novela resultante acumularía en sus páginas no sólo casi un siglo de historia nacional, sino "las capas geológicas del habla rioplatense que han ido superponiéndose desde los días de la Organización", Walsh había firmado contrato con el editor Jorge Álvarez, quien le pagaba un salario mensual para que pudiera escribir, y la entrega estaba prevista para principios de marzo de 1969. Un mes antes de la fecha fatal, Walsh escribe: "Mi deuda con Jorge Álvarez alcanza en este momento a 2250 dólares... El arreglo preveía una novela que podía estar lista de octubre a diciembre de 1968, y de la que apenas tengo escritas unas treinta páginas. El tiempo que debí dedicar a la novela lo dediqué, en gran parte, a fundar y dirigir el semanario de la cgt".

Este conflicto de Walsh tiene dos versiones básicas: en la pública, registrada en notas y entrevistas, nos ofrece la historia de su toma de conciencia ideológica: la novela, sostiene, es una forma de arte burguesa y, por lo tanto, -perimida; el "camino" no será ya el de los cuentos o la novela sino el marcado por Operación masacre, Caso Satanowsky y ¿Quién mató a Rosendo?, y el género literario del futuro -que será a la vez revolucionario y proletario- será el testimonio. En sus escritos privados, en cambio, esta idea de evolución o progresión es reemplazada por un continuo vaivén. Herido por un cruel comentario de Raimundo Ongaro, líder de la CGT combativa, "No entiendo nada. ¿Escribe para los burgueses?", Walsh se retuerce entre la defensa: "¿No es precisamente Raimundo quien usa categorías burguesas, que habla desde una literatura fácil, comprensible y burguesa como la de Bullrich o Sábato?", la penitente aceptación: "Raimundo tiene razón: escribir para burgueses. ¿Será posible una literatura clandestina?", y la exultación inmotivada: "Lo que estoy descubriendo, caballeros, es cómo no escribir para los burgueses". Una y otra vez trata de convencerse de que la novela pertenece al pasado, a una etapa superada, pero la novela no le cree, y se niega a abandonarlo. A veces trata de darle la razón, a ver si con eso la calma: "Tengo que escribir esa novela, aunque sea mi 'última novela burguesa'. Mientras permanezca sin hacer, es un tapón". Otras veces fantasea con vidas paralelas: "...distribuir el tiempo en tres partes: una en que el hombre se gana la vida, otra en que escribe su novela, otra en que ayuda a cambiar el mundo". También intenta descartarla de plano: "La novela es el último avatar de mi personalidad burguesa; al mismo tiempo que el propio género es la última forma del arte burgués, en transición hacia otra etapa en que lo documental recupera su primacía", dice muy convencido, y a renglón seguido agrega: "Pero tampoco estoy seguro de esto, que puede ser una excusa para mi momentáneo fracaso". Y a veces

los términos se invierten, y su labor periodística y militante aparecen como huidas del verdadero compromiso: el literario: "Liberado internamente del compromiso de seguir trabajando en la novela, vuelvo a adquirir un ritmo de actividad razonable, incluso excelente. ¿Eso quiere decir que la novela es lo difícil de decir, lo que se resiste a ser dicho? ¿Lo que me compromete más a fondo?", escribe en enero de 1970, y en diciembre habla de "su fracaso" en la "zona L" (literatura): "...zona de la libertad, que es la materia casi informe, mientras que la redacción de un editorial, de una nota, es a tal punto una repetición de la experiencia que ningún temor -tampoco ningún temblor- la recorre". Estas dudas, explicaciones, deliberaciones, culpas y enamoramientos alternantes sugieren las peripecias de un enredo conyugal, en el cual Walsh engaña a la literatura con la revolución. Sostener esta situación no era compatible con su temperamento católico-puritano, y a fines de los sesenta opta por un arreglo; escribirá la novela, sí, pero será otra, una novela que pudiera "redimir lo literario y ponerlo también al servicio de la revolución". "Los hechos producidos en Córdoba y Rosario proveen a la novela de un nuevo centro de verdad", escribe en 1969, tras el Cordobazo, y algunos meses después aparecen los primeros bosquejos de La punta del diamante: a Novel que, a la manera de Los pasos previos de Francisco Urondo, parece dedicada a contar la experiencia de los intelectuales volcados a la revolución. Para esta nueva novela Walsh se propone un cambio de estilo: "...ser absolutamente diáfano. Renunciar a todas las canchereadas, elipsis, guiñadas a los entendidos... Confiar mucho menos en aquella famosa 'aventura del lenguaje'. Escribir para todos", y en otra parte, refiriéndose ya al tema, "Los siete locos, sí, pero esta vez heroicos".

No es casual su mención de la novela de Arlt. Por su temática, por sus ideas políticas, por su origen de clase, resulta natural situar a Walsh en esa línea populista o social de la literatura argentina: Eduardo Gutiérrez, "los de Boedo", Arlt. El propio Walsh parece confirmarlo: "Quiero decir que prefiero toda la vida ser un Eduardo Gutiérrez y no un Groussac; un Arlt y no un Cortázar". Pero esto no agota la cuestión, pues apenas un mes antes había escrito: "¿Me gustaría escribir como Arlt? Me gustaría tener su fuerza, su resentimiento, su capacidad dramática, su decisión de enfrentar a los personajes... pero no me gustaría escribir una sola de sus frases". Para su novela, necesitaba algo más: "El problema es si podré volcar ese odio rabioso en formas que, hoy, tienen que ser mucho más cautelosas, inexpugnables, cerradas, que las de Arlt".

Porque la estética de Walsh es lo opuesto de una estética popular: sólo un lector culto y entrenado puede descifrar esas obras maestras de la condensación, la elipsis y el sobreentendido que son sus cuentos "Fotos" o "Cartas". El propio Walsh lo sabía, y se atormentaba por ello: "Las normas de arte que he aceptado -un arte minoritario, refinado, etc.- son burguesas". Pero en esto Walsh se equivocaba: este arte que describe y practica no es burgués, sino aristocrático, y el salto estético que Walsh se exige coincide con el salto político que se planteaban por aquel entonces las revoluciones tercermundistas en las que participaba: pasar de un régimen aristocrático o semifeudal a uno proletario salteándose la etapa burguesa. La forma literaria característicamente burguesa era, repetía el dogma de su época, la novela, y Walsh se refiere siempre a la novela que nunca llegó a escribir como "su proyecto burgués". Si es verdad que, como señala Harold Bloom, todo escritor se ve acosado por sus grandes precursores, no es entonces la figura de Roberto Arlt la que se cierne sobre las páginas que Walsh escribe, sino lo que Tomás Eloy Martínez denominó con justeza la "sombra terrible de Borges". Todos los escritores de la generación de Walsh debieron encontrar respuestas a la pregunta primera: cómo escribir después de Borges. La solución genérica pasó por dedicarse a la novela, forma que Borges no practicó y por eso quedó "libre"; y dentro de ella hubo luego respuestas individuales: Puig se inclinó hacia las formas de arte de masas que Borges despreciaba, Saer hacia la lengua y la cultura francesas y hacia una literatura de la percepción minuciosa, sumergiéndose en "la prolijidad de lo real" opuesta a la "escritura de la memoria" que Borges practicaba. Walsh en cambio estaba atrapado: su fuerte era el cuento corto, su unidad estilística la frase breve, precisa, trabajada; sus lenguas y literaturas de referencia la inglesa y norteamericana; sus recursos favoritos, en sus propias palabras, "la condensación y el símbolo, la reserva, la anfibología, el guiño permanente al lector culto y entendido". En otras palabras: Borges.

Walsh intentó escapar de la trampa de distintas maneras: a su afinidad natural por lo inglés y norteamericano (que políticamente era como decir: el colonialismo y el imperialismo) la redime, siguiendo el modelo de Joyce, amparándose en su identidad irlandesa ("tres o cuatro generaciones de irlandeses casados con irlandeses", dice de su familia), es decir, a la vez inglesa y anticolonial-tercermundista. (De hecho, si Borges es su escritor de referencia nacional, en literatura extranjera su "gran precursor" no es ni Gorki, ni Sartre, ni Malraux, sino el elitista y apolítico -en el sentido restringido del compromiso político-Joyce.) Walsh podía escribir la primera versión de sus textos en inglés para luego verterlos al español, y el sustrato sintáctico y retórico de su prosa es sin duda el de la lengua inglesa: tanto Borges como Walsh parecen frecuentemente haber sido traducidos del inglés y están en las antípodas de la tradición literaria española y su variante latinoamericana: el Neobarroco (sobrevive una página neo barroca de Walsh, el texto titulado "29 del once, La Isla II". Parece haberlo escrito para explicarse por qué la estética de la Revolución Cubana¹ nunca podía ser la suya). En su frecuentación de los géneros, Walsh varía su producción de cuentos con las formas ajenas a Borges: el teatro, el periodismo, la no ficción y la proyectada novela. En su ideología, opta por lo que para Borges constituía la trinidad diabólica: el pueblo, el peronismo, la izquierda. Pero la figura de Borges lo sigue cercando, al punto que por momentos hasta parece envidiarle su colocación política: "Borges preservó su literatura confesándose de derecha, que es una actitud lícita para preservar su literatura y él no tiene ningún problema de conciencia. Vos viste que desde la derecha no hay ningún problema para seguir haciendo literatura", dijo a Ricardo Piglia en una entrevista de 1973.

Pero la estética del cuento corto, como lo practican Borges o Walsh, es incompatible con el género novelesco, sobre todo porque tanto Borges como Walsh aprendieron a escribir cuentos que condensaran en pocas páginas el material de una novela. (A los dos los ayudó el cine: a Borges, ese género subsidiario llamado tratamiento, al cual tantos de sus cuentos remiten; a Walsh, el uso de las técnicas de montaje.) Ambos escribían así cuentos que superaban e incluían al género novela, y escribir una novela hubiera sido de alguna manera un retroceso. Walsh lo veía claramente, pero en el otro: "El mayor desafío que se le presenta hoy por hoy a un escritor de ficción es la novela. Yo no sé bien de dónde procede eso, por qué esa exigencia y hasta qué punto la novela es la forma más justificable porque hasta cierto punto tiene una categoría artística superior, aunque hay excepciones; a Borges, por ejemplo, nadie le pide una novela". A sí mismo no se dio ese permiso. Walsh perseguía, y quizás hubiera llegado a escribir si le hubieran dado tiempo, el Santo Grial de la literatura argentina: la novela peronista de Borges. Esas páginas en blanco pagadas por Jorge Álvarez debían ser llenadas no con una mera primera novela (a la que luego, con el tiempo, seguirían otras, mejores), sino con aquello a lo que Walsh, acosado por lo que llamaba "el mortal perfeccionismo", se refiere siempre con un mezcla de terror, rechazo y fascinación como "la" novela. Sabemos que Truman Capote fue un escritor decentemente feliz hasta que se planteó el proyecto de reescribir la *En busca del tiempo perdido* americana: el resultado fueron el alcoholismo, la drogadicción, la muerte y una serie de fragmentos muy bien escritos. Walsh se impuso un tarea no menos abrumadora; cerrar la línea de fractura que atraviesa la literatura argentina, reescribir las novelas de Arlt en el estilo de Borges: con un mandato tal, las penurias de la vida clandestina y el riesgo de las patotas de la Triple A y la esma deben haber sido más tolerables que el terror a la página en blanco (a esas páginas en blanco) que dejó como asignatura pendiente para las futuras generaciones de escritores.

La punta del diamante: A Novel no podía ser esa novela (entre otras cosas, porque todos los escritores de izquierda estaban por aquel entonces escribiendo una igual), y pronto se desvanece de sus anotaciones. En su lugar reaparece uno de los capítulos del proyecto inicial: la historia del tío Willie, contada por su sobrino a sus compañeros del internado irlandés, y que Walsh escribe en inglés. Pero luego la literatura parece haber desaparecido de la vida de Rodolfo Walsh. Sus últimos textos conocidos son todos políticos o periodísticos: los documentos internos de Montoneros, en los

cuales plantea cada vez con mayor urgencia e impotencia la necesidad de un repliegue para sustraer a los militantes de la inminente masacre; los despachos de ancla y Cadena Informativa, que intentaban romper el bloqueo de la dictadura; la conmovedora "Carta a mis amigos" sobre la muerte de su hija Vicki en un combate con las fuerzas del ejército; y sobre todo la Carta abierta de un escritor a la Junta Militar, que terminó de escribir el 24 de marzo de 1977, el día anterior al de su muerte.

La Carta ha quedado como su testamento, testimonio de su opción final por la denuncia, por la escritura puesta al servicio de las necesidades políticas inmediatas, aunque ciertamente no de su desinterés por la precisión de la escritura. Si algo nos enseña Walsh a todos los escritores es a no caer en la coartada moral, es decir, en la creencia de que la importancia testimonial, política o ética de un tema nos exime, de alguna manera, de trabajar sus aspectos formales al máximo de nuestras capacidades. Operación masacre no es sólo una denuncia valiente de los fusilamientos de 1956 en medio del silencio de muerte impuesto por la dictadura; es, además, uno de los libros mejor escritos de nuestra literatura. Walsh sabía que cuando el tema es polémico, cuando se quiere decir una verdad silenciada o ignorada, el escritor debe apelar a todos los recursos estilísticos y retóricos a su alcance, porque si no, corre el riesgo de crear un efecto contrario al que busca: volver increíbles los hechos, banalizar los dilemas, reforzar las resistencias de los lectores, provocar rechazo, escepticismo o indiferencia. Una denuncia mal escrita, sabía Walsh, es un punto a favor del enemigo. En un texto de 1964, refiriéndose a Operación, dice: "Releo la historia que ustedes han leído. Hay frases enteras que me molestan, pienso con fastidio que ahora la escribiría mejor". Esta actitud vuelve a aparecer en la Carta. Junto a la exactitud de los datos y la profundidad de los análisis, nos encontramos con la contundencia de ciertas frases, "congelando salarios a culatazos mientras los precios suben en las puntas de las bayonetas", y la eficacia de sus recursos retóricos, "lo que ustedes llaman aciertos son errores, los que reconocen como errores son crímenes y lo que omiten son calamidades", que la fijan para siempre en la memoria del que la lee. La Carta está escrita con un ojo puesto en el presente inmediato (en el cual sus posibilidades de ser leída y difundida, sabía Walsh, eran mínimas) y el otro en la duración de la literatura. Sabemos por su compañera Lilia Ferreyra que Walsh tomó como modelo las Catilinas de Cicerón, buscando "como en las invectivas latinas, la palabra escrita con la contundencia de la palabra oral", leyendo en voz alta los párrafos que iba escribiendo para descubrir "un adjetivo o una palabra de más o de menos que debilitara un concepto o alterara su ritmo". La Carta, en otras palabras, está escrita para cambiar el presente inmediato y para durar dos mil años, para que, de igual manera que si hoy recordamos al históricamente insignificante Catilina sólo por los discursos de Cicerón, en el futuro lejano los nombres infames de Videla, Massera y Agosti no sobrevivan más que como personajes, o como notas al pie, del texto final de Rodolfo Walsh. De esta madera está hecha, también, la eficacia política de la literatura. Walsh la tituló "Carta de un escritor a la Junta Militar" y, a diferencia de los textos de la CGT y los documentos de Montoneros, decidió firmarla con su nombre y número de documento. En este texto final el autor individual y el militante anónimo volvieron a encontrarse. Walsh vivió en una época pródiga en mitos, y los creyó todos: el hombre nuevo, la literatura proletaria, la revolución mundial. Entre ellos, uno de los más insidiosos fue el del intelectual orgánico, quien por oposición al prescindente intelectual crítico pondría su pensamiento al servicio de un movimiento o -eventualmente- al gobierno resultante de él. Entre los escritores, la disyuntiva llevó, demasiadas veces, a las figuras paralelas del escritor cautivo, propagandista del régimen, y la del escritor exiliado. En el caso de Walsh, lo condujo a la militancia en Montoneros y a la subordinación de su escritura y de su pensamiento a la línea del partido, y resultó, al menos temporariamente, en uno de los grotescos más pronunciados de la historia de un país en la que no brillan por su ausencia: Rodolfo Walsh a las órdenes de Mario Firmenich, Rodolfo Walsh -que buscaba escribir para todos—, escribiendo para la élite más restringida con la que se había topado hasta entonces: la cúpula de Montoneros -y siendo ignorado o censurado por ella (nos salvamos, vaya a saber por qué milagro, de que dejara como testamento literario un ejemplo del género más abyecto de la época: la autocrítica de Walsh escrita por órdenes de la dirigencia de Montoneros).

Sus propuestas de repliegue fueron desoídas (mientras ellos, con mal disimulado orgullo, contabilizaban "bajas", Walsh quería salvar vidas), y a comienzos de 1977 empieza a preparar su propio repliegue: "Hay que seguir la ruta de las lagunas porque nos quitaron el Tigre. Necesito vivir cerca del agua", le decía a Lilia Ferreyra, y juntos viajaron hasta San Vicente, primera escala en su camino hacia el sur, en busca de las tierras de su origen, las que de joven recorrió con el caballo de su padre. Había otro origen que estaba buscando. "Pocas semanas antes de cumplir cincuenta años", cuenta Lilia Ferreyra, "quiso definir dos apuestas para el 24 de marzo del 77, aniversario del primer año de gobierno de la Junta Militar: terminar el cuento 'Juan se iba por el río' y difundir un documento que denunciara los crímenes de la dictadura". Ella recuerda así el cuento perdido: "Al final del cuento, Juan, que ha evocado su pasado, su historia y la historia de su país, sentado en un banquito frente al río, empieza a desprenderse de todo el pasado. Mira hacia la Colonia, del otro lado del río, a donde él quiere llegar. Una tarde, las aguas se retiran y el río se seca. Juan monta en su caballo y empieza a cruzarlo. Arriba, los pájaros vuelan en redondo sobre los peces muertos. Cuando en el horizonte se hacen cada vez más nítidas las casitas de la Colonia, las aguas retornan; las patas del caballo empiezan a enterrarse en el fango; su tranco es chapoteo. El río crece oponiéndose cada vez más al avance del hombre y su caballo". Final abierto, como se ve: no estamos seguros si Juan llega o no con vida al otro lado.

Este cuento es, por supuesto, el primer capítulo de aquella novela burguesa de la que Walsh tantas veces había renegado, y si la muerte de Walsh (esa muerte que, según un mito tan atemporal como dudoso, es lo que da el sentido final a la vida de un hombre) se ha venido asociando únicamente con la Carta, esto se debe en parte a una ironía del destino (destino en el que Walsh no creía, no se permitía creer): Walsh ganó su doble apuesta, pero lo que los militares estaban buscando, la Carta, eludió el cerco y llegó hasta nosotros; en cambio el texto de la novela, que no les interesaba ni podían entender, fue secuestrado de la quinta de San Vicente y hasta hoy permanece, como su autor, desaparecido.²

Rodolfo Walsh transitó siempre dos caminos entrecruzados: el de la verdad de los hechos y el de la verdad de la ficción. La historia de su vida puede entonces merecer dos finales: el que todos conocemos y otro que ensayo ahora, con los pobres medios a mi disposición: Rodolfo Walsh, sentado en un banquito de la costanera con el ejemplar único del primer capítulo de su novela y las diez copias de la Carta, ve cómo el río empieza a bajar. Sin dudarlo, se larga a cruzarlo, y tras él, rezagada, va la patrulla del mayor Julio César (Julio César, Cicerón: el guiño al lector culto y entendido) Coronel. El río empieza a subir, pero Rodolfo consigue llegar al otro lado sosteniendo los textos sobre su cabeza para que no se mojen; la patota de la Marina, en cambio, es tragada por las aguas. Ya en Colonia, se dirige al primer buzón, echa los diez ejemplares de la Carta y se aleja silbando hacia la terminal de micros, pasando al Brasil primero, y luego, ya fuera de las garras del cóndor, a Venezuela, a Méjico, a Cuba. Y hoy, tras veinticinco años de periodismo y militancia, y con varias novelas a sus espaldas, en un país que gracias a su trabajo incesante no es el mismo país devastado de hoy, escribe uno de sus inimitables artículos y me salva de escribir estas líneas inconsolables, nos salva a todos de tener que recordar los veinticinco años de su muerte con esta sensación de pérdida irreparable.

Notas

1. Esto, de la isla para afuera, aunque de la isla para adentro se la combatiera y condenara.
2. Los apuntes que publica el Centro de Estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA solían, a veces (dependía de la agrupación a cargo), venir encabezados por citas de Walsh, tales como "Un intelectual que no comprende lo que pasa en su tiempo y en su país es una contradicción andante" o "Los resultados de la acción son, desde luego, más importantes que los discursos y las ¡intenciones". Personalmente, si tuviera que elegir, preteriría algo más en la línea de "Cuando su papá vendió el forté, compró el forá, Estela se hizo pjs en la cama", pero se entiende que el objetivo

de estas citas es producir una toma de conciencia política, antes que el mero goce estético. De todos modos, la segunda siempre me produjo cierta incomodidad, la inevitable de escuchar a un escrito referirse despectivamente a las palabras. Hasta que me reencontré con ella, completa, en su contexto originario, el de ¿Quién mató a Rosendo? Dice así: "Los resultarlos de la acción son, desde luego, más importantes que los discursos y las ¡menciones, que Vandor relega sensatamente a los ideólogos del aparato". La frase, descubrí no sin alivio, describe la postura -la política- de Augusto Timoteo Vandor, por aquel entonces amo y señor del sindicalismo argentino y blanco principal de las denuncias de Walsh; la frase se refiere al pragmatismo del "Lobo" Vandor, para quien el fin justifica los medios; la frase da cuenta de la postura no de Walsh sino de su enemigo. La frase es, en resumidas cuentas, irónica.

Esta anécdota mínima ayuda a resumir lo que puede ser el principal riesgo al tratar la figura de Rodolfo Walsh: el recorte, la parcialización. Creer que su singularidad, su carácter insustituible, provienen en primer lugar de la precisión informativa y la justeza de sus denuncias, de su compromiso militante o -peor aún- de su muerte heroica, es empobrecer su figura; ver en él el emblema de un intelectual que renuncia a la literatura para perseguir un fin más alto (la lucha política, la acción, la revolución) es falsearla, es convertirlo en el (como se describe con preocupación en sus papeles personales) "santón que asume los valores más respetables de la izquierda", en algo así como el modelo del perfecto militante revolucionario. Porque la triste, dolorosa verdad es que en los años que le tocó vivir hubo cientos, quizá miles, de militantes tan dedicados y valientes como él y que, como él, fueron asesinados a causa de sus elecciones. Él mismo se sentiría incómodo, por su natura] modestia, su timidez y sus convicciones, de verse así encumbrado: para él, el héroe de la acción era siempre anónimo, era colectivo; era, como se descubre claramente en Operación masacre y "Un oscuro día de justicia", el pueblo. Lo que sí distingue a Walsh y lo vuelve único es algo, en comparación, casi ínfimo; su habilidad para convertir todo aquello en breves frases inolvidables dispuestas sobre una hoja de papel. Con su injusto favoritismo, que prefiere las palabras por encima de los actos y las vidas, el tiempo ha ido olvidando los nombres de estos cientos ' de héroes y recuerda cada vez con más insistencia el nombre de Walsh. La perfección puede ser una categoría posible y aceptable para el arte, pero nunca para la vida; y Walsh no fue ni un perfecto militante ni un perfecto periodista, pero sí el autor de una serie de cuentos perfectos ("Fotos", "Cartas", "Esa mujer", "Nota al pie" y los tres cuentos de irlandeses) y una perfecta obra narrativa de no ficción: Operación masacre.

Otro ejemplo de esta compulsión al recorte de la figura de Walsh: cuando publiqué esta nota en el suplemento Radar Libros de Página/12, se me solicitó sacar el último párrafo, que aquí aparece publicado, entonces, por primera vez. Para la versión web, esta vez sin consultarme, eliminaron tres párrafos más, quedando la conclusión de mi nota en una reiteración de las más previsible doxa walshiana.

(De El nacimiento de la literatura argentina, cap. 4)