

Rodolfo Walsh, Ricardo Piglia, la tranquera de Macedonio y el
difícil oficio de escribir

by

Laura Demaria
Webster University

"Prepared for delivery at the 1998 meeting of the Latin American
Studies Association, The Palmer House Hilton Hotel, Chicago,
Illinois, September 24-26, 1998."

LASA AND INTI FINAL VERSION

Rodolfo Walsh, Ricardo Piglia, la tranquera de Macedonio y el
difícil oficio de escribir

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 en su primera intervención-- la inter-relación literatura-política, el eje central del diálogo: "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 *hroe* ..." (12) y donde se desenmascara que el pueblo "'est< 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 s\lo es posible un arte que est**J** relacionado directamente con la pol**R**ica, sino que ... no concibo hoy el arte sino est< relacionado directamente con la pol**R**ica, con la situaci\ n del momento en que se vive en un pa**R**s dado, si no est< eso para m**R** le falta algo para poder ser arte. (22)

En la entrevista, en ese espacio de di<logo cooperativo, entrevistador y entrevistado recortan juntos un campo discursivo condensado en la sentencia que dice Walsh pero que Piglia elige como t**R**ulo de la entrevista: "Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la pol**R**ica". As**R**, en la encrucijada dial\gica que intersecta literatura y pol**R**ica se inscribe entre ambos la total coincidencia. Sin embargo, al observar c\mo 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 m<s all< de la coincidencia inicial del di<logo. Me propongo, en definitiva, observar c\mo Walsh y Piglia resuelven esa imposibilidad de escribir literatura sin inter-relacionarla con la pol**R**ica. Al analizar c\mo 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" (7) luego de su muerte y editados por Daniel Link con el nombre Ese hombre y otros papeles personales (1996).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 a Walsh de Nuevo Texto Crítico (12-3, julio 1993-junio 1994) dirigido por Jorge Lafforgue. Por último, para delimitar la resolución de Piglia a la encrucijada 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 (1993).⁵

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 (Ese hombre 80) y

poner en pr<ctica una palabra furiosa en la que pueda volcar su "odio rabioso" desestructurador del status quo (Ese hombre 90). Dejar la ficci\`n --le plantea Walsh a Piglia en 1970-- y asumir --a pesar de la renuncia (Ese hombre 84)-- "el proyecto revolucionario (la pol**R**ica, el peri\`dico)", el testimonio, el documento (Ese hombre 94). Dejar la ficci\`n --dice Walsh, en s**R**ntesis-- para trabajar con la "simple presentaci\`n" de los hechos, sin ficcionalizarlos, para hacer la literatura **d**til que se vuelva "arma" y que incomoda al lector (Ese hombre 118).

En ese 1970, Walsh le plantea a Piglia una renuncia que **J**l mismo se viene planteando desde 1968, a**Z**o que comienza a participar en la lucha pol**R**ica al colaborar, a trav**J**s de la fundaci\`n y direcci\`n del Semanario CGT, en la re-organizaci\`n sindical impulsada por Raimundo Ongaro, contra la "Revoluci\`n Argentina" del General Juan Carlos Ongan**R**a y la CGT "participacionista" de Augusto Vandor (Verbitsky 5, Rock 431). "[T]hings began to change" --escribe Walsh para s**R** en sus papeles personales-- "in 1968, when politics took all the field. Then I started to be a political writer" (Ese hombre 177).⁶ Las cosas comienzan a cambiar y la literatura se vuelve para Walsh problema. Precisamente, en los papeles del a**Z**o 1968, Walsh inscribe, por primera vez, la ficci\`n como imposibilidad, como lo incompatible con su pr<ctica pol**R**ica de denuncia y de cambio social: "La pol**R**ica se ha reimplantado violentamente en mi vida.

Pero eso destruye en gran parte mi proyecto anterior, el asc**J**tico gozo de la creaci**n** literaria aislada ..." (Ese hombre 93). La pol**R**itica --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 y reemplazarlo (205). As**R**, "cuando la tarea pol**R**itica 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, gui**Z**adas a los entendidos ... [y a] Escribir para todos" (150). La "novela geol****gica" (86-8) --su plan de escribir una novela compuesta por una sucesi**n** de seis historias que buscan recrear las "capas geol****gicas del habla rioplatense" (88) desde 1880 a 1968 (87)-- se convierte, entonces, en un proyecto al que Walsh alude constantemente en sus papeles s****lo 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 dif**R**icil de decir, lo que se resiste a ser dicho?)Lo que me compromete m****s a fondo? ... la novela es la **l**tima forma del arte burgu**J**s, y por eso ya no me satisface. (Ese hombre 151-2)⁷

La novela, la ficci**n** 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 Jl 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 "tradición que se remonta al Facundo, ... a los orígenes de la prosa argentina" (13).⁸ 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 de la ruptura con la ficción --con esas "'mentiras de la imaginación' de las que habla Sarmiento (La Argentina 10).⁹ 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 política, la política del "historiador del presente" (Piglia "R 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.¹⁰ "[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.

Cuando le llega el turno al entrevistador y necesite **J** 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" (Ese hombre 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 entroncamiento: en este artículo, 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 dissociar la ficción de la política. A diferencia de Sarmiento y de Walsh mismo, Macedonio une los dos componentes de la encrucijada sin "enfrentarlos" 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 s**ntesis**, c\mo la ficci\ n afirmada como pluralidad, como creaci\ n cont**inua**, 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 ut\pica" no monol\gica que abre y descentraliza los sentidos un**ivocos** impuestos por el Estado (178). Asimismo, esta ficci\ n-plural de Macedonio se vuelve una fuerza pol**itica** que desenmascara al poder, al Estado mismo como "una m\quina de producir ficciones, una m\quina sobre todo de hacer creer" que, a diferencia de la ficci\ n, somete al lenguaje "a la l\gica [un**ivoca**] de lo posible" ("Ficci\ n y pol**itica**" Cr**itica** 1989 61).

Del otro lado de la "tranquera de Macedonio", la ficci\ n deja ya de funcionar como una pr\ctica antag\nica de la pol**itica**. Por el contrario, del otro lado la ficci\ n misma se politiza al realizar su doble proceso destructor de la ficci\ n posible del poder y constructor de la contra-realidad ut\pica-imposible. All**í**, del otro lado de la tranquera de Macedonio se trata de abrir paso a la utop**ía**, es decir, ya "no se trata de ver" -- aclara Piglia-- "la presencia de la realidad en la ficci\ n (realismo) sino de ver la presencia de [dicha] ficci\ n en la realidad (utop**ía**)" (Cr**itica** 178). Lo que importa del otro lado de

la tranquera abierta por Macedonio --concluye Piglia-- es descubrir "la pol**R**ica que pide lo imposible" (Cr**R**ica 180), una pol**R**ica que crea, a trav**J**s de la ficci**n**, una contra-realidad ut****pica que, por su sola pluralidad, deconstruye el lenguaje monol****gico, un**R**oco, posible del Estado.

Frente a la denuncia de la diatriba, frente a la supuesta "verdad" de la no-ficci**n**, Piglia propone usar a la ficci**n** en di****logo con la pol**R**ica y seguir a Macedonio a trav**J**s del otro camino impl**R**ito del otro lado de la tranquera. Al cruzar la tranquera, Piglia, entonces, abandona el Walsh que entrevista en 1970 y que **J**l lee a**Z**os m****s tarde y al que coloca de este lado de la tranquera junto a Sarmiento y los dem****s escritores del origen. Desde la lectura de Piglia, entre entrevistador y entrevistado se levanta la tranquera como una cu**Z**a y se inscribe entre ambos como una escici**n** que rompe la coincidencia inicial de la entrevista. Sin embargo, esta divisi**n** sim**J**trica --basada en el rechazo de la ficci**n** por parte de Walsh-- se resquebraja en el momento en que se lee Ese hombre y otros papeles personales, esa suerte de diario ca****tico que llevaba Walsh de sus d**R**as. All**R**, en las p****ginas de ese "cuaderno de bit****cora fragmentario" (Link 7), Walsh re-articula la encrucijada literatura-pol**R**ica ahora vista como conflicto, como el dilema al que se enfrenta todo aquel revolucionario que no quiere dejar de escribir ficci**n** para siempre: "You still want to be a writer ...", se dice a si mismo

y nos dice Walsh en un fragmento de 1971 (176). No un "novelista", pero s**R** un escritor --aclara en 1972-- porque "hay cosas que podr**ba** decir que me gustar**ba** decir que ser**ba** dtil que fueran dichas" (Ese hombre 198).¹¹

Hay que dejar la ficci**n**, afirma Walsh p**db**licamente frente a Piglia durante la entrevista. Hay que dejar la ficci**n** y quedarse s**lo** con la palabra-denuncia sin cruzar hacia el otro lado donde se usa la ficci**n**-pol**R**ica. Sin embargo, en el espacio privado de sus notas personales, en el espacio no p**db**lico de la lucha, hay en Walsh una constante reflexi**n** sobre el rol de la ficci**n** en su hoy pol**R**ico y sobre la renuncia a articularla en sus escritos. Este preguntarse incesantemente sobre la posibilidad misma de la ficci**n** en una sociedad altamente politizada es lo que no le permite a Walsh actualizar su renuncia como un absoluto: "C**mo** volver a escribir. Lidia" (71), c**mo** "sentir que mi libro tambi**n** sirve, romper la disociaci**n** que en todos nosotros est**n** produciendo las ideas revolucionarias, el desgarramiento, la perplejidad entre la acci**n** y el pensamiento ..." (92). C**mo** escribir lo que importa, el "inventario de las cosas que quiero y las cosas que odio" (198); c**mo** conciliar en el papel las dos palabras, la que le exigen los tiempos que lo llevan y lo traen (13) y la que **Jl adn** aspira a articular como escritor. C**mo** --se pregunta Walsh, por dltimo, en el espacio privado de los papeles personales-- escribir "una ficci**n** que incorpore la experiencia

pol**itica**" (178), que abandone el conformismo "burgue**s**" (80) y que sea no para unos pocos sino "para todos" (150).¹²

Ese hombre y otros papeles personales ense**za**, entonces, una nueva lecci**o**n que no lee Piglia: ense**za** a leer la obra de Walsh como una b**u**squeda sistem**á**tica que procura resolver "el siempre latente problema de la escritura" (Ese hombre 197). A su vez, marca otro camino en el cual se destruye el antagonismo burgue**s** que condena y separa la ficci**o**n y la pol**itica**. Ese hombre y otros papeles personales se lee, en consecuencia, como un proceso de reflexi**o**n tautol**ó**gico sobre la escritura, un proceso que inaugura un nuevo espacio para la dicotom**ía** fundante en donde se presenta constantemente el di**á**logo entre ambas pr**á**cticas como problema y no como soluci**o**n. Ese hombre y otros papeles personales muestra en cada una de sus p**á**ginas a Walsh no renunciando a la ficci**o**n sino escribi**é**ndola en di**á**logo pol**émico** con la pol**itica**. En los papeles personales, se lo ve a Walsh escribiendo ficci**o**n s**ó**lo por el hecho de escribir y reflexionar sobre la imposibilidad misma de escribirla.

En Ese hombre y otros papeles personales Walsh ya no est**á** -- como lo lee Piglia-- del otro lado de la tranquera de Macedonio. Por el contrario, al re-concentrarse en sus papeles en ese "violento oficio de escritor" que "dentro de todos [sus] oficios terrestres era [seg**ún** J**l**] el que m**ás** [le] conven**ía**" (13), Walsh cruza la tranquera y comienza, a su modo, a buscar como

Macedonio la ficci\`n en la realidad misma. Junto a la no-ficcion, Walsh va creando, entonces, en esos papeles fragmentados que escribe sin tregua, una segunda "literatura clandestina" (Ese hombre 157) que lo acerca a la "metaficci\`n" --a la reflexi\`n sobre la teor**ia** de la ficci\`n, seg**un** definici\`n de Patricia Waugh (2)-- pero que simult**aneamente** no lo aleja ni lo disocia de la pol**itica**. En su "cuaderno de bit**cora**", Walsh crea una literatura en la cual su "Yo" de escritor se entrevera con los tiempos revolucionarios y donde la revoluci\`n se ve obligada a reflexionar, como problema, sobre la posibilidad misma de una ficci\`n interpenetrada de pol**itica**: "He pensado escribir mi vida con la historia de diez a**z**os por venir" (129) porque "lo que importa es el proceso que ha pasado por m**ir** la historia de c\`mo yo cambi**J** y cambiaron los dem**s** y cambi\` el pa**is**" (198). Pero y c\`mo escribirla, "qu**J** 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 pol**itica**, de denuncia exclusiva, en donde se apuesta a la fuerza perlocutoria de la palabra y a vencer, de alg**un** modo, el cerco de

desinformaci\u00f3n puesto en marcha por la dictadura. La otra, en cambio, la que surge del "cuaderno de bit\u00e1cora" trabaja la tensi\u00f3n entre ficci\u00f3n y pol\u00edtica. En ella se debate la escritura como conflicto, la ficci\u00f3n como problema, la acci\u00f3n pol\u00edtica como compromiso voluntario, la imposibilidad de la escritura asc\u00e9tica, la transformaci\u00f3n a revolucionario, el abandono de la novela, la renuncia nunca absoluta a su oficio de escritor.

Hay que dejar la ficci\u00f3n, le dice Walsh a Piglia en la entrevista de 1970, pero la verdad es que **Jl** mismo no sabe c\u00f3mo dejarla. En 1976, luego de escribir cr\u00edticamente contra la conducci\u00f3n de "Montoneros", luego de participar, una vez m\u00e1s, activamente en su tiempo, Walsh vuelve a "Juan se iba por el r\u00edo", la primera de las historias que iba a componer su novela geol\u00f3gica. Los apuntes para la escritura de este relato cierran el desarrollo cronol\u00f3gico de los papeles personales recuperados por Link. Cuando lo matan luego de despachar la "Carta abierta de un escritor a la Junta Militar", Walsh est\u00e1 ejerciendo, una vez m\u00e1s, el conflicto b\u00e1sico de su palabra: "'quer\u00eda empezar este a\u00f1o [por 1977], escribiendo contra estos hijos de puta'", dice Lilia Ferreyra que Walsh le dijo (200). Lo que escribi\u00f3 esa noche, lo que dej\u00f3 escrito junto a la denuncia directa de la "Carta abierta" "era una imagen triste y melanc\u00f3lica [y tal vez, ficticia] de Buenos Aires" (200).¹³ Ese hombre y otros papeles

personales muestra, en sntesis, 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, ms all>, cerca de su entrevistador Piglia y del umbral fundador de Macedonio Fernndez.

Laura Demara
Webster University

Notas

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 azo, entran en accion "Montoneros", las "Fuerzas Armadas Peronistas" (FAP), las "Fuerzas Armadas Revolucionarias" (FAR) y el "Ejrcito Revolucionario del Pueblo" (ERP). Es, adems, en Mayo de 1970 cuando "Montoneros-Comando Juan JosJ Valle" secuestra, juzga y ejecuta --el 1 de junio-- a Pedro Eugenio Aramburu, ex-presidente de facto de la Revolucion Libertadora (1955) al que se responsabiliza por la desaparicion del cadver de Eva Peron y por la represio>n contra el movimiento Peronista (Moyano 25). En 1972, se re-imprime la tercera edicion de Operacion masacre donde se incluye el captulo 37 "Aramburu y el juicio historico", en el cual Walsh retoma la justificacion Montonera al analizar la ejecucion de Aramburu. Vase, adems, las "confesiones" de Norma Arrostito y Mario Firmencih publicadas originalmente en La causa peronista, reproducidas en Anguita y Caparrs 366-72. Para Mara JosJ Moyano, 1969 y no 1970 constituye el azo clave que inaugura --a partir del "Cordobazo" y de la radicalizacion de la Izquierda Peronista-- la escalada de la lucha armada (22).

2. La entrevista original se encuentra en Un oscuro da de justicia (Buenos Aires: Siglo XXI, 1973), en Rodolfo Walsh, vivo (compilacion de Roberto Baschetti de 1994, 62-74) y en Ese hombre

y otros papeles personales (Buenos Aires: Seix Barral, 1996. Véase el apartado "1973", páginas 213-25). Hubo, sin embargo, reproducciones parciales. En 1978, aparece en México fragmentos de la entrevista bajo el título "Conversaciones con Walsh. Novela y política" (El Universal. Revista de la Semana 187 México DF, 27 de noviembre de 1978: 1-3). En noviembre de 1987, Piglia publica una re-elaboración del reportaje con el nombre "He sido traído y llevado por los tiempos", Crisis 55 (páginas 16-21). En este trabajo, cito de la versión original de 1970/3. 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).

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 ("¿Quién mató a Rodolfo Walsh?" La Nación Suplemento "Enfoques" 25 de enero de 1998, pág. 2), se sabe que fue asesinado en Buenos Aires el 25 de marzo de 1977 por el grupo de tareas de la ESMA comandado por Alfredo Astiz (Ferreyra "Los caballos", véase, además, declaraciones del propio Astiz a Gabriela Cerutti reproducidas en La Nación. Edición Internacional semana del 13 al 19 de enero 1998, pág. 5). Luego de ser asesinado, sus "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.

5. Piglia publica "Ficción y política en la literatura argentina" por primera vez en Hispanamérica en 1989 (número 52, páginas 58-62). Luego con algunos cambios lo incorpora a la segunda edición de Crítica y ficción como apéndice. Originalmente, fue escrito para intervenir en el congreso "Cultura y democracia en la Argentina" organizado por Yale University en abril de 1987.

6. Walsh describe as **R** su abandono paulatino de la ficci\`n: "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" (Ese hombre 176-7). "Mi relaci\`n con la literatura" --aclara Walsh-- "se da en dos etapas: de sobrevaloraci\`n y mitificaci\`n hasta 1967, cuando ya tengo publicados dos libros de cuentos [Variaciones en rojo (1953) y Los oficios terrestres (1965)] y empezaba una novela; de desvalorizaci\`n y paulatino rechazo a partir de 1968, cuando la tarea pol\`tica se vuelve una alternativa" (Ese hombre 205).

7. Walsh hab^{ra} firmado un contrato con Jorge Alvarez para publicar en 1969 la novela que deb^{ra} escribir y que nunca termina (Ese hombre 88). En "La novela geol\`gica" --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 r^o"] "recoge una tradici\`n oral que los pr\`cticos y los baqueanos del R^o de la Plata transmiten de padres a hijos: es la historia de un hombre que a fines del siglo XIX, consigui\` atravesar el r^o a caballo durante una bajante prodigiosa. ... el lenguaje elegido para contarla: una yuxtaposici\`n de silencios que procura remedar el lenguaje de los hombres de campo de 1880. El tema que sigue est\` emparentado con las historias de irlandeses ... El protagonista es un t^o de Walsh ... que parti\` hacia Dublin durante la guerra del 14 ... El lenguaje ... aquⁱ se mover\` en las ant^opodas del relato anterior: fanfarroner^{ia}, el jolgorio, el chiste ruidoso ... Tercer movimiento: el de una carta que Lidia Moussompes, v^{ic}tima de los despojos agrarios de 1930, escribe a Per\`n ... La ltima an^ocdota prevista por Walsh sucedi\` ayer, o pasado ma^zana: brota durante una reuni\`n de escritores revolucionarios fracasados, no tiene final y su lenguaje es el del caos ..." (Ese hombre 87-8).

8. Verbitsky en "El Facundo de Rodolfo Walsh" tambiⁿ considera a Walsh como continuador de la escritura pol\`tica de Sarmiento. Para Verbitsky, Operaci\`n masacre constituye un "libro nacional. Es nuestro Facundo, nuestro Martⁱⁿ Fierro ..." (33).

9. N\`tese que Piglia no tiene en cuenta en su lectura de la obra de Walsh la presencia de la ficci\`n adn dentro de los l^{im}ites cerrados de la llamanda "no-ficci\`n", testimonio. Piglia, en cambio, no niega la presencia de la ficci\`n en Sarmiento: "Sarmiento hace ficci\`n pero la encubre y la disfrazo 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, política 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, entrevee elementos ficticios en la compaginación del testimonio: el "evidentemente en el montaje, en la compaginación, en la selección, en el trabajo de investigación se abren inmensas posibilidades artísticas" (20).

10. 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 El violento oficio de escribir 408-12). ANCLA fue, asegura Verbitsky, "uno de los primeros instrumentos de la denuncia contra la Junta ..." (10). Mas tarde, Walsh concibe otro "instrumento de difusión" y de denuncia (11), Cadena Informativa que constituye "el producto de la máxima 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).

11. En 1970, Pir Lugones --escribe Walsh-- le dice como "elogio":

"'Has dejado de ser un escritor'" (165). El, sin embargo, duda: ")He dejado?", se pregunta.

12. "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).

13. Luego de una serie de documentos críticos contra la conducción de "Montoneros" (vase, su reproducción en Rodolfo Walsh, vivo pgs. 206-40), Walsh se repliega en San Vicente junto con Lilia Ferreyra, su última compañera. Allí, según testimonios de ésta, Walsh busca "recuperar su identidad y con ello toda su trayectoria personal ... 'Vuelvo a ser Rodolfo Walsh', declara ahora. ... La Carta a las FFAA del 24 de marzo de 1977 es el primer documento en el que reaparece su firma. Un hilo que había quedado suspendido en 1968, luego de ¿Quién mató a Rosendo?, es recuperado" (Ferreyra 198-9). Nótese, además, que es precisamente en esta carta donde Walsh se presenta a sí mismo ya no sólo como periodista sino también como escritor (reproducción de la carta en Verbitsky 121, en Rodolfo Walsh, vivo 241ss y en El violento oficio de escribir 415-24).

Bibliografía citada

Amar Sánchez, Ana María. "La propuesta de una escritura (En homenaje a Rodolfo Walsh)." Roberto Baschetti, comp. Rodolfo Walsh, vivo. 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. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 1997.

Barthes, Ronald. "Escritores y escribientes." Rodolfo Alonso, ed. La cuestión de los intelectuales. 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." Roberto Baschetti, comp. Rodolfo Walsh, vivo. 332-6.
- Cerutti, Gabriela. "El texto de la entrevista que Alfredo Astiz ofreci\ a trespuntos." La Naci\ n. Edici\ n Internacional. Semana del 13 al 19 de enero 1998, p<g. 5. Reproducci\ n de "El asesino est< entre nosotros." trespuntos.
- Ferreyra, Lilia. "Rigor e inteligencia en la vida de Rodolfo Walsh." Roberto Baschetti, comp. Rodolfo Walsh, vivo. 195-201.
- Galeano, Eduardo. "Un historiador de su propio tiempo." Roberto Baschetti, comp. Rodolfo Walsh, vivo. 324-5.
- GoZi, Uki. ")QuiJn mat\ a Rodolfo Walsh?" La Naci\ n. Suplemento "Enfoques", 25 de enero, 1998. p<g. 2.
- Moyano, MarRa JosJ. Argentina's Lost Patrol: Armed Struggle, 1969-1979. New Haven: Yale UP, 1995.
- Piglia, Ricardo. La Argentina en pedazos. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993.
- . "Conversaciones con Walsh. Novela y polRtica" El Universal. Revista de la Semana 187 (27 de noviembre, 1978): 1-3.
- . "Ficci\ n y polRtica en la literatura argentina." CrRtica y ficci\ n. Buenos Aires: Ediciones Fausto, Siglo XX y Universidad Nacional del Litoral, 1993. 173-80.
- . "Ficci\ n y polRtica en la literatura argentina." HispanJrica 52 (1989): 58-62.
- . "He sido traRo y llevado por los tiempos." Crisis 55 (noviembre, 1987): 16-21.
- . "Rodolfo Walsh y el lugar de la verdad." Nuevo TextoCrRtico 6.12/13 (Julio 1993-Junio 1994): 13-5.
- Rock, David. Argentina. 1516-1987. Desde la colonizaci\ n espaZola hasta Radl AlfonsRn. Buenos Aires: Alianza, 1994.
- Sarlo, Beatriz. "Una alucinaci\ n dispersa en agonRa." Punto de vista 21 (Agosto 1984): 1-4.
- Seoane, MarRa. "Reportaje a Ricardo Piglia. 'La mejor tradici\ n argentina de la militancia intelectual'." Fin de Siglo 10

(april, 1988): 51.

- Skłodowska, Elzbieta. Testimonio hispanoamericano: historia, teoría, política. New York: Peter Lang, 1992.
- Vera Leñ, 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 Buenos Aires 1.2 (22 de septiembre, 1984): 30-3.
- Walsh, Rodolfo. "Aramburu y el juicio histórico." Operación masacre. 3 Ed. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1972. 194-98.
- . "Carta abierta de un escritor a la Junta Militar." Horacio Verbitsky, ed. y comp. Rodolfo Walsh y la prensa clandestina. 1976-1978. 121-6.
- . "Las divergencias de Walsh con la conducción de Montoneros." Roberto Baschetti, comp. Rodolfo Walsh, vivo. 195-240.
- . Ese hombre y otros papeles personales. Ed. Daniel Link. Buenos Aires: Seix Barral, 1996.
- . "Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política." Un oscuro día de justicia. Buenos Aires: Siglo XXI, 1973. 9-28.
- . "Una literatura de la incomodidad." Primera Plana VI (19 de diciembre, 1967): 84.
- . El violento oficio de escribir. Obra periodística (1953-1977). Daniel Link, comp. Buenos Aires: Planeta, 1995.
- Waugh, Patricia. Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. London and New York: Methuen, 1984.