

Las formas de la política y el estatuto de la verdad en las obras de Rodolfo Walsh y Ricardo Piglia

Diego Alonso
Reed College

En una conferencia pronunciada en la Habana en el año 2000, Ricardo Piglia razonaba sobre la peculiaridad e importancia de Walsh dentro de la literatura argentina, destacándolo como un caso ejemplar por su tratamiento de lo político¹. Inscrita dentro de la tradición abierta por *El matadero* de Echeverría, la literatura de Walsh, marcaría, según Piglia, un giro radical respecto a un sistema de valores y alianzas estético-políticas: un nuevo modo de representar a las clases populares y concebir la relación del intelectual con ellas. Para Piglia, lo que le permitiría a Walsh navegar en ese mar incierto donde dos lenguas de carácter supuestamente tan opuesto como las de la literatura y la política mezclan sus aguas es el estilo: "un estilo ágil y conciso, muy eficaz, siempre directo, uno de los estilos más notables de la literatura actual"². Piglia reiteraba así lo que había dicho en su breve ensayo "Rodolfo Walsh y el lugar de la verdad"³, donde explicaba que la efectividad del estilo de Walsh proviene precisamente del reconocimiento, e incluso la exasperación, de la tensión entre dos poéticas que confluyen en su escritura: por un lado, la poética urgente del testimonio y la denuncia; por el otro, la de una narrativa ficcional, mucho más elusiva o *elíptica* que la anterior.

En una entrevista bien conocida que Piglia le hace a Walsh en 1970 y sirve de prólogo a *Un oscuro día de justicia*, la conversación gira alrededor del tema del compromiso político y sobre las formas más adecuadas de darle expresión. El título dado

¹ Véase R. Piglia, *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

² *Ibid.*, p. 41.

³ *Nuevo texto crítico*, año VI, N° 12/13, julio 1993-junio 1994, pp. 13-15.

inicialmente a esta entrevista, reproduce una frase de Walsh que dejaría pocas dudas respecto a las motivaciones de su proyecto: "Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política"⁴. Para él, la ficción, tal como ha sido trabajada hasta ese momento, se mostraría insuficiente, esto es, incapaz de satisfacer las necesidades políticas de aquellos escritores que hayan decidido desvincularse de su propia clase y abrazar la causa del pueblo. En forma cauta, Walsh se interroga si no "es probable que el arte de ficción esté alcanzando su esplendoroso final, esplendoroso como todos los finales, en el sentido probable que un nuevo tipo de sociedad y nuevas formas de producción exijan un nuevo tipo de arte más documental, mucho más atenido a lo que es mostrable"⁵. Se trata, claro está, de la validación del testimonio como el género más idóneo a ese momento del desarrollo histórico y al que acaso futuras generaciones podrían reconocer y apreciar en su dignidad artística. Sin embargo, merece ser observado, que aunque Walsh expresa la relación entre la ficción y la política en términos dicotómicos o, cuando menos, de un conflicto que lo afecta de modo directo y lo lleva a añorar la escritura de una novela (forma que, a cierto nivel, él sigue colocando en un rango de superioridad)⁶, no descarta la posibilidad de que aparezcan nuevas formas de trabajar la ficción, comprometiéndola más directamente con los problemas que plantea la realidad:

⁴ Véase R. Walsh, *Un oscuro día de justicia*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973. Piglia volvió a publicar este reportaje con algunas revisiones y un título menos programático: "He sido llevado y traído por los tiempos", *Crisis*, N° 55, noviembre 1987, pp. 16-21.

⁵ *Ibid.*, p. 19.

⁶ Explica Walsh: "Ahora, en el caso mío personal, es evidente que yo me he formado o me he criado dentro de esa concepción burguesa de las categorías artísticas y me resulta difícil convencerme de que la novela no es en el fondo una forma superior; de ahí que viva ambicionando tener el tiempo para escribir una novela a la que indudablemente parto del presupuesto que hay que dedicarle más tiempo, más atención y más cuidado que a la denuncia periodística que vos escribís al correr de la máquina" (*ibid.*, p. 19).

Por eso, lo que yo dije antes no debe tomarse como un descarte aislado de las formas literarias tradicionales de la novela, del cuento, para reemplazarlos siempre y definitivamente por el testimonio, pero sí pienso que va a haber que usar esas formas de otra manera. Pienso que ya no se van a poder usar inocentemente con una serie de convenciones que prácticamente ponen a toda la historia en el Limbo; me siento capaz de imaginar, no digo de hacer una novela o un cuento que no sea una denuncia y que por lo tanto no sea una presentación sino una representación, un segundo término de la historia original que tome abiertamente partido dentro de la realidad y pueda influir y cambiarla usando las formas tradicionales, pero usándolas de otra manera⁷.

Igualmente, en el pensamiento crítico de Piglia la articulación entre ficción y política ocupa un lugar importante. En el ensayo de *Nuevo texto crítico* que cité anteriormente, reconoce la justeza del principio seguido por Walsh al enfrentarse con el horror de los fusilamientos clandestinos de 1957 y afirmar la incompatibilidad o, mejor, la falta de efectividad de la ficción en el terreno de la denuncia: "Un uso político de la literatura debe prescindir de la ficción. Esa es la gran enseñanza de Walsh"⁸. Pero también es importante aclarar, como lo hice antes con Walsh, que si bien Piglia sostiene en éste y otros escritos suyos la necesidad de erradicar la ficción cuando se busca "intervenir" en política o efectuar una "representación directa de la realidad," encuentra en la reunión de estos dos elementos el núcleo de una poética posible, en sus palabras,

⁷ *Ibid.*, pp. 22-23.

⁸ *Op. cit.*, p. 13.

"otra manera de trabajar la política"⁹. En este sentido, creo que las lecciones de Walsh—la *flexibilidad* de su estilo—dejan una huella en la escritura de Piglia que es interesante pensar.

Su interés por Walsh es explicado, ante todo, por el modo en que éste aborda el problema del descubrimiento y la comunicación de la verdad, poniendo de manifiesto un número de virtudes que, por otro lado, lo emparentarían con Brecht¹⁰. La literatura (no sólo la literatura de Walsh, aunque en esto pueda situársela al inicio de una tradición) encontraría un vínculo estrecho con la política a partir de la relación que establece con la verdad o, para mayor precisión, con el secreto y el descubrimiento de una verdad: "Por supuesto," escribe Piglia, "la marca de Walsh es la politización extrema de la investigación: el enigma está en la sociedad y no es otra cosa que una mentira deliberada que es preciso destruir con evidencias"¹¹. Planteada en estos términos, la cuestión de la verdad tiene una importancia fundamental no sólo para pensar el testimonio, el género policial y la crítica (formas éstas que colocan en primer plano la investigación y la exégesis), sino también toda la ficción¹². Dicho de otro modo, para Piglia la verdad no sólo no estaría dissociada de la ficción, sino que allí residiría concretamente su *especificidad* y se encontraría una clave para leer el lugar de la ideología en la literatura.

Escribe en *Crítica y ficción*:

⁹ R. Piglia, *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 2006, p. 113.

¹⁰ Piglia concluye su conferencia en La Habana haciendo explícita esta relación: "El trabajo con el lenguaje de Walsh, su conciencia del estilo, nos acerca, y lo acerca, a las reflexiones de Brecht. En *Cinco dificultades para escribir la verdad*, Brecht define algunos de los problemas que yo he tratado de discutir con ustedes. Y las resume en cinco tesis referidas a las posibilidades de transmitir la verdad. Hay que tener, decía Brecht, el valor de escribirla, la perspicacia de descubrirla, el arte de hacerla manejable, la inteligencia de saber elegir a los destinatarios. Y sobre todo la astucia de saber difundirla" (*Tres propuestas...*, *op. cit.*, p. 42).

¹¹ "Rodolfo Walsh y el lugar de la verdad", *op. cit.*, pp. 14-15.

¹² Véase *Crítica y ficción*, *op. cit.*, pp. 207-210.

Me interesa trabajar esa zona indeterminada donde se cruzan la ficción y la verdad. Antes que nada porque no hay un campo propio de la ficción. De hecho todo se puede ficcionalizar. La ficción trabaja con la creencia y en este sentido conduce a la ideología, a los modelos convencionales de realidad y por supuesto también a las convenciones que hacen verdadero (o ficticio) a un texto. La realidad está tejida de ficciones¹³.

Si bien Piglia se ocupa mayormente de la ficción de Walsh, centraré mi análisis en su escritura testimonial por la importancia y visibilidad que adquieren en ésta la búsqueda de la verdad y los cruces entre las series política y literaria¹⁴. Como se recordará, es el carácter inestable de la verdad lo que pone en funcionamiento la escritura de *Operación masacre*. Walsh sólo dispone en un principio de una versión incierta de lo ocurrido en los basurales de José León Suárez. Alguien le cuenta en un bar que uno de los fusilados está vivo y "esa historia difusa, lejana, erizada de improbabilidades"¹⁵, esa historia que el poder político con la complicidad de la prensa han tratado de silenciar, lo compromete (sin saber muy bien por qué) y lo lleva finalmente frente a una de las víctimas, Juan Carlos Livraga. "Livraga—escribe Walsh—me cuenta su historia increíble; la creo en el acto. Así nace aquella investigación, este libro"¹⁶. A partir de entonces, el testimonio compite por la creencia con la máquina ficcional del estado; busca

¹³ *Ibid.*, pp. 10-11.

¹⁴ Viene a cuenta recordar la importancia que reviste para Piglia el ensayo de Iuri Tiniánov "Sobre la evolución literaria" (1927), el cual, por su entendimiento de la relación entre dichas series, trasciende la lectura inmanente de los formalistas. Véase Jakobson, Tiniánov y otros, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, antología de Tzvetan Todorov, Buenos Aires, Signos, 1970.

¹⁵ R. Walsh, *Operación masacre*, tercera edición, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1969, p. 11.

¹⁶ *Ibid.*, p. 11.

desarmar "la 'novela por entregas'... de las versiones oficiales" (191)¹⁷ y probar la verdad de una historia frente a la cual, inicialmente, "todo respira discreción y escepticismo"¹⁸.

Piglia reconoce ese núcleo o punto de partida de la escritura testimonial y lo parodia en su novela *Plata quemada*. Para aclarar el sentido que doy al acto paródico, diré que la novela en cuestión simula coincidencias formales y de procedimiento con el testimonio a la vez que se desvía de la función probatoria (retórico-argumentativa) y voluntad de intervención política que caracterizan el género.¹⁹ El homenaje a Walsh está en el fin de *Plata quemada*, en un epílogo donde Piglia, autor implícito, explica que la historia le "surgió por azar"²⁰, lo mismo que a Walsh la historia de los fusilados de José León Suárez, pero que a diferencia de éste la *creyó* sólo "a medias"²¹ y, no sólo eso, sino que además la dejó dormir durante 25 años para poder escribirla. "Esa lejanía—leemos—me ha ayudado a trabajar la historia como si se tratara del relato de un sueño"²². Un sueño de condición especial, un sueño sobre "una historia real" en el que buscó *reconstruir* "con materiales verdaderos los dichos y las acciones de los personajes", respetando "la continuidad y la acción"²³. Para narrar esa historia, dice, fue necesario recordar a Brecht y recurrir al "'gesto metafórico'...de los relatos sociales cuyo tema es la violencia ilegal"²⁴.

En ese final paródico, Piglia hace ostensible su recurso a los medios de acceso a la verdad (su trabajo con archivos periodísticos, judiciales y policiales) y, a la vez, reconoce

¹⁷ R. Walsh, *Operación masacre*, primera edición, Buenos Aires, Ediciones Sigla, 1957, p. 14.

¹⁸ R. Walsh, *op. cit.*, tercera edición, p. 12.

¹⁹ Es necesario recordar nuevamente la atención prestada por Piglia a la obra de Tinianov; véase de éste, "Dostoevskij e Gogol" (Per una teoria della parodia)", *Avanguardia e tradizione*, Trad. Sergio Leone, Bari, Dedalo Libri, 1968.

²⁰ R. Piglia, *Plata quemada*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 224.

²¹ *Ibid.*, p. 225

²² *Ibid.*, p. 226.

²³ *Ibid.*, p. 221.

²⁴ *Ibid.*, p. 221.

un modo desplazado, metafórico, de acercarse a ésta que remitiría no sólo a Brecht, sino también a la obra testimonial de Walsh. Un pasaje de *Operación masacre* me permitirá profundizar la cuestión aquí planteada. Este pasaje se refiere al basural, teatro de los fusilamientos, y recuerda un fragmento de las tesis de Walter Benjamin sobre la filosofía de la historia²⁵. Yacen allí (en ese basural) los trozos muertos, las voces acalladas y suprimidas del pasado argentino, en espera de un lector futuro. Sobre ese mar de basura brilla el sol produciendo espejismos extraños que incitan, paradójicamente, a descubrir la verdad allí enterrada. "No es el menor de esos espejismos—escribe Walsh—la idea de que un lugar así no puede estar tan tranquilo, tan silencioso y olvidado bajo el sol que se va a poner, sin que nadie vigile la historia prisionera en la basura cortada por la falsa marea de metales muertos que brillan reflexivamente"²⁶. La mención a dichos espejismos se repite más adelante y es dada al lector como prueba de una verdad que no sabrían desmentir ni su carácter ilusorio ni sus posibles asociaciones literarias. En una nota al pie, Walsh, quien en un principio sólo dispone del testimonio de uno de los sobrevivientes, explica cómo gracias a una "ilusión óptica" pudo verificar el lugar exacto de los fusilamientos. En los márgenes del basural hay un árbol solitario que la mirada multiplica según su posición respecto a las ondulaciones del terreno; ese detalle adquiere

²⁵ W. Benjamin, "Thesis on Philosophy of History", *Illuminations*, Ed. Hannah Arendt. Trad. Harry Zohn, New York, Schocken, 1969.

²⁶ *Op. cit.*, tercera edición, p. 14. El pasaje citado no figura en la primera edición del libro, sino en el "Prólogo" de la segunda (Buenos Aires, Continental Service, 1964) y, a partir de allí, en todas las demás ediciones. Debe notarse, sin embargo, que en la primera edición hay una sección muy breve, la única que no lleva título y va sólo precedida por el número "23", que se refiere también al basural como guardián de todo aquello que el poder y su versión de la historia reprimen. El fragmento, que será suprimido en las versiones posteriores, va enteramente entre paréntesis y tiene un tono elegíaco que Eduardo Jozami asocia a cierto registro del *Facundo* (véase *Rodolfo Walsh. La palabra y la acción*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, p. 84). Cito el último párrafo del mismo: "Abre las bocas de tus zanjias, siniestro basural de José León Suárez. Aguza los filos de tus latas herrumbradas. Multiplica las trampas de tus pozos. Recalcitra tu hedor y tu ignominia. No dejes escapar a nadie. No traiciones a los tuyos. Hiede, sangra. El bien, la justicia, la libertad, la democracia misteriosamente confían en ti" (*op. cit.*, p. 77).

un estatuto probatorio en el más cabal sentido retórico²⁷: "Era fascinante, algo digno de un cuento de Chesterton. Desplazándome unos cincuenta pasos en cualquier dirección, el efecto óptico desaparecía, el árbol se decomponía en varios. En ese momento supe—singular demostración—que me encontraba en el lugar del fusilamiento"²⁸.

Habría en el género testimonial tal como lo trabaja Walsh, un alejamiento de los parámetros realistas (referenciales) que atrae fuertemente a Piglia. Aunque la búsqueda de la verdad constituye el principio motivador del relato testimonial, éste no excluye un componente ficcional que, bien nota Jozami, vuelve imposible trazar una clara línea de demarcación:

Además, como ha señalado Piglia, la verdad que busca Walsh es una verdad que se quiere ocultar y en esta tarea de ocultamiento el poder recurre necesariamente a la ficción. Pero frente a estas ficciones del poder que ocultan la verdad, ésta se irá abriendo paso también a través de la ficción...En consecuencia, si estas ficciones pueden constituirse en un medio para acercarse a la verdad, estamos cada vez más lejos de una simple contradicción entre verdad y ficción²⁹.

La confluencia de narrativas o lógicas opuestas en torno a la verdad mostraría la relatividad de su antagonismo con la ficción y serviría de antídoto a las narrativas falsas del estado que, como dice Piglia traduciendo a Gramsci, "busca gobernar con la creencia"³⁰. La zona más insegura del testimonio radicaría, en cambio, en los efectos

²⁷ Para un estudio del testimonio y su relación con la retórica clásica, puede consultarse la tesis de Walker Shapiro, "Fiction and Rhetoric in Rodolfo Walsh's *Operación masacre*", Portland, Oregon, Reed College, 2007. En relación a la nota que comento, véanse las pp. 42-45 de dicho trabajo.

²⁸ *Op. cit.*, primera edición, nota 18, p. 89.

²⁹ *Op. cit.*, pp. 149-150.

³⁰ *Crítica y ficción, op. cit.*, p. 191.

político-jurídicos reales (la restitución de la justicia) que tendría la demostración de la verdad, lo cual, en el caso de Walsh, lo conduce al escepticismo y, por último, a entregarse de lleno a la lucha armada.

En el basural se condensa la catástrofe de la historia; los horrores del pasado se reflejan en los horrores del presente y, en esa confusión de tiempos o mónada en el sentido benjaminiano del término, se abre un espacio donde la verdad conoce una iluminación. De este modo, el testimonio de Walsh adquiere el carácter utópico que Piglia vindica para la ficción, es decir, su posibilidad de desentrañar los "núcleos secretos" de la política, dándole a ésta una complejidad inalcanzable desde una literatura realista³¹. Podría decirse, en este sentido, que la tradición en la que se inscriben Walsh y Piglia no es distinta a la de Borges que, a su vez, descubría la eficacia de Sarmiento en su modo de narrar los hechos del presente como si se tratara de hechos del pasado. Esta distancia sería la condición necesaria para narrar el horror que en distintos momentos cubre la geografía de la patria³².

La primera parte de *La ciudad ausente* se cierra con un relato que es una alegoría del infierno represivo de los años setenta. Este relato se titula "La grabación" y es presentado como un "testimonio" (es la palabra utilizada) que proviene de la máquina utópica macedoniana: "Un testimonio, la voz de un testigo que cuenta lo que había visto. Los hechos sucedían en el presente, en el borde del mundo, los signos del horror marcados en la tierra"³³. Un documento duro de la realidad sobre el que se debate la

³¹ "No se trata de ver la presencia de la realidad en la ficción (realismo), sino de ver la presencia de la ficción en la realidad (utopía)" (R. Piglia, *Crítica y ficción*, p. 123).

³² "Cosas he sabido que resulta difícil callarlas, pero que en este momento sería insoportable decirlas. El exceso de verdad puede enloquecer y aniquilar la conciencia moral de un pueblo. Algún día se escribirá, completa, la trágica historia de las matanzas de junio" (R. Walsh, *Operación masacre*, primera edición, p. 17).

³³ R. Piglia, *La ciudad ausente*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1992, p. 31.

verosimilitud de los hechos: "Un relato extrañísimo. La historia de un hombre que no tiene palabras para nombrar el horror. Algunos dicen que es falso, otros que es la pura verdad. Los tonos del habla, un documento duro, que viene directo de la realidad"³⁴. Es el monólogo de un testigo que cuenta lo que vio en un presente muy cercano al de la narración, aunque el relato está enmarcado en un tiempo fluido donde convergen escenas represivas provenientes de otros momentos de la historia. La máquina utópica macedoniana mezcla los tiempos y convierte el horror de 1976 en el punto de llegada, el punto nodal en que se cifra y adquiere significación toda la historia argentina. La temporalidad es destruída así con un resultado profundamente histórico, y la ficción y la política pierden algo de su carácter antagónico.

La historia que escucha Junior es una grabación que proviene del pasado y se dirige a un público futuro al que se le explica lo que pasó. Se habla de un animal caído en un pozo: un ternero que tiene "los ojos como una persona"³⁵ y al que se saca de allí endurecido por el miedo. En esa bajada se recurre también a un extraño juego de espejos que iluminan y facilitan la labor de rescate, pero lo que estos espejos reflejan es una experiencia inefable, la imagen de aquello que el estado criminal ha tratado en vano de ocultar: restos humanos, cuerpos torturados, tumbas anónimas. En el brillo de ese espejo se hace visible el infierno de la historia argentina.

El hombre que da el testimonio trata de ocultar las lágrimas, se echa agua sobre la cara con la manguera que limpia al animal, mientras otro personaje, Maradey, lo confronta con la alternativa de cubrir la historia: "dejar todo y no decir nada"³⁶. Ya en otros momentos del relato, las voces de las víctimas han sido tapadas por los discursos

³⁴ *Ibid.*, p. 17.

³⁵ *Ibid.*, p. 36.

³⁶ *Ibid.*, p. 36.

monológicos y opacos (uso deliberadamente este adjetivo) de los mass-media y la publicidad. Contra éstos la ficción promete "contar con palabras perdidas la historia de todos"³⁷, dar vida a esas voces reprimidas que vienen como de afuera del tiempo confiriéndole al relato una calidad polifónica que, en Piglia como en Walsh, sirve de antídoto contra la mala literatura y la mala política.

Quisiera concluir volviendo a la cuestión de la tensión entre literatura y política que la obra y la figura de Walsh hacen aparente en su añoranza de *las suaves y tranquilas estaciones* y en el tan comentado perfume de los tilos sentido en una estación equivocada. ¿Cómo enfrenta un escritor como Walsh los límites impuestos por el imperativo político sin sacrificar la calidad estética de su escritura? De manera más general, ¿qué determina la literariedad de un texto y dónde leer su contenido ideológico? Desde preguntas afines a éstas, Piglia lee las obras más importantes de la literatura argentina. Hace más de veinte años en esta ciudad, recién comenzados mis estudios literarios, me acerqué a él para consultarlo sobre las dificultades que había reconocido Julio Cortázar en uno de sus últimos cuentos ("Diario para un cuento"³⁸), donde decía añorar una poética temprana, no perturbada por el compromiso. Recuerdo que la respuesta que recibí en ese momento mencionaba a Bajtín y a Tiniánov y advertía sobre el error de leer la orientación ideológica fuera del tejido de voces que conforma los textos, pues para Piglia, como entendí mejor ulteriormente, la ficción no refleja nada exterior a ella, sino que se acerca (y descubre) la trama secreta de lo social en la multiplicidad del lenguaje.

³⁷ *Ibid.*, p. 17.

³⁸ J. Cortázar, *Deshoras*, Madrid, Ediciones Alfaguara, 1983.

En este sentido, veo en el testimonio de Walsh (y no sólo en su ficción) la manifestación de una poética que tendría repercusiones en el arte narrativo de Piglia o, dicho de otro modo, de una poética que Piglia indaga en sus posibilidades estético-políticas. Obviamente, no se interesa por la narración inmediata que correspondería a un concepto limitado de la literatura de denuncia. Por el contrario, vindica en el testimonio el rescate de una multiplicidad de voces perdidas (una selva de voces) que, como expresa metafóricamente un pasaje de *Plata quemada*, la ficción entremezcla con una música que proviene de "algún lugar fuera de todo cálculo"³⁹. Son esas las voces que convierten la mente de Dorda, el criminal psicótico, en un riquísimo y complejo palimpsesto y que Roque Pérez, el radio-escucha de la policía, busca ordenar: *borrando su suciedad y bajando los tonos* con el afán de *identificarlas*⁴⁰. Ellas llegan de lejos (en onda corta), mezcladas e impuras; tienen la oscuridad y la promesa de un idioma desconocido que no sería refractario a la verdad. Por ello, aunque la ficción ofrece imágenes distorcionadas (ilusorias) de lo real y deja sus sentidos oscuros, ésta no se encuentra, a mi entender, tan lejos del testimonio de Walsh que supo descubrir en "la falsa marea de metales muertos" aquello que la historia se había propuesto olvidar. De estas imágenes que no descreen de la verdad y cifran el sentido del pasado y del porvenir he querido hablarles.

³⁹ *Op. cit.*, p. 163.

⁴⁰ *Op. cit.*, p. 163.