

ISSN 2007-1620

Humanitas

Universidad Autónoma de Nuevo León
Anuario del Centro de Estudios Humanísticos

Años 46, No. 46, Vol. III
Enero-Diciembre 2019

Letras



UANL®

Rodolfo Walsh y la función social de la escritura*

Grínor Rojo**
Universidad de Chile

El 25 de marzo de 2017 se cumplieron cuarenta años de la muerte de Rodolfo Walsh.

Este es un modesto homenaje al militante, al periodista y al autor de ficciones

Resumen: La obra del escritor y periodista argentino Rodolfo Walsh representa un paradigma en la relación entre literatura, periodismo y compromiso político. Se considera a Walsh como uno de los precursores de la literatura de no ficción y como uno de los grandes periodistas latinoamericanos. En este ensayo, sin embargo, se analiza el trabajo literario de Walsh en relación con los acontecimientos políticos y sociales, destacando su trabajo ficcional como dispositivo creativo y crítico al mismo tiempo.

Palabras clave: Rodolfo Walsh, literatura, escritura, ficcionalidad.

* Fondecyt 1160019. Leído, en una versión anterior y más defectuosa, en la mesa sobre Literatura y Compromiso, a propósito de la publicación de *Rodolfo Walsh, Periodista, escritor y revolucionario, 1927-1977*, de Michael McCaughan, en Santiago de Chile, durante el 1er Festival del Libro y la Palabra, el 6 de abril de 2017.

** Académico y ensayista, fue director del Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos (CECLA) de la Universidad de Chile y es profesor titular de Literatura Chilena Moderna en pregrado y de Teoría Crítica en el posgrado en Literatura de la misma institución.

RODOLFO WALSH ES UNA ENTRE LAS TREINTA MIL víctimas que dejó el genocidio perpetrado por los militares argentinos entre 1976 y 1982, un número cuya inmensa obscenidad sólo es superada en la Latinoamérica del siglo XX por el genocidio de aproximadamente doscientos mil indígenas (nadie sabe cuál fue el número exacto, el que aquí anoto es el que da Naciones Unidas) que tuvo lugar en Guatemala en la década del ochenta. Ni siquiera la guerra del Chaco, entre Bolivia y Paraguay, de 1932 a 1935, dejó un reguero de muertos de tales proporciones.

La diferencia en lo que concierne a Walsh, y no sólo en lo que concierne a Walsh --ya que hay otros de quienes se puede decir lo mismo--, es que, a la par con su militancia montonera, en la que pensó más de una vez concentrar la totalidad de sus fuerzas y a la que acabó entregándole la vida, éste escribió.

Y eso que él escribió lo plasmó a través de dos registros discursivos: el no ficcional y el ficcional. O, dicho de una manera más exacta, Rodolfo Walsh escribió una porción de su obra, yo no sé si la mayor, en el registro periodístico y lo demás en el registro de la literatura. Excluyendo los textos policiales y los de imaginación, algunos de estos de sesgo cortazariano y que se encuentran principalmente en *Los oficios terrestres* (1965), mucho de ello con el propósito de denunciar la barbarie castrense.

Ahora bien, parece existir consenso entre quienes nos ocupamos de estos asuntos que resulta posible denunciar la barbarie, de cualquier clase que ésta sea, con más o menos eficacia y más o menos fehacientemente, a través de las palabras del texto no ficcional. Agréguese a ello la distinción en especies: el reportaje periodístico, las memorias, las confesiones, la biografía, el testimonio, la historia, la crónica, la escritura epistolar, el diario íntimo, etc., cada una de las cuales opera o bien con dispositivos retóricos que le pertenecen de una manera ordinaria o combinándolos con otros que se habrán tomado de la literatura y que si bien tienen la propiedad de enriquecer a los primeros no lo hacen hasta el extremo de sustituirlos.

Es lo que el propio Walsh hizo en *Operación masacre* (1957), donde expuso el fusilamiento secreto de militantes peronistas durante la dictadura de Eugenio Aramburu, *¿Quién mató a Rosendo?* (1969), sobre el asesinato de un dirigente de la Unión Obrera Metalúrgica, y *El caso Stanowsky* (1973, edición en libro), sobre el también asesinato de un abogado judío. Pero, ¿cómo es posible denunciar el horror con el texto ficcional?

En el texto no ficcional, lo que se representa o se aspira a representar (y que en rigor constituye una empresa que está condenada a no materializarse jamás de una manera absoluta) es a la cosa tal como ella es o, antes bien, tal como ella ha sido percibida por el emisor de las frases en la experiencia no mediada que éste habrá tenido previamente del mundo, con frecuencia reafirmando el crédito de la representación certificándose por medio de algún instrumento probatorio al que se reputa objetivo, imparcial y confiable, como pudieran ser las declaraciones de testigos, el reconocimiento de ciertas autoridades o cualquier otro arbitrio semejante. El fin último del discurso no ficcional no es otro que decir la verdad, y así el único criterio para medir la pertinencia o impertinencia de este tipo de lenguaje es el que distingue a lo verdadero de lo falso.

Debe quedar claro, en cualquier caso, que la línea demarcatoria entre el texto no ficcional y el ficcional no es ontológica sino histórica y que por lo tanto constituye una frontera movable, un producto más dentro de la progresiva división de funciones que es inherente al desarrollo de la cultura moderna y mediante la cual se angostan y profundizan tanto los objetos de conocimiento como se especializan los individuos que se encargan de ellos. En la circunstancia que a mí me interesa discutir en este ensayo eso es lo que nos permite poner, por ejemplo, a la literatura en un lado y al periodismo en el otro.

El resultado es que las tentativas que algunos periodistas hacen para desacatar esta lógica, recurriendo a una hibridación literaria de su lenguaje, algo que se verifica muy destacadamente entre aquellos que se abocan al cultivo de la crónica, son todos experimentos con un desenlace cuyo éxito,

aun cuando puede producirse y se produce a veces en efecto, no está garantizado, pues en algunas oportunidades tales esfuerzos acrecientan y en otras disminuyen el impacto que quien las practica busca obtener (lo disminuyen cuando los afanes literarios del periodista en cuestión se convierten no en un *plus* sino en un *minus* para la recta intelección de lo que su texto comunica).

Me muevo ahora hacia otro de los géneros no ficcionales, cuyo grado de verdad (o de no verdad) una cierta moda postmoderna pretende igualar con el de la literatura, me refiero a la historia o, más bien, al relato historiográfico. En los años setenta y ochenta del siglo XX, es sabido que Hayden White cimentó su prestigio académico borroneando los límites entre el relato historiográfico y el ficcional:

[los teóricos de la literatura, y habría que agregar que aún más los teóricos de la historia] han sido reticentes a considerar las narrativas históricas como lo que manifiestamente son: ficciones verbales cuyos contenidos son tanto *inventados* como *encontrados* y cuyas formas tienen más en común con sus homólogas en la literatura que con las de las ciencias. (White, 2003: 109. Los subrayados son suyos.)

White se embarca a continuación en una pesquisa de lo que designa como el “componente de ficción” en la narrativa historiográfica, el que se haría efectivo al dotar el historiador a los acontecimientos con los cuales trabaja de una cierta “estructura de trama”. Para explicar en qué consiste, desplaza el foco de su pesquisa desde las “estructuras míticas arquetípicas” de Northrop Frye, hasta las “formas posibles” que las situaciones humanas pueden tomar de George Collingwood, a la antropología estructural de Claude Lévi Strauss y a las posibilidades figurativas del lenguaje mismo, “metáfora” y “metonimia” de acuerdo con la conocida teoría de Ferdinand de Saussure y Roman Jakobson.

Cualquiera sea el paradero escogido, sin embargo, lo que a White le importa probar es que el historiador no nos cuenta lo que sucedió realmente, como en el siglo XIX aconsejaba hacerlo Leopold von Ranke, sino que le impone a eso que sucedió una estructura predeterminada que lo ficcionaliza. Por lo mismo, de conformidad con su parecer ningún relato historiográfico es más creíble (¿mejor?) que otro, tratándose sólo de modalidades diferentes de ficcionalización. De paso: todo el bullicio actual sobre la noción de “postverdad”, que trae al borde de un ataque de nervios a los periodistas, tiene que ver precisamente con eso, con una atribución de ficcionalidad en el peor de los sentidos, que es el de la inverificabilidad e inconfiabilidad de todos los relatos por el solo hecho de serlo.

Por mi parte, yo no sé si White habrá sido un buen historiador, lo que no me consta, pero me parece que la idea que él tiene de la historiografía es un tanto laxa y la de la literatura mezquina, porque respectivamente reduce lo históricamente verdadero a la narratividad y lo ficcional-literario a las estrategias de construcción de la trama. En lo que concierne a la literatura, por lo pronto, White no hace en el último análisis otra cosa que inscribir su definición en la tradición estética de acuerdo con la cual lo que los estructuralistas de los años sesenta denominaban la “literaturidad” depende cuantitativa y/o cualitativamente de la “retoricidad”.¹

Y esto equivale a mi juicio a coger el rábano por las hojas. Con lo que quiero decir que si el texto no ficcional es bueno cuando es verdadero y es malo cuando es falso, no habiendo otro criterio que la cultura moderna haya legitimado para determinar su valor, al texto ficcional no se lo puede medir con ese mismo rasero habida cuenta que lo que éste representa no es algo que la episteme de esa misma cultura reconozca como formando parte de lo real histórico. Por lo mismo, no cabe predicar a su respecto que es verdadero o que es falso. Para la cultura de la que hoy participamos (otra cosa pude haber

¹ Para una aclaración más detallada de estas distinciones, véase el capítulo primero de mi *Diez tesis sobre la crítica* (2001)

ocurrido en otros espacios y otros momentos de la historia de la humanidad), los contenidos del texto ficcional no son domiciliables ni en el mundo ni en la experiencia del mundo del individuo que emite las frases.

El reconocimiento que hasta cierto punto White hace de esta distinción en la cita que yo incluí más arriba, se autodestruye no bien él desconoce la diferencia entre uno y otro registros. No es que en las “ficciones verbales” estén conviviendo elementos “encontrados” y elementos “inventados” en una articulación de equivalencia con los elementos encontrados e inventados que presumiblemente pueblan el relato historiográfico. Todos los elementos de una ficción verbal, si es que efectivamente se trata de una ficción, son inventados para la inteligencia y la sensibilidad de un lector contemporáneo de literatura, lo que no quiere decir ni que los ingredientes que se usaron para construir esa invención lo sean ni que al convertirse ellos en materia literaria pierdan su poder para decir la verdad, *una cierta verdad*, como luego veremos.

Retomo, a partir de aquí, un vaticinio que me permití en 2001, en cuanto a que más temprano que tarde los estudiosos de la literatura íbamos a vernos enfrentados con la necesidad de dejar atrás el repliegue hacia los estudios culturales, el que se inició a fines del siglo pasado, tan favorecido a causa de las presiones “subalternas” sobre el canon y a la urgencia consecuente de abrir nuestra práctica crítica el corpus de la escritura como un todo. Con eso, yo auguraba que más temprano que tarde íbamos a tener que volver a casa; que íbamos a tener que deslindar de nuevo (el verbo del maestro Alfonso Reyes) la especificidad de nuestro objeto de trabajo. Y no por ardor metafísico, por un querer dar con el universal de “lo literario”, sino porque esa es una ley del funcionamiento de la cultura moderna, desplegando por ende un “esfuerzo reconstructor de los fundamentos de nuestra disciplina”. (White, 2003: 141)

Esa circunstancia ya está aquí, y para responder a ella yo haré mía su demanda, *aun cuando reajustándola de acuerdo con las necesidades de una literatura y una crítica que como la*

latinoamericana no debe olvidarse jamás de la potencialidad cognoscitiva del arte verbal, una tradición que es alternativa y contraria a aquella que selecciona como factor determinante de lo literario el elemento retórico (la postura de White). Me refiero con esto a una apuesta mía a una *ficcionalidad profunda*, por llamarla de una manera a la que debe diferenciarse de la del historiador estadounidense, como el factor decisivo para practicar el deslinde alfonsino, y del que una versión actual y sofisticada es la de Félix Martínez Bonati, para quien tampoco las frases del novelista en su novela deben atribuírsele a él sino a su narrador. Porque, según observa Martínez, esas no “son frases reales, sino ficticias como los hechos que describen o narran”. (Martínez Bonati, 2001: 69)

Y es entonces, cuando nosotros hemos dado por bueno este otro argumento, que nos estrellamos con la formulación más difícil de la paradoja: ¿cómo puede el texto ficcional, que lo que nos entrega es por definición una realidad “inventada” y en un lenguaje asimismo “inventado”, denunciar el horror histórico de una manera que resulte fehaciente? *A fortiori*: ¿cómo puede la literatura del escritor Rodolfo Walsh cumplir con las mismas funciones que cumple su periodismo? Y en una última extensión de esta misma paradoja: ¿Cómo puede la literatura “comprometerse”? O, lo que no es distinto, ¿cómo puede la literatura desempeñar una “función social”?

Para Jean Paul Sartre, quien en los años cuarenta del siglo pasado popularizó la noción de compromiso (*engagement*), éste era indisoluble de la condición humana en tanto no era sino una consecuencia de nuestra esencial condena a la libertad y a la elección. Como seres humanos libres, debemos elegir inevitable y constantemente y nuestras elecciones involucran compromiso y responsabilidad, es lo que Sartre afirma. Aunque proclamen lo contrario, esto significa que los defensores de la neutralidad y la pasividad no se escapan a esta obligación de la especie, pues la neutralidad y la pasividad constituyen, ellas también, elecciones.

En el escritor la obligación de elegir se proyecta *a fortiori* sobre su trabajo, en la postura que él/ella adopta en lo que

escribe y aun sin desearlo, de cara a los conflictos de la historia dentro de la cual se encuentra situado/a. Y para el escritor progresista, ahí se encuentra el fundamento de su lucha contra un *statu quo* donde reinan aún la injusticia y la opresión:

transformo lo dado en imperativo y el hecho en valor: el mundo es mi tarea, es decir, que la función esencial y libremente consentida de mi libertad es precisamente hacer del ser, en un momento incondicionado, el objeto único y absoluto del universo. (Sartre, 1987: 80)

Por lo que a mí respecta, sin corregirle a esta reflexión sartreana ni una coma, prefiero abordar el problema desde otro costado. Ese otro costado es el de los realismos literarios y sus consabidas pretensiones de verdad. Porque lo cierto es que la *doxa* transformadora en política opta, se diría que instintivamente, por el realismo como su estética de preferencia, dado que ese es el arte que a ella le parece más afín a sus anhelos de intervención pública.

Por lo general políticamente consecuentes, todos los realismos literarios, aunque algunos más que otros (las diferencias entre el realismo clásico, el naturalismo, el realismo crítico y el realismo socialista nos ofrecen buenos ejemplos de esa variabilidad, para no entrar aquí en la consideración de delicadezas tales como son las del “realismo mágico”, lo “real maravilloso” o el “hiperrealismo”), coinciden al enfrentarse con la paradoja en cuestión apropiándose en una u otra forma de la lógica verista que norma la escritura no ficcional. Por eso, para muchos de los simpatizantes de estas escuelas suele constituir motivo de orgullo que sus cuentos o novelas (a veces, también las obras dramáticas, rara vez la poesía) se basen en “hechos reales”.

Faride Zerán, en el prólogo al libro a propósito del cual yo estoy pergeñando estas notas, menciona *A sangre fría*, la novela de Truman Capote de 1966, que se hizo célebre por haber puesto en circulación un nuevo “género” narrativo, que según alardeaba Capote era el de la “*non fiction novel*”, cuando cualquier crítico

medianamente informado puede dar noticia de que en la historia de la literatura ha habido textos poseídos por esas mismas ambiciones hibridizantes desde tiempos inmemoriales.² Las conversaciones de Capote con Perry Edward Smith, uno de los dos asesinos de la familia Clutter, que son el centro de la materia prima no ficcional con que está compuesta la trama de *A sangre fría*, existieron, eso es cierto, pero otra cosa es lo que Capote, en su práctica de creador de ficciones, escribiendo en Estados Unidos y a fines de los años cincuenta, elabora con ellas.

En particular, al sugerir (al sugerir, no al mostrar) la que habría sido su propia atracción por el criminal (el “subtexto gay”, que dice Ralph F. Voss, y que más que el de la relación de los asesinos entre ellos es el de la relación de Capote con Smith), así como la fabricación de un pasado escalofriantemente macabro para éste, pero real en lo sustantivo, según Voss otra vez, pero habiendo precisado que Capote “modeló, modificó para causar piedad y terror en los lectores --las metas catárticas de la tragedia”. (Voss, 2011: 59) De lo que yo concluyo que sería tremendamente injusto determinar el género escriturario de *A sangre fría* por medio de un simple rastreo de sus operaciones retóricas, que quien eso hace tiene una idea mezquina de la literatura, aunque también reconozco que la tentación de saltar por sobre la cerca genérica ha estado y estará siempre ahí.

Y no sólo eso, puesto que tampoco faltan los lectores para quienes una abundante recogida dentro del perímetro de la novela de lo que circula por fuera de él es razón más que suficiente para la asignación del valor. Mejor será entonces para esos lectores la obra ficcional mientras más y más fielmente reproduzca los datos de la experiencia no mediada. Es obvio que ellos están empleando, para calificar las obras ficcionales, el mismo criterio que les asigna su valor a las obras no ficcionales. Como en el caso de éstas, también en el de las obras ficcionales

² “Cualquier trato con el legado literario de Truman Capote y en *A sangre fría* debe hacerse cargo del alegato de Capote de haber creado una forma nueva de novela no ficcional, una categoría descriptiva que muchos críticos astutos desde entonces han acusado de oximorónica en el mejor de los casos.” (Voss, 2011: 15)

se está dando por sentado que la mejor de todas es la más verdadera, o sea que es aquella donde se cumple a cabalidad la máxima filosófica de la *adequatio intellectus et rei*.

En literatura, la reducción al absurdo de esta convicción debería consistir, ni siquiera tengo que recordárselo yo a los buenos frequentadores de las bromas de Borges, en el reemplazo del signo por la cosa mentada (“Del rigor en la ciencia”).

Por cierto, hay tratamientos de este asunto que son menos insensatos. Estoy pensando ahora en la estrategia de algunos novelistas que, como Henry James, entienden que una precondition de su cometido consiste en la estricta observancia de la categoría aristotélica de verosimilitud. En este sentido, sostenía James, en *El arte de la novela*, que “la impresión de realidad (solidez de especificación)” era “la virtud suprema de la novela” y que, cuando la obra literaria lograba la aprobación de sus lectores, ese triunfo se debía al “éxito con que el autor ha producido la ilusión de vida”. (James, 1973: 19)

“Impresión de realidad”, “ilusión de vida...”, convengamos en que ambas expresiones del novelista estadounidense son sinónimos que a él le sirven para introducir en el debate sobre el realismo el principio aristotélico de verosimilitud. A partir de una comprensión etimológica del vocablo, al que los literatos de la escuela de James interpretan como definiendo la representación textual cuando lo que ésta nos entrega “es similar a la verdad” de lo representado, el novelista obtiene, o ellos nos aseguran que obtiene, un rendimiento estético que no sólo no se contradice, sino que se compadece con sus deseos de intervención pública. Es decir que, a diferencia de los realistas sin matices, esos escritores habrán admitido que la ficcionalidad del texto literario no es un elemento descartable, pero sin renunciar por ello a las pretensiones de realidad y verdad.

Un ejemplo relevante de esta postura lo encontramos entre aquellos que son partidarios de la teoría del reflejo, al menos en su versión lukacsiana, para la cual el ejemplo paradigmático es el de *La Comédie humaine* de Balzac, en la que como se recordará éste pretendía “inventariar vicios y virtudes”, “reunir

los principales hechos de las pasiones”, “pintar caracteres”, “escoger acontecimientos”, “componer tipos por medio de la reunión de rasgos de muchos temperamentos homogéneos” y todo eso con vistas a escribir la “historia de las costumbres”. (Balzac, 1970: LV)

El realismo en literatura lo sería así, para los reflexionistas lukacsianos y balzacianos, no por el hecho de estar reproduciendo la cosa tal como ella es en ella misma o en la experiencia del emisor de las frases, lo que como Balzac sabía bien es imposible, sino por estar *reflejándola* por medio de una aproximación estilizante pero persuasiva (inventariando, pintando, escogiendo, sintetizando lo homogéneo son los verbos a que había recurrido Balzac). De ese modo es como la cosa que los lectores encontramos representada en el texto, por medio del signo y sobre el papel, nos da, para decirlo a la James, *la impresión* de que es la cosa real, nos produce *la ilusión* de que es la cosa real, y por la sencilla razón de que *tipologiza* lo real. El paso siguiente es previsible: el criterio de excelencia se ha trasladado del plano de la mimesis carente de matices al de la mimesis imitativa.

Ocurre, sin embargo, que los clasificados como textos literarios realistas son con frecuencia menos eficaces, incluso cuando nosotros medimos esa eficacia utilizando su propio punto de vista, esto es, incluso cuando nos atenemos a la satisfacción de las exigencias de verdad que ellos se habrán puesto a ellos mismos, que los textos literarios no realistas. Pongo aquí un ejemplo que me parece iluminador: muy probablemente la mejor novela de la predictadura, la dictadura y la postdictadura chilena es *Casa de campo*, de José Donoso, una novela de 1978 a la que costaría calificar de realista por lo menos de acuerdo con el diccionario que maneja la crítica pública.

Casa de campo es una novela alegórica, esperpéntica, teatral, etc., que no obstante eso nos proporciona una percepción rica, vívida y convincente sobre lo que fueron las tres épocas que ella cubre de la historia de Chile (y téngase presente que la inclusión

de la tercera es un alarde prospectivo de parte del novelista Donoso). No es ni pretende ser *Casa de campo*, sin embargo, eso a lo que el hábito demótico cataloga como una novela “realista”. Donoso mismo no quería que se la leyera así, según se lo advirtió a Osvaldo Rodríguez en una conversación que tuvieron en 1979.³ Por su parte, el escritor-narrador de *Casa de campo* aconseja él también a sus lectores, en más de una oportunidad y con el mismo tono admonitorio, contra la tentación de ser leído de ese modo:

la síntesis efectuada al leer esta novela --aludo al área donde permito que se unifiquen las imaginaciones del lector y del escritor-- no debe ser la simulación de un área real, sino que debe efectuarse en un área en que la *apariencia* de lo real sea constantemente aceptada *como* apariencia, con una autoridad propia muy distinta a la de la novela que aspira a crear, por medio de la verosimilitud, otra realidad, homóloga pero siempre accesible como realidad.

En la hipócrita no-ficción de las ficciones, en que el autor pretende eliminarse siguiendo reglas preestablecidas por otras novelas, o buscando fórmulas narrativas novedosas que deberán hacer de la convención de todo idioma algo aceptado no como convencional sino como “real”, veo un odioso fondo de puritanismo que, estoy seguro, mis lectores no encontrarán en mi escritura. (Donoso, 1978: 53. El subrayado es de Donoso)

En la vereda contraria, existen docenas de novelas realistas de la dictadura y la postdictadura chilena --y puedo asegurarlo yo que vengo saliendo de una investigación exhaustiva al respecto--, que se ufanan de la verificabilidad y consecuente

³ “No es una novela que trate de retratar en primera instancia la realidad nuestra, sino que, al contrario, es una novela que huye de presentar una realidad nuestra “. Aunque también Donoso, quien confiesa que se contradice constantemente, sostenga al final de la entrevista que “este libro se trata de Chile. Pareciera que estoy hablando de otra cosa, pero estoy hablando de Chile “. (En Rodríguez, 1974: 69-74)

credibilidad de su realismo. O sea que esas novelas se celebran a sí mismas por contener denuncias dignas de fe de “hechos reales”, por lo pronto de hechos de horror que fueron perpetrados por los hombres de uniforme y cuya sucia verdad es indesmentible ya que su haber acontecido puede certificarse a través de algún medio de prueba que no consiente reparos, así como por estarlos contando sin recortes ni acomodos, por lo que se espera que el público que las lee las aplauda clamorosamente, pero que, al fin de cuentas, nos dejan con un sabor a poco (o a nada).

Con esto quiero decir que muchas de esas novelas (no todas, por lo tanto, ya que existe una lista larga de narrativa realista espléndida: chilena, latinoamericana y mundial) nos dejan con la sensación de haber leído una caricatura pobretona de algo que a nosotros nos consta que es más grande y rico. Ergo: la ficción asumida como ficción, ésa que no pretende ser nada más que ficción, como es la de Donoso en *Casa de campo*, cumple o puede cumplir con su “función social”, puede “comprometerse” o, lo que para el caso que nos interesa a mí me parece más apropiado, “alude” o puede “aludir” (el verbo que le gustaba a Althusser para estos efectos)⁴ al horror social que campea afuera de ella más eficazmente que la ficción que no quiere serlo. No es menester incurrir en el antirrealismo de un Adorno o de un Bersani para llegar a esta conclusión.

Y el corolario de ésta es que, aun sin proponérselo, es perfectamente posible que la ficción no realista sea o acabe siendo más “realista” que la que quiere que se la acepte y se la valore como tal, es decir la que se jacta de estar entregándonos una muestra fotográfica de aquello que al autor le sirvió para la representación. Medida la capacidad denunciatoria de una y de

⁴ “El arte (quiero decir el arte auténtico y no las obras de un nivel medio o mediocre) no nos da un *conocimiento* en *sentido estricto*. Por lo tanto, no reemplaza el conocimiento (en el sentido moderno: conocimiento científico), pero lo que nos permite de todas maneras es mantener una cierta *relación específica* con el conocimiento. Es una relación no de identidad sino de diferencia. Me explico. Creo que lo peculiar del arte es ‘hacernos ver’ (*nous donner a voir*), ‘hacernos percibir’, ‘hacernos sentir’ algo que *alude* a la realidad.” (Althusser, 1971: 222)

otra, tampoco veo yo motivos válidos para concederle *a priori* superioridad a ninguna de las dos.

Si nos desentendemos ahora de la ortodoxia insensata, yo diría que la clave del equívoco debemos buscarla en la jabonosa categoría de verosimilitud, ésa de la que abjura el narrador de *Casa de campo*. Más precisamente: en el cómo vamos a entender nosotros esta venerable noción aristotélica.

Yo propongo que para esto hagamos caso omiso de la admonición del narrador de Donoso, quien pelea contra el fantasma de una verosimilitud a la que él asocia con el realismo imitativo, y que en cambio consideremos verosímil *no* a lo que “se asemeja” a lo real, *no* a lo que lo “simula” a la perfección. Ni menos a esa especie de solución de compromiso que opta por entender lo verosímil como una estética más indulgente que la del realismo mimético y que por ello se resigna a dar cabida en el discurso realista a una cierta cuota de fantasía.

Más cercana a mi posición podría estar la de los estructuralistas franceses de los años sesenta, Genette, Todorov, quienes relativizaron el sentido de lo verosímil y sostuvieron que era lo que se adecuaba a las creencias del público culto de una época dada. Más cercana, es cierto, aunque no por completo, ya que no me deja plenamente conforme el poner la totalidad de las fichas en las creencias del/los destinatario/s. Por eso, prefiero sumarme aquí a la vertiente que asocia el concepto de verosimilitud a la *epojé* griega, misma que Coleridge convierte en “fe poética”, que según él decía propiciaba una “suspensión momentánea de la incredulidad”, una idea a la que Borges adhiere en oportunidades diversas y que el español Darío Villanueva también recoge en su teoría del “realismo intencional”.

La expresión de Coleridge, la más perfecta a mi juicio, es “a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith”.⁵ Esto es básico, aunque no lo sea

⁵ En *Biographia Literaria. The Complete Works of Samuel Taylor Coleridge: Poetry, Plays, Literary Essays, Lectures, Autobiography and Letters*. En “El arte

en un sentido ontológico sino histórico. Como dije al comienzo de este ensayo, en otros espacios y/o en otros tiempos el límite entre lo no ficcional y lo ficcional fue (era) diferente. Para los griegos clásicos, los dioses no eran ficcionales. Para los españoles o franceses de la Edad Media, tampoco era ficcional el demonio. Para los lectores románticos, como también para los espectadores actuales del culebrón televisivo de la tarde, las tranquilizadoras seguridades del *deux et machina* son imprescindibles. Pero lo definitivo es que, independientemente de su movilidad histórica, la frontera existe.

Leer literatura es leer lo ficcional con una doble conciencia: sé que estoy leyendo ficción, pero hago como si estuviera leyendo no ficción. Suspenso mi incredulidad, pero no la elimino, sino que la envío al patio de atrás de mi conciencia. Contemplando o los títeres de maese Pedro, don Quijote la elimina del todo y sufre a causa de ello las consecuencias.

Queda pues establecido que el criterio que fija la frontera entre lo no ficcional y lo ficcional no es otro que la atribución de verdad o no verdad por parte del lector --o del espectador, en el caso de don Quijote--, respecto de lo que ve y/o escucha y la aceptación de que para el consumo ficcional la atribución de verdad a la no verdad constituye una conducta legítima, ambigua y de duración limitada. Don Quijote es en mal espectador porque desconoce estas reglas, y también es un mal lector porque le pasa lo mismo con las novelas de caballería. Pero él no es el único.

En el siglo XIX, incurrieron en el mismo desatino los acusadores de Flaubert a causa de *Madame Bovary* y en los años ochenta del siglo XX lo hizo el cura chileno Fidel Araneda cuando en su lectura de *Casa grande*, la novela de Luis Orrego Luco, ubicó la casa de marras en Santiago, en la calle Merced 111, esquina de Miraflores, asegurando que el sacerdote que aparece en el relato con el nombre de “señor Correa” es el

narrativo y la magia”, Borges traduce “espontánea suspensión de la duda”. (2007:263). Y, finalmente, encontramos también en Borges “suspensión momentánea de la incredulidad”.

mercedario Pedro Nolasco Cañas (1860-1916), que la realidad de la relación matrimonial entre los personajes de Ángel Heredia y Gabriela Sandoval fue que “Gabriela se había separado legalmente de Ángel un año después del matrimonio” y que “Orrego Luco disimula con la digitalina el revólver del cual Ángel hizo uso a la salida de la ópera *Poliuto* del Teatro Municipal el sábado 1º de julio de 1905”. (Araneda Bravo, 1987-1988: 225-226)

Ha ahí pues una muestra de los disparates a que se expone el dictamen aristotélico cuando se deja llevar por la fiebre verosimilista. Por lo tanto, es sano ponerse a salvo de ella. Realista o no realista, la lectura “adecuada” de una ficción, como bien dice Martínez Bonati (2001: 181), no sólo le impone a quien la lee un determinado comportamiento, la correcta observancia para con “las reglas del juego” ficcional (Ibid.), sino que también obliga a la ficción misma a comportarse de conformidad con dichas reglas o, para ponerlo en un fraseo más explícito, obliga al novelista a echar mano de todos los recursos que él habrá encontrado en la caja de herramientas de que en esa (esta) actualidad dispone su gremio con el fin de capturar la atención del lector. Esta es su única obligación; lo demás vendrá por añadidura.

Porque el texto de ficción (incluido el de la llamada “ciencia ficción” y, sin que me apuren demasiado, no vacilo en añadir que lo mismo va a aplicarse a nuestro trato con los “cuentos de hadas”) no puede sino proponérsenos como el portador de una imagen creíble de la realidad, ya que ése es un presupuesto del diálogo que él mantiene con quien lo lee (no podemos leer literatura si no creemos *o si no hacemos como que creemos* en la verdad de lo que estamos leyendo), pero con la conciencia clara u oscura de que ello no es así, y nosotros lo vamos a recepcionar en esos términos, es decir en los términos en que él se nos propone, pero también con la conciencia clara u oscura de que con eso hemos entrado en un intercambio de complicidades.

Todo lo cual significa que la propuesta formalista, la del narrador de Donoso, quien nos exige leer en *Casa de campo* la

pura apariencia y además con la conciencia de estar leyendo la pura apariencia, es tan descaminada como su opuesta, la realista mimética, la que nos insta a leer en la novela una reproducción de datos históricos rigurosamente comprobados.

Como alternativa, lo que yo estoy proponiendo en estas páginas es no sólo una suspensión momentánea de la incredulidad sino una “suspensión momentánea del juicio”, que es necesaria, *lúcida* o *doble* (“*willing*”, “voluntaria”, es la palabra que selecciona Coleridge), y “transitoria”. Esto significa que a la verosimilitud nosotros podemos entenderla como un acto de fe, pero como un acto de fe controlado, que posibilita el viaje de ida y vuelta. Es un consentimiento mutuo mediante el cual se establecen las condiciones que hacen posible que metamos en un paréntesis la automatización con que asumimos y toleramos las rutinas del quehacer de todos los días, poniéndonos de ese modo en el estado de espíritu que hace falta para ser partícipes en el milagro de la experiencia estética, que es el instante cimero de un pacto informal donde cuaja finalmente una conspiración virtuosa en la que cada uno de quienes participan en ella habrá puesto lo suyo.

Para aprovecharme de la conocida metáfora de Schiller, en la que Villanueva y otros también inciden, diré ahora que la obra literaria y su lector se trenzan en un juego efectivamente --en un juego de dos, se comprende, en el que los jugadores saben que están jugando pero lo hacen “como si” su enfrentamiento fuera más de lo que es--, y el que, como ocurre con todos los juegos similares, llega a su término cuando uno de los que participan en él no quiere o no puede seguir desempeñando el papel que se autoasignó.

Cuando, por cualesquiera sean las causas, la obra literaria es inabordable o cuando el lector, también por cualesquiera sean las causas, no está en posición de sostener un esfuerzo de intelección productiva con ella, el juego se acaba. El primero de estos infortunios es aquel del que padece la obra literaria mal hecha, la que no ha sido agraciada con el don de la seducción, por lo que a los críticos y a los lectores se nos cae de las manos;

el segundo es el problema del Quijote en la ya discutida escena del retablo de maese Pedro.

Vuelvo a Walsh: como dije al principio de mi ensayo, su obra escrita se bandeó entre dos registros discursivos: el ficcional y el no ficcional. En ambos, Walsh lo hizo con compromiso y talento, pero no por eso tenemos que confundirlos:

- Uno era el Walsh periodista, el escritor de no ficciones, en cuyas obras el signo representaba o quería representar a la cosa o como existía en la realidad del mundo o como se daba en la percepción que de ella tenía él en su papel de recolector de datos y emisor de las frases, presentándose de ese modo a sí mismo como un testigo o un investigador periodístico cuyo discurso era merecedor de nuestra confianza,
- Y el otro era el Walsh literato, el inventor de ficciones, en cuyas obras el signo no nombraba a la cosa tal como ella existía en la realidad del mundo o en la de quien nos la mostraba, sino tal como ella se había retrabajado en la imaginación de este último, en su papel de creador de ficciones (o en el de su narrador ficticio, como dice Martínez Bonati), y proponiéndosela al cabo a un lector que se mostraba dispuesto a participar él también en ese juego, aunque sin perder ninguno de ellos el contacto con la realidad y acaso, me atrevo a proponerlo, *magnificando el contacto con la realidad precisamente por su indirección.*

Esto que acabo de escribir es relevante, porque no sólo desmiente la falacia que afirma que para hacer política escrituraria es indispensable renunciar a la ficción, que una y otra no son compatibles, que la política y la literatura se desenvuelven en espacios inconmensurables (un paso más y esta falacia degenera en la acusación reaccionaria según la cual la política al interior de la literatura no sólo no es bienvenida sino que importa una intrusión degradante y merecedora del máximo

repudio), sino que contraataca esa falacia sugiriendo que las obras literarias de excelencia, justamente por ser serlo, pueden y suelen hacer política más y mejor que la obras no literarias. T.S. Eliot, quien se habría indignado si lo hubiesen motejado de progresista y demócrata, no negaba que era posible afirmar que “el arte sirve fines más allá de sí mismo”, aunque a eso añadía, muy freudianamente, que “no se exige del arte que esté enterado de estos fines”, y que “por cierto que cumple mucho mejor su función, sea ésta la que fuere, de acuerdo con diversas teorías de valor, siendo indiferente hacia ella”. (Eliot, 1944: 26)

Dejando de lado por el momento el aspecto cualitativo de esta discusión, ¿a cuánto asciende el monto de realidad que puede contener una ficción? Cuando Vicente Huidobro escribe en “Express” que “silban en los llanos/ locomotoras cubiertas de algas”, ¿cuánto de realidad contienen ese par de versos y cuánto de “imagen creada”? Respondo que ahí hay de las dos, aunque ello no sucede simultáneamente sino en tiempos distintos y consecutivos. Agregó que, a riesgo de ser incomunicables, los objetos de la creación literaria, que son aquellos a los que accedemos en el segundo momento, aunque inventados, no son, no pueden ser, objetos únicos. Es decir que eso de que el “poeta es un pequeño Dios” de Vicente Huidobro no pasa de ser una hipérbole epatante para uso de escolares incautos.

Huidobro trabaja con los objetos de la realidad, como hacen todos los artistas verbales, pero transformándolos, integrándolos como partes de un todo en el que esos objetos llegan a ser otros por haber cobrado, desde el instante de su incorporación en un orden de cosas sometido a una lógica estética, una densidad de la que carecían en el orden de cosas que constituyó su punto de partida, aunque eso no lo autorice a él para afirmar que lo que nos está ofreciendo son objetos inéditos ni a nosotros para dar por buena semejante afirmación.

En eso consiste el objeto creado: el silbido, el llano, la locomotora y las algas de “Express”, en el ejemplo que acabo de dar, provienen todos de la realidad de verdad, eso es cierto, pero, al combinarse y al combinarse *inusual y sorprendentemente*

(éste el rasgo vanguardista-cubista huidobriano: lo quieto con lo veloz, lo orgánico con lo mecánico, lo rural con lo marino, el ruido con el silencio, etc.), se metamorfosean y dan origen a una realidad otra *pero una realidad que podemos acceder*. Esa es la realidad de la literatura.

Por lo tanto, no es que la literatura no nombre lo real, no es que sea posible desconectarla de lo real por completo. Se recordará que esa fue la aspiración de los poetas “puros”, la de los simbolistas y más tarde la de Valéry y Juan Ramón Jiménez, los que, aproximando la poesía a la inmaterialidad de la música, presumieron de haber consumado ese deseo, pero un deseo que ellos, mejor que nadie, sabían que era eso y nada más: deseo.

A su manera, la literatura nos da lo real, porque se encuentra atada a lo real e ineludiblemente, primero porque es de allí de donde provienen sus materias primas, las que, al contrario de lo que sucede con la música, se hallan inscritas de antemano en el lenguaje que el escritor utiliza, un lenguaje que pertenece a una comunidad de la cual el lector también es miembro, pero aún más debido a que el todo creado retorna finalmente a lo real y lo ilumina con un conocimiento alternativo. Terry Eagleton lo pone de la siguiente manera:

toda la ficción trata fundamentalmente de sí misma. Pero como para esta creación de sí misma extrae los materiales del mundo que la rodea, la paradoja de la ficción es que en el acto de referirse a sí misma alude a la realidad [...] Calificar una obra de arte de autodeterminante no es afirmar, absurdamente, que esté libre de determinaciones, sino que hace uso de ellas para crear su propia lógica y alumbrarse a sí misma. Las determinaciones suministran el material para su proceso de autocreación.

La obra de arte no refleja o reproduce simplemente los materiales empleados en su fabricación; más bien, los reelabora activamente, en cuyo proceso se produce a sí misma. La ficción trata sobre el mundo en virtud de que se adhiere a su lógica interna. O, por invertir los términos, trata sobre sí misma de un modo que proyecta

un mundo, su interior y su exterior son reversibles.
(Eagleton, 2013: 181-183)

Consciente o inconscientemente, el escritor y el texto literario, que es su producto pero cuya autonomía relativa lo hace poseedor también él de un inconsciente (por eso el decir del texto puede diferir e inclusive discrepar de las intenciones del autor. La “falacia intencional” encuentra aquí el mejor mentís a su peligrosa inconsistencia), se conectan entonces con la realidad, solo que lo hacen de forma indirecta o, como decía Althusser y repite Eagleton, de una manera alusiva (los lingüistas dirían connotacional). José Donoso no quiso que lo que él llamaba el “área” de *Casa de campo* (precisemos nosotros ahora: las objetividades que ahí estaban representadas) fuesen más que una “apariencia”. Sin embargo, acabó proporcionándonos en su novela un cuadro completo de la historia de Chile durante los últimos cien o más años.

¿Cómo? No porque las objetividades de *Casa de campo* reprodujeran o se parecieran a las del mundo de afuera sino porque esa novela suya logró despertar en los lectores la “fe poética” de que Coleridge hablaba, logró hacer que quienes la leían suspendieran voluntaria y lúcidamente su “incredulidad”, dejándose atrapar por los portentos y esperpentos de una “imagen creada” a partir de la cual, en última instancia y reintegrado ya el lector a las rutinas de su cotidiano, él/ella podía preciarse de haber descubierto aspectos nuevos en la cartografía de un mundo al que creyó conocer íntegramente y no era así.

Este es el potencial que posee “el arte auténtico y no las obras de un nivel medio o mediocre”, según nos lo recordaba Althusser, y es gracias a él que la literatura se torna en un medio de conocimiento, sólo que de un conocimiento que es cuantitativa y cualitativamente diferente al que nos proporcionan la experiencia ordinaria o la experiencia científica.

Como Donoso, Walsh se embarcó, él también, en la elaboración de estas fuentes de alusiones o de connotaciones iluminantes que son las obras de arte literario y, por lo tanto, en

la producción de un conocimiento de lo real a través de lo irreal. El más leído de sus cuentos, “Esa mujer”, está escrito a partir de los datos relativos a la postmuerte de Eva Perón, datos que no sólo eran genuinos sino también históricos y hasta (me parece) autobiográficos, pero lo que Walsh hizo con ellos en el relato literario corre de su propia cuenta y cala, creo yo, más hondo de lo que a él le hubiese sido posible si se hubiese limitado a una exposición periodística de los mismos. No sólo eso, sino que también nos regala, a modo de *surplus*, una surte de parábola acerca de los límites de la escritura no ficcional.

La entrevista que en “Esa mujer” sostiene un periodista-narrador con un coronel del ejército argentino de “apellido alemán” nos da la impresión de haber tenido lugar realmente. Se trataría de una conversación que Walsh sostuvo con el teniente coronel Carlos Eugenio Moorí Koenig, el jefe del Servicio de Inteligencia del Ejército y encargado por la “Revolución Libertadora” que derrocó a Perón en 1955 de “darle cristiana sepultura” al cadáver de Eva --una información cuyos detalles *no están* en el cuento--.

Durante el intercambio, el coronel se muestra obsesionado por limpiar su nombre y su estado de angustia a este respecto es lo único que *efectivamente* sucede en el relato. El periodista-narrador-entrevistador desea averiguar dónde se encuentra el cuerpo muerto de Eva y ni siquiera está muy seguro acerca de sus propias motivaciones para hacerlo (“Ella no significa nada para mí, y sin embargo iré tras el misterio de su muerte” [Walsh, 1985: 163]).

El coronel por su parte sabe dónde está, pero no lo revela. Y eso, cuyo volcarse en un texto periodístico tendría que haberse constituido en el núcleo de la escritura, o sea la búsqueda (o aclaración, en este caso) de una cierta verdad, búsqueda (o aclaración) de un enigma cuyo modelo literario significativamente no es otro que el del relato policíaco, el cuento lo relega a un segundo plano. En el primer plano, en cambio, asistimos a un caso de paranoia, al desorden mental en que se debate el militar en cuestión, asediados él y su familia

tanto por quienes lo acusan de haber secuestrado a Eva como por sus propios terrores. Por la certidumbre que ese sujeto tiene de haber sido el agente de un acto infame, para el cual no existe justificación, pero al que él justifica de todas maneras para así “quedar limpio frente a la historia” (165). Culpa entonces a sus superiores, a unos otros anónimos cuyas intenciones habrían sido peores que las suyas:

yo la saqué de donde estaba, eso es cierto, y la llevé donde está ahora, eso también es cierto. Pero ellos no saben lo que querían hacer [?], esos roñosos no saben nada, y no saben que fui yo quien lo impidió. (165-166)

Al fin, nada averigua el periodista-entrevistador acerca del paradero del cadáver de Eva. Es decir que este es un periodista que fracasa en su profesión de periodista, en su tarea de contar verdades verdaderas, pero no en su profesión de literato, en su tarea de contar ficciones verdaderas. En vez del conocimiento que la investigación periodística no consiguió, el relato le depara al lector de “Esa mujer” otro: el conocimiento que es capaz de entregarle la literatura y con el cual él tiene acceso a la conciencia sucia de un criminal en cuyo desquiciamiento todos los de su clase estarán retratados.

Pero eso no constituyó un impedimento para que con su otra mano Rodolfo Walsh escribiera reportajes periodísticos igualmente magistrales, los que, después de una escrupulosa investigación de los hechos, daban a conocer al público actos de barbarie homicida demostrablemente sucedidos. El instinto colonizado de la moda crítica los tilda, como era de preverse, de *non fiction novels*, a la manera de Capote y aun anticipando a Capote (¡qué mejor que haber hecho nosotros los latinoamericanos lo mismo que los maestros del centro y haberlo hecho *antes* de que los maestros del centro!).

Pero lo único efectivo es que son periodismo y de la mejor calidad, que aprovecha los recursos retóricos de la literatura para optimizar con ellos la eficacia de una prosa cuyo fin último es poner la verdad en descubierto. *Operación masacre*, ¿Quién

mató a Rosendo? y *El caso Stanowsky* son eso y eso es también, pero de otra manera, la conmovedora “Carta abierta de un escritor a la Junta Militar”, del 24 de marzo de 1977, el día antes de su asesinato:

La censura de prensa, la persecución a intelectuales, el allanamiento de mi casa en el Tigre, el asesinato de amigos queridos y la pérdida de una hija que murió combatiéndolos, son algunos de los hechos que me obligan a esta forma de expresión clandestina después de haber opinado libremente como escritor y periodista durante casi treinta años.⁶

Todos textos no ficcionales y todos valiosos como lo que son, *es decir exactamente por su no ficcionalidad y no a pesar de ella*, y así no tiene ningún sentido, porque no los hace mejores, confundirlos con la literatura. Rodolfo Walsh fue un admirable escritor de verdades y un admirable escritor de ficciones, admitámoslo. Y eso es algo que nosotros podemos comprobar no obstante que éstas, las ficciones, se hayan nutrido de verdades y que hayan vuelto después hasta el terreno de lo real, deparándonos, *gracias a su carácter ficcional*, verdades nuevas.

Hoy los recordamos a ambos. Es lo que de Rodolfo Walsh los militares genocidas no consiguieron eliminar. Él sigue estando entre nosotros por lo que fue y por lo que hizo. Por su inquebrantable consecuencia revolucionaria, que como he dicho pagó con la vida, y por lo que escribió, tanto lo no ficcional como lo ficcional. A quienes lo asesinaron, en cambio, que no poseían un ideal en nombre del cual vivir y morir y que si bien habían sido abastecidos con el poder de las armas no lo habían sido con el regalo del discernimiento y la letra, sólo podemos recordarlos como los desechos históricos que son, porque como el coronel de “Esa mujer” están condenados a sumergirse un poco más cada día en el mefítico infierno de las conciencias abyectas.

⁶ “Carta abierta a la Junta Militar” :
<http://fcc.unc.edu.ar/sites/default/files/archivos/walshbaja.pdf>

Fuentes consultadas

Bibliográficas

- Althusser, Louis: “A Letter on Art in Reply to André Despre” en *Lenin and Philosophy*, tr. Ben Brewster. New York y London. Monthly Review Press, 1971.
- Araneda Bravo, Fidel: “Ochenta años de *Casa grande*, novela de Luis Orrego Luco. (1908-1988)”, en *Boletín de la Academia Chilena*, núm. 1915, vol. 68, (1987-1988), p. 223-231.
- Balzac, Honorato de: “Prólogo” a *La comedia humana*, trs. Mauro F. De Dios, Alberto Barasoain, Francisco Álvarez y José Planas Paldu. Madrid: EDAF, 1970.
- Borges, Jorge Luis: *Discusión. Obras completas, I. 1923-1949*. Buenos Aires: Emecé, 2007.
- Donoso, José: *Casa de campo*. Barcelona: Seix Barral, 1978.
- Eagleton, Terry: “La naturaleza de la ficción”, en *El acontecimiento de la literatura*, tr. Ricardo García Pérez. Barcelona: Península, 2013.
- Eliot, T. S.: “La función de la crítica” en *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*. Tomo I, tr. Sara Rubinstein Buenos Aires: EMECÉ, 1944.
- James, Henry: *El arte de la novela y otros ensayos*, tr. Javier Aguirre C., Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1973.
- Martínez Bonati, Félix: “El acto de escribir ficciones”, en *La ficción narrativa. Su lógica y ontología*. Santiago de Chile. LOM, 2001.
- Rodríguez, Osvaldo: “Acercamiento a *Casa de campo*”. *Araucaria*, 6 (1979), 69-74.
- Rojo, Grínor: *Diez tesis sobre la crítica*, Santiago de Chile: LOM ediciones, 2001.

- Sartre, Jean Paul: *¿Qué es la literatura?* tr. Aurora Bernárdez. 4^a ed. Buenos Aires: Losada, 1987.
- Voss, Ralph F.: *Truman Capote and the Legacy of In Cold Blood*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2011.
- Walsh, Rodolfo: “Carta abierta a la Junta Militar”, en <http://fcc.unc.edu.ar/sites/default/files/archivos/walshbaja.pdf>
_____. “Esa mujer”, en *Los oficios terrestres. Obra literaria completa*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1985.
- White, Hayden: “El texto histórico como artefacto literario”, en *El texto histórico y otros escritos*, trs. Verónica Tozzi y Nicolás Lavagnino. Barcelona, Buenos Aires, México. Paidós, 2003.