

Marcelo Figueras

Escritor, periodista y guionista

Resumen

El autor plantea en este artículo que los medios hegemónicos y el mundo académico tradicional eligen destacar a Rodolfo Walsh como periodista y como militante en una suerte de intento por minimizar su impacto cultural como escritor. No obstante, el clivaje que implicó *Operación masacre* (1957), así como la excelencia del cuento «Esa mujer» (1966), demuestra su lugar central en la literatura y la posibilidad de apertura hacia nuevas tramas escriturales por él instauradas. El trabajo destaca y pone en valor la aspiración de Walsh para producir el mejor relato posible con la convicción de que la perfección de ese relato colaboraría en la construcción del mejor mundo posible.

Palabras clave

Walsh, literatura,
campo intelectual, transformación

Abstract

The author points in this article that local hegemonic media and the traditional academic world choose to highlight Rodolfo Walsh as a journalist and as a militant in an attempt to minimize his cultural impact as a writer. However, the cleavage that involved *Operation masacre* (1957), as well as the excellence of the story «Esa mujer» (1966), demonstrates his central place in the literature and the possibility of opening towards new scriptural plots established by him. The work highlights and values the aspiration of Walsh to produce the best possible story with the conviction that the perfection of that story would collaborate in the construction of the best possible world.

Keywords

Walsh, literature,
intellectual field, transformation

Operación Walsh

La escritura al servicio de la construcción de un mundo mejor

Operation Walsh
Writing at the Service of Building a Better World

Por Marcelo Figueras

1

Rodolfo Walsh sigue siendo el secreto mejor guardado de la literatura argentina.

Los medios tradicionales y la academia lo prefieren como periodista y hasta como militante, convencidos de que minimizan su impacto. Después de todo, pueden sostener que practicó el periodismo en una época de los medios que ya fue superada. Subrayar su trayectoria política tampoco les molesta, ya que los diarios conservadores lo dan por justamente derrotado. Pero reducir *Operación masacre* (1957) a la categoría de libro periodístico –por más que haya nacido como investigación y que sus resultados formen parte de la trama del texto– no es una decisión inocente; supone una maniobra de ofuscamiento en el terreno de la política cultural. Una afirmación tan equívoca como pretender que *Moby Dick* (Melville, 1851) es un manual de instrucciones para cazar ballenas.

Operación masacre no entra cómodamente en la columna de no ficción donde estos diarios ranquean libros... Pero tampoco estaría del todo a gusto en la columna de ficción pura. Lo cual resulta lógico, desde que abrió (¡hace ya sesenta años!) una posibilidad nueva en materia de narrativa. Se trata de una forma que Walsh se vio compelido a inventar bajo presión –la primera versión del libro se escribió en plena fuga, mientras vivía lejos de su casa bajo un nombre falso–, exprimiéndose el seso en busca del modo de contar un hecho que se resistía a ser encasillado: algo muy real, sí, pero a la vez tan horroroso como solo pueden serlo los mejores cuentos de terror.

Aunque los presuntos herederos de la cultura argentina siguen bajándole el precio, la vida se burla de sus esfuerzos. Hace pocos años se hizo una encuesta entre gente de nuestro medio, en busca del mejor cuento de la historia argentina. Y en primer lugar quedó un relato de Walsh, «Esa mujer» (*Los oficios terrestres*, 1966). En el país de Borges, a quien el mundo considera nuestro cuentista excelso, ¡las mayorías del mundo cultural creemos que el cuento más relevante y perfecto lo escribió Walsh!

Ese fue un pedrazo contra la vidriera de las academias y del poder político al cual traducen. Y no fue un capricho ni la expresión de una rebeldía inútil: fue, más bien, el pedrazo justo, como aquel con el que David volteó a Goliat. Porque, así como *Operación masacre* lo había hecho antes, «Esa mujer» tornó inútil, por caduca, la organización de la Biblioteca de Babel. Porque, por sí solo, «Esa mujer» denunciaba la *Operación Borges* y la anunciaba superada, dando paso a una época nueva.

Lo que la academia y el poder establecido pugnan por frenar desde hace décadas es el advenimiento de esa época.

Para abrir las compuertas y permitir que lo Otro termine de irrumpir en nuestra literatura, hay que entender por qué quieren arrumbar a Walsh con los trastos del pasado.

2.

Allen Ginsberg dijo que el artista que nos inspira profundamente es aquel que expresa verdades que todos intuíamos, sin saber cómo decir.

La cuestión sería, ¿qué nos inspiran y qué clase de inspiración buscamos en las obras de arte?

Como la mayoría de los que fuimos niños o adolescentes durante la última Dictadura cívico militar, yo admiro a Borges como escritor. Es uno de los pocos argentinos cuyos libros conservo al alcance de la mano, en el sector de la biblioteca más próximo a mi escritorio (los otros son Roberto Arlt y Walsh). Pero con el tiempo llegué a aceptar, sobreponiéndome a la culpa, que su obra no me inspiraba. O, en todo caso, que no me inspiraba otra cosa que no fuese la necesidad de depurar mi estilo como narrador. Y la perfección del estilo tiene poco que ver con los motivos que me impulsaron a escribir en el principio, y que siguen impulsándome cada día.

Lo que sí siento, y hoy más que nunca, es afinidad con Walsh. Porque en Walsh convive la persecución del párrafo perfecto con el ansia de que ese lenguaje interpele y modifique la realidad de la que participa lo quiera o no, lo busque o no. Walsh trabajaba para producir el mejor relato posible, convencido de que la perfección de ese relato colaboraría con la construcción del mejor mundo posible; puede sonar a utopía, lo entiendo, pero si no hablamos de utopía cuando nos referimos al arte, ¿de qué demonios estamos hablando?

Me gustan los artistas que me impulsan a escribir mejor. Pero los artistas que me inspiran son los que me impulsan a vivir mejor.

En Walsh vida y obra eran lo mismo, dos instancias de un movimiento único. Se potenciaban la una a la otra y solo tenían sentido si se las leía en conjunto: ética y estética como yin y yang, necesariamente inseparables. (Spinetta lo plasmó de modo inapelable: *Es difícil producir una obra hermosa si uno no tiene una vida hermosa*).

Me cuesta entender a quienes compran la estética como un valor absoluto, autosuficiente, que no necesita de otro alimento que no sea aquel que se procura a sí misma (esta cuestión de la pureza tan cara a los estetas me sonó siempre a la exégesis de la raza aria). Valoro y respeto el lenguaje pero, a diferencia de otros escritores, no consigo endiosarlo. A pesar de su riqueza insondable y de su complejidad (que, por cierto, jamás dominaré del todo), no consigo más que verlo como un instrumento. Precioso, sublime, incluso, pero instrumento al fin. Algo que nació para cumplir con una función que lo supera, que expresa una realidad que va más allá de sus características (y, por ende, de sus limitaciones) físicas.

El lector abstracto no existe. Uno es un lector concreto, de un sexo concreto, de una edad concreta, que proviene de una cultura equis y que es dueño de un saber puntual. Como lector de un país marginal, cuya vida es puesta a prueba diariamente por una realidad salvaje, es lógico que Walsh me inspire y que Borges me produzca un placer ligero y exótico. Si uno viviese en una tierra devastada, ¿qué preferiría que le regalasen: una cena en un restaurant de tres estrellas Michelin o un curso de supervivencia?

Yo siento que Walsh escribía para mí. No sé para quién escribía Borges. El Viejo era un maestro, no seré yo quien lo niegue. Pero convengamos que la mayor parte de las veces hablaba de cosas que nos tienen sin cuidado y que podemos dejar atrás, sin resaca alguna, apenas cerramos el libro. La obra de Borges es un artefacto cultural tranquilizador, me conforma en tanto se cierra en sí misma y no dialoga con un mundo que no puede estar más distante de sus intereses. Cuando busco inspiración prefiero los libros que me parten la cabeza, que se desgarran a sí mismos en el proceso de contarse –como la voz de Bob Dylan, como *Operación masacre*– y que también me desgarran y me dejan irreconocible hasta que recupero la forma humana y consigo contarme nuevamente.

3.

¿En qué consistiría la *Operación Walsh*? ¿Cómo aproximarnos a ella?

Lo primero que habría que hacer es poner el fenómeno en contexto. En 1956, Walsh era un pibe de 29 años que no podía representar mejor al prototípico intelectual de la clase media argentina. Se reconocía «gorila», lo cual significa decir que menospreciaba al peronismo y, muy particularmente, a los peronistas. Admiraba, o quizás sería más pertinente decir que *envidiaba*, a don Jorge Luis –de hecho conoció a la que se convertiría en su esposa y madre de sus hijas, Elina Tejerina, durante un ágape en casa del Viejo– y se sentía identificado con el rescate académico de los géneros populares que era parte ostensible de la *Operación Borges* (Walsh venía de ganar un premio municipal con *Variaciones en rojo* (1953), relatos policiales que eran derivados, hasta el servilismo, de la escuela inglesa en materia de enigmas detectivescos) y estaba lleno de complejos: culturales, sociales y económicos, como la clase de la cual provenía.

Pero, a fines de ese año –el 18 de diciembre, en un bar de la ciudad de La Plata, entre cervezas y piezas de ajedrez–, su amigo «Quique» Dillon le dice la frase que cambia su vida, primero, y, a continuación, las vidas de todos nosotros.

Hay un fusilado que vive, susurra Dillon. Y, al vuelo, Walsh entiende dos cosas.

Primero, entiende a qué se refiere. Dillon le está hablando de un hecho real. En 1955 había tenido lugar un Golpe de Estado para deponer a Perón, que se bautizó a sí mismo «Revolución Libertadora». En junio de 1956 tuvo lugar una revuelta contra ese régimen, encabezada por una serie de militares peronistas. La rebelión fue aplastada y sus cabecillas fusilados. Pero, además de matar a militares, «La Libertadora» fusiló a civiles, muchos de los cuales ni siquiera estaban al tanto del alzamiento. Los arrastró a un basural de José León Suárez y, sin darle intervención a la justicia ni permitirles defensa, los barrió en la madrugada.

Lo segundo que Walsh entiende es que esa historia debe ser contada. No porque le interese su aspecto político, al contrario: no puede importarle menos, lo confiesa con todas las letras. La frase de «Quique» Dillon lo fascina, sí, pero en tanto escritor. Esa formulación melodramática –*Hay un fusilado que vive*– le inspira visiones propias del cuento fantástico y hasta del gótico, que tanto le gustaban –igual que a Borges, inevitablemente–; géneros que, como antólogo, compilaba por encargo en ese tiempo. La frase le sugiere la existencia de un hombre que volvió de la muerte y está dispuesto a contar su historia. ¿Qué lector se resistiría a semejante gancho?

Walsh se dispone a escribir. Sin darse cuenta, acaba de dar el primer paso hacia su transformación en el Walsh que conocemos: a diferencia de los literatos locales que admiraba, Walsh le abre la puerta a lo real, deja que ingrese a su proyecto de escritura. Pero sus planes no incluyen la creación de *Operación masacre*. Lo que piensa es que los medios de la época –con *La Nación* a la cabeza, donde ya había colaborado en las páginas de Cultura– le van a publicar esa historia irresistible, y que ese escaparate le concederá lo que sueña: dinero, fama, figuración (*Lo que yo quería era ganar el Pulitzer*, dirá más tarde).

Nada de eso ocurre. Los grandes medios de la época no desean contar los crímenes de esa Dictadura. Más allá de una mención a los fusilamientos, publicada horas después de la rebelión, el caso investigado por Walsh no figurará en sus páginas, como si nunca hubiese existido. (¿Suena familiar? Ya por entonces Walsh habla de lo que denominaba *los medios de la cadena de desinformación*). Y con esta primera crisis, la de encontrar dónde contar su historia, sobreviene la segunda: ¿cómo contarla? Porque Walsh tenía claro cómo contar sus hallazgos en *La Nación*. Cualquiera que lea los artículos que Walsh escribía para revistas de

interés general a las que respetaba poco (no siempre firmaba con su nombre, a menudo lo hacía como Daniel Hernández, su detective de *Variaciones en rojo*), descubrirá un estilo que aspira a la dignidad del diario de los Mitre: más bien engolado, pretencioso.

Pero los grandes medios le cierran las puertas y solo puede publicar sus artículos en un periódico de origen gremial, llamado *Revolución Nacional*. Ese contenedor, sumado al contacto de Walsh con las víctimas –no solo los fusilados que sobrevivieron, que eran más de uno, sino también los familiares de los asesinados–, precipita la crisis de su estilo. Walsh entiende que ya no puede contar como antes, que las escrituras con las que se sentía cómodo no sirven para esa historia y que el público a quien se dirigirá no es aquel para el cual se había preparado toda la vida. No sorprende, pues, que los tres artículos iniciales expongan a un escritor esquizofrénico. Son tan diferentes entre sí que parecen escritos por tres personas. El primero todavía es engolado y pretencioso, el segundo es melodramático, el tercero sugiere que ha sido escrito por un fiscal para ser leído ante un juez.

Recién con la publicación por entregas de *Operación masacre* en otro periódico, llamado *Mayoría*, empieza a encontrar la forma del relato, que aun entonces distará de estar terminada. Walsh seguirá corrigiendo *Operación masacre* edición tras edición, cambiando de prólogos, quitando capítulos, depurando el texto y alterando su final.

Solo dejará de perfeccionar el libro cuando la muerte se lo impida.

4.

La decisión que Walsh toma, que cambia su vida y su escritura en simultáneo, es doble. Por un lado, permite que entre lo real a sus textos sin que eso lo obligue a fungir solo de periodista. Ya comprendió que la experiencia derivada de su investigación no puede ser contenida por el estilo informativo, a riesgo de empobrecer o de banalizar el relato. Lo que hace es contar una historia real, de la que puede dar cuenta mediante pruebas en un porcentaje que exime de toda duda –el *background* propio de la tarea periodística–, pero la cuenta *como un escritor*. Porque las formalidades que demanda la prensa no le alcanzan para contar ciertos dilemas. Para hacer honor a esa historia, para que su estilo sea el adecuado a lo que debe narrar y no al corsé del medio que lo publica, necesita de los recursos dramáticos de la literatura.

La segunda decisión concierne al punto de vista. A pesar de que Walsh ingresó a esa historia a través del *fusilado que vive* –que se llamó, y se llama todavía, Juan Carlos Livraga–, tan pronto empieza a conocer a los otros protagonistas entiende que Livraga no puede ser el centro, y ni siquiera el arranque del relato, porque es la excepción y no la norma. No solo porque sobrevivió, sino porque no era un peronista militante. Las verdaderas víctimas, aquellos a quienes los fusiladores quisieron matar con

premeditación y con alevosía, no eran los que, como Livraga, habían caído a esa casa por casualidad a escuchar box por la radio: eran los laburantes peronistas que vivían perseguidos.

Todavía sintiéndose gorila –de hecho, lo expresa, en el prólogo a la primera y a la segunda edición–, Walsh entiende que la historia pasa no por la excepción que significa Livraga sino por la norma: la represión de la que es víctima el pueblo peronista, por el simple hecho de serlo. Y decide contar la historia desde ellos, esos apellidos simples que hoy tenemos grabados en la memoria: Carranza, Garibotti, Lizaso... Salta por encima de las diferencias que los separan (¿qué es la literatura, sino el poder de calzarse la piel de otros?) y se hace carne con ellos, al punto de terminar compartiendo su destino. Walsh se convierte en el Walsh que conocemos cuando acepta empatizar con unos fusilados con los que, en apariencia, compartía poco y nada; y termina como ellos en 1977, con el pecho partido por las balas de hombres que decían representar a la ley.

Los lectores contemporáneos de *Operación masacre* leímos la tercera edición, que arranca con el prólogo donde cuenta cómo llegó a esa historia y algunas de las consecuencias que supuso investigarla. Pero leer los prólogos de la primera y de segunda edición, donde Walsh no cuenta nada sino que argumenta, definiéndose como antiperonista en términos críticos, es esencial en tanto revela los pasos de su transformación. El Walsh que piensa y que se expresa en términos puramente racionales todavía es gorila. Pero el Walsh que narra –es decir, el Walsh que piensa como escritor, que empatiza con sus protagonistas probándose sus pieles– ya no lo es. Todavía no se ha dado cuenta, no percibe la contradicción entre la rigidez de sus prólogos y la carnalidad desde la que cuenta la historia; lo indiscutible es que Walsh ya piensa mejor –es más sabio– cuando narra que cuando argumenta.

Este proceso de transformación, aquel que va del escritor competente de *Variaciones en rojo* al escritor genial de *Operación masacre*, es lo que intenté contar en mi novela *El negro corazón del crimen* (2017). Lo resumo de esta manera: Walsh se convierte en un escritor genial cuando encuentra una historia real que le parece más importante que su proyecto individual como escritor; cuando pone su estilo no al servicio de un modelo literario sino de gente con nombre y apellido, cuya vida le parece más importante que el mejor de los libros; cuando decide estar a la altura no de su costado más mezquino, del que ningún escritor se libra, sino de su sentido de justicia, su parte más generosa.

Cuentos como «Esa mujer» exceden el marco temporal de mi novela, pero a través de ellos Walsh profundizó y perfeccionó esa opción definitoria. Como en *Operación masacre*, el germen de «Esa mujer» es una tarea periodística que no sale como se la había imaginado: en este caso, Walsh quiere saber qué hicieron los militares con el cadáver de Eva Perón. Como en *Operación masacre*, Walsh no obtiene exactamente lo que busca, sino otra cosa. El final natural de *Operación masacre* debió ser el relato del castigo que los fusiladores merecían, pero los dueños de este país garantizaron la impunidad de los criminales. (Otra vez: ¿suena familiar?). El final del libro se frustró, pero Walsh consagró el resto de su vida a obtener justicia en esa y en otras causas. La investigación sobre el paradero del cadáver de Eva tampoco llegó a buen puerto, pero nos regaló ese cuento que tantos consideramos el mejor de nuestras letras.

Allí hay un contraste explícito entre un afuera y un adentro. El adentro es ese apartamento donde el narrador entrevista al coronel y, a la vez, es el texto mismo, pura claustrofobia. Tan encerrados estamos los lectores dentro de esas paredes, que ni siquiera se menciona el nombre de Eva Perón, solo identificada como *esa mujer*. El afuera no es mencionado siquiera, pero es lo que dota al cuento de su potencia. Walsh parece decir que, por mucho que intentemos dejar la realidad más allá de los confines de la literatura, seguirá siendo de todos modos lo que nos define, ya sea para condenarnos o para salvarnos. Aquello que elegimos no nombrar terminará asolándonos como un fantasma y, si insistimos en negarlo, nos arrastrará al infierno, se trate de Eva Perón o de la realidad de la que tantos quieren escapar, asilándose en la Biblioteca de Babel.

Alguien dirá: si no pudo meter preso al culpable de los fusilamientos, ¿en qué sentido contribuyó la obra de Walsh a modificar la realidad? Para empezar, a partir de Walsh, muchos dejamos de decir «Revolución Libertadora» para empezar a decir «Revolución Fusiladora». En segundo término, ¿alguien recuerda el nombre de aquel Jefe de Policía que mandó a matar a esa pobre gente? En cambio, ¿cuántos de nosotros admiramos a Walsh y deseamos honrarlo?

5.

El proyecto literario de Walsh quedó trunco por obra de la violencia. La última de sus obras con la que contamos es «Carta abierta de un escritor a la Junta Militar», que distribuía por buzones cuando cayó en una celada y se resistió, el 24 de marzo de 1977. En ese testamento eligió definirse de un modo inequívoco: pudo titularla Carta abierta *de un periodista, o de un montonero, o de un clandestino, o de un peronista*. (A esa altura ya había completado su parábola en términos políticos). Pero decidió llamarla «Carta abierta de un escritor», en la certeza de que ese oficio terrestre lo definía mejor que ningún otro; el mismo oficio, precisamente, que practicó con una excelencia que tantos quieren negarle aun en la actualidad.

El carácter incompleto de su obra fue involuntario pero le cuadra bien, porque la deja abierta. Otras obras literarias de este país se muestran redondas, cerradas sobre sí mismas y, por ende, inexpugnables. No necesitan otra cosa más que lectores mansos, domesticados –lectores profesionales–. La obra tan magnífica como inacabada de Walsh nos viene mejor, porque invita a retomar su senda, a andar sobre su huella, a ponerla a prueba, a completarla.

No hay que olvidar que lo que hoy definiríamos como el *estilo Walsh* nació como un acto de resistencia, cuando los medios liberales censuraron hechos en su apoyo a un régimen opresivo y lo forzaron a aguzar el ingenio. A partir de entonces, Walsh cuenta historias reales usando recursos de los géneros populares de la ficción. (Títulos como *¿Quién mató a Rosendo?* (1969) y *Caso Satanowsky* (1973) siguen jugando en la frontera entre el folletín policial y la denuncia periodística). A esa altura había entendido que el público a quien quería dirigirse no era el de *La Nación* sino, más bien, la clase laburante, o sea, los resistentes a la opresión de las políticas neoliberales. (Que en su inmensa mayoría eran peronistas). Y nunca dejó de trabajar en esa dirección, ni siquiera cuando la persecución política lo empujó otra vez a la clandestinidad.

Cada parte de la Cadena Informativa, que creó para difundir las realidades que ocultaba la Junta, se cerraba con esta alocución: «Reproduzca esta información, hágala circular por los medios a su alcance: a mano, a máquina, a mimeógrafo, oralmente. [...] Millones quieren ser informados. El terror se basa en la incomunicación. [...] Derrote el terror». Eran los tiempos de la popularidad

de Lux y de su slogan publicitario (*El jabón que usan nueve de cada diez estrellas*). Por eso formuló así su apelación a difundir la información que el régimen censuraba: «Mande copias a sus amigos. *Nueve de cada diez* las estarán esperando».

No contento con darlo todo, cuando cayó nos dejó una última muestra de generosidad: una obra abierta, rica en elementos que invitan a ser pensados y desarrollados, con el potencial para dar vuelta la literatura argentina desde adentro. Por eso su obra conserva vigencia, posiblemente más que nunca, como si hubiese sido escrita no ayer sino mañana: porque el guante que arrojó sigue ahí, esperando a que lo recojamos. No hablamos de un monumento inaccesible, de un corpus de perfección intocable, sino de –tal como lo fue siempre *Operación masacre*– un *work in progress* que invita a involucrarse. Si algo le debemos, tanto los escritores como los lectores amateur, es el esfuerzo de estar a la altura de su labor fundante.

(La primavera del género de la crónica puede interpretarse como deriva de Walsh, pero lo es solo en parte: porque se ubica demasiado naturalmente en la columna de no ficción, perdiendo esa inquietud, ese no-sé-bien-qué-tengo-entre-las-manos que todavía produce la lectura de *Operación masacre*; porque muchas de ellas parecen escritas para ser leídas por el público actual de *La Nación*; y porque atomizan la mirada, cuando Walsh abrió el sendero poniendo la vista sobre EL tema de los últimos sesenta años de la Argentina: la intolerancia asesina hacia la clase popular encarnada por el peronismo. Violencia que perpetró, ya desde entonces, otra clase, la oligárquica, a la que definió en el epílogo de 1969 como «temperamentalmente inclinada al asesinato»).

El tema de este tiempo es –vuelve a ser– la necesidad de perseguir la excelencia en el arte de resistir.

6.

Según uno de los sobrevivientes de la ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada), el oficial Ernesto Weber confesó su crimen: *Lo cagamos a tiros y no se caía, el hijo de puta*. El hijo de puta en cuestión, aquel árbol que se resistía a los hachazos, era Walsh. Ese día de marzo de 1977 se enfrentó solo a un grupo de comandos, que lo emboscó en la esquina de San Juan y Entre

Ríos, armado con una pistola de pequeño calibre. Y resistió los balazos hasta ganarse la admiración de sus enemigos, que Weber expresó con renuencia delante de un torturado.

Además de matarlo, esos comandos se apropiaron de los bienes del escritor, entre los que figuraban relatos de ficción. Este dato, el de los asesinos que robaron cuentos y el germen de una novela, me hizo pensar en los escritores inanes que hoy abundan. Estoy seguro de que los asesinos no estaban en condiciones de valorar una pieza literaria, pero de algún modo entendían que algo en apariencia tan nimio como un cuento podía hacerles, a la larga, un daño considerable.

Si la violencia arrasase otra vez la Argentina, ¿se preocuparían los asesinos por destruir los textos de algún narrador contemporáneo? Buena parte de los narradores de hoy parecen haber asumido que el libro es un artículo suntuario y frivolizan sus ficciones para asemejarlas a un bien de consumo: escriben para un público al que le sobra un poco de dinero para dedicar a la cultura. Llenan páginas con divertimentos, ejercicios de estilo que nunca deberían haber cruzado los umbrales del taller literario o, en su defecto, producen textos áridos con los que persuadirnos de que hablan de temas importantes cuando, seamos honestos, están a años luz de cualquier cuestión trascendente para nuestras vidas.

Estos escritores no interpretan las necesidades profundas de los lectores, porque dejaron de interpretar las suyas propias. Durante siglos, los escritores relevantes fueron aquellos que estaban deseosos de transformarse a sí mismos y encontraban en la literatura el mejor medio posible para plasmar esa mutación. Ahora son mayoría los escritores que no buscan verdad alguna, ni siquiera íntima; no quieren transformar nada, ni dentro ni fuera suyo. Se contentan con ocupar un nicho de la sociedad que les permite una módica figuración a cambio de arriesgar nada y de no conmovir a nadie. Son plumas flojas, flojas en calidad, flojas en sustancia, que expresan almas flojas.

Pero lo que necesitamos, y hoy más que nunca, son escritores que no caigan aunque los caguen a balazos.

Referencias bibliográficas

FIGUERAS, Marcelo (2017). *El negro corazón del crimen*. Buenos Aires: Alfaguara.

WALSH, Rodolfo (1953). *Variaciones en rojo*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor.

WALSH, Rodolfo (1957) [1984]. *Operación masacre*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor.

WALSH, Rodolfo [1966] (1986). *Los oficios terrestres*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor.

WALSH, Rodolfo (1969). *¿Quién mató a Rosendo?* Buenos Aires: Ediciones de La Flor.

WALSH, Rodolfo (1973). *Caso Satanowsky*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor.

WALSH, Rodolfo (2009). *Operación masacre. Seguido de La Campaña Periodística* (ed. crítica de Roberto Ferro). Buenos Aires: Ediciones de La Flor.