

## La demanda de novela. Limitaciones en la recepción de Rodolfo Walsh a fines de la década del sesenta

The demand of novel. Limitations on reception of Rodolfo Walsh in the late sixties

Juan Pablo Luppi  
UBA, CONICET  
pabloluppi@hotmail.com  
Argentina

**Resumen:** En 1967, la publicación de *Un kilo de oro* -que contiene cuatro cuentos en continuidad estilística con los seis de *Los oficios terrestres* (1965)- provoca un insistente reclamo de novela dirigido desde el periodismo cultural al autor, hasta entonces solo reconocido por su dominio del cuento largo de enigma en el primer libro, *Variaciones en rojo* (1953), y relativamente por *Operación masacre* (1957) catalogado fuera de la novela como *no-ficción*. En reseñas y entrevistas entre 1965 y 1970, el campo cultural argentino recibe la literatura de Walsh como obturación de la novela, aplicando al autor la imagen de novelista indeciso o malogrado, destacando exclusivamente (o ignorando, según prioridad ideológica) su obra testimonial. Indagamos estas limitaciones de recepción como problema crítico donde se formulan los prejuicios de la institución literaria, que utilizamos como umbral de contraste para descubrir la novela proyectada por Walsh en variados soportes y formas que exceden los parámetros de su época.

**Palabras clave:** Estilo; Falta; Ficción; Proyecto; Recepción.

**Abstract:** In 1967, the publication of *Un kilo de oro* -which contains four stories in stylistic continuity with the six of *Los oficios terrestres* (1965)- causes a reclaim of a novel, directed from cultural journalism to the author, until then just recognized by his mastery of the mystery nouvelle in the first book, *Variaciones en rojo* (1953), and relatively by *Operación masacre* (1957) catalogued outside the novel as *non-fiction*. In reviews and interviews between 1965 and 1967, the Argentine cultural field receives Walsh's literature as shutter of the novel, applying to the author the image of uncertain or spoiled novelist, highlighting exclusively (or ignoring, according to ideological priority) his testimonial work. We inquire those limitations of reception as a critical problem where are formulated the prejudgments of literary institution, like a contrast threshold to discover the novel projected by Walsh in different supports and forms that exceed parameters of his time.

**Key words:** Fiction; Lack; Project; Reception; Style.

"Pero es una novela; ¿o qué?"  
Juan José Saer, *Cicatrices* (1969: 57)

### Especie de novela fragmentaria

La entrevista que Piglia realiza a Walsh en marzo de 1970 se ha vuelto parte relevante del objeto fragmentario e intervenido por la edición póstuma que sería *la obra de Walsh*. Como otras entrevistas, cartas y textos auto-reflexivos, provee frases más o menos proverbiales que cristalizan una figura de escritor homogénea, la del periodista militante o intelectual comprometido que desplazó la literatura por la política, culminando ese abandono del arte con su asesinato por la represión estatal en 1977. Sin embargo, la cavilación de Walsh frente a Piglia excede la declarada renuncia a la literatura, abunda en matices y tensiones irresueltas en torno a la exigencia y la imposibilidad de vincular el arte con la política, y expone una intensa consideración de lo que percibe como una demanda cuya causa dice no entender: la de probarse como escritor (ser reconocido por las instituciones del campo literario) publicando una novela. Analizar en esta primera sección algunos componentes de esa reflexión autoral, expandida en otras entrevistas de la época y en los papeles personales publicados en 1995 (Walsh, 2007), permitirá detectar las demarcaciones restringidas de la recepción que demandaba a Walsh una novela, insistentemente en torno a la publicación de *Un kilo de oro* en 1967. En el segundo apartado revisamos tal valoración en una serie de reseñas en medios de prensa de la época, para interrogar la clasificación de géneros y artes que aplanó la complejidad de la novela posible de Walsh, cuya proyección actual abordamos en la tercera sección.

Los reparos sobre la superioridad artística adjudicada a la novela en la sociedad provocan en 1970 una proclama compleja, irreducible a verdad.<sup>1</sup> También motivan un afán de escritura rigurosa contra al menos dos rasgos definitorios del género: la ficción inofensiva y la pretensión de totalidad. Al desafío contemporáneo Walsh parece agregar otros, como evitar que la ficción se vuelva pasatiempo desligado de lo real y lograr que, hilvanando cuentos, la presunta totalidad resulte fragmentaria. Ambos gestos tensionan el cuento que configura como tal la serie de irlandeses: luego de "Irlandeses detrás de un gato" en *Los oficios terrestres* (1965) y "Los oficios terrestres" dos años después en *Un kilo de oro*, "Un oscuro día de justicia" aparece en la revista *Adán* a fines de 1967 y en 1973 se edita como libro con el título del cuento, precedido por la entrevista de Piglia. Este umbral dialogado entre autor y lector vincula el cuento con la serie como eje formal de una evolución narrativa, y propicia la breve expresión oral (transcripta por el entrevistador) de la poética novelística que Walsh, entre afanes y dilemas, conjuga en condicional: "asumiría la forma de esas novelas hechas de cuentos que es una forma primitiva de hacer novela, pero bastante linda" (1991: 11).

<sup>1</sup> En la sección de la entrevista que Piglia intertitula "Contra una concepción burguesa de la literatura", antes de expresar sus devaneos sobre un arte posible que sostenga su "peligrosidad" y actúe sobre la vida, Walsh se pregunta por la "concepción burguesa de las categorías artísticas" en las que se ha formado, según las cuales la novela sería el "mayor desafío que se le presenta hoy por hoy que se le presenta sistemáticamente a un escritor de ficción" (1991: 14).

La proclama política deviene poética, fragmento oral-escrito (en coautoría) en busca de una forma híbrida, hecha de partes irreducibles a un todo, una escritura que tenga la potencia de difusión de la novela pero evite lo novelesco (la mera confusión entre ficción y realidad) de otro modo que la derivación modernista canónica.<sup>2</sup> El último cuento de Walsh, “Juan se iba por el río”, terminado poco antes de morir y planeado en 1968 como probable primer capítulo de la novela geológica (como veremos), podría ser la narración del intermedio entre los textos relacionados por Borges, la pausa entre no poder salir de una ciudad y no poder llegar a otra: Juan aprovecha una bajante extraordinaria del Río de la Plata para salir de Buenos Aires y cruzar a caballo hasta Colonia, pero cuando divisa las casas en la Banda Oriental las aguas retornan y el río crece oponiéndose cada vez más a su llegada (cf. Ferreyra, 1994: 200). El último personaje de Walsh queda suspendido entre la salida del lugar natal y el ingreso en el extranjero, en una fuga imposible hacia lo nuevo, que implica despojo y distancia pero no un definitivo abandono. Desaparecido pero existente en la memoria de quienes lo leyeron y re-narraron, el último cuento de Walsh aparece a fines del siglo XX en los esbozos germinales recuperados en *Ese hombre y otros papeles personales*, con la potencia del primer capítulo de una novela futura.

La insistencia de Piglia en “esta especie de novela fragmentaria que vos proponés”, donde a partir de textos discontinuos el lector reconstruye la historia, da pie a Walsh para marcar distancia con los modos de recibir la literatura de Borges (“nadie le pide una novela”) y entroncar en las transformaciones sociales el concepto de ficción: “Habría que ver hasta qué punto el cuento, la ficción y la novela no son de por sí el arte literario correspondiente a una determinada clase social en un determinado período de desarrollo”. Ante el “esplendoroso final” del “arte de ficción”, Walsh radicaliza la búsqueda (literaria, subjetiva) iniciada en la campaña periodística de *Operación masacre* en 1956-57: un “nuevo tipo de arte más documental” que le permita probarse a sí mismo que “la novela no es en el fondo una forma artística superior”. Por allí pasaría la literatura futura: “gente más joven va a aceptar con más facilidad la idea de que el testimonio y la denuncia son categorías artísticas por lo menos equivalentes y merecedoras de los mismos trabajos y esfuerzos que se le dedican a la ficción” (Walsh, 1991: 14-16). El desafío en 1970 implica un pasaje, pero no del cuento a la novela (como si eso fuera una evolución, como si el cuento fuera la preparación para la novela) sino de la ficción al testimonio, de la novela y el cuento a una literatura documental, un nuevo tipo de arte todavía sin nombre.

El problema del escritor en el 70 es cómo salir de la institución literaria para renovar la función crítica en una futura sociedad revolucionaria; el dilema se expresa desde cierta angustia (de lector, escritor) por la posibilidad de perderse en el presente, cuando Piglia pregunta por su ubicación en “la literatura que sale en este momento en la Argentina”: “Yo estoy muy atrasado porque debo confesar que leo muy poco; es decir leo bastante más política que literatura” (20). Ese reparto de lectura, plagado de titubeos y matices, orienta la resolución del dilema con el desafío utópico: “volver a convertir la novela en un vehículo subversivo, si es que alguna lo fue” (23). No meramente abandonar la novela, sino transformarla en beneficio de su intervención sobre la realidad y la vida. Contra “un descarte aislado de las formas tradicionales de la novela, del cuento”, en vez de su reemplazo definitivo por el testimonio, Walsh aclara su posición frente a la tradición y el futuro: “pienso que va a haber que usar esas formas de otra manera” (18-19). Ni abandono ni descarte: reutilización diferente de formas conocidas, incluso primitivas como la *novela hecha de cuentos*.

El mismo año de la entrevista de Piglia, ahora interrogado por los redactores de una histórica revista universitaria cubana (*Alma Mater*) acerca de la “polémica literatura y periodismo” y “el testimonio como género literario”, Walsh recuerda que cuando salió *Operación masacre* “la crítica literaria lo dejó pasar en silencio [...] y no obstante el libro se agotó” porque “lo leyó la gente del pueblo” (no los “literatos”), la militancia iniciada en la resistencia peronista hacia 1956, que en 1970 prometía el encuentro entre pueblo, política y revolución. La verificación sobre la recepción popular de *Operación masacre* se da en contraste con la recepción literaria que habían tenido, a mediados de los sesenta, *Los oficios terrestres* y las obras teatrales (*La granada* y *La batalla*, publicadas por Jorge Álvarez en 1965).<sup>3</sup> Hacia 1970, la busca de una literatura ofensiva lo lleva a tomar distancia de la ficción y de la institución literaria: “y yo me puse a pensar, ¿qué cosa tan rara esta, pero quién me reclama esto a mí y por qué con lo otro se hizo tanto silencio?”. *Esto* era la novela, la ficción, y *lo otro* era la literatura documental, reducida al soporte libro de las tres “novelas de no-ficción” por las que Walsh sería consagrado desde los ochenta: *Operación*, *Caso Satanowsky* (campaña periodística de 1959 que publica como libro en 1973) y *¿Quién mató a Rosendo?* (campaña desarrollada en la prensa gremial en 1968 y editada como libro al año siguiente). En momentos de eclosión de contradicciones personales y políticas, Walsh sistematiza los modos en que ha sido leído, revalúa la difusión de *Operación*, acusa recibo del reclamo de novela como prejuicio político de la recepción literaria, y considera que la separación de la literatura con respecto al periodismo y la política es una arbitrariedad de la institución letrada. Contra la exigencia del campo cultural, el escritor planea una forma ambiciosa que menciona como *lo otro*, una literatura de peligrosidad, que provoque el diseño necesario aunque en el presente argentino no tenga favorables condiciones de recepción. Indagaremos las pautas de valoración implícitas en la demanda del campo cultural hacia fines de los sesenta, para luego contrastarlas con algunos fragmentos de *lo otro* que podía ser, más allá de los tres libros canónicos, una novela desconocida.

2 Cuando Piglia apunta a la conexión con “cierta tradición de la literatura en lengua inglesa”, con “cierto mundo del primer Joyce, un poco el tono de Faulkner” (sus propios precursores), Walsh titubea entre la exactitud y la posibilidad: “Exacto, puede ser”, y evade la filiación con Joyce como una lectura pasada (“ya ni me acuerdo”) para preferir un antecedente marginal a la tradición que propuso Piglia: “si yo tuviera que buscar alguna influencia en la forma, es decir en el tipo de estilo que vos llamaste bíblico, es decir en el tipo de desarrollo de la frase, lo buscaría tal vez más en Dunsany, que temáticamente no tiene nada que ver” (1991: 13). El error tipográfico en la reimpresión de Siglo XXI citada es sintomático del estatuto lateral de la referencia de Walsh (lord Dunsany, dramaturgo y novelista irlandés contemporáneo de Joyce). La elección del margen tiene a Borges como precursor: en “Kafka y sus precursores”, Dunsany comparte un párrafo con León Bloy como autores de dos cuentos reversibles que “se parecen a Kafka”, no pudiendo salir de una ciudad en *Histoires désobligeantes* de Bloy, no pudiendo llegar en “Carcassonne” de Dunsany (Borges, 2005: 133).

3 Según su auto-percepción en la misma entrevista, Walsh se había vuelto “casi un estribillo de las gacetillas bibliográficas”; muy lejos de la imagen hoy clásica de “autor de *Operación masacre* y *Carta a la Junta*” consolidada luego de la edición de 1972 y, masivamente, luego de 1984 (cuando se levanta la censura impuesta por la dictadura y *Operación* vuelve a publicarse incluyendo la *Carta a la Junta*), hacia fines de los sesenta Walsh era el cuentista/dramaturgo experimental de la vanguardia estética.

## Novela reclamada

La escritura de Walsh acciona el disenso al trabajar sobre la confluencia de enunciados propios y ajenos, como marca de estilo que atraviesa géneros, medios y lugares de enunciación. Sin embargo, la estandarización de estos en torno a la oposición entre ficción y verdad revierte esa marca en *falta de obra*, incluso provocada por la atención excesiva al estilo, la técnica, la fabricación laboriosa. El reclamo de una novela, reiterado con porfía por la crítica periodística que reseña los cuentos de Walsh en 1965 y 1967, muestra una intensa desatención a la amplitud del proyecto y a lo que separa como “no literario”, la “no-ficción”, por carecer de valor específico en las escalas instituidas de las bellas letras. Las confusiones proliferan en las reseñas de *Un kilo de oro*, y el tono demandante es sintetizado en el título de la que aparece en *El Mundo* en octubre de 1967: “Le reclaman una novela” (43). Como si ese volumen de cuentos no aportara nada al anterior (*Los oficios terrestres* que en 1965 suscitaba elogios en los mismos medios), se lo lee como obturación de la novela, “casi una novela”, y se recarga al autor con la imagen de “novelista indeciso”. Para permanecer en la institución literaria, Walsh debía optar entre las categorías de valor demarcadas por la crítica mediática, y enfrentar un reclamo insistente en torno a esa obra de largo aliento que, según ella, le faltaba.

La reseña de *El Mundo* asigna al libro de cuentos la aspiración de esa carencia: “Probablemente, *Un kilo de oro* ya aspira a la novela”. Al texto “más admirable del volumen”, “Nota al pie”, le cabe la certificación de “verdaderamente un cuento”, pues los otros serían meros intentos fallidos de novela: el que da título al libro parece “en todo caso un capítulo”, “*Cartas*” es (en efecto) “una novela comprimida”, y “*Los oficios terrestres*”, apenas un género escolar, “un resumen”. La ansiedad periodística por definir oficios y rubros editoriales acaba sancionando la velocidad, el vértigo experimental del proyecto de Walsh, que ahora mostraría “que sus lentitudes anteriores -venir a Buenos Aires, encontrar un oficio, dedicarse a escribir- preparaban estas velocidades”. En esta apurada fabricación de Walsh como escritor a la medida del mercado cultural y la institución literaria, apenas se menciona *Operación masacre* (y es en boca de Walsh), como antecedente de la elección consciente del oficio de escritor. Según el reseñador, que prefiere ignorar los inicios de Walsh en editorial Hachette desde mediados de los 40 y en revistas masivas como *Leoplán* y *Vea y lea* durante los 50 (amén de *Variaciones en rojo*, libro de cuentos publicado en 1953), sería con *Los oficios terrestres* que “conquistó un lugar desde donde iniciar su trayectoria literaria”. La pertinencia del reclamo anunciado en el título se desarma en el primer párrafo de la nota, al citar a Walsh manifestando su indefinición genérica y la necesidad de indagar fronteras: “Lo primero que tengo que hacer es averiguar qué es una novela. No veo claras las fronteras entre el cuento y la novelística”. Contra la demanda del reparto común, la concisión de lo neutro; contra los esquemas didácticos de la cultura, el peligro de las fronteras difusas.

Si bien la recepción inmediata de *Los oficios terrestres* a fines de 1965 aún no exige la novela, el crítico de *Primera Plana* (nº 161, pp. 63-64) advierte la *falta* en un rasgo que en rigor sería un exceso, similar al que una década atrás imputaban a Borges los defensores de cierto humanismo en la línea de Ernesto Sabato: la dominancia del procedimiento y el trabajo formal, vista como abuso de la técnica y perfeccionismo estilístico que anularían la expresión de la subjetividad. Luego del primer párrafo, que destaca el “aislamiento de monje benedictino para revelar a sus personajes desde adentro” cuando el escritor “se reclusó en una isla del Tigre” para componer los seis cuentos de *Los oficios terrestres*, la reseña sanciona lo que falta como el precio que Walsh pagaría por el espíritu crítico implacable, que no admite adjetivos inútiles o imprecisos: el libro “no cesa de delatar su laboriosa ejecución” y -lugar común de la crítica anti-borgeana, con resabios románticos- “el autor acaba destruyendo, también, la inspiración”. La ironía final de la nota conjuga en condicional la perfección que ella misma ha impuesto a la obra de Walsh, esos valores que encuentra en *Los oficios* como “una lección de rigor, de honestidad profesional, de respeto por lo que hace”: “Eso sería perfecto si el afán de perfección no estuviera poniéndole un bozal todo el tiempo”. “Irlandeses detrás de un gato” y “Fotos” son juzgados como previsible, mermados por la laboriosidad: “cosa pensada”. Considerar que en el segundo de ambos cuentos “la ambición narrativa de Walsh apunta más alto” implica, más que un elogio, una réplica residual del reparto vertical que el cuento somete a crítica.<sup>4</sup> La lectura resulta menos crítica que el objeto leído.

El prejuicio cuantitativo se expande en las reseñas de *Un kilo de oro* en 1967, como vimos en la de *El Mundo*. En septiembre, el número 248 de *Primera Plana* (p. 77) ubica también este libro como producto del retiro monástico, agrupando ambos como “las diez historias con las que Walsh emergió de una recoleta clausura en el Tigre, cuando se propuso asumir su oficio de escritor”. Los elogios a las dos “excelencias” del libro evidencian idéntico protocolo de lectura que la reseña de 1965 en el mismo medio: “*Los oficios terrestres*” lograría el punto justo de su prosa, “lejana de todo preciosismo”, y “*Nota al pie*” sería la cumbre del libro por su personaje inolvidable y porque allí el autor “domina también las espinas de la técnica, cuando no le preocupa utilizarlas sin que arañen sus páginas”, símil que renueva el del bozal visto en la nota anterior, como persistente prejuicio anti-borgeano. La prevención sobre el celo perfeccionista de Walsh que aparecía en 1965 -cierta estigmatización de su reclusión estetizante y sus laberintos verbales (achacados como “cuasi terror” ante la prosa espontánea)- se define ahora, ante la aparición de *Un kilo de oro*, como el aliento (lo que era “aspiración” en la reseña de *El Mundo*) de una forma superior, o según el título, como “El prólogo de la novela”: “en Walsh alienta un novelista indeciso, menos por carencia de posibilidades que por un respeto casi sagrado ante el trabajoso ejercicio del lenguaje”. El periodista cultural apremia a Walsh para que se decida a escribir una novela en serio, y hasta ofrece la receta: dejar de trabajar tanto el lenguaje.

---

<sup>4</sup> Montaje narrativo de instantáneas que van trazando las vidas de personajes en el campo bonaerense entre las décadas del 30 y del 60, “Fotos” propone una trama al cabo dicotómica, que opone el arte elevado de los sonetos de Jacinto Tolosa hijo, abogado de familia propietaria, contra el arte popular que utiliza medios técnicos masivos, como la fotografía de Mauricio Irigorry, artista plebeyo malogrado y (como el traductor de “Nota al pie”) suicida.

En la misma línea de recepción querellante, la reseña de *Un kilo de oro* aparecida en el número 121 de *Confirmado* (pp. 50-51) lo sanciona como libro desparejo; algunas valoraciones se invierten, significativamente con respecto a “Nota al pie”, considerado un bache, una pirueta que sorprende al crítico como un capricho. Si “Cartas” y “Los oficios terrestres” pueden considerarse aptos para la lista antológica, acaso por establecer más visiblemente la relación con el libro anterior (en series con “Fotos” y con “Irlandeses detrás de un gato”), “Un kilo de oro” al contrario daría sensación de apresuramiento, de sepultar una historia más rica: el cuento no sería más que una novela abortada. Prefiriendo señalar la falta percibida en un cuento, el receptor no ve la germinación de novela evidente en los dos que rescata. Ya logrado el estilo, a Walsh le faltaría encontrar la historia que no se agote en la extensión del cuento; la recepción estipula lo logrado y lo que queda por lograr, en términos excluyentes de género, argumento, extensión. El desafío impuesto quiere fundamentarse en el cuento que titula el volumen, que evidenciaría la inminencia novelística, aunque estremecida por lo que estos críticos aluden vagamente como fantasma de una impotencia. La filiación con Borges es evidente aunque implícita, en lo que las reseñas consideran *laberintos verbales* y *trabajoso ejercicio del lenguaje*; eso no impide que a Walsh se le reclame, con reiterada ansiedad a fines de los sesenta, aquello que nadie le exige a Borges.

### Novela posible

La obstinación coyuntural de la crítica difundida desde un periodismo en proceso de modernización, el reclamo de novela dirigido a Walsh a partir de lo que sus cuentos recientes insinuarían sin concretar, hoy resulta significativo como problema crítico, instancia donde se formulan los prejuicios de lectura institucional. ¿Por qué debía Walsh escribir una novela? ¿No podemos rastrear esa novela que su proyecto, en variados soportes irreducibles a libro, diseña por afuera de los parámetros consensuados? ¿Qué novela podría leerse en un proyecto que asume y explora la crisis de la ficción y el anacronismo de lo novelesco? Por lo pronto, la indagación política, antropológica, sociolingüística que Walsh realiza en su escritura pública y privada, buscando alternativas al estancamiento en la ficción como forma inofensiva, reutiliza numerosos mecanismos clásicos del gran género moderno (intriga, narrador y personaje, dialogismo, polifonía); a la vez, el afán de escribir una novela, más allá del contrato incumplido con Jorge Álvarez en 1968,<sup>5</sup> recorre sus papeles personales con variada intensidad hasta el final.

El proyecto es tan ambicioso que la novela recorrería la historia argentina entre 1880 y 1968, donde insertaría otra historia de irlandeses, “Uncle Willie goes to war”, ubicada en la primera guerra mundial. De 1974 son unos fragmentos donde busca el tono de ese texto, borroneado en inglés, con un narrador que es alumno del colegio. Como muestra “La novela geológica”, entrevista de *Primera Plana* que en 1968 responde a las reseñas reclamantes del año anterior (anticipando una novela de la editorial promocionada por el semanario), ese narrador debía exhibir un lenguaje juvenil en cierto modo poético, sobre el cual Walsh no terminaba de decidirse, y debía diferenciarse del relato anterior sobre el hombre que atravesó el río a caballo (Walsh, 2007: 110-111). “Juan se iba por el río” conecta con el pasado agregable a la serie de irlandeses, y la novela está en marcha, programada a partir del terreno seguro del cuento, con la intención incierta de editar relatos breves en busca de una forma mayor: “Estoy escribiendo una serie de historias [...] con la idea de fundirlas en una novela: y digo la idea y no la certeza porque todo dependerá del material una vez que esté terminado”. La unidad de la novela geológica estaría dada por el uso del lenguaje, con la exigencia de trabajar cada historia en un estilo diferenciado. El remedo de oralidad rural de fines del XIX en una yuxtaposición de silencios sería la forma para narrar la historia de lo que aún no se titulaba “Juan se iba por el río”, y daría el inicio de la novela que Walsh debía entregar cuatro meses después a la editorial que lo había contratado.

La poética novelística de Walsh -embrionaria no sólo en *Operación masacre* sino en artículos de crítica hasta hoy dispersos, o en la inacabada serie *Irlandeses* o, antes, en la serie del comisario Laurenzi (siete cuentos entre 1956 y 1964 que forman otra virtual *novela hecha de cuentos*, dispersa entre *Vea y lea*, compilaciones y antologías)- consistiría en contar por fragmentos la historia colectiva desde voces ajenas y biografías individuales incluyendo la propia. Sobre ese nudo problemático dispuso un proyecto de novela que no podía ser abarcado por las condiciones de recepción de su época. Después de 1970 Walsh desplaza esa zona de trabajo pero no la abandona, y sobre ella vuelve en los meses finales de vida, intercalando la redacción de hojas sueltas que son obras autónomas, como *Carta a mis amigos* y *Carta a la Junta* (Walsh, 1994: 188-191 y 241-253), con textos políticos densos como los documentos críticos a la conducción de Montoneros (Walsh, 1994: 206-240), y con búsquedas ficcionales en notas de lectura y borradores para cuentos que hicieran una novela ofensiva, atenta a lo colectivo en lo individual y al pasado en el presente.

Antes que el libro exigido por la recepción de su época, la inasible *obra de Walsh* ofrece la proyección de una novela templada y punzante, fragmentada en ciclos narrativos y papeles dispersos entre lo privado y lo público, donde cabe leer una exploración escrita de las condiciones de posibilidad de la literatura en el sistema cultural argentino contemporáneo. Sobre el reclamo externo suscitado al promediar la década del sesenta, Walsh genera una respuesta desviada, invisible para los prejuicios de género, soporte, verdad o ideología, pero abierta en un proyecto de escritura que reutilizó con irreverencia los materiales conocidos para expandir *lo otro*, una forma hecha de otras, una novela posible para lectores futuros.

### Bibliografía

A.C. “El prólogo de la novela”. *Primera Plana*, año V, n. 248, 26 de septiembre al 2 de octubre de 1967: 77.

Borges, Jorge Luis. “Kafka y sus precursores”. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 2005.

---

<sup>5</sup> En enero de 1969 Walsh anota su balance negativo sobre el arreglo con el editor Jorge Álvarez, que “preveía una novela que podía estar lista de octubre a diciembre de 1968, y de la que apenas tengo escritas unas treinta páginas” (Walsh, 2007: 123).

*El Mundo* (s/firma). "Rodolfo Walsh: Del Cuento a la Dramaturgia", 25 de abril de 1965.

*El Mundo* (s/firma). "RODOLFO WALSH. Le Reclaman una Novela", 8 de octubre de 1967, 2ª sección: 43.

Ferreira, Lilia. "Rigor e inteligencia en la vida de Rodolfo Walsh". En Roberto Baschetti (Comp. y pról.). *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires: Ediciones De La Flor, 1994.

*La Nación* (s/firma). "'Un kilo de oro' Por Rodolfo Walsh (Edit. Jorge Alvarez)", 18 de febrero de 1968, 3ª sección: 5.

O.R.C. "Un kilo de curiosidad". *Confirmado*, año III, n. 121, 12 de octubre de 1967: 50-51.

*Primera Plana* (s/firma). "Crítica de la razón pura", año IV, n. 161, 7 al 13 de diciembre de 1965: 63.

Saer, Juan José. *Cicatrices*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.

Walsh, Rodolfo. *Los oficios terrestres*. Buenos Aires: Jorge Álvarez Editor, 1965.

Walsh, Rodolfo. "Escribir para todos" (entrevista). *Alma Mater* (La Habana), n. 114, agosto de 1970. Extraído el 3 de mayo de 2013 desde: <http://www.revistacrisis.com.ar/Escribir-para-todos.html>

Walsh, Rodolfo. *Un oscuro día de justicia*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1991. Incluye "Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política", reportaje de Ricardo Piglia a Rodolfo Walsh, marzo de 1970.

Walsh, Rodolfo. "Los documentos", "Carta a mis amigos" y "Carta abierta de un escritor a la Junta militar". En Roberto Baschetti (Comp. y pról.). *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires: Ediciones De La Flor, 1994.

Walsh, Rodolfo. *Un kilo de oro*. Buenos Aires: Jorge Álvarez Editor, 1997.

Walsh, Rodolfo. *Ese hombre y otros papeles personales*. Nueva edición corregida y aumentada a cargo de Daniel Link. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2007.