

**El oído que escribe en la frontera.  
Política con poética en la obra  
periodística de Rodolfo Walsh**



95-113

Juan Pablo Luppi\*

---

**Resumen**

Entre 1966 y 1969, cuando retoma y expande el oficio periodístico del que se había alejado para escribir ficción entre 1963 y 1965, Walsh realiza una indagación narrativa, semiológica, histórica, etnográfica, de las fronteras de la sociedad, la literatura y entre ambas. En 1966 y 1967 publica, en la revista masiva *Panorama*, diez crónicas de excursiones por zonas geográfica y económicamente limítrofes de Argentina, que serán compiladas con otras como libro en 1998. La escritura en soporte periodístico adopta nuevas variantes con la investigación policial-política del caso Rosendo ocurrido en 1966, desarrollada en la prensa gremial en 1968 y al año siguiente

---

**Abstract**

Between 1966 and 1969, by resuming and expanding the journalistic profession, which he had left aside to write fiction in the 1963-65 period, Walsh makes a narrative, semiotic, historical, and ethnographic inquiry on the borders of society, literature and between both of them. In 1966-67 he publishes, in the massive magazine *Panorama*, ten chronicles about excursions to geographically and economically bordering areas of Argentina that would be compiled together with some others in a book in 1995. Journalistic writing introduces a new perspective on the police-political investigation of Rosendo case that took place in 1966; it was developed in the trade union

---

\* Instituto de Literatura Hispanoamericana, FFyL, UBA - CONICET.  
Correo electrónico: pabloluppi@hotmail.com.

editada como libro. En ambas series, el trabajo de escritura inquiera los bordes de géneros y medios, y construye la posición enunciativa en la aproximación a las voces ocluidas de la comunidad. El oído del escritor es la herramienta de ese trabajo a la vez poético y político, que analizamos en fragmentos de las series de *Panorama* y de *¿Quién mató a Rosendo?*.

**Palabras clave**

arqueologías  
escucha  
narración

**Fecha de recepción**

28 de agosto de 2014

**Aceptado para su publicación**

31 de octubre de 2014

press in 1968 and edited as a book in 1969. In both series, the writing questions the edges of genres and media, and constructs the declarative position by hearing the occluded voices of community. The ear of the writer is the tool for that poetical and political work, which we analyze in excerpts from the series of *Panorama* and *¿Quién mató a Rosendo?* (*Who killed Rosendo?*).

**Keywords**

archaeologies  
hearing  
narration

## El gesto narrativo contra la gran división

El tomo 11 de la *Historia crítica de la literatura argentina*, dedicado a la narración y la novela en las últimas tres décadas del siglo XX, empieza con una frase de Walsh, cuya obra sin embargo no es objeto de análisis en los artículos allí reunidos. La constatación emitida por Walsh en 1970 (entrevistado por Piglia) sobre la novela como “el mayor desafío que se le presenta hoy por hoy a un escritor de ficción” (y su deseo de producir una novela hecha de cuentos, junto con los reparos sobre la superioridad artística adjudicada al género) es leída por Drucaroff (2000), directora del tomo, como “testimonio de un momento” que comenzaría en la segunda mitad de los ‘60 y tendría “efectos fuertes hasta ahora”, cuando “la narración se impuso con una legitimidad particular, adquirió un prestigio específico en un imaginario de expectativas ligadas a una gran expansión de la escritura y a una no menos fuerte problematización de la lectura” (Drucaroff, 2000: 7). En esta contienda resuelta a favor de la narración, Walsh no sería un escritor participante sino el que provee la frase introductoria, el umbral del momento en que “la narración gana la partida” y lo dominante sería “jerarquizar en primer lugar el género novela y privilegiar el gesto narrativo” (Drucaroff, 2000: 8).

El trabajo de lectura/escritura resulta desestimado para ubicar en la literatura al “autor de *Operación masacre*” según el homólogo acostumbrado, equivalente al lugar que tiene Walsh en la *Historia crítica* como emergente de los cruces entre literatura, historia y política en el período 1955-1976 que recorta el tomo 10, con un artículo de Ferro (1999) dedicado a “la fuerza del testimonio”. Esta restricción de lo literario al género testimonial es efecto de la misma acción lectora de Walsh, quien en la coyuntura de fines de los ‘60 revisó con rigor no exento de condena su obra ficcional, y tomó distancia de la institución literaria. La inserción del escritor en agrupaciones políticas durante sus últimos años, y su muerte en 1977 provocada por la represión estatal, han contribuido a escindir biografía y producción (haciendo depender esta de aquella) replicando lo dicotómico en pares como *literatura* y *política*, *palabra* y *acción*, *pluma* y *fusil*, *ajedrez* y *guerra*, en una compartimentación persistente en la recepción contemporánea. Si bien la crítica ha señalado la vinculación entre ficción y testimonio, para analizar los préstamos entre textos ya clasificados en ambos polos, la premisa de separación sigue definiendo la asignación de valor literario<sup>1</sup>. La política habría ganado la

---

<sup>1</sup> La prevalencia de *Operación masacre* y el género testimonial para definir la literatura de Walsh se instala desde las primeras lecturas críticas hacia 1970 (Rama, 1984; Ford, 1972) y se intensifica en diversos estudios específicos durante la década del 90 (Amar Sánchez, 1992; Viñas 2005; Lafforgue ed., 2000; Ferro 1999; etc.). Esa instancia fundacional, que oponía el nuevo género catalogado por la negativa (no-ficción) y el cruce de periodismo y literatura contra la lógica del policial y el concepto clásico de ficción, se matiza con variaciones dadas por la construcción dialógica de voces en vinculación con la cultura popular (Crespo, 1998; Imperatore, 1999; Alabarces, 2000). La división entre ficción y testimonio

partida a la narración por haber respondido de otro modo al desafío planteado en 1970, produciendo escritura híbrida en vez de la novela esperada. Sin embargo, sus exploraciones de las fronteras discursivas, en *Operación masacre* pero también en crónicas, cuentos y proyectos de novela, constituyen un amplio “gesto narrativo”, desgajado en formas breves y resistente a lo novelesco, que interviene sobre la expansión de la escritura y la problematización de la lectura. La potencia actual de esa intervención orienta las preguntas que buscamos en parte de la escritura de prensa de Walsh durante la segunda mitad de los '60, donde amplía la ejecución fragmentaria de un estilo único, de enunciación plural y más que literario.

Las tensiones entre arte, cultura y política, extremadas hacia fines de los '60, perduran en la recepción que reparte la escritura de Walsh en distintos “campos de actividad” (aunque en todos la actividad sea leer y escribir) y, desligando la estética de la cultura popular, replica variantes dicotómicas como *ficción/no-ficción*, así sea para señalar coincidencias entre polos previamente separados. El régimen de visibilidad abierto precisamente en la década del '60 había impulsado el agotamiento de ese reparto, la “gran división entre arte moderno y cultura de masas” estudiada a mediados de los '80 por Huyssen (2006). El intento de desmontar los esquemas binarios marca la contemporaneidad de Walsh con el fin de siglo, la vigencia de un proyecto atravesado por la crisis de esa configuración estética y política que los movimientos artísticos de los '60 comenzaron a demoler intencionalmente, provocando reacciones neoconservadoras muy activas en los '80,

---

orienta estos abordajes, aunque ya no como oposición (a la manera del “Livraga vs Borges”, intertítulo inicial del trabajo de Ford) sino como vínculo estrecho que permite buscar procedimientos de la ficción en el género documental, manteniendo los campos separados entre literatura y periodismo. La tensión entre *palabra* y *acción* orienta la biografía intelectual de Walsh elaborada por Jozami (2006), cuya perspectiva generacional destaca la búsqueda de una difusión popular y la disyuntiva del intelectual revolucionario entre escribir o actuar en política. Otros aportes examinan rasgos procedimentales donde se formula lo político, destacando la unicidad dada por el *estilo* que remeda una sintaxis de oralidad (Piglia, 2001); la posibilidad de organizar la obra narrativa por *ciclos* permite leer cuentos dispersos como novelas fragmentadas, y separar a Walsh de la lógica del canon (Link, 2003). Aunque estas lecturas recientes han contribuido a renovar la obra de Walsh, su estandarización canónica no ha perdido vigencia. En la “Cronología contextualizada de la obra” del número de *Tramas* dedicado a Walsh, Castillo-Díaz proponen “nudos problemáticos” que indicarían “las relaciones de la escritura walshiana con los distintos campos de su actividad (literario, periodístico, político, etc.)” (AAVV, 1999: 102). La vaguedad del paréntesis señalaría la dificultad de recepción, referida a las herramientas apropiadas para leer una obra abierta, iniciada con la inserción en la industria editorial a través de la apropiación argentina de géneros masivos, distorsionada con estrategias innovadoras del periodismo de investigación, y enriquecida con variaciones que convulsionan los géneros desde soportes no prestigiosos, como veremos en la producción del período inmediato anterior (1966-1969) al que las cronologías señalan como “abandono de la literatura” que sellaría la vida (y obra) de Walsh.

como señala Huyssen (cfr. 2006: 115), y persistentes hasta la actualidad. Las esferas no dejan de imbricarse en la concepción pragmática del lenguaje realizada en los textos de Walsh, en la intimidad de la lengua donde interroga las opciones sin afirmar una elección. Mediante el trabajo de lectura/escritura, las formas válidas de acción son buscadas en la eficacia de la palabra; la exploración narrativa pliega todo binarismo e inquiera la validación canónica de los repartos.

En sus comienzos, Walsh procura profesionalizarse como escritor desde los ámbitos editorial y periodístico, mediante su trabajo en Hachette donde cubre diversos cargos en la segunda mitad de la década del '40, y en revistas populares como *Leoplán* donde colabora entre 1953 y 1959<sup>2</sup>. Ese plan inicial sería trastocado debido a las voces oídas en la intimidad del rumor ("Hay un fusilado que vive") que lo interpela para realizar la investigación de un crimen estatal, que será *Operación masacre*. La disponibilidad para la aventura daría mayor espacio a esa escucha de voces, declaradas muertas en el reparto hegemónico de sonoridad, que al afán de realizar una obra de arte y convertirse en escritor; siguiendo la división de Huyssen, Walsh optaría por lo popular en desmedro de lo estético, la política provocaría el "abandono de la literatura" mediante el periodismo (con el afán inicial de "ganar el Pulitzer" investigando un caso estremecedor). Pero la disponibilidad para la aventura no es privativa de lo biográfico, lo político o lo periodístico, también constituye un gesto narrativo que impulsa la escritura conectada a la vida. La forma de escritura de Walsh mantiene una neutralidad (ni cultura de masas ni arte moderno) que aprovecha e indaga la mezcla, como si ninguna de esas categorías tuviera sentido aislada de la otra, y la misma división fuera la imposición de un reparto que siempre beneficia a los que deciden el reparto, como en la dupla *abogado-fotógrafo* de "Fotos" (Walsh, 1965: 25-64).

De las tensiones ocurridas en torno a particiones locales de la "gran división" extrae Walsh la potencia con que, tras abocarse al oficio literario entre 1963 y 1965, recomienza su trabajo periodístico en series de notas para revistas masivas y como director del semanario de la CGTA (Confederación General del Trabajo

---

<sup>2</sup> En marzo de 1953 *Leoplán* publica el primer artículo de Walsh, dedicado a una reevaluación de Ambrose Bierce que interviene sobre los modos de establecer el canon literario: "La misteriosa desaparición de un creador de misterios" (Walsh, 1998: 6-8). En esa revista colabora con crítica literaria y crónica política hasta mediados de 1959, cuando viaja a Cuba para participar en Prensa Latina, la agencia promovida por Guevara. Las notas de las campañas de *Operación* y *Caso Satanowsky* en 1957-58 aparecen en otros medios, principalmente en la revista *Mayoría*, y pasan al soporte libro de distintas maneras: la primera edición de *Operación* en 1957 será modificada en tres ediciones en vida (1964, 1968, 1972), y la campaña sobre Satanowsky será editada como libro solo en 1973. Esa primera etapa de trabajo periodístico –compartido con la escritura de numerosos cuentos publicados sobre todo en *Vea y Lea*, amén del primer libro en 1953, *Variaciones en rojo*– culmina al volver de Cuba en 1961. Desde entonces Walsh no publica en la prensa periódica hasta abril de 1966, cuando aparece la primera crónica en *Panorama*.

de los Argentinos, rama sindical opositora a la hegemónica). Las crónicas serias de investigación en excursiones antropológicas por el noreste de Argentina en 1966-67, expandidas a principios de los '70 al ámbito político internacional, tienen cierta prolongación en la campaña de investigación policial-política, iniciada en la prensa gremial en 1968 y editada en libro al año siguiente, sobre el tiroteo entre bandos peronistas en una confitería de Avellaneda en mayo del '66 que provoca tres muertos. Entre la variedad de géneros y medios, el trabajo de Walsh sostiene una continuidad con variaciones, dada por la elaboración de la posición enunciativa, el lugar desde el cual se escribe, a su vez construido en la escritura. Ese lugar es el primero donde se desarticula la gran división, al borrar la distinción entre autor y narrador, situar al lector por delante del escritor, y convertir hechos encubiertos y personas con discursos increíbles en personajes narrativos con intrigas verosímiles. En las crónicas de *Panorama* y en *¿Quién mató a Rosendo?* la primera persona cruza géneros y voces para pluralizar la enunciación, ver en las fronteras lo que los centros ocultan, y construir formas eficaces de acción mediante la lectura y escritura. Allí buscaremos cómo Walsh renueva el gesto narrativo, aunque no sea en la forma novelesca triunfante y reclamada.

### Arqueologías del presente

Las diez notas sobre el noreste del país y el conurbano bonaerense, publicadas en 1966-67 en la revista de actualidad *Panorama*, evidencian la demora del campo literario para leer a Walsh con la medida de la complejidad de su obra, inubicable bajo institución de género o ideología. Crónicas periodísticas por el soporte y, por la perspectiva, a la vez históricas, económicas, biográficas, semiológicas, antropológicas, conforman una zona de escritura clave en las transformaciones del proyecto narrativo, y dicen mucho sobre el posicionamiento de Walsh ante la historia y la literatura del país. Sin embargo, como observa Jozami (cfr. 2006: 192), no habían recibido mayor atención hasta la publicación de *El violento oficio de escribir*, compilación de la obra periodística realizada por Link en 1998. Respaladas por el nuevo objeto que forman, las crónicas visibilizan una faceta de la obra de investigación que no se limita a los libros canónicos (*Operación, Rosendo, Satanowsky*), y amplían la consideración de su trabajo literario a zonas relegadas en la recepción. Realizada con materiales como voces y géneros discursivos entre lo real y ficcional, la elaboración textual entrecruza a la vez los discursos especializados (histórico, político, jurídico, económico) que el periodista se apropia y edita en una primera persona que busca la interlocución con otras no iguales ni especialistas, pero plausibles de proximidad.

La mezcla genérica desafía los modos de narrar el pasado común, impulsa una adaptación del relato histórico a las discontinuidades y los anacronismos. En los umbrales teóricos introducidos por la arqueología cultural de Benjamin, Didi-

Huberman (cfr. 2008: 154 y ss.) ve la ruina del positivismo, que postulaba un tiempo sin movimiento donde los hechos históricos se presentaban en el marco de un *pasado-receptáculo* abstracto. Contra ese *pasado como hecho objetivo*, la revolución de la historia que promueve Benjamin consiste en percibir el *pasado como hecho de memoria*: no hay historia más que desde el presente. En las series periódicas de Walsh podemos leer lo que Didi-Huberman subraya como la humildad de una *arqueología material* y la audacia de una *arqueología psíquica*, es decir, una atención que aplica la escucha flotante a las redes de detalles, al despojo que ofrece la verdad de un tiempo reprimido de la historia, y al lugar y la textura del trabajo sobre las cosas. El mundo escrito de Walsh encuentra potencia en lo pequeño, recupera esa textura del trabajo, articula redes de detalles, recicla desechos y hace que las voces desplieguen verdades ocluidas. Un “traperero de la memoria”, señala Didi-Huberman, sería aquel que encuentra en pormenores singulares el sostén de una cuidadosa crónica, la ambiciosa e incompleta de Benjamin sobre París como capital del siglo XIX o, por qué no, la fragmentaria y colectivamente ambiciosa de Walsh sobre el conurbano bonaerense y el litoral del país, fronteras de despojos como el basural que fue escenario de los fusilamientos en 1956, donde encontró una verdad que propició la invención de formas narrativas no agotadas en *Operación masacre*.

En notas periódicas que conforman series en torno a espacios recorridos y narrados, Walsh imprime variaciones formales a la posición enunciativa abierta en *Operación*, la de un sujeto que escribe contra el Estado por descubrirlo como responsable del crimen. La excursión antropológica amplía la crítica a la violencia estatal contra las “pobres gentes” de lugares como Misiones, “una isla bajo el temporal que disuelve en tedio y encierro el propósito que nos trae”, que en “El país de Quiroga” (la crónica que culmina la serie del litoral) consiste en “ver qué queda, a treinta años de su muerte”, del escritor y hombre Horacio Quiroga (cfr. Walsh, 1998: 132-133). Más que ver, el cronista oye, y registra los rumores que configuran el desprecio de la pequeña aristocracia misionera contra Quiroga. Las frases recolectadas entre viejos colonos y poderosos terratenientes, como estratos del objeto buscado (restos, *lo que queda de Quiroga*), matizan la fama de malo con la de loco, más próxima al oficio de cuentista: “[i]nventaba cada fábula...” (Walsh, 1998: 133). Trasuntando el tono coloquial, la escritura de lo oído en el lugar verifica un proceso de canonización que entonces llevaba tres décadas, como el de Walsh hoy: “Lo agrandaron después de muerto” (Walsh, 1998: 133). La confirmación del cronista vale como advertencia sobre las escisiones que sufrirá su propia obra, como la desatención a estas crónicas relegadas bajo el monumento de *Operación/Carta a la Junta*: “En San Ignacio, Quiroga se ha vuelto anécdota, que es como decir olvido, conmemoración escolar –último fruto del tedio–, homenaje de notables, que es autohomenaje” (Walsh, 1998: 133). Walsh escribe como un inconforme lector de la historia y la tradición, y abre resquicios donde la escritura y la lectura eluden el homenaje para encontrar el conflicto.

No querido en el pueblo, rechazado por “los gentiles hombres de yerbas”, Quiroga “tuvo amigos-personajes: una extraña junta de fracasados, románticos, mutilados, aventureros” (Walsh, 1998: 133). Esos malogrados geniales, dice el cronista que anda buscándolos para su escritura, eran el fermento intelectual de una sociedad en transformación que asentó un orden sobre la violencia primitiva; la reevaluación de Quiroga implica la conversión del escritor mediante la aproximación a los sujetos desclasados: “convertido él mismo en misionero, Quiroga tomó partido por lo que espiritualmente era el elemento transformador, pero socialmente no rozaba los niveles de prestigio: individuos consagrados al alcohol, la invención, la nostalgia” (1998: 134). Entre las “Nuevas historias” (tal el intertítulo) generadas por esos antihéroes, un micro-relato puesto en boca de Suano reactiva la crítica del Estado: esta persona/personaje descubrió una mina de wolfram debajo de la cocina de un vecino, y para su explotación la registró en el Libro de Pedimentos, letra burocrática de la zona, arrasada por desidia y corrupción: “Desde el año 17 estaba ese libro ahí y nadie descubría nada. Ya íbamos a empezar la explotación cuando vino el Ministerio de Agricultura y puso un letrero: Zona Reservada. Nos arruinaron el negocio y ellos nunca sacaron nada” (1998: 135). Atento a los sitios de la lengua que marcan el conflicto político, el cronista hace que la división *ellos/nosotros* quede resonando en la frase que culmina el relato de Suano. La última anécdota, sobre la “heroica muerte” del juez de paz, “personaje clásico de la picaresca misionera”, frenado por un árbol cuando no pudo controlar la bicicleta en un repecho, provoca risas y una conclusión que cifra el deseo narrativo de Walsh en este recommienzo: “Sí: las historias existen y no hay más que pararse a escucharlas. Pero un oyente como Horacio Quiroga tardará en nacer, si es que nace” (1998: 136). El oyente activo hace existir las historias, en cruces dialógicos con voces ajenas que impulsan el gesto narrativo desplegado en anécdotas, retratos, charlas, cartas, cuentos, crónicas, novelas anti-novelescas.

La conexión del periodismo con la literatura acompasa este momento de intensa exploración de las fronteras discursivas, realizada también, desde el oficio buscado de escritor de ficciones, con *Los oficios terrestres* y *Un kilo de oro*, este publicado en contemporaneidad con la última nota del noreste, en agosto de 1967. Esa primera campaña de viaje había interrumpido un programado aislamiento para dedicarse al oficio de escritor, desde el comienzo tensionado por la oferta conveniente del empleo periodístico. En 1964, la noticia más importante para Walsh, en carta a Yates, “es que he vuelto a escribir”, y no periodismo. Luego de precisar la transformación existencial realizada para escribir “continuada y metódicamente” (retirándose al Delta), señala una “ironía de la cuestión”: “bastó que yo hiciera esto para que empezaran a lloverme ofrecimientos de trabajo periodístico” (Walsh, 2013: 498) (“un buen puesto en *Primera Plana*, la dirección de una revista nueva, y hasta un cargo” en el departamento latinoamericano de *Newsweek*), y aunque “[a]l principio me costaba decir que no, (...) ya me he habituado” (Walsh, 2013: 498). La reclusión metódica establecida en mayo de



1964 dura menos de dos años: en abril de 1966 la primera nota en *Panorama* muestra que Walsh, sin dejar de escribir, ha salido del encierro, en fuga más que periodística por un borde del país.

Con anotador, grabador y fotógrafo, viaja para oír y ver lo no registrado y, con esos materiales, componer una escritura íntima y dispuesta para la difusión masiva y la resonancia pública. Oye y ve, por ejemplo, la miseria y corrupción tapadas por las fiestas populares de Corrientes. Junto a los carnavales venía creciendo el Alto Paraná y se perfilaba la mayor catástrofe del litoral argentino. Con guiño a Cortázar en el intertítulo pero no en lo narrado, "Final del juego" refiere un pasaje violento y nada fantástico: del concurso de carnaval a las operaciones de rescate por la inundación (cfr. Walsh, 1998: 91-92). A "Carnaval Caté" le siguen ese mismo año cuatro crónicas sobre diversos aspectos (detalles, despojos) de la riqueza cultural y la miseria económica del noreste argentino; en otras cinco notas publicadas en 1967, también en *Panorama*, amplía la investigación a trabajos pesados en los márgenes de la ciudad de Buenos Aires (matadero, frigorífico, puerto). Además, una nota del noreste aparece en la revista *Adán* en el '66, y un ensayo sobre Perón en *Todo es Historia* en el '67. Tanto *Panorama* como *Adán* eran publicadas por editorial Abril, donde Walsh conoce al fotógrafo Pablo Alonso, con quien realiza estas excursiones al litoral y al conurbano en una productiva dupla que desacomoda también las fronteras del periodismo gráfico.

¿Dónde ha quedado la literatura en este despliegue periodístico? Salvo en sus soportes habituales (libro, revista literaria) y en sus condiciones institucionales y de valoración crítica, de las que Walsh se aparta relativamente, el trabajo reflexivo sobre la lengua recorre su escritura de prensa al punto que, se diría, la literatura aparece por todos lados: en la elaboración de micro-relatos a partir de frases y anécdotas de la gente, en las pequeñas intrigas que pautan el acercamiento al lugar, incluso en cierta intervención crítica sobre la imagen de escritor de Quiroga, o en la citación alusiva o explícita de Echeverría, Borges, Cortázar. Que la potencia exploratoria sigue afincada en la literatura, no como institución sino en la formación de una acción rigurosa de lectura y escritura, lo muestra una nota que Walsh publica en *Primera Plana* en diciembre de 1967. La fecha importa porque sincroniza la diversidad de géneros en las publicaciones de Walsh: a la par de esta crítica literaria titulada "Una literatura de la incomodidad", en *Panorama* aparece "Magos de agua dulce" (crónica sobre los prácticos del Río de la Plata narrados en la acción del trabajo especializado) y, en *Adán*, el cuento que conforma como tal la serie de irlandeses, "Un oscuro día de justicia", que en 1973 se publica como libro junto con la entrevista de Piglia. A la edad de cuarenta años y a diez de su presunta obra principal, en "Una literatura de la incomodidad" Walsh anuncia el valor de escritores que están por publicar en Jorge Álvarez, con tono contundente no exento de profecía: "la narrativa argentina está por sufrir una renovación sin precedentes a manos de autores cuya edad oscila alrededor

de los veinticinco años" (Walsh, 1967: 84)<sup>3</sup>. Un año después estará dirigiendo el semanario de la CGTA, tomando máxima distancia de la institución literaria para incomodar mejor con la escritura.

Como advierte Link, será en el seno del "periodismo para ejecutivos", en revistas como *Panorama* y *Primera Plana*, donde Walsh alcance, luego de *Operación*, "el momento más alto de su producción periodística" (Walsh, 1998: 85); y lo hace quebrando ese horizonte que acotaba la técnica periodística a las directivas del mercado y la publicidad. Aunque el medio implicara una reducción en la recepción (masiva pero de ejecutivos), el cronista pluraliza lo que está a su alcance, la posición enunciativa. Ligando técnicas narrativas y gráficas, integra al fotógrafo en el armado del punto de vista, en un plural que conecta con los lectores buscados. Lo plural también alcanza la palabra de los entrevistados, que la escritura incorpora sin homologar sus ritmos y matices orales, recreando historias mínimas cuya publicación trastoca el mundo de los lectores, al presentar en cuidada edición conflictos ajenos a los ejecutivos que ocupaban el horizonte de las revistas. Así, la armonía turística de los carnavales correntinos se desbarra cuando la crónica acaba siendo protagonizada por "una triste murga de inundados, campesinos en ruinas, electores desengañados" (Walsh, 1998: 92). El trabajo de aventura y escritura que le demandan las campañas de *Panorama* durante 1966-67 podría ser parte del esfuerzo de Walsh por desatar su lengua, anotado en 1962 como el afán de hablar *con* para poder hablar *de* la gente, en la construcción ética y estética de una posición enunciativa<sup>4</sup>. La excursión hacia los bordes territoriales acciona una salida de la homogeneidad periodística, literaria y cultural, para seguir elaborando sin ataduras una lengua ofensiva.

La búsqueda de enunciación plural, mediante el cruce del oficio solitario de escribir con la aventura de encuentro con otros en la investigación de campo, sostiene la misma responsabilidad que en 1956 impidió a Walsh hacer oídos sordos al rumor sobre un fusilado que vive. Lo que ha cambiado tal vez sea una

---

<sup>3</sup> Los libros en prensa que reseña son los primeros de dos autores que pronto serían lectores críticos de Walsh (Ford y Piglia). La mezcla de voces y el desvío de los géneros orientan los procedimientos de esa renovación, en línea con el propio proyecto de novela, anotado en papeles personales y formulado particularmente en la entrevista de 1968 "La novela geológica" (Walsh, 2007). De los nuevos escritores, destaca la deposición del "sacro respeto creado en torno a lo literario", la inversión de posiciones habituales en la narrativa, la destrucción de "los recursos y los tics" de género, la mezcla de sujetos históricos con "las cotidianas voces del colectivo". El lector que debe escribir una novela (según contrato con Jorge Álvarez que incumple a cambio de notas como esta, trabajo editorial y *Rosendo*) antes la está leyendo en los escritores nóveles, en las técnicas de renovación que –polemiza el crítico– disputan las armas de la narración a los padres literarios (Walsh, 1967: 84).

<sup>4</sup> "Que alguien me desate la lengua. Que yo pueda hablar con la gente, entonces podré hablar de la gente. Que alguien me cauterice esta costra de incomunicación y estupidez" (Walsh, 2007: 64).

intensificación en la apertura a lo exterior, aquello que Piglia (cfr. 2005: 127) encuentra en Guevara como *último lector*, al enfatizar la acción como encuentro con el otro ya no como otro, como bárbaro, sino como compañero y víctima social. Si “la prehistoria de ese pasaje”, dice Piglia para el caso de Guevara, está en la experiencia del médico que articula la relación con lo social al pautar el viaje por Colombia en 1952 con la visita a leprosarios, la acción de Walsh tendrá como antecedente otro oficio que articula la relación con lo social: el periodismo, la investigación pautada por el viaje hacia los desposeídos y, en 1967, por su propia visita al leprosario de la Isla del Cerrito en la selva chaqueña.

La proximidad con los leprosos alcanza al cronista de “La isla de los resucitados”, que incorpora al fotógrafo en la empatía generada por uno de los enfermos, Bibiano Acuña, “correntino aporreado que lustraba como una magia algunas palabras del lunfardo”, cuyo deseo consiste en tomar una cerveza en un bar de Buenos Aires: “Nos miramos con Pablo [Alonso] y creo que el mismo deseo nos unió a los tres”, aunque “para nosotros habían pasado cuatro días” y para el otro “habían pasado muchos años”. La aproximación es relativa, incluye el reconocimiento de la desigualdad, y ese *nosotros* se ubica como receptor antes que emisor: “nos íbamos ya sin nada que decirle, y todavía la voz cansada insistió con esta frase insólita: –Buenos Aires, qué ciudad tan sagrada...– pero ya no hablaba con nosotros–” (Walsh, 1998: 101). El *nosotros* deja al otro diciendo el soliloquio de un sueño urbano, del que la escritura recupera ciertos visos arltianos: autos desfilando, sonido de tacos de muchacha, billetes de lotería en vidrieras. La arqueología auditiva ha encontrado aquello que no se escucha: la insistencia solitaria de una voz cansada.

El mismo párrafo presenta a otro malogrado genial, don Pedro Vallejo, cuya voz en *itálica* ocupa por entero el apartado siguiente (“Vallejo: la soledad”). El suspenso narrativo, el enganche algo folletinesco, incluso cierta dinámica teatral (el cronista sale de escena y queda el monólogo de Vallejo) orientan la edición de las voces grabadas; el gesto narrativo está también en este montaje de las partes de la crónica, como de otro modo en el plan de hilvanar cuentos como capítulos de una novela fragmentaria. La reclusión silenciosa de Vallejo es considerada otra “forma de protesta (...) casi insondable”, desde que un día “se decretó solo y para siempre” y “se sumergió en los reinados inferiores”: su perro masticador de víboras, la tierra y la azada, y al cabo “su roto lenguaje interior, donde los verbos se alargan en incesante contemplación, los tiempos se cambian”. Ese roto lenguaje del otro es captado y formalizado en la crónica, dando pie al aforismo que afirma una poética política de enunciación plural: “él es él, pero es yo y es todos” (Walsh, 1998: 101). La posición enunciativa, la dinámica significativa de los pronombres, su desvío de tradiciones y géneros, surgen del encuentro con otros que, mediante la palabra intercambiada, dejan de ser vistos y oídos como otros: devienen *yo* y *todos*. La atención a lo diferente, lo menor, lo material acentúa la

resonancia contemporánea de esa voz, que alcanza su tono contundente después de escuchar todas las voces posibles.

La excavación del presente descubre la continuidad del *pasado como hecho de memoria*, no abstracto ni objetivo, abierto a los orígenes en la búsqueda. El acercamiento a los trabajadores del matadero de Buenos Aires resignifica las limitaciones políticas del texto fundacional de la narrativa argentina, al disolver los prejuicios de Esteban Echeverría sobre el mundo popular, haciendo lo que no hizo el letrado romántico: pararse a conversar con los otros, escuchar sus historias. Si Piglia (2001) encuentra en “Esa mujer” una inversión de *El matadero*, el mismo Walsh explicita ese gesto en la crónica aparecida en septiembre de 1967, que inicia la excursión bonaerense, montada sobre las voces de los trabajadores del mercado de Liniers. Con una radicalidad diferente a la de Osvaldo Lamborghini poco después en “El niño proletario” (1973), “El matadero” de Walsh invierte la decisión de Echeverría sobre qué voces merecen ser oídas: descubre el reparto de sonoridad como lugar político del texto, y lo altera. Tras destacar los saberes prácticos, las reflexiones e inflexiones orales de “Mataderos y su gente”, y dejar en evidencia la dureza de sus trabajos mal remunerados, estampa con concisión la riqueza de ese universo ignorado por la tradición hegemónica:

Así que algo ha de haber, algo que tal vez no entienda del todo el hombre del centro que, desde Esteban Echeverría para acá proyectó en el hombre de cuchillo del suburbio prevenciones de violencia y de sangre que se disuelven apenas uno se para a conversar con él (Walsh, 1998: 145).

El tono contundente, al que llega luego de escuchar/escribir todas las voces, anticipa intervenciones sobre la tradición activas hacia el cambio de siglo; aunque el poeta pensador de la primera mitad del XIX se resista a la estilización de voces bajas, estas sostienen la vigencia del texto sin relegarlo al archivo histórico. Que el género de “El matadero” de Walsh sea la crónica constituye otra de las fronteras literarias que desmonta, vinculada con la crítica y la asignación de valor, como veremos a propósito del *Rosendo* (cfr. nota 5). Al establecer su diálogo con la tradición desde el medio periodístico, Walsh desestabiliza también la valoración crítica de su tiempo.

“El matadero” de Walsh adapta al uso personal de la crónica la voz mixta, culta y popular a la vez, que recuerda antes al sistema de alianzas de la gauchesca que a Echeverría, y evidencia la ubicación de Walsh como *instaurador de discursividad* (cfr. Link, 2003: 218-220). Este matadero ya no es escenario de luchas facciosas, pero mantiene la potencia narrativa de la violencia social y económica en la historia argentina. La reutilización que practica sin exhibiciones teóricas conforma una política de la literatura, condensada en el gesto de *pararse a conversar con*

*los otros*. Las voces oídas en ese viaje con detenciones, la percepción de sus mundos materiales y psíquicos ocupados por trabajo, miseria, tirantez, dignidad, conforman el objeto que, en la pesquisa arqueológica, el cronista desentierra de un pasado integrado en la historia nacional donde lee el presente, y donde podemos leer una imaginación de futuro. Los prácticos del puerto, los matarifes, locos, desclasados y leprosos que Walsh hace hablar por escrito, narran detalles inaudibles del proceso instaurado por las dos últimas dictaduras y acelerado en la década del '90: la violencia está en la economía, el interés individual, la desarticulación de los lazos de comunidad.

### **Novela del testigo limitado**

También en la economía, y en la proscripción de la política en un ámbito dominado por negociaciones entre militares y sindicalistas, está la muerte de Rosendo García en 1966, que Walsh investiga y narra en 1968-69, accionando de otro modo en la escritura y en su difusión y recepción la inconformidad con la institución literaria, optando por la arqueología material y psíquica en reemplazo de la historia abstracta y objetiva. Las separaciones comunes en la recepción, apoyadas en categorías como *arte, novela, ficción, verdad*, aparecen explicitadas en la reflexión autoral sobre los protocolos de lectura de *¿Quién mató a Rosendo?*, cuando en la "Noticia preliminar" marca distancia con quien quiera considerarlo una "simple novela policial". La lectura no ficcional, atendida a la verdad reconstruida por Walsh, hoy ofrecería una pesquisa menos activa que la practicada por él mismo en su escritura. Los protocolos autorales no impiden que la crítica responda a otras exigencias, sobre todo hoy que la verdad que habría procurado (la respuesta a la pregunta del título) no conforma un problema relevante para releer a Walsh<sup>5</sup>.

El texto híbrido, extraviado, fronterizo, integra una amplia tradición en la literatura argentina, donde Walsh interviene con búsquedas heterodoxas, que en la recepción suelen ser reducidas al uso realista de los libros testimoniales, al modo en que Gutiérrez leía *El matadero* en el siglo XIX. Eso sucede con el *Rosendo* en

---

<sup>5</sup> "Si alguien quiere leer este libro como una simple novela policial, es cosa suya" (Walsh, 2003: 9), afirma en el umbral del *Rosendo*. Esta orientación de la lectura actualiza un problema fundacional de la crítica literaria argentina, que puede condensarse en dos momentos separados por un siglo. Hacia 1870, al publicar *El matadero* de Echeverría, Gutiérrez lo presenta como "página histórica", "cuadro de costumbres", "protesta que nos honra". Hacia 1970, Jitrik complejiza el problema de la "índole retórica" de *El matadero* y focaliza en las zonas donde la *forma cuento* cubre la narración y desplaza el costumbrismo, viendo en la mezcla la posibilidad de realizar la historia a través de la invención; esta línea de lectura (tanto como la que destaca la violencia fundacional en *El matadero*, iniciada por Viñas) profundiza Piglia en 1993, al ubicar el uso de la ficción en el movimiento de dar voz al otro. Cfr. Gutiérrez (1951) y Jitrik (1971).

la historia del peronismo publicada por James (1988): la demanda de verdad reduce el valor del texto dos décadas después de su aparición, mientras se lo aprovecha como fuente de investigación, no sin reparos sobre su estatuto de verdad. Respondiendo al protocolo autoral del *Rosendo*, James hace un uso documental de las citas de voces de las víctimas grabadas y editadas en ese folletín periodístico que, por la presión histórica y política, al hacerse libro en 1969 no debía ser leído como una novela<sup>6</sup>.

La fuerza narrativa del *Rosendo* vuelve concretos los conflictos menores que la historia ocluye como abstracciones, al elaborar una textualidad híbrida en la tradición que, desde el *Facundo* con su urgencia política, despliega un abanico de recursos narrativos (discurso referido, indirecto libre, sinécdoque, hipérbole, anáfora) para condensar una época histórica en destinos individuales mediante la sola credibilidad de la escritura. Aparte del estatuto de verdad y el efecto político buscado, las tensiones históricas funcionan en la acción de leer/escribir, de reunir fuentes orales y escritas y darles forma narrativa, la de un folletín gremial que avanza por entregas en la resolución de un misterio, y luego la de un libro con aspecto de novela, compuesto con la eficacia de lo novelesco y su evitación en la lectura. Más que la verdad que *Rosendo* habría procurado mostrar, interesa el funcionamiento de esa acción narrativa que produce una escritura híbrida como en la crónicas, condensada en el gesto de *pararse a conversar con los otros*. Podemos leer el *Rosendo* como novela, ciertamente no como una “simple novela

---

<sup>6</sup> Al referirse a la resistencia en las fábricas entre 1955 y 58, James (1988: 102-103) inserta en nota una cita de Raimundo Villafior tomada del primer capítulo de *Rosendo*, como fuente precisa sobre el nacimiento de la cultura militante. El tono coloquial del informante de Walsh aparece como prueba del “impacto de la derrota” entre 1958 y 62; la concisión de Raimundo, escrita por Walsh en el cruce tanguero entre metafísica y cuerpo, sintetiza el contexto caótico historiado por James: “Era un continuo yirar de montones de gente” (167). La cita de Walsh reaparece hacia el final de “La era de Vandor, 1962-66”, filtrando la voz del actor político decisivo: James matiza la fuente oral (“al parecer”) e incluye la frase doméstica que, refuncionalizada por Walsh, define la coyuntura con brevedad elocuente: “cierta vez, Vandor observó que ‘si abandonara la camiseta [peronista], perdería el sindicato en una semana’, lo que constituyó un reconocimiento realista” (247). Pese a este aprovechamiento historiográfico, James pone reparos al *Rosendo* suscitados por la estructura ficcional que busca, en efecto y en la tradición de Sarmiento (denostada por Alberdi), centrar una época en un hombre. La prevención, pertinente en el historiador, tiene que ver con su propósito científico de desarmar abstracciones polares como la de una clase trabajadora que resiste y una burocracia que traiciona. Disueltos sus mecanismos de investigación, escritura y difusión, el *Rosendo* es aprovechado como fuente cuando James inserta una palabra ajena que resulta útil a sus fines interpretativos, pero desechado como documento histórico debido a la “imagen romántica” de las masas dentro del populismo (342-343). A diferencia de la historiografía, la crítica literaria puede valorar el *Rosendo* más allá de su estatuto de verdad.

policial”, pero sí como una forma revulsiva con respecto a la división entre ficción y realidad, una novela política y anti-novelasca de nuestro tiempo.

Las voces ajenas, no meramente de las víctimas sino de los implicados, registradas por Walsh en calidad de testigo, dan la clave de resolución del misterio, según la presenta el capítulo 18 del *Rosendo*, anteúltimo de la segunda parte, antes de la concluyente “Reconstrucción” armada por Walsh a partir de las reconstrucciones múltiples, parciales por subjetivas, de los participantes que logró entrevistar. El testigo perfecto, para Agamben (cfr. 2000: 14-15), sería Primo Levi, que se hace escritor con el único fin de testimoniar, ubicándose como *superstes*, “el que ha vivido una determinada realidad”, y no como *terstis*, “aquel que se sitúa como tercero” y queda riesgosamente cercano a la posición de juez. El escritor como testigo limitado, que quiere presenciar la escena pero no ha vivido la experiencia, se ubica en la perspectiva de un tercero que escucha sin juzgar y fiscaliza mediante la intimidad de su escritura, con la cual *reconstruye* la experiencia para presenciar la escena y darle forma inteligible y atrapante. Desde esa posición, Walsh no solo ha logrado “La confesión de Imbelloni” (título del capítulo), un informante del bando vanguardista, sino su relato careado con el otro, un rival de la izquierda peronista y la resistencia histórica, Rolando Villaflor. La disposición a oír todas las voces y la escritura concisa y ágil construyen, en la vida real y en la vida del texto, un diálogo previamente imposible, según el reparto sonoro de la política y los medios, entre la resistencia y la integración.

La tensión del encuentro, organizado por Walsh en la casa de Imbelloni, es pausada por la prevención inicial del testigo, que dice sentirse aliviado cuando el anfitrión “saludó sin animosidad” a Rolando. Walsh sabe que está ante un hallazgo periodístico, que le interesa por el efecto político de su repercusión mediática; a la vez muestra la escena con la potencia literaria de un duelo arrastrado del pasado, entre los ecos de Borges que recorren la narración: “Dos años atrás Imbelloni y Rolando habían cambiado furiosas trompadas y sillazos mientras a su alrededor crecía el tiroteo. Ahora estaban juntos, iban a reconstruir en mi presencia lo ocurrido” (Walsh, 2003: 110). Presencia decisiva que apenas interviene para orientar las condiciones de enunciación de los otros (el relato de Imbelloni y la escucha activa de Villaflor), esa primera persona abre el capítulo ocupando su propia raya de diálogo, con la indicación precisa de que el otro formule para él, en el espacio doméstico ajeno al control de la institución jurídica, su relato de los hechos: “—Bueno, Imbelloni, mire: yo quisiera que usted me hiciera un relato de cómo pasaron las cosas esa noche en La Real” (Walsh, 2003: 110).

La aproximación de dos otros en presencia del yo autorial se reconstruye en los pasajes entre oralidad y escritura, con el uso discursivo del testimonio obtenido mediante conversación y registrado con el grabador. El testigo practica técnicas literarias, más complejas que las de un interrogatorio, condensadas en el *Usted siga contando nomás* con el que impulsa el relato de Imbelloni. La edición impli-



ca valoración aunque limite la presencia del yo, como él mismo dice, “a suprimir repeticiones y unificar algunos pasajes separados que hablan del mismo tema” (Walsh, 2003: 111). También allí hay marcas de estilo aprendidas en la hermenéutica literaria del policial y practicadas emblemáticamente en “Esa mujer” (cfr. Walsh, 1965: 11-23), propias de una poética política donde la supresión de repeticiones, o las consonancias generadas por reiteraciones sutiles y dosificadas, destacan el sentido buscado. Ese estilo practicado en el oficio editorial, literario y periodístico tiene plena conciencia de que la jerarquización de los temas depende de la enunciación, en este caso, la edición textual de una entrevista oral grabada. Lo visto y oído se hacen escritura, por medio del trabajo narrativo.

Trabajando en vivo con sujetos puestos en diálogo, el periodista (P.) logra confirmar las acusaciones apelando al campo tópico generado coloquialmente con un implicado, señalando al criminal (Armando Cabo, dirigente de la resistencia devenido guardaespaldas de Vandor) desde el elogio entre conocidos: “P. — Ahora, Armando ha tirado a pegar, ¿no? I. — Bueno, Armando es un hombre que sabe tirar muy bien” (2003: 118). Walsh maneja la publicidad como estratega, aprovechando la posición anti-vandorista en que ha incurrido Imbelloni luego de 1966, sabiendo que el otro a su vez lo conoce por las notas que semanas atrás empezó a publicar: “Contrariamente a nuestras fantasías, Imbelloni no nos esperaba con una ametralladora, sino con un mate. Yo estaba publicando en el semanario ‘CGT’ mis primeras notas sobre el caso” (2003: 110). Una condensación temporal habilita la revelación prometida al comienzo del capítulo, como en una novela menos policial que política, en la que el misterio no es tal y se entrecomilla: “El ‘misterio’ que resistió dos años se iba a develar ahora en cinco minutos” (2003: 110). Luego de recuperar las últimas palabras de Rosendo con lo que su sintaxis oral implica y descubre (“Justo a mí me la fueron a dar”: el tiro salió del propio bando), el periodista interviene por última vez antes de dejar el cierre concluyente del capítulo a cargo de la voz de Imbelloni. Traza la identidad aludida en los recuerdos del otro y, de modo indirecto pero diáfano, anuncia: “La imagen de Vandor llena todos los resquicios de la historia que ya casi de madrugada está llegando a su fin” (2003: 121). Como recordando un dato que alienta la comprobación de la sospecha propia en la vedad dicha por el otro, Walsh menciona que “[n]o hay ningún tiro contra ustedes” (2003: 121), y da pie a la tenebrosa resolución del caso, el señalamiento del culpable por parte del testigo directo, el paso de la alusión a la acusación emitida por el otro: “Por eso. Y ahí me avivo yo. Porque Vandor sabe que yo sé que él lo mató” (2003: 121). El interlocutor ha dicho lo que el testigo limitado necesitaba oír.

El capítulo 18 del *Rosendo* formaliza no solo la clave del misterio provocado en el título sino el mecanismo de escritura, accionado en función de esa clave pero también del texto y la posición de quien escribe y publica. Walsh acondiciona y registra una escena de frontera, casi un armisticio garantizado solo por él como testigo, en primera persona de autor vuelto tercero imparcial; reconstruye por



escrito el intercambio en ese peligroso umbral donde, por su mediación, logran encontrarse voces enfrentadas. Tanto en su expectación escénica, como leyendo entre líneas todo lo legible, descubre la verdad oculta por las ficciones estatales; lo hace explorando los restos de memoria de sujetos que, puestos a hablar, dicen las disonancias trágicas de la política. Esa posición de testigo limitado, de quien no presenció los hechos pero presta igual audición a ambas partes, es la que remeda el escritor en su ubicación y focalización narrativa al componer el capítulo que, como en una novela, desanuda la intriga sobre el crimen. De sus limitaciones de testigo extrae Walsh la potencia para narrar en las fronteras. Su disposición de oyente ha logrado ampliar lo decible, y su competencia de escritor ha dado forma eficaz, intrigante y absorbente al relato que hace visible y audible una historia enterrada.

Surgida de la disposición dialógica buscada en entrevistas, la escritura avanza a partir de ese instrumento de trabajo destacado en la imagen de contratapa de la edición de *Cuentos completos* de Walsh en 2013, con fotografía y diseño de Ronald Shakespear. La tapa repone con ángulo cerrado la iconografía clásica de la cara de Walsh, la mirada astuta de quien quiere ver y sabe observar; la patilla del antejo, con el lente centrado en tapa nimbado por la luz, se extiende por el lomo del libro hacia la contratapa para ubicar allí, en el centro, la oreja de quien escribe en el cruce entre palabra propia y voces ajenas. Esta contratapa define visualmente la herramienta principal de Walsh, la tecnología del cuerpo que, extensible en grabador, anotador y bolígrafo, manejó con oficio de escritor. Superpuesta a la estatua de intelectual comprometido o a la etiqueta de inventor de la no-ficción, cabe la imagen de un buscador de voces raras e incómodas, donde existen las historias sustraídas a la audibilidad común. Por debajo de las grandes divisiones culturales, Walsh atiende a la intimidad de la lengua en la respiración del texto y a las voces de la comunidad ocluidas en la esfera pública. Su oído es la herramienta de ese trabajo a la vez poético y político, desplegado en fronteras que se derrumban cuando lo inaudito logra ser dicho y escrito.

## Bibliografía

### Fuentes

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

---- (19 de diciembre de 1967), "Una literatura de la incomodidad", *Primera Plana*, n° 260, p. 84.

----- (1998), *El violento oficio de escribir. Obra periodística 1953-1977*, Buenos Aires, Planeta, [edición de Daniel Link, prólogo de Rogelio García Lupo].

----- (2003), *¿Quién mató a Rosendo?*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

----- (2007), *Ese hombre y otros papeles personales*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, [edición de Daniel Link].

----- (2013), *Cuentos completos*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, [edición y prólogo de Ricardo Piglia].

### **Bibliografía referida**

AA. VV. (1999), *Tramas para leer la literatura argentina. Rodolfo Walsh*, vol. I, n° 1, Córdoba, CILS.

Agamben, Giorgio (2000), *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo, HOMO SACER III*, Valencia, Pre-textos.

Alabarces, Pablo (2000), "Walsh: dialogismos y géneros populares", en Lafforgue, Jorge (ed.), *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*, Buenos Aires, Alianza Editorial, pp. 29-38

Amar Sánchez, Ana María (1992), *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Crespo, Bárbara (1998), "El lector en el relato testimonial: 'En lo que a mí atañe, es cosa suya'", *El Matadero. Revista crítica de literatura argentina*, año I, n° 1, Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina Ricardo Rojas, FFyL, UBA, pp. 77-96, [número de homenaje a Rodolfo Walsh].

Didi-Huberman, Georges (2008), *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Drucaroff, Elsa (2000), "Introducción. La narración gana la partida", en Drucaroff, Elsa (ed.), *La narración gana la partida, Historia crítica de la literatura argentina (vol. 11)*, Buenos Aires, Emecé, pp. 7-15.

Ferro, Roberto (1999), "La literatura en el banquillo. Walsh y la fuerza del testimonio", en Cella, Susana (ed.), *La irrupción de la crítica, Historia crítica de la literatura argentina (vol. 10)*, Buenos Aires, Emecé, pp. 125-145.

Ford, Aníbal (1972), "Walsh: la reconstrucción de los hechos", en Lafforgue, Jorge (comp.), *Nueva novela latinoamericana II. La narrativa argentina actual*, Buenos Aires, Paidós, pp. 272-321.

Gutiérrez, Juan María (1951), "Nota a *El matadero*", en *Obras completas de Esteban Echeverría*, tomo V, Buenos Aires, Ediciones de Antonio Zamora, pp. 209-214.

Huyssen, Andreas (2006), *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Imperatore, Adriana (1999), "Voces, prácticas y apropiaciones de lo popular en la ficción de Walsh", en Zubieta, Ana María (comp.), *Letrados iletrados*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 169-186.

James, Daniel (1988), *Resistencia e integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina 1946-1976*, Buenos Aires, Sudamericana.

Jitrik, Noé (1971), "Forma y significación en *El matadero* de Esteban Echeverría", en *El fuego de la especie*, Buenos Aires, Siglo XXI, pp. 63-98.

Jozami, Eduardo (2006), *Rodolfo Walsh. La palabra y la acción*, Buenos Aires, Norma.

Link, Daniel (2003), *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*, Buenos Aires, Norma.

Piglia, Ricardo (1993), "Echeverría y el lugar de la ficción", en *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires, La Urraca, pp. 8-10.

----- (2001), "Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)", *Revista Casa*, año XLI, n° 222, s/p.

----- (2005), *El último lector*, Barcelona, Anagrama.

Rama, Ángel (1984), "Rodolfo Walsh: La narrativa en el conflicto de las culturas", en *Literatura y clase social*, Buenos Aires, Folios, pp. 195-230.

Viñas, David (2005), "Rodolfo Walsh, el ajedrez y la guerra", en *Literatura argentina y política. II. De Lugones a Walsh*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, pp. 249-258.