

Entrevista con Ricardo Piglia

[Revista Unidos N° 10, junio de 1986]



## **Política y ficción: un entrevero argentino**

Después de más de una hora y media de conversación -confitería Opera, fines de abril, 16 horas- le sugerimos a Piglia algunos títulos para la charla:

"De Sarmiento a Walsh", "El Borges populista". No, no, respondió, demasiado espectacular, pongan algo simple, exacto,

sobrio. Y sugirió: "Política y ficción, algo así". Puede apreciarse que seguimos su indicación con un ligero agregado que, nos pareció, no le daba mayor luminosidad al título. Ahora contamos ese fugaz diálogo simplemente para ver si lo que amenazaba con ser espectacular puede transformarse apenas en descriptivo con el simple expediente de decirlo muy poco espectacularmente. Tanto si lo logramos como si desconocimos la voluntad del entrevistado, no haríamos nada más que situarnos en su propio terreno de novelista. Al contar las cosas el principal problema ya no es si sobresalen o no sobresalen, sino cuál es su relación con lo verdadero y lo falso. Dicho esto, recordamos que Piglia, entre muchas otras cosas, es autor de la novela *Respiración artificial* (1980), un extraño y riguroso clásico de la época. Es la manera menos espectacular de decir el gran valor que ella tiene. De las provocantes tesis de Piglia, sobre literatura y política en la Argentina, es fiel testimonio esta entrevista.

Política y literatura. Como siempre, he ahí la cuestión. ¿Podemos comenzar esta charla trayendo esa cuestión a la Argentina?

-Si la política es el arte de lo posible, según se dice ¿no? sobre todo en estos tiempos, entonces la literatura es antagónica con la política. La literatura trabaja la política como conspiración, como guerra; la política como gran máquina paranoica y ficcional. Eso es lo que uno encuentra en Sarmiento, en Hernández, en Macedonio, en Lugones, en Roberto Arlt, en Manuel Puig. Hay una manera de ver la política en la literatura argentina que me parece más interesante y más instructiva que los trabajos de los llamados analistas políticos, sociólogos, investigadores. La teoría del Estado de Macedonio, la falsificación y el crimen como esencia del poder en Arlt, la política como el sueño loco de la civilización en Sarmiento. En la historia argentina la política y la ficción se entreveran y se desvalijan mutuamente, son dos universos a la vez irreconciliables y simétricos.

-A partir de las relaciones entre ficción y política has desarrollado algunas hipótesis sobre la novela argentina.

-Hay una contaminación que provoca efectos extraños. De hecho la escritura de ficción tiene un lugar desplazado y tardío. La novela se abre paso en la Argentina fuera de los géneros consagrados, ajena a las tradiciones clásicas de la novela europea del XIX. Y esto fundamentalmente porque la escritura de ficción aparece como antagónica con un uso político de la literatura. La eficacia está ligada a la verdad, con todas sus marcas, responsabilidad, necesidad, la moral de los hechos, el peso de lo real. La ficción aparece asociada con el ocio, la gratuidad, el derroche de sentido, el azar, lo que no se puede enseñar, en última instancia se asocia con la poética seductora y pasional de la barbarie. Existe un desprestigio de la ficción frente a la utilidad de la palabra verdadera. Lo que no le impide a la ficción desarrollarse en el interior de esa misma escritura digamos verdadera. El Facundo, por ejemplo, es un libro de ficción escrito como si fuera un libro verdadero. En ese desplazamiento se define la forma del libro, quiere decir que el libro le da forma a ese desplazamiento.

-Desde esa perspectiva vos lo considerás la primera novela argentina.

-Novela en un sentido muy particular. Porque la clave allí es el carácter argentino de ese libro. ¿Se puede hablar así? ¿Se puede hablar de una novela argentina? ¿Qué características tendría? Ese fue un poco el punto de partida para mí. Porque yo pienso que los géneros se forman siguiendo líneas y tendencias de la literatura nacional. Los géneros no trabajan del mismo modo en cualquier contexto. La literatura nacional es la que define las transacciones y los canjes, introduce deformaciones, mutilaciones y en esto la traducción, en todos sus sentidos, tiene una función básica. La literatura nacional es el contexto que decide las apropiaciones y los usos. Frente a la historia oficial de la novela argentina que marca su origen hacia el 80 con el trasplante de la novela naturalista y postula una relación entre las formas y su uso como un simple cambio de contenido, podría pensarse que la novela se define de otro modo en ese pasaje. ¿Existe una forma nacional de usar la ficción? Ese es el planteo extremo del asunto, diría yo.

-¿Y el Facundo definiría esa forma?

-Digamos que es un punto de referencia esencial. La combinación de modos de narrar y de registros que tiene el libro. Esa forma inclasificable. Se inaugura ahí una gran tradición de la literatura argentina. Uno encuentra la misma mezcla, la misma discordancia y amplitud formal en la Excursión de Mansilla, en el Libro extraño de Sicardi, en el Museo de Macedonio, en Los siete locos, en el Profesor Landormy de Cancela, en Adán Buenosayres, en Rayuela y por supuesto en los cuentos de Borges que son como versiones microscópicas de esos grandes libros. "El Aleph", por ejemplo, es una especie de Adán Buenosayres anticipado y microscópico.

-Una versión condensada.

-Borges hace siempre eso ¿no? Miniaturiza las grandes líneas de la literatura argentina. Hay un ensayo, no sé si se acuerdan, notable, de Borges: "Nuestras imposibilidades", publicado en Sur en el 31 o el 32. Allí Borges entrega su contribución de cinco páginas a toda la metafísica del

ser nacional que empezaba a circular por ese tiempo, la ensayística tipo Martínez Estrada, Mallea, el Scalabrini del Hombre que está solo y espera. Hay una microscopía de las grandes tradiciones en Borges que es muy interesante de analizar.

Esteban Echeverría

-¿Seguís suscribiendo aquella idea de "Respiración artificial" de que Borges cierra la literatura argentina del siglo XIX?

-Bueno, Renzi dice que Borges es el mejor escritor argentino... del siglo XIX. Lo que no es poco mérito si uno piensa que en ese entonces escribían Sarmiento, Mansilla, del Campo, Hernández. Por supuesto que en la novela todo eso está exasperado. El contraste Arlt-Borges está puesto de un modo muy brusco y directo para provocar un efecto digamos ficcional. Renzi cultiva una poética de la provocación. De todos modos creo que la hipótesis de que Borges cierra el siglo XIX es cierta. La obra de Borges es una especie de diálogo muy sutil con las líneas centrales de la literatura argentina del XIX y yo creo que hay que leerlo en ese contexto.

-Sobre todo con Hernández y Sarmiento.

-Claro. Por un lado la gauchesca, de donde toma los rastros de la oralidad, el decir popular y sus artificios y en esto se opone frontalmente a Lugones al que le gustaba todo de la gauchesca salvo el lenguaje popular y entonces veía al Don Segundo Sombra como la culminación del género, la temática del género pero en lengua culta y modernista. La guerra gaucha quería acrecentar la épica nacional. Borges en cambio percibe a la gauchesca, por supuesto, antes que nada como un efecto de estilo, una retórica, un modo de narrar. Aquello de que saber cómo habla un hombre, conocer una entonación, una voz, una sintaxis, es haber conocido un destino.

-"En mi corta experiencia de narrador" dice Borges. ¿Eso no está en el ensayo sobre la gauchesca, en "Discusión"?

-Por ahí creo, sí. La oralidad, digamos entonces, la sintaxis oral, el fraseo, el decir nacional. Y por otro lado el culto al coraje, el duelo, la lucha por el reconocimiento, la violencia, el corte con la ley. Eso es la gauchesca para Borges. Una tradición narrativa y allí se quiere insertar y se inserta, de hecho, a partir de "Hombre de la esquina rosada".

-Pero eso lo abandona.

-No creo. Es una cuestión a conversar. Lo que hace es refinar su manejo del habla, en los relatos que siguen eso es menos exterior. Pero todos los cuentos del culto al coraje están contruidos como relatos orales. Borges oye una historia que alguien le cuenta y la transcribe. Esa es la fórmula. Los matices de esa voz narrativa son cada vez más sutiles, pasan, podría decirse, del léxico a la sintaxis y al ritmo de la frase. Pero esa fascinación por lo popular entendido como una lengua y una mitología, o para no hablar de mitología, como una intriga popular, me parece que cruza toda su obra. Va desde las primeras versiones de "Hombre de la esquina rosada" en el 27 a "La noche de los dones" que es uno de sus últimos relatos

publicados, del 74 o 75. La ficción de Borges se ha mantenido siempre fiel a esa línea. Hay una vertiente populista muy fuerte en Borges que a primera vista no se nota, claro, Borges parece la antítesis. Por momentos esa veta populista se corresponde con sus posiciones políticas, sobre todo en la década del 20, cuando está cerca del yrigoyenismo y defiende a Rosas y se opone de un modo frontal a Sarmiento, los tres primeros libros de ensayo son eso. Y los rastros se ven muy claramente en el libro sobre Carriego que es del 30.

-El prólogo a Jauretche...

-Claro, en el 33. Aunque después por supuesto cambia sus posiciones políticas yo creo que esa veta, digamos, populista persiste en sus textos, y no sólo en sus textos. Populismo y vanguardia ¿no? eso es muy fuerte en Borges. La vanguardia entendida no tanto como una práctica de la escritura, y en esto es muy inteligente, sino como un modo de leer, una posición de combate, una actitud frente a las jerarquías literarias y los valores consagrados y los lugares comunes. El escritor como estratega de las luchas literarias. Una política respecto a los clásicos, a los escritores desplazados, una reformulación de las tradiciones. Decir por ejemplo que Eduardo Gutiérrez es el mayor novelista argentino, lo que en más de un sentido es cierto, como escribe en *El hogar*, en los años 30. Como lector, digamos así, Borges se mueve en el espacio de la vanguardia. Y eso tiene que ver también creo con su manera de trabajar lo popular. Una lectura vanguardista de la gauchesca que tendrá sus herederos en la literatura argentina. Los hermanos Lamborghini, sin ir más lejos.

-La gauchesca como una gran tradición literaria.

-Claro. Una tradición reactualizada, reformulada. Para nada muerta. Lo mismo hace Macedonio que pone a Estanislao del Campo con toda tranquilidad al lado de Mallarmé y de Valéry. Ahora Borges trabaja muy explícitamente la idea de cerrar la gauchesca, escribirle "El fin", digamos.

-A mí me gustaría que hables un poco de aquel relato que Borges escribió junto con Bioy Casares, "La fiesta del monstruo". ¿Sería una parodia de "El matadero"?

-Yo no diría que es una parodia de "El matadero". Más bien una especie de traducción, de reescritura. Borges y Bioy escriben una nueva versión del relato de Echeverría adaptado al peronismo. Pero también tienen en cuenta uno de los grandes textos de la literatura argentina, "La refalosa" de Ascasubi. Es una combinación de "La refalosa" con "El matadero". La fiesta atroz de la barbarie popular contada por los bárbaros. La parodia funciona como diatriba política, como lectura de clase se podría decir. La forma está ideologizada al extremo. Habría que estudiar la escritura política de Borges, tiene un manejo del sarcasmo, un tipo de politización de la lengua que me hace acordar al padre Castañeda. Aquello que dice del peronismo en un panfleto que escribe en el 56 o 57. "Todo el mundo gritaba Perón, Perón que grande sos y otras efusiones obligatorias". La hipalage como instrumento político. "La fiesta del monstruo" es un texto de una violencia retórica increíble, es un texto límite, difícil encontrar algo así en la literatura argentina.

-¿No te parece sin embargo bastante típico de cierto estilo de representación de las clases populares en la literatura argentina?

-En ese asunto lo que siempre aparece es la paranoia o la parodia. La paranoia frente a la presencia amenazante del otro, que viene a destruir el orden. Y la parodia de la diferencia, la torpeza lingüística del tipo que no maneja los códigos. "La fiesta del monstruo" combina la paranoia con la parodia. Porque es un relato totalmente persecutorio sobre el aluvión zoológico y el avance de los grasas que al final matan a un intelectual judío. El unitario de "El matadero", digamos, se convierte en un intelectual judío, una especie de Woody Allen rodeado por la mersa asesina. Y a la vez el relato es una joda siniestra, un pastiche barroco y muy sofisticado sobre la diferencia lingüística y los restos orales. La parodia paranoica, se podría decir. Aunque siempre hay algo paranoico en la parodia.

-Vamos a retomar el asunto de la relación de Borges con las dos líneas de la literatura argentina que se nos quedó colgado.

-¿Qué decíamos? Por un lado la inserción en la gauchesca, la gran tradición oral y épica del siglo XIX y sobre esto hay mucho que hablar. Y por otro lado el manejo de la cultura, el cosmopolitismo, la circulación de citas, referencias traducciones, alusiones. Tradición bien argentina diría yo. Todo ese trabajo un poco delirante con los materiales culturales que está en Sarmiento, por supuesto, pero también en Cané, en Mansilla, en Lugones, en Martínez Estrada, en Mallea, en Arlt. Me parece que Borges exaspera y lleva al límite, casi a la irrisión, ese uso de la cultura, lo vacía de contenido, lo convierte en puro procedimiento. En Borges la erudición funciona como sintaxis, es un modo de darle forma a los textos.

-No sería un uso ostentatorio

-No creo. Hay una cosa muy interesante en todo este asunto y es el estilo del divulgador en Borges. Borges en realidad es un lector de manuales y de textos de divulgación y hace un uso bastante excéntrico de todo eso. De hecho él mismo ha escrito varios manuales de divulgación, tipo El budismo, hoy, ha practicado ese género y lo ha usado en toda su obra. En esto yo le veo muchos puntos de contacto con Roberto Arlt que también era un lector de manuales científicos, libros de sexología, historias condensadas de la filosofía, ediciones populares y abreviadas de Nietzsche, libros de astrología. Los dos hacen un uso muy notable de ese saber que circula por canales raros. En Borges, como biblioteca condensada de la erudición cultural al alcance de todos, la Enciclopedia Británica y en Arlt las ediciones populares socialistas, anarquistas y paracientíficas que circulaban por los quioscos entre libros pornográficos y revistas deportivas. Las obras de Ingenieros se vendían así hasta no hace mucho.

-Respecto al Borges "populista". El acompaña el Yrigoyenismo hasta que se da una bifurcación. ¿Cómo fue eso?

-Hay un momento de viraje hacia fines de la década del 30. Antes de eso, hay dos o tres datos muy divertidos. En el 27 o 28 la formación del comité de intelectuales jóvenes de apoyo a Yrigoyen donde están Borges, Marechal, González Tuñón, Oliverio, incluso Macedonio creo, y ese comité de hecho es el que rompe y liquida Martín Fierro porque la dirección de la revista publica una declaración para desvincularse de ese comité y entonces Borges renuncia. Eso es en el 28, y después en el 34 o 35 Homero Manzi lo invita a Borges a integrarse a Forja, pero Borges no acepta.

-¡Ah! ¿Fue invitado?

-Sí. Y que se le haya ocurrido invitarlo prueba que en esos años era verosímil, que Borges andaba cerca.

-En su Autobiografía Borges cuenta que Ernesto Palacio lo quiere presentar a Perón y él se niega. También era verosímil esa presentación.

-No sabía, parece más raro, porque en el 46 lo sacan de la biblioteca municipal y lo nombran inspector de aves. Algún borgeano que había en el peronismo, supongo que habrá sido, porque es una especie de broma perversa ¿no? convertir a Borges en inspector de los mercados de pollos de la ciudad, seguro que era un lector de Borges el tipo, habrá leído "El arte de injuriar" y usó la técnica de la degradación irónica con el mismo Borges.

-Una cesantía borgeana en todo sentido. Vos decís que el cambio se da durante la década del '30.

-Sí, no hay un momento preciso. Durante la década del '30 por ejemplo Borges colabora en Sol y luna que es la revista del cursillismo católico, del nacionalismo, donde ya está Marechal. La guerra polariza todo después. Yo creo que hay un momento clave, un año muy interesante, habría que escribir un libro reconstruyendo ese año de 1942. Es el año que muere Arlt y las reacciones o no reacciones que provoca su muerte son un dato. Es también el año en que los expulsan a Cancela y a Marechal de la SADE por nacionalistas o medio fascistas, el presidente de la SADE era Martínez Estrada y se arma cierto lío con eso. Y además ése es el año en que Borges manda su primer libro de cuentos y no le dan el premio nacional y se arma todo un revuelo con ese asunto. Desagravios en Sur, desagravios en la revista de Barletta. Y la declaración del jurado que estaba presidido por Giusti, creo, es increíble porque por supuesto dicen que Borges es un escritor extranjerizante, que escribe textos fríos, de puro razonamiento, sin vida. Todas las tonterías que se van a repetir sobre Borges durante años.

-Antes de la revolución del '43 vos decís que ya hay una polarización.

-Claro, una polarización rara. Borges enfrentado con los aparatos oficiales de consagración. A la vez Marechal y Cancela excluidos de la comunidad de escritores. Arlt se muere casi sin ser notado. El peronismo agudiza, me parece, tendencias que ya están latentes en la cultura de esos años.

-¿Los cambios y la persistencia de ciertos rasgos en Borges permitirían hablar de un núcleo ideológico básico?

-Yo creo que sí. Aunque el problema es complicado, porque cuando uno dice ideología en literatura está hablando de formas, no se trata de los contenidos directos, ni de las opiniones políticas. Lo que persiste es una problemática, digamos así, a la que Borges se mantiene fiel. Un conglomerado que se define en los años del yrigoyenismo. Y lo más interesante es que cuando cambia sus opciones políticas y se vuelve "reaccionario" digamos lo que hace no es cambiar ese núcleo ideológico, sino mantener la problemática pero cambiar de lugar. Vuelve a la polémica de los '20, por decirlo así, pero cambia de posición. Por eso se afilia al partido conservador, como si dijera soy anti radical. Sobre todo vuelve a Lugones, al Lugones anti democrático que es el gran antagonista intelectual del yrigoyenismo. Se hace cargo de la misma polémica que existía en los '20...

-En la cual había estado del otro lado...

-Digamos. Lo que hace es moverse en el mismo espacio, pasar a la posición antagónica, definirse como antidemocrático. Toda la historia de su compleja relación con Lugones se juega ahí. El día que se afilia al partido conservador lo que hace por supuesto es ir y dar una conferencia sobre Lugones. El país, dice en esa conferencia, está en decadencia desde la Ley Sáenz Peña. El nihilista aristocrático como el gran enemigo del populista, su revés.

-Sin embargo vos decís que hay cuestiones que persisten.

-Sin duda. Lo que persiste sobre todo es la tensión entre un mundo y el otro. Por ejemplo la lectura, los libros, la biblioteca lleva siempre en los relatos de Borges a la enfermedad y a la muerte. Se trata de un elemento central en la construcción de la intriga. Basta pensar en los grandes textos de Borges, como "El sur", la lectura de Las mil y una noches que provoca el accidente de Dhalman aparece siempre en los momentos claves del cuento para marcar la antítesis con la vida simple y elemental a la que el héroe no puede acceder sino al final y a costa de su vida. Lo mismo pasa con Lönnrot en "La muerte y la brújula". Mientras Treviranus actúa como un descifrador intuitivo, que se maneja con la experiencia y el sentido común, Lönnrot sólo cree en lo que lee y porque no conoce otro modo de acceder a la verdad que la lectura se equivoca y va hacia la muerte. Hay un anti intelectualismo muy firme en Borges y en esa tensión se juega a menudo toda la construcción densa y sutil de sus relatos. Ese contraste entre la cultura y la vida digamos así, mantener la tensión, trabajar todos los matices de esos dos mundos, es fundamental en la escritura de Borges. Mantener unidos los términos, siempre en lucha, creo que eso es constitutivo en Borges y a la larga prevalece la idea de que la biblioteca, los libros, empobrecen y que las vidas elementales de los hombres simples son la verdad. Es una oposición ridícula, por supuesto, pero muy importante en la construcción de sus textos.

-¿Sería quizás la función del "infelizmente soy Borges"? Con esa frase queda evidenciada la angustia por el hecho de que la biblioteca y las palabras nunca sean la realidad posible.

-Está lleno de ese tipo de reflexiones levemente irónicas y resignadas pero lo más importante, lo que habría que analizar en detalle son las relaciones que se establecen. El contraste entre "Pierre Menard" y "Hombre de la esquina rosada" que son los relatos inaugurales de Borges, los que delimitan el campo de la ficción, cuando se empiezan a integrar en un mismo texto, como pasa en los grandes relatos, ahí está construyendo una maquinaria complejísima, llena de recovecos y de matices. Porque al mismo tiempo el populismo es una ideología estética. El gusto de Borges por el relato popular, no sólo las policiales, sino Wells, Stevenson, Chesterton, Kipling, todos escritores de público masivo en sus años de formación, que trabajan un tipo de relato deliberadamente estereotipado, con fórmulas narrativas muy definidas.

-Y la percepción de los mecanismos de la cultura de masas, como su inmediata incorporación al cine...

-Claro, el western, los policiales de von Sternberg. Pero la clave es mantener unidos los términos, Almafuerte y Valéry Kafka y Eduardo Gutiérrez. Borges aparece todo el tiempo en los diarios para decir que los diarios y el periodismo han arruinado la cultura.

-¿Y cómo funciona allí la cuestión de "lo otro", aquello que te llama y te seduce? ¿Se podría decir que, en un sentido general sería "lo bárbaro"?

-La seducción de la barbarie es un gran tema por supuesto de la cultura argentina. Para Borges la barbarie, la vida elemental y verdadera, el destino sudamericano son antes que nada el mundo de la pasión. No porque no haya pasiones intelectuales y eso Borges lo conoce mejor que nadie, sino porque del otro lado está la experiencia pura, la epifanía. La inglesa que se tira a tomar sangre de yegua en "La historia del guerrero y la cautiva". Lo vivido, la oralidad, las pasiones elementales, hay una poética ahí.

-Pero aún así, de acuerdo con tu hipótesis, eso no fue suficiente para ligarlo a la novelística del siglo XX.

-No es tan así. Lo cierto es que a Borges la novela no le parece suficientemente narrativa. El relato puro está en el cine de Hollywood, dice, y tiene razón. O en las formas breves que se ligan con las tradiciones arcaicas del relato oral. La novela moderna, para Borges, es Joyce, Faulkner que en el fondo es lo mismo, con los que mantiene una relación de distancia. Sobre todo con Joyce que no le parece un novelista. Demasiado experimental para su gusto. Pero es obvio que los grandes relatos de Borges están en la vanguardia de la narrativa contemporánea.

-Vos buscás sin embargo el origen de la novela argentina contemporánea en Macedonio.

-Creo que es evidente para cualquiera que lo haya leído que Macedonio es quien renueva la novela argentina y marca el momento de máxima autonomía de la ficción. Si volvemos a lo que hablábamos al principio te diría que en ese sentido Macedonio es la antítesis de Sarmiento. Por un lado une política y ficción, no los enfrenta como dos discursos irreductibles, los ve como dos estrategias discursivas complementarias. Por otro lado subraya el carácter ficcional de la

política, pone en primer plano la intriga, la conspiración, el complot, los espejismos de la verdad.

-Se trataría entonces de pensar las relaciones entre Sarmiento y Macedonio.

-Que son múltiples. Pero lo que importa en este caso es la relación entre Facundo y Museo de la novela de la Eterna. Entre un libro y otro todo ha cambiado en la literatura argentina. Existe una nueva relación con las prácticas de la verdad y existen también nuevas relaciones entre política y ficción. Pero a la vez muestran la persistencia de la literatura nacional. En el mundo conspirativo, delirante, politizado, utópico, ensayístico, de esos dos grandes libros se arma otra historia de la novela argentina. La clave en Macedonio es la utopía, hacer entrar la ficción en la realidad, creo que eso define todas las intrigas macedonianas.

-Si quisiéramos llevar esa cuestión 50 años más acá, o sea de la Argentina de Macedonio a la situación actual. ¿Cómo se daría la presencia de la ficción en la realidad? Pero eso en relación al actual contexto de discusión, donde decir realidad y ficción parece llevar a un horizonte de conformismo.

-El conformismo, la sensatez, aceptar las cosas como son, todo eso es un resultado del exceso de realidad, que define hoy el debate intelectual. El realismo político se ha convertido en la moda de esta temporada. Los intelectuales tienden a hablar como si fueran ministros: vigilan sus palabras porque se ilusionan con su eficacia. Limitarse a aceptar los hechos consumados no garantiza la eficacia. ¿Desde cuándo debemos pensar dentro de los márgenes de lo que los políticos consideran posible y "real"?

-Esto nos lleva de la cuestión Macedonio a la cuestión Walsh.

-Tendría que haber un eje Walsh hoy en la discusión cultural. Porque ¿qué quiere decir la obra de Walsh? Frente a la buena conciencia progresista de las novelas sociales que reflejan la realidad y ficcionalizan las efemérides políticas, Walsh levanta la denuncia directa, el relato documental. Un uso político de la literatura debe prescindir de la ficción, eso es lo que viene a decir la obra de Walsh.

-Vuelve a la oposición entre política y escritura de ficción.

-Me parece que su obra está construida en el interior de esa oposición. De hecho resuelve la cuestión de un modo dramático, abandona la literatura, entra en Montoneros, se convierte en un militante, monta toda una cadena clandestina de información. Pero a la vez su obra dice algo más y está escindida por ese contraste. Por un lado está el uso de la forma autobiográfica, del testimonio verdadero, del panfleto y la diatriba en la línea de Sarmiento, del Hernández de la Vida del Chacho, de los grandes prosistas del nacionalismo como Anzoátegui, incluso del Martínez Estrada de Las cuarenta. El escritor aparece como un historiador del presente, que habla en nombre de la verdad y denuncia los manejos del poder.

-Y vos ponés en otro lado sus cuentos.

-Justamente, yo creo que a diferencia de tantos otros Walsh lleva al límite ese contraste. Libera totalmente a su ficción de las contaminaciones circunstanciales. Para Walsh la ficción es un arte de la elipsis, trabaja con la alusión, con lo no dicho, su construcción enfrenta la estética urgente del compromiso y las simplificaciones del realismo social. Basta pensar en "Cartas", un relato en muchos sentidos excepcional, donde a partir de un pueblo de la provincia de Buenos Aires durante los años de la década infame, Walsh construye un pequeño universo joyceano, una suerte de Ulises rural, mezclando voces y fragmentos que se cruzan y circulan en una complejísima narración coral. Siempre elusivo y sutil, Walsh cultivaba el álgebra de la forma como un modo de asegurar la autonomía y la eficacia específica de su ficción.

-Entonces vos te pronunciás a favor de una ficción que reine soberanamente, sea en el caso de Macedonio o en el de Walsh, con la libre opción militante, siempre presente, como en el caso de Walsh.

-Cada uno decide las formas de actuar sus sueños políticos. Pero la ficción tiene leyes específicas y una forma propia de trabajar la política, y no sólo la política. Y esa forma a menudo dice más sobre las tramas de una sociedad que las verdades "concretas" de los que se instalan en el realismo político. Esa, creo, es la gran lección de Arlt, de Macedonio y en cierto sentido también de Borges.