

RODOLFO WALSH, RICARDO PIGLIA, LA TRANQUERA DE MACEDONIO
Y EL DIFÍCIL OFICIO DE ESCRIBIR*

POR

Laura Demaríá
Northwestern University

En marzo de 1970, Ricardo Piglia dialoga extensamente con Rodolfo Walsh sobre el rol del intelectual y de la ficción en una sociedad altamente politizada que ya no acepta pasivamente la represión de los sucesivos gobiernos de derecha (Rock, “El desafío del pueblo” 429-51).¹ La entrevista de Piglia se publica en 1973 como una suerte de prólogo introductorio al cuento “Un oscuro día de justicia” de Walsh: “Empecemos con este cuento [...]”, propone Piglia al iniciarse la “payada”.² Walsh responde y al hacerlo inscribe —ya

* Una versión de este trabajo se leyó en el congreso de Latin American Studies Association de 1998 (Chicago, Illinois, September 24-26, 1998).

¹ A fines de 1970, como nota David Rock, la sociedad argentina se ha terminado de radicalizar y la lucha armada comienza su pico ascendente (435-6). Ese mismo año, entran en acción “Montoneros”, las “Fuerzas Armadas Peronistas” (FAP), las “Fuerzas Armadas Revolucionarias” (FAR) y el “Ejército Revolucionario del Pueblo” (ERP). Para María José Moyano, es 1969 y no 1970 el año clave que inaugura —a partir del “Cordobazo” y de la radicalización de la Izquierda Peronista— la escalada de la lucha armada (22). Sin embargo, en mayo de 1970 es cuando “Montoneros-Comando Juan José Valle” secuestra, juzga y ejecuta —el 1 de junio— a Pedro Eugenio Aramburu, ex-presidente de facto de la Revolución Libertadora (1955) al que se responsabiliza por la desaparición del cadáver de Eva Perón y por la represión contra el movimiento Peronista (Moyano 25). La posición de Walsh frente al hecho hace eco de la justificación montonera y se halla en “Aramburu y el juicio histórico”, el capítulo 37 de *Operación masacre* incluido en la tercera edición de 1972. Véase, además, las “confesiones” de Norma Arrostito y Mario Firmenich publicadas originalmente en *La causa peronista*, reproducidas por Anguita y Caparrós (*La voluntad* 366-72).

² La entrevista original se encuentra en *Un oscuro día de justicia*, en *Rodolfo Walsh, vivo* (compilación de Roberto Baschetti (62-74) y en *Ese hombre y otros papeles personales*. Véase el apartado “1973”, 213-25). Hubo, sin embargo, reproducciones parciales. En 1978, aparecen en México fragmentos de la entrevista bajo el título “Conversaciones con Walsh. Novela y política” (*El Universal. Revista de la Semana* 187). En noviembre de 1987, Piglia publica una reelaboración del reportaje con el nombre: “He sido traído y llevado por los tiempos”, en *Crisis* 55 (16-21). En este trabajo, cito de la versión original de 1970/73 tal como se publicó en *Un oscuro día de justicia* (“Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política”). El diálogo entre Walsh y Piglia no se inicia, sin embargo, con esta entrevista de 1970. En 1967, en “Una literatura de la incomodidad” —un artículo que Walsh escribe para el semanario *Primera Plana* (19 de diciembre)— Walsh presenta a Piglia como uno de los cuatro o cinco “autores cuya edad oscila alrededor de los veinticinco años y que todavía no han publicado un libro” (84) capaz de producir “una renovación sin precedentes” en la narrativa argentina (84).

en su primera intervención— el eje central del diálogo, en la interrelación literatura-política: “Un oscuro día de justicia” constituye —afirma Walsh— “el pronunciamiento más político de toda la serie [de los Irlandeses]” (13), en cuanto es en este relato donde “se empieza a hablar del *pueblo* y de sus expectativas de salvación representadas por un héroe [. . .]” (12) y donde se desenmascara que el pueblo “está solo y [. . .] deb[e] pelear por sí mismo [. . .]” para lograr sus derechos (13).³ “Un oscuro día de justicia” —coinciden en sostener ambos escritores— se presenta como “una metáfora política” (14), como un punto de partida que conduce tanto a entrevistador como entrevistado a afirmar la imposibilidad de “hacer [en la Argentina, una] literatura desvinculada de la política” (título de la entrevista). Le dice, precisamente, Walsh a Piglia:

Yo hoy pienso que no sólo es posible un arte que esté relacionado directamente con la política, sino que [. . .] no concibo hoy el arte sino está relacionado directamente con la política, con la situación del momento en que se vive en un país dado, si no está eso para mí le falta algo para poder ser arte. (22)

En la entrevista, en ese espacio de diálogo cooperativo, entrevistador y entrevistado recortan juntos un campo discursivo condensado en la sentencia que dice Walsh pero que Piglia elige como título de la entrevista: “Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política”. Así, en la encrucijada dialógica que interseca literatura y política se inscribe entre ambos la total coincidencia. Sin embargo, al observar cómo entrevistador y entrevistado reflexionan y actualizan en sus textos la encrucijada que los acerca, pronto se rastrea en ambos un corte que los aleja. En este trabajo me propongo, precisamente, indagar en el más allá de la coincidencia inicial del diálogo. Me propongo observar cómo Walsh y Piglia resuelven esa imposibilidad de escribir literatura sin interrelacionarla con la política. Al analizar cómo Walsh resuelve en sus escritos dicha encrucijada, en este trabajo retomo las reflexiones sucesivas inscriptas por Walsh en sus papeles personales, “milagrosamente rescatados de la Escuela Mecánica de la Armada” (Link 7) luego de su muerte y editados en 1996 por Daniel Link con el nombre de *Ese hombre y otros papeles personales*.⁴ A su vez, al analizar dichos papeles personales, me aparto de la lectura —la continuidad del diálogo con el ausente Walsh— realizada por Piglia en una serie de reportajes y en “Rodolfo Walsh y el lugar de la verdad”, el artículo con el cual participa del número-homenaje de *Nuevo Texto Crítico* dedicado a Walsh y dirigido por

³ “Un oscuro día de justicia” —observa Walsh en su diálogo con Piglia— es “muy aplicable a situaciones muy concretas nuestras: concretamente al peronismo e inclusive a las expectativas revolucionarias que aquí se despertaban o se despertaron respecto a los héroes revolucionarios, inclusive con respecto al Che Guevara [. . .]” (13). Nótese por otra parte que Walsh escribe el cuento en 1967 y termina de escribirlo “más o menos un mes después” de la muerte del Che (11).

⁴ Si bien el asesinato de Walsh ha dado origen a una serie de versiones (Goñi, “¿Quién mató a Rodolfo Walsh?”), se sabe que fue asesinado en Buenos Aires el 25 de marzo de 1977 por el grupo de tareas de la ESMA. Alfredo Astiz, en un reportaje concedido a Gabriela Cerutti, se auto-atribuye el asesinato. Véase, declaraciones del propio Astiz (Gabriela Cerutti). Luego de ser asesinado, los “papeles, los archivos, los cuentos en que trabajaba, sus anotaciones fueron robados por el grupo de tareas que ‘allanó’ su domicilio, en San Vicente, el 25 de marzo de 1977” (Link 7). Estos papeles son publicados recién en 1996 por Link.

Jorge Lafforgue. Por último, para delimitar la resolución de la encrucijada articulada por Piglia recupero sus reflexiones sobre el problema inscriptas en “Ficción y política en la novela argentina”, un ensayo incluido como apéndice en la segunda edición de *Crítica y ficción* de 1993.

Quizás la mejor manera de empezar a revelar la resolución de la encrucijada en este ficticio “después del diálogo” sea a través de la misma entrevista. Para resolver la antinomia literatura-política, Walsh le propone a Piglia dejar la ficción y reemplazarla con “nuevas formas de producción [que] exijan un nuevo tipo de arte más documental, mucho más atenido a lo demostrable” (19). Un arte, en definitiva, que no ficcionalice la denuncia y que, por lo tanto, no la neutralice, no la vuelva inofensiva al sacralizarla sólo como arte (19). Para resolver la antinomia, Walsh propone, entonces, buscar una escritura que le permita salir de la “trampa” del intelectual (Link 80) y poner en práctica una palabra furiosa en la que pueda volcar su “odio rabioso” desestructurador del *status quo* (Link 90). Dejar la ficción —le plantea Walsh a Piglia en 1970— y asumir— a pesar de la renuncia (Link 84)— “el proyecto revolucionario (la política, el periódico)”, el testimonio, el documento (Link 94). Dejar la ficción —dice Walsh, en síntesis— para trabajar con la “simple presentación” de los hechos, sin ficcionalizarlos, para hacer la literatura útil que se vuelva “arma” y que incomode al lector (Link 118).

En ese 1970, Walsh le plantea a Piglia una renuncia que él mismo se viene planteando desde 1968, año que comienza a participar en la lucha política al colaborar, a través de la fundación y dirección del *Semanario CGT*, en la re-organización sindical impulsada por Raimundo Ongaro, contra la “Revolución Argentina” del General Juan Carlos Onganía y la CGT “participacionista” de Augusto Vandor (Verbitsky, *Rodolfo Walsh y la prensa clandestina* 5, Rock 431). “[T]hings began to change” —escribe Walsh para sí, en sus papeles personales, usando el inglés de su padre— “in 1968, when politics took all the field. Then I started to be a political writer” (*Ese hombre* 177).⁵ Las cosas comienzan a cambiar y la literatura se vuelve para Walsh problema:

Mi relación con la literatura se da en dos etapas: de sobrevaloración y mitificación hasta 1967, cuando ya tengo publicados dos libros de cuentos [*Variaciones en rojo* (1953) y *Los oficios terrestres* (1965)] y empezaba una novela; de desvalorización y paulatino rechazo a partir de 1968, cuando la tarea política se vuelve una alternativa. (Link 205)

Precisamente, en los papeles del año 1968, Walsh inscribe, por primera vez, la ficción como imposibilidad, como lo incompatible con su práctica política de denuncia y de cambio social: “La política se ha reimplantado violentamente en mi vida. Pero eso destruye en gran parte mi proyecto anterior, el ascético gozo de la creación literaria aislada [...]” (Link 93). La política —confiesa Walsh en sus papeles— es la que lo lleva a “desvaloriza[r] consciente o inconscientemente, el trabajo literario” (202) y es la que, a su vez, lo obliga a rechazarlo

⁵ Walsh describe así su abandono paulatino de la ficción: “You stopped being a writer in 1969, when *Rosendo* was published, or in 1967, after *Un kilo de oro*? That’s an important question. (17.00) In fact my writing habits began to fade away in 1967, when I undertook the novel. That year I only finished a short story. But things really began to change in 1968, when politics took all the field. Then I started to be a political writer” (Link 176-77).

y reemplazarlo (205). Así, “cuando la tarea política se vuelve una alternativa” (205), Walsh se separa de su proyecto de convertirse en novelista y se siente llamado a “renunciar a todas las canchereadas, elipsis, guiñadas a los entendidos [...]” (150) para comenzar a buscar el cómo “Escribir para todos” (150). La “novela geológica” (*Ese hombre* 86-88) —su plan de escribir una novela compuesta por una sucesión de seis historias que buscan recrear las “capas geológicas del habla rioplatense” (88) desde 1880 a 1968 (87)—se convierte, entonces, en un proyecto al que Walsh alude constantemente en sus papeles sólo para expresar su imposibilidad de escribir:

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? [...] la novela es la última forma del arte burgués, y por eso ya no me satisface. (*Ese hombre* 151-52)⁶

La novela, la ficción misma se presentan en Walsh como renuncia, como el otro camino que se opta por no seguir, por dejar voluntariamente para dar “un salto que es como una muerte, como una despedida” (*Ese hombre* 84). Walsh —afirma Piglia en el número homenaje de la revista *Nuevo Texto Crítico* de 1994— deja, precisamente, esta renuncia a los que vienen después de él como su “gran enseñanza” (13) que marca “uno de los grandes momentos de la literatura argentina contemporánea” (15). Walsh enseña —continúa Piglia— que “Un uso político de la literatura debe prescindir de la ficción” (13), es decir, enseña a recuperar la “tradicción que se remonta al *Facundo*, [...] a los orígenes de la prosa argentina” (13).⁷ Para Piglia, entonces, Walsh constituye una continuidad que es simultáneamente un “corte” (14), ya que si, por un lado, re-afirma la dicotomía del origen —“La ficción aparece [en la literatura argentina] como antagonica con un uso político del lenguaje” (*Crítica* 177)— enseña, por otro, a “narrar el horror” a través de la “verdad cruda de los hechos, la denuncia directa, el relato documental” (“Rodolfo Walsh” 13). Desde la lectura de Piglia, Walsh enseña a resolver la encrucijada entre literatura y política a partir

⁶ Walsh había firmado un contrato con Jorge Álvarez para publicar en 1969 la novela que debía escribir y que nunca termina (*Ese hombre* 88). En “La novela geológica” —un reportaje publicado en *Primera plana*— Walsh desarrolla el plan integral de la misma: la primera historia de la novela [“Juan se iba por el río”] “recoge una tradición oral que los prácticos y los baqueanos del Río de la Plata transmiten de padres a hijos: es la historia de un hombre que a fines del siglo XIX, consiguió atravesar el río a caballo durante una bajante prodigiosa. [...] el lenguaje elegido para contarla: una yuxtaposición de silencios que procura remedar el lenguaje de los hombres de campo de 1880. El tema que sigue está emparentado con las historias de irlandeses [...] El protagonista es un tío de Walsh [...] que partió hacia Dublín durante la guerra del 14 [...] El lenguaje [...] aquí se moverá en las antípodas del relato anterior: fanfarronería, el jolgorio, el chiste ruidoso [...] Tercer movimiento: el de una carta que Lidia Moussompes, víctima de los despojos agrarios de 1930, escribe a Perón [...] La última anécdota prevista por Walsh sucedió ayer, o pasado mañana: brota durante una reunión de escritores revolucionarios fracasados, no tiene final y su lenguaje es el del caos [...]” (*Ese hombre* 87-8).

⁷ Verbitsky en “El *Facundo* de Rodolfo Walsh” también considera a Walsh como continuador de la escritura política de Sarmiento. Para Verbitsky, *Operación masacre* constituye un “libro nacional. Es nuestro *Facundo*, nuestro *Martín Fierro* [...]” (33).

de la ruptura con la ficción —con esas “‘mentiras de la imaginación’ de las que habla Sarmiento” (Piglia, *La Argentina* 10).⁸ Para Piglia, entonces, literatura y política se unen en Walsh en la no-ficción de la denuncia política, “del testimonio verdadero, del panfleto y la diatriba, en la línea del padre Castañeda, de Sarmiento, del Hernández de la *Vida del Chacho*, de los grandes prosistas del Anzoátegui, incluso el Martínez Estrada de *Las cuarenta*” (“Rodolfo Walsh” 14). Así, frente a la ficción-política de, por ejemplo, “Un oscuro día de justicia”, Walsh construye —dice Piglia— una segunda poética, la poética del “historiador del presente” (Piglia, “Rodolfo Walsh” 14, véase, además, Bayer 332, Galeano 324) que no “ficcionaliza” los hechos reales (Seoane 51) sino que “habla en nombre de la verdad y denuncia los manejos del poder” (“Rodolfo Walsh” 14). *Operación masacre* (1957), *Caso Satanowsky* (1958), ¿*Quién mató a Rosendo?* (1969), sus informes clandestinos de la “Agencia de Noticias Clandestinas” (ANCLA), los textos de *Cadena Informativa* recuperados por Horacio Verbitsky (*Rodolfo Walsh y la prensa clandestina*) y la “Carta abierta de un escritor a la Junta Militar” constituyen el centro y el legado de esta escritura política marcada —dice Piglia— por la continuidad con el origen.⁹ “[S]i se quiere politizar la literatura hay que dejar la ficción” (Seoane 51), resume, en síntesis, para Piglia la enseñanza que nos lega Walsh.

⁸ Nótese que Piglia no tiene en cuenta en su lectura de la obra de Walsh la presencia de la ficción aún dentro de los límites cerrados de la llamada “no-ficción”, testimonio. Piglia, en cambio, no niega la presencia de la ficción en Sarmiento: “Sarmiento hace ficción pero la encubre y la disfraza en el discurso verdadero de la autobiografía o del relato histórico” (*La Argentina* 9-10). Hace ficción pero la sujeta al Estado, “escribe desde [la máquina paranoica y ficcional que es] el Estado” (*Crítica* 177). Sarmiento, por lo tanto, “usa” la ficción: la reviste de “verdad” cuando narra el relato de los civilizados; en cambio, cuando busca representar el mundo del “otro”, la iguala a la “mentira” y la define como la forma básica que tiene el enemigo de hacer la historia” (*Crítica* 177). Para un estudio exhaustivo de la presencia de la ficción en el género testimonio, véase de Elzbieta Sklodowska *Testimonio hispanoamericano: historia, teoría, poética* y de Antonio Vera León “Hacer hablar: la transcripción testimonial.” Para un estudio de la presencia de la ficción en los testimonios de Walsh, véase de Ana María Amar Sánchez *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura* y su artículo “La propuesta de una escritura (En homenaje a Rodolfo Walsh)” y de Sklodowska el capítulo “El arte de verdades parciales: testimonio noticioso de Walsh y Poniatowska” del libro ya citado. Por su parte, Beatriz Sarlo, en “Una alucinación dispersa en agonía”, alude a la presencia de la ficción en las cartas no-ficticias de Walsh al analizar la “estetización” e “idealización” de la muerte de Vicky Walsh (3). Por último, Walsh mismo, en la entrevista de 1970, entrevisté elementos ficticios en la compaginación del testimonio: “evidentemente en el montaje, en la compaginación, en la selección, en el trabajo de investigación se abren inmensas posibilidades artísticas” (20).

⁹ Luego del golpe de estado de 1976, Walsh se propuso como objetivo “informar clandestinamente al pueblo”. Así, funda la “Agencia de Noticias Clandestinas” (ANCLA) a través de la cual se publican cables que son enviados regularmente por correo a las diferentes redacciones nacionales e internacionales (Verbitsky 10, véase también Walsh, *El violento oficio de escribir* 408-12). ANCLA fue, asegura Verbitsky, “uno de los primeros instrumentos de la denuncia contra la Junta [. . .]” (10). Más tarde, Walsh concibe otro “instrumento de difusión” y de denuncia (11), *Cadena Informativa* que constituye “el producto de la mínima unidad informativa posible. Un hombre con su máquina de escribir, sublevado contra la brutalidad [. . .]” (11). Asimismo, estos informes de ANCLA y de *Cadena Informativa* representan —en palabras de Link— una “máquina de guerra” que se propone “mantener un cierto estado de conciencia que sirva para enfrentar el puro terror que la dictadura usaba como arma ideológica central” (*El violento oficio* 407).

Cuando le llega el turno al entrevistador y necesita él resolver la encrucijada literatura-política planteada en el diálogo cooperativo con Walsh, Piglia opta por recoger sólo en parte el legado de su entrevistado: como Walsh, Piglia también acepta la imposibilidad y no renuncia a escribir en la Argentina una literatura desvinculada de la política. Sin embargo, Piglia abandona a Walsh en el momento en que resuelve la dicotomía de la encrucijada: Piglia se niega a dejar la ficción, a realizar ese “salto que es como una muerte, una despedida” (Link 84). Al aferrarse a la ficción pero al optar también por la política, Piglia-escritor recurre a otra tradición en la cual inserta su obra. Piglia elige otro legado y al hacerlo “construye” su propio precursor. En “Ficción y política en la narrativa argentina”, se puede rastrear este proceso de construcción y de entroncamiento: en este ensayo, Piglia se reconoce no como continuador de Sarmiento o de Walsh, sino como heredero de Macedonio Fernández, el “escritor incómodo” según denominación de César Fernández Moreno. Macedonio —afirma Piglia— inaugura “una nueva enunciación” (178) que funda “una manera distinta de ver [de pensar] las relaciones entre política y literatura” (178). Macedonio —observa— “es la antítesis de Sarmiento”, “invierte los presupuestos que definen la narrativa argentina desde su origen” (177): él encarna “antes que nadie (y en secreto) la autonomía plena de la ficción en la literatura argentina” (178), y al mismo tiempo, descubre un nuevo modo de no disociar la ficción de la política. A diferencia de Sarmiento y de Walsh mismo, Macedonio une los dos componentes de la encrucijada sin “enfrenta[rlos] como dos prácticas irreductibles” (177). Macedonio constituye, en síntesis, un umbral, una “tranquera” (178) que enseña a ver —a leer— cómo la novela, la ficción “mantiene relaciones cifradas con las maquinaciones del poder. Las reproduce, usa sus formas [...]” (177-8). Macedonio-tranquera hace ver, en síntesis, cómo la ficción afirmada como pluralidad, como creación continua, deconstruye el concepto restrictivo de “lo posible” modelado por el poder al articular ella misma la pluralidad de lo catalogado como “imposible”, es decir, la “contrafigura utópica” no monológica que abre y descentraliza los sentidos unívocos impuestos por el Estado (178). Asimismo, esta ficción-plural de Macedonio se vuelve una fuerza política que desenmascara al poder, al Estado mismo como “una máquina de producir ficciones, una máquina sobre todo de hacer creer” que, a diferencia de la ficción, somete al lenguaje “a la lógica [unívoca] de lo posible” (61).

Del otro lado de la “tranquera de Macedonio”, la ficción deja ya de funcionar como una práctica antagónica de la política. Por el contrario, del otro lado la ficción misma se politiza al realizar su doble proceso destructor de la ficción posible del poder y constructor de la contra-realidad utópica-imposible. Allí, del otro lado de la tranquera de Macedonio se trata de abrir paso a la utopía, es decir, ya “no se trata de ver” —aclara Piglia— “la presencia de la realidad en la ficción (realismo) sino de ver la presencia de [dicha] ficción en la realidad (utopía)” (178). Lo que importa del otro lado de la tranquera abierta por Macedonio —concluye Piglia— es descubrir “la política que pide lo imposible” (180), una política que crea, a través de la ficción, una contra-realidad utópica que, por su sola pluralidad, deconstruye el lenguaje monológico, unívoco, “posible” del Estado.

Frente a la denuncia de la diatriba, frente a la supuesta “verdad” de la no-ficción, Piglia propone usar a la ficción en diálogo con la política y seguir a Macedonio a través del otro camino implícito del otro lado de la tranquera. Al cruzar la tranquera, Piglia, entonces, abandona el Walsh que entrevista en 1970 y el que él lee años más tarde y al que coloca de

este lado de la tranquera junto a Sarmiento y los demás escritores del origen. Desde la lectura de Piglia, entre entrevistador y entrevistado se levanta la tranquera de Macedonio como una cuña que se inscribe entre ambos como una escisión que rompe la coincidencia inicial de la entrevista. Sin embargo, esta división simétrica —basada en el rechazo de la ficción por parte de Walsh— se resquebraja en el momento en que se lee *Ese hombre y otros papeles personales*, esa suerte de diario caótico que llevaba Walsh de sus días. Allí, en las páginas de ese “cuaderno de bitácora fragmentario” (Link 7), Walsh re-articula la encrucijada literatura-política ahora vista como conflicto, como el dilema al que se enfrenta todo aquel revolucionario que no quiere dejar de escribir ficción para siempre: “You still want to be a writer [...]”, se dice a sí mismo y nos dice Walsh en un fragmento de 1971 (176). No un “novelista”, pero sí un escritor —aclara en 1972— porque “hay cosas que podría decir que me gustaría decir que sería útil que fueran dichas” (198).

Hay que dejar la ficción, afirma Walsh públicamente frente a Piglia durante la entrevista. Hay que dejar la ficción y quedarse sólo con la palabra-denuncia sin cruzar hacia el otro lado donde se usa la ficción-política. Sin embargo, en el espacio privado de sus notas personales, en el espacio no público de la lucha, hay en Walsh una constante reflexión sobre el rol de la ficción en su hoy político y sobre la renuncia a articularla en sus escritos. Este preguntarse incesantemente sobre la posibilidad misma de la ficción en una sociedad altamente politizada es lo que no le permite a Walsh actualizar su renuncia como un absoluto: “Cómo volver a escribir. Lidia” (71), cómo “sentir que mi libro también sirve, romper la disociación que en todos nosotros están produciendo las ideas revolucionarias, el desgarramiento, la perplejidad entre la acción y el pensamiento [...]” (92).¹⁰ Cómo escribir lo que importa, el “inventario de las cosas que quiero y las cosas que odio” (198). Cómo conciliar en el papel las dos palabras, la que le exigen los tiempos que lo llevan y lo traen (13) y la que él aún aspira a articular como escritor. Cómo —se pregunta Walsh, por último, en el espacio privado de los papeles personales— escribir “una ficción que incorpore la experiencia política” (178), que abandone el conformismo “burgués” (80) y que sea no para unos pocos sino “para todos” (150).

Ese hombre y otros papeles personales enseña, entonces, una nueva lección que no lee Piglia en su continuidad del diálogo: enseña a leer la obra de Walsh como una búsqueda sistemática que procura resolver “el siempre latente problema de la escritura” (Link 197). *Ese hombre y otros papeles personales* muestra, a su vez, a Walsh reflexionando constantemente sobre su identidad de escritor y de revolucionario: “Has dejado de ser un escritor” (165) —Pirí Lugones le dice en 1970 como elogio— él, sin embargo, duda, “¿He dejado?” Así, los papeles personales abren una zona intersticial donde se inscribe, fuera de las dicotomías, otro camino en el cual se destruye, por igual, el antagonismo burgués y el revolucionario que condena y separa la ficción y la política. *Ese hombre y otros papeles personales* se lee, en consecuencia, como un proceso de reflexión tautológico sobre la escritura, un proceso que inaugura un nuevo espacio para la dicotomía fundante en donde se presenta constantemente el diálogo entre ambas prácticas como problema y no como

¹⁰ “Lidia” se refiere a Lidia Moussompes, el personaje central de la historia tercera de la novela inconclusa (Link 135). A su vez, constituye una referencia inter-textual ya que Lidia es el personaje central del cuento “Cartas” perteneciente a *Un kilo de oro* (1967).

solución. *Ese hombre y otros papeles personales* muestra en cada una de sus páginas a Walsh no renunciando a la ficción sino escribiéndola en diálogo polémico con la política. En los papeles personales, se lo ve a Walsh escribiendo ficción sólo por el hecho de escribir y reflexionar sobre la imposibilidad misma de escribirla.

En *Ese hombre y otros papeles personales* Walsh ya no está —como lo lee Piglia— del otro lado de la tranquera de Macedonio. Por el contrario, al re-concentrarse en sus papeles con ese “violento oficio de escritor” que “dentro de todos [sus] oficios terrestres era [según él] el que más [le] convenía” (13), Walsh cruza la tranquera y comienza, a su modo, a buscar como Macedonio la ficción en la realidad misma. Junto a la no-ficción, Walsh va creando, entonces, en esos papeles fragmentados que escribe sin tregua, una segunda “literatura clandestina” (*Ese hombre* 157) que lo acerca a la “metaficción” —a la reflexión sobre la teoría de la ficción, según definición de Patricia Waugh (2)— pero que simultáneamente no lo aleja ni lo disocia de la política. En su “cuaderno de bitácora”, Walsh crea una literatura en la cual su “Yo” de escritor se entrelaza con los tiempos revolucionarios y donde la revolución se ve obligada a reflexionar, como problema, sobre la posibilidad misma de una ficción inter-penetrada de política: “He pensado escribir mi vida con la historia de diez años por venir” (129) porque “lo que importa es el proceso que ha pasado por mí la historia de cómo yo cambié y cambiaron los demás y cambió el país” (198). Pero, inmediatamente se pregunta, cómo escribirla, “¿qué hago con todo eso? Empiezo a juntarlo y empiezo a mirarlo empiezo a estudiarlo empiezo a ver si se deja escribir” (199).

En Walsh hay, entonces, dos “literaturas clandestinas”: la de los informes de la “Agencia de Noticias Clandestinas” (ANCLA), la de los textos de *Cadena Informativa* recuperados por Verbitsky y la otra, la que nos entrega Link al recuperar y editar los papeles personales de Walsh. La una es política, de denuncia exclusiva, en donde se apuesta a la fuerza perlocutoria de la palabra y a vencer, de algún modo, el cerco de desinformación puesto en marcha por la dictadura. La otra, en cambio, la que surge del “cuaderno de bitácora” trabaja la tensión entre ficción y política. En ella se debate la escritura como conflicto, la ficción como problema, la acción política como compromiso voluntario, la imposibilidad de la escritura aséptica, la transformación a revolucionario, el abandono de la novela, la renuncia nunca absoluta a su oficio de escritor.

Hay que dejar la ficción, le dice Walsh a Piglia en la entrevista de 1970, pero la verdad es que él mismo no sabe cómo dejarla. En 1976, luego de escribir críticamente contra la conducción de “Montoneros” (véase, su reproducción en Baschetti *Rodolfo Walsh, vivo* 206-40), luego de participar, una vez más, activamente en su tiempo, Walsh se repliega en San Vicente junto a Lilia Ferreyra —su última compañera— y vuelve a “Juan se iba por el río”, la primera de las historias que iba a componer su “novela geológica”. Los apuntes para la escritura de este relato cierran el desarrollo cronológico de los papeles personales recuperados por Link. Walsh, una vez más, ha vuelto a la ficción sin dejar la política. Allí, en su refugio de San Vicente, Walsh busca—según testimonio de Lilia Ferreyra— “recuperar su identidad y con ello toda su trayectoria personal [...] Un hilo que había quedado suspendido en 1968, luego de *¿Quién mató a Rosendo?*, es recuperado” (198-99): “Vuelvo a ser Rodolfo Walsh”, dice Lilia Ferreyra que Walsh por esos días decía (198-99). En ese San Vicente de re-encuentros, Walsh, sin embargo, no se distancia de sus tiempos que lo llevan y que lo traen. Por el contrario, el 24 de marzo de 1977, escribe la

“Carta abierta a la Junta” que “es el primer documento en el que reaparece su firma” (Ferreya 199) y es donde finalmente se presenta a sí mismo como escritor y no sólo como periodista de denuncia. Cuando lo matan, entonces, luego de despachar su última palabra “furiosa”, Walsh está ejerciendo en San Vicente, una vez más, el conflicto básico de su palabra: a horcajadas Walsh está entre Juan y la carta. “[Q]uería empezar este año [por 1977], escribiendo contra estos hijos de puta”, dice Lilia Ferreyra que Walsh le dijo (200). Una vez más, lo que escribió esa noche, lo que dejó escrito junto a la denuncia directa de la “Carta abierta” “era una imagen triste y melancólica [y tal vez, ficticia] de Buenos Aires” (Ferreya 200). *Ese hombre y otros papeles personales* muestra, en síntesis, que la escritura de Walsh se instala a horcajadas en la tranquera de Macedonio con un pie en la continuidad con Sarmiento y con el otro, del otro lado, más allá, cerca de su entrevistador Piglia y del umbral fundador de Macedonio Fernández.

BIBLIOGRAFÍA

- Amar Sánchez, Ana María. “La propuesta de una escritura (En homenaje a Rodolfo Walsh)”. *Rodolfo Walsh, vivo*. Roberto Baschetti, comp. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1994. 87-108.
- _____. *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1992.
- Anguita, Eduardo y Martín Caparrós. *La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina. 1966-1973*. 3 vols. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 1997-1999.
- Barthes, Ronald. “Escritores y escribientes”. *La cuestión de los intelectuales*. Rodolfo Alonso, ed. Buenos Aires: Colección Argumentos, 1969. 111-20.
- Baschetti, Roberto (comp.). *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1994.
- Bayer, Osvaldo. “Rodolfo Walsh, un historiador del presente”. *Rodolfo Walsh, vivo*. Roberto Baschetti, comp. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1994. 332-36.
- Cerutti, Gabriela. “El texto de la entrevista que Alfredo Astiz ofreció a trespuntos”. *La Nación* (13-19 enero 1998) edición internacional: 5. Reproducción de “El asesino está entre nosotros” publicado originalmente en la revista *Trespuntos*.
- Ferreya, Lilia. “Rigor e inteligencia en la vida de Rodolfo Walsh”. *Rodolfo Walsh, vivo*. Roberto Baschetti, comp. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1994. 195-201.
- Galeano, Eduardo. “Un historiador de su propio tiempo”. *Rodolfo Walsh, vivo*. Roberto Baschetti, comp. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1994. 324-25.
- Goñi, Uki. “¿Quién mató a Rodolfo Walsh?” *La Nación* (25 enero 1998), *Suplemento Enfoques*: 2.
- Moyano, María José. *Argentina's Lost Patrol: Armed Struggle, 1969-1979*. New Haven: Yale University Press, 1995.
- Link, Daniel (ed.). *Ese hombre y otros papeles personales. Rodolfo Walsh*. Buenos Aires: Seix Barral, 1996.
- Piglia, Ricardo. *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993.

- _____. “Rodolfo Walsh y el lugar de la verdad”. *Nuevo TextoCrítico* 6/12/13 (julio 1993-junio 1994): 13-15.
- _____. “Ficción y política en la literatura argentina”. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Ediciones Fausto, Siglo xx y Universidad Nacional del Litoral, 1993. 173-80.
- _____. “Ficción y política en la literatura argentina”. *Hispanérica* 52 (1989): 58-62.
- _____. “He sido traído y llevado por los tiempos”. *Crisis* 55 (noviembre, 1987): 16-21.
- _____. “Conversaciones con Walsh. Novela y política”. *El Universal. Revista de la Semana* 187 (27 noviembre 1978): 1-3.
- Rock, David. *Argentina. 1516-1987. Desde la colonización española hasta Raúl Alfonsín*. Buenos Aires: Alianza, 1994.
- Sarlo, Beatriz. “Una alucinación dispersa en agonía”. *Punto de Vista* 21 (agosto 1984): 1-4.
- Seoane, María. “Reportaje a Ricardo Piglia. ‘La mejor tradición argentina de la militancia intelectual’”. *Fin de Siglo* 10 (abril 1988): 51.
- Sklodowska, Elzbieta. *Testimonio hispanoamericano: historia, teoría, poética*. Nueva York: Peter Lang, 1992.
- Vera León, Antonio. “Hacer hablar: la transcripción testimonial”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 36 (1992): 181-200.
- Verbitsky, Horacio (ed. y comp.). *Rodolfo Walsh y la prensa clandestina. 1976-1978*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1985.
- _____. “El *Facundo* de Rodolfo Walsh”. *El periodista de BuenosAires* (22 septiembre 1984), sec I.2: 30-33.
- Walsh, Rodolfo. *Ese hombre y otros papeles personales. Rodolfo Walsh*. Daniel Link, ed. Buenos Aires: Seix Barral, 1996.
- _____. *El violento oficio de escribir. Obra periodística (1953-1977)*. Daniel Link, comp. Buenos Aires: Planeta, 1995.
- _____. “Las divergencias de Walsh con la conducción de Montoneros”. *Rodolfo Walsh, vivo*. Roberto Baschetti, comp. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1994. 195-240.
- _____. “Carta abierta de un escritor a la Junta Militar”. *Rodolfo Walsh y la prensa clandestina. 1976-1978*. Horacio Verbitsky, ed. y comp. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1985. 121-26.
- _____. “Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política”. *Un oscuro día de justicia*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1973. 9-28.
- _____. “Aramburu y el juicio histórico”. *Operación masacre*. 3 ed. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1972. 194-98.
- _____. “Una literatura de la incomodidad”. *Primera Plana* (19 diciembre 1967), sec VI: 84.
- Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Londres/ Nueva York: Methuen, 1984.