



Orbis Tertius, vol. XXI, n° 23, e007, junio 2016. ISSN 1851-7811
 Universidad Nacional de La Plata
 Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
 Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria

El “Diario” de Rodolfo Walsh o la impotencia de la escritura

Romina Magallanes*

* Universidad Nacional de Rosario, Argentina | romina_magallanes@yahoo.com.ar

PALABRAS CLAVE

*imposibilidad
 impotencia
 Novela
 materia
 escritura*

RESUMEN

*El presente trabajo se propone poner de relieve un rastreo de la experiencia de la imposibilidad de escribir en *Ese hombre y otros papeles personales* de Rodolfo Walsh, como una forma de exposición de la impotencia. Para ello se detendrá en diversas entradas del “Diario” donde tal impotencia —fundamentalmente ligada a la escritura de la Novela— se manifiesta en sus matices, y ensayará una hipótesis sobre la índole de los mismos a partir de la idea de materia escrituraria, como pura posibilidad, apoyándose en los trabajos de Giorgio Agamben.*

KEYWORDS

*impossibility
 impotence
 Novel
 matter
 writing*

ABSTRACT

*This paper aims at surveying the experience of an impossibility of writing in *Ese hombre y otros papeles personales* by Rodolfo Walsh as an exposition of impotence. To this end, several entries from the “Diario” will be examined, as in these such impotence —fundamentally linked to Novel writing— is manifest in its various shapes, and a hypothesis on their nature starting from the idea of writing matter as possibility will be tentatively put forward, supported by Giorgio Agamben's works.*

Cita sugerida: Magallanes, R. (2016). El “Diario” de Rodolfo Walsh o la impotencia de la escritura. *Orbis Tertius*, 21(23), e007. Recuperado de <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv21n23a07>



Los Diarios. Lecturas previas

Las lecturas que abordan a Diarios, ya sean considerados “Diarios íntimos”, simplemente “Diarios”, o “Diarios de escritor”, suelen ubicarlos en los espacios del género autobiográfico o las escrituras del yo (Lejeune, 1974, 1996; Didier, 1996; Catelli, 2007; Giordano, 2006, 2008; entre otros).

Respecto a dicha ubicación, los Diarios han sido vistos como una escritura narcisista que, estructurada en la temporalidad cotidiana, la brevedad de un registro mimético del día, postula, como toda escritura autobiográfica según afirma Lejeune, por un lado, la identificación del autor, el narrador y el personaje, y por otro, la narración de su propia vida, propósito e intención que quedan establecidos con la firma del autor en la obra y que así son interpretados por el lector como consecuencia del “pacto autobiográfico” (Lejeune, 1974) establecido entre ellos.

Así, desde esta perspectiva de la que tomaremos distancia, el diario quedaría subsumido dentro de la definición canónica de Lejeune sobre la autobiografía, esto es, como un “Récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité” (Lejeune 1974: 14). Otras modalidades de esta lectura autobiográfica las encontramos, por ejemplo, en Nicolás Rosa quien señala cómo el discurso autobiográfico “siempre apareció intersticialmente entre el discurso de la Historia (por su efecto memorialístico, su relación con un cierto pasado y sobre todo por su ficción de credibilidad) y el discurso del Sujeto, por el espacio egocéntrico que parecía instaurar” (Rosa 1990: 33). Silvia Molloy, asimismo, ha señalado que la autobiografía es una “forma de la historia” (Molloy 1996: 18), la narración de una historia en primera persona (11).

Las categorías de autor, personaje, Sujeto; como la de relato, Historia, re-presentación, memoria, pasado, temporalidad cotidiana, pacto, tienen por supuesto una ontología significativa, que se abre con la línea platónica y aristotélica (Cassin, 2008) donde la escritura ocupa un lugar subsidiario, de instrumento que reproduce un relato sobre algo. En el caso de los diarios, una Vida, un Sujeto. Tanto la vida vivida, como el sujeto, operarían como núcleo, centro de un discurso escrito que los registraría en el plano del sentido; en el propósito del querer decir algo; y algo que ya ha tenido lugar.

Quizás se encuentre, por un lado, en cierta idea de su naturaleza enigmática y su aprehensión escurridiza —dadas ciertas aventuras y cruentas dificultades por esconderlos o rescatarlos—, o en su arrebatado ser íntimo, o la ilusión —fallida siempre— de que allí se revela una Verdad, y por otro lado, en las dispares, desprolijas, disparatadas formas de escrituras —papeles sueltos, papelitos, servilletas de papel, flores, bellísimos cuadernos, especiales lapiceras, excéntricos tamaños de letras, gramática dudosa, dibujos, tachaduras violentas, objetos pegados, solapas de libros, etcétera; que complica y exige determinantes decisiones de edición—; la razón del interés por su ordenación y tipificación. En efecto, el diario íntimo ha suscitado interés en su clasificación. Izabella Badiu, por ejemplo, lo clasifica por funciones. En “Posiciones teóricas en el estudio de los diarios íntimos del siglo XX” (2002), las esquematiza en dos grandes tipos: funciones no literarias y funciones literarias. Dentro de las primeras se ubican las funciones de terapia —subdividida en: confidente, refugio matricial, descarga—; memoria —subdividida en: personal, familiar, del entorno profesional—; reflexión —subdividida en: sobre sí, filosófica, religiosa. Dentro de las segundas se ubican las funciones de ejercicio —de estilo, croquis—; y archivo —asuntos y motivos, anécdotas.

Alan Pauls, en “Las banderas del célibe” (1996), también indica algunas funciones del diario íntimo en torno a una general que es la de “coartada”: se escribe un diario para dar testimonio de una época (coartada histórica); para confesar lo inconfesable (coartada religiosa); para extirpar la ansiedad (Kafka); recobrar la salud, conjurar fantasmas (coartada terapéutica); para mantener entrenados el pulso, la imaginación, el poder de observación (coartada profesional) (5). Además, generaliza la práctica en dos características básicas: “una disciplina maníaca (*nulla diez sine linea*), y la irresponsabilidad” (3). Y agrega dos elementos fundantes de los diarios del siglo XX. Uno de ellos es que casi todos los diarios se escriben en las huellas de dos series: la de las “catástrofes planetarias (guerras mundiales, nazismo, holocausto, totalitarismos, etc.)” y la de los “derrumbes personales (alcoholismo, impotencia, locura, degradación física)” (Pauls 1996: 10).

Roland Barthes, en “Deliberación” (1986) propone cuatro motivos de la escritura de un diario: un motivo poético, vinculado al estilo; un motivo histórico, que muestra huellas de épocas; un motivo utópico, la construcción de la vida y del autor como objeto de deseo; y un motivo enamorado, una escritura como taller de frases realizada con fidelidad y pasión. Y además, una reflexividad de la escritura sobre sí misma (Barthes 1986: 159).

Otros estudios se centran en las teorías de la “autofiguración”, que también han ido conformando una tradición interpretativa (Molloy, 1996; Amícola, 2007), poniendo de relieve los modos de autofiguración del yo y la intimidad que se realizan en la escritura diarística (Amícola, 2007; Catelli, 2007; Giordano 2006, 2008, 2011, entre otros).

La intimidad, igualmente, es un aspecto explorado en los diarios (Aira, 2000; Pauls, 2000; Giordano, 2000, 2006; Catelli, 2007; Arfuch, 2013, entre otros), apuntando con ello a múltiples cuestiones: lo privado, la escritura cifrada, la proximidad con lo propio extraño, lo desconocido de sí.

Béatrice Didier, por su parte, ha resaltado la dificultad que se presenta para el estudioso de totalizar esa escritura en una definición genérica y, por esto, ha puesto de relieve su “forma abierta”. El diario, afirma, es un receptáculo de escrituras de todo tipo: diario reportaje; diario correspondencia; repertorio de citas; pura introspección; meditación religiosa; crónica; diario de polémicas; panfleto; lugar de elaboración y ejercicio de obras filosóficas, poéticas o novelísticas; texto que genera otros textos; como las obras filosóficas del siglo XX constante puesta en tela de juicio de la entidad del yo (1996: 39-46).

Asimismo, Leonor Arfuch nota en las escrituras diarísticas “formas híbridas, intersticiales, que infringen a menudos los límites genéricos o los umbrales de la intimidad” (2013: 13).

La mayoría de estos enfoques suponen, como ya señalamos, una concepción de la escritura basada en la ontología significativa, que, aunque con variaciones, consideran a la escritura como un medio de expresión instrumental, una tecnología al servicio de un contenido que contar. No se detienen en su exposición misma, en la materialidad de su práctica.

Por otra parte, existen trabajos que ponen su foco en el aspecto performativo de los diarios íntimos, asignándole a la escritura un poder de causar efectos. Así, su índole instrumental cambia, y se concibe como modo de ejercicio del sujeto sobre sí mismo que puede, además, colaborar en su

construcción (Giordano, 2006, 2008; Link, 2005, Arfuch, 2013, entre otros). Es decir, que estas miradas se desplazarían del plano de la ontología representativa para plantear una especie de “contraontología” (Cassin, 2008): la escritura puede no solo repetir el pensar del ser, del sujeto, de la vida, sino también crearlo. Así, apoyados en los trabajos de Michel Foucault (1999, 2006), estos análisis apuntan a la índole ethopoiética de la escritura, capaz de ejercer en su ejercicio, un cuidado de sí mismo, una práctica terapéutica que modifica, trabaja en la transformación de sí.

Nuestro abordaje al diario de Walsh se arriesga a otras inquietudes y se nutre, en principio, de la categorización que Giordano ha dado a este tipo de escritura separándola de otro tipo de diarios. Así, los “diarios de escritor” son:

Los Diarios que se escriben en los márgenes de la literatura pero que se conservan en sus páginas las huellas del diálogo íntimo que cada escritor sostiene con las potencias y las imposibilidades del lenguaje (2006: 138).

Diarios que exponen desde un punto de vista literario deliberaciones sobre el valor y la eficacia de “esa cosa singular que es escribir un diario” (Pla, 14 de marzo de 1944) (2011: 44).

En el caso de los escritores, el registro de lo cotidiano le plantea al diarista problemas que rara vez se presentan en los diarios de “gente común”, antes que nada, dudas sobre la posibilidad de inscribir, aunque más no fuese de forma sesgada, lo intransferible de las vivencias personales en las generalidades del discurso. Por la intensidad de su relación con algunas palabras (...) Lo que hace diferentes a los diarios de escritores es que siempre exponen, desde un punto de vista literario, deliberaciones sobre el valor y la eficacia de la escritura diarística” (2011: 102-3)

Estos diarios se mantienen en los bordes exteriores de la literatura, el lenguaje, el sentido; exaltando, en modos distintivos, lo que nos interesa poner en primer plano: los matices de las imposibilidades de la escritura y su materia potencial. Creemos que el Diario de Rodolfo Walsh expone en forma intensiva y particular esta problemática, que en lecturas realizadas sobre el mismo no ha sido suficientemente relevada.

La imposibilidad en diarios de escritor

En los diarios de escritor, afirma Giordano, se repite “el tópico de la dificultad de escribir” (Giordano 2006a: 146, 2011b: 63). Se escribe que no se puede escribir, se escribe para decir que no se tiene qué decir o que no se sabe cómo decirlo. A Rosa Chacel, este simulacro de escritura, este “fantasma de actividad intelectual”, como lo llamó Amiel, le provocaba vértigo y repugnancia porque se le aparecía como una trampa, en la que siempre volvía a caer, del sinsentido (2011b: 34)

Refiriéndose a algunas entradas de los diarios de Roger Pla, Giordano indica cómo la imposibilidad de escribir trasciende el deseo y vocación de literatura:

Me aterra pensar que puedo llegar al fracaso y con él (esto es lo más terrible) a la convicción de que mi literatura no sirve para nada. Impelido entonces a escribir y sabiendo que no vale la pena escribir, no podría escribir ni dejar de escribir. Brrr! (26 de abril de 1938) (2011b: 77)

Desde otros lugares de la crítica también se ha detectado esta dificultad. Sergio Cueto, entre ellos,

pone de relieve el mismo fenómeno en el Diario de Franz Kafka, afirmando que el motivo inmanente de éste es “la doble imposibilidad de escribir y no escribir”, que este es “el principio mismo de su escritura” (2000: 31). Franz Kafka, quien escribe el 25 de noviembre de 1915:

He abierto el diario con la intención especial de facilitarme el sueño. Veo precisamente la última anotación y podría imaginar miles de anotaciones de idéntico contenido escritas durante los últimos tres o cuatro años. Me consumo sin sentido; me haría dichoso por escribir; no escribo. Jamás me libraré de los dolores de cabeza. Realmente me he devastado a mí mismo (2005: 307).

Las gamas de imposibilidades son inquietantes. Escribe que no escribe. El sin sentido de su no escribir lo consume, lo devasta. Cueto, comenta la última entrada haciendo hincapié en estas turbaciones:

Si, como escribe Kafka, hay que escribir el Diario porque escribir es imposible, ello significa que la escritura del Diario no es del todo una escritura. La escritura del Diario escribe a partir de la imposibilidad de escribir, no escribe sino que escribir es imposible, y finalmente constituye un escribir de imposibilidad, el escribir de lo imposible o la escritura de la imposibilidad de escribir (2000: 32)

Que no sea “del todo una escritura” no está implicando, a nuestro modo de ver, que la lectura de Cueto apunte a una meta-escritura. Más bien pone bien de frente la impresión de la propia pasividad.

Otras hipótesis sobre las múltiples imposibilidades que se repiten en los Diarios son las que propone Edgardo Dobry respecto del *Diario* de Pizarnik, escrito contemporáneamente a los *Papeles* de Walsh.

Dobry, en su conferencia dictada en 2011 en Rosario (UNR, FHyA), titulada: “La angustia de la lengua. Pizarnik entre los diarios y el poema”, ubica la imposibilidad de la escritura que aparece reiteradamente en el Diario de Pizarnik en una “veta” de la literatura europea del siglo XX que surge justamente de la ajenidad respecto de la lengua. Dobry menciona a Joyce, Beckett, Michaux quien “llega a sus grafismos pictóricos atravesando el límite de la lengua gastada, como si la poesía ya no pudiera escribirse sino en un idioma inventado, no semántico sino plástico” (2011: 4). Además se detiene en Aldo Palazzeschi, que en “Lasciatemi divertiré” había escrito en 1910 “Tri tri tri,/ fru fru fru,/ ihu ihu ihu, (uhi uhi uhi!/ II poeta si diverte,/pazzamente,/smisuratamente!”; y agrega:

La célebre Ursonate, registrada por Kurt Schwitters en Frankfurt, en 1932, es una performance fonética, en la que los sonidos se han desprendido de sus ataduras semánticas para resonar en su patética y cómica insignificancia (2011: 5)

Esta lectura nos da una pista: lo que no se puede escribir se expone en lo plástico, en lo insignificante, en el “sin sentido” de Chacel y Kafka, en el balbuceo de Pla, “Brrr”, y en el del mismo Walsh, en entradas donde escribe “áaaa”, “shh, shh”, (2007: 187), o en los puntos sobre las íes dibujados como círculos (2007: 96); y así, lo imposible de escribir, se da lugar en la materialidad escrituaria, como indica Deleuze (1996: 155), en el balbuceo de los escritores.

Por otra parte, la reiteración de la escritura de la imposibilidad de escribir conlleva su contraparte, la imposibilidad de no escribir: la escritura diarística aparece como exposición de esa in-detención, y como culpable, en ocasiones, de la imposibilidad de escribir. Como una recaída.

Du Bos llamaba “atonía” a ese estado de imposibilidad de escritura que conlleva o supone causas o efectos corporales. Un adormecimiento o debilidad física, un relajamiento de la voluntad. Mattoni, en su lectura de dicho diario señala algo clave: su inseparable contracara. Dice Mattoni: “Una suerte de apatía puede afectar entonces al diarista en cuanto duda de su propia centralidad y herir así de muerte la proliferación vital de su diario. Salvo que ese mismo estado se convierta en materia” (2000: 18) Y cita una entrada De Du Bos:

Trato de dirigir la poca voluntad que tengo hacia el acto de escribir; y al momento de tomar la pluma todo se relaja: una debilidad física real— pero que apenas percibida se convierte en motivo de excusa —adormece y anula mi pensamiento; soy entonces presa dócil de una especie de vértigo metafísico mediante el cual asisto al desenvolvimiento de una realidad con la cual nada puedo hacer (2008: 18)

Pero luego, sigue Mattoni

(...) sale de ese marasmo con esa escritura que funciona como un remedio contra la acedía, un exorcismo del demonio meridiano por medio de una escritura que no precisa del pensamiento claro, del plan de la argumentación convincente (...) Pero precisamente su registro, el testimonio de ese estado para usos propios y ajenos, ya es una salida, un nuevo trampolín hacia su cara opuesta, la exaltación, la manía de leer y escribir.

En una entrada del 19 de diciembre de 1968, que Walsh titula SITUACIÓN, también queda expuesto este doble matiz de marasmo, debilidad y de remedio. Walsh habla de “abulia”, un primer matiz de las imposibilidades:

Esa evidencia está producida además por mi estado de ánimo, por la abulia generalizada que me domina. Duermo hasta doce horas por día, consumo diarios y revistas en cantidades infinitas, etc. Incluso leo demasiados libros. Escribo menos de media página por día. Estoy cansado y derrotado, debo recuperar cierta alegría, llegar a sentir que mi libro también sirve, romper la disociación que en todos nosotros están produciendo las ideas revolucionarias, el desgarramiento, la perplejidad entre la acción y el pensamiento, etc. (2007: 117, 118)

En otra entrada, de 1969, escribe: “Lunes ¿Cuántas veces en mi vida habré escrito cosas como éstas? (165)”. En “Dic. 22, 69, Journal Si en algo no he cambiado, es en el primer impulso de anotar las mismas cosas a lo largo de los años (166)”

El doble matiz de la impotencia insiste: “¿Fin de la impaciencia? Ayer, regreso de Córdoba. Estuve tecleando algo. Insatisfecho de lo que llevo escrito (el año pasado) pero creo que se puede arreglar. Poner orden. Todo esto es un quilombo. Las cosas se acumulan Establecer prioridades” (2007: 95).

La escritura diarística hipnotiza a Walsh en un encierro y en una salida. Abunda una cierta sensación de dobleces en la escritura, el doble matiz de escribir sin escribir y no escribir escribiendo. Pero además, la escritura tiene lugar, a un costado o en un afuera del sentido, como en Chacel y Kafka, retirada del contenido buscado para ser escrito en alguna otra zona que no se vislumbra aún, más

cerca de un involuntario repetir letras con propósitos dudosos. En otra entrada controvertida y enrevesada, Walsh escribe:

Jueves 24, 13.10. Acostumbrarse a escribir sin escribir realmente, omitiendo todos los datos. Comprendí que había renunciado a escribir, por lo menos en la forma en que me había acostumbrado a pensar que lo haría —una preparación de toda una vida para eso— cuando Tin me dijo, “Ahora vas a poder escribir”. Y después supe que se lo había repetido a S (¿cómo escribir este nombre?), que le había dicho, “qué suerte, ahora él (él, yo) va a poder escribir; en cierto modo lo envidio”. O algo así. Y ahora tengo que seguir escribiendo porque estamos probando los sonidos de la casa, el sistema de seguridad que se ha vuelto repentinamente una cosa tan importante en nuestras vidas (...) Bueno basta. (“Con la puerta abierta tampoco se escucha”, dice ella: nos referimos a la máquina de escribir, que hemos mudado adentro) (2007: 147-8)

La escritura se desdibuja en una escritura irreal hasta un gesto insignificante, una renuncia, un movimiento corporal y un ruido, y la no escritura queda expuesta como tal.

La imposibilidad de la Novela

“¿Por qué, entonces, no escribió una novela?”

Entrevista a Rodolfo Walsh, *Siete Días*

La problemática de la imposibilidad de la escritura en el Diario de Rodolfo Walsh, cobra matices insólitos en relación a la escritura de una Novela, de La novela. En muchos de sus apuntes Walsh anota al margen una “N” cuya lectura hace a Link preguntarse si esa marca no remite a borradores de la Novela futura. [1](#)

A lo largo de sus *Papeles* hay múltiples experimentos sobre lo que parecen ser escritos para tal Novela que va mutando con el paso de los años, en diferentes esquemas de novelas inacabas, siempre. Los primeros intentos serán sobre Cuba, *Adiós a la Habana*, *La punta de diamante*, también *Juan se iba por el río*, fragmentos de un texto que fueron rescatados de la Esma por testimonios orales y algunos escritos, incluidos en su Diario. A partir del año 68, se hace inminente y desesperante la urgencia, complejidad y dificultad de escribir otra, una nueva Novela que cada vez vuelve a repensarse, a recomenzarse, cuyas ambiciones son gigantescas. Se incorporan, además, en los *Papeles*, entrevistas, como “La novela geológica”, donde dicho proyecto se deja entrever.

El 10 de agosto de 1968 escribe este trance en toda su enormidad: “La dificultad de integrar *toda la experiencia en la novela*. El sentimiento de impotencia que esto produce (2007: 107)”. [2](#)

Como repetirá en otras ocasiones, es el matiz de una desmesura, un exceso tan intenso como la misma imposibilidad de su realización, que tal potencia se convierta en acto, ya que la novela debe integrar “todo”.

Pero tamaño propósito, no obstante, parece no estar a su alcance:

28.1.69 El arreglo con él preveía una novela que podía estar lista de octubre a diciembre de 1968, y de las que apenas tengo escritas unas treinta páginas (123).
(...)

La dificultad ante la Novela, la verdadera Neurosis que me produce, se refleja en el abandono de sí mismo que es el Sueño, el desistimiento” (125).

1969:

Journal 12.15 Creo que estoy comprendiendo por qué me resulta tan fácil “abandonar la literatura. En el fondo no es ningún sacrificio. Lo que lamento es no poder continuar la farsa. Raimundo tiene razón: escribir para burgueses. ¿Podrá existir una literatura clandestina? (...) Hoja suelta, le digo, del libro de la vida. Se ríe... Estoy fantaseando con cuentos, y aún novelas clandestinas (...) (161).

Por un lado, leemos el matiz de la neurosis, el abandono siempre en víspera, la negación de producir literatura para burgueses y las fantasías con otras formas de novelas, en este caso las llama clandestinas, en otros casos solo mencionará *otro modo de escribir*.

Por otro lado, se encuentra el problema del tiempo para escribirla: “29.12.69: Con esto vuelvo al punto de partida: la necesidad de ordenar, programar, distribuir mi tiempo, vgr. en tres partes, una en que el hombre se gana la vida, otra en que escribe su novela, otra en que ayuda a cambiar el mundo, etc.” (166).

Luego, se suma otro matiz de imposibilidad, la dificultad y los primeros movimientos del volver a empezar: si se retoma la Novela, deberá ser otra, porque el autor y todas las cosas que marcaron a la gente cambiaron, encontrará la manera de contar esas cosas, se pregunta, y en encontrar esa forma ignota radica la cuestión (169).

El “Lunes 4.1.70”, apunta borradores de la Novela que recomienza. Titulando “LA PUNTA DE DIAMANTE. A NOVEL”, expone nuevas dificultades que detienen la escritura, como así también la apertura de posibilidades *hacia otra manera de escribir*: “Imposible ya hacer literatura, imposible hacer nada aislado como era la literatura. Había perdido el gusto de escribir para los burgueses — como le dijo Miguel— pero no encontraba aún *la otra manera de escribir* (173). 3

Aquí se pone de relieve que hay otra manera de escribir, que es potencial, que existe pero no en acto. Aún no se realiza. Solo son las privaciones, la impotencia de escribirla las que se exponen. Pero su posibilidad existe pura en tanto posibilidad.

El mismo año 70, un esbozo de ese “todo” se plantea en la entrada de “15.1.70” con el título “TEORÍA GENERAL DE LA NOVELA”. En tres puntos reconcentra un poco esa desmesura del “todo a contar” sin dejar de usar dicha palabra, tres veces. Allí se propone “Ser absolutamente diáfano” (176); “escribir para todos”; “Recuperar la verdad, las propias contradicciones; “Recuperar la verdad del pueblo, de las masas” (177); “Todo esto equivale a aprender de nuevo multitud de cosas”. Con la Novela siempre se trata de excesos, de demasiado, y de empezar de nuevo.

El “Jueves 30 de enero” del mismo año escribe que dejar de trabajar en la Novela es una liberación y postula una definición de su escritura: la Novela es lo que se resiste a ser dicho:

Era como decía. Liberado internamente del compromiso de seguir trabajando en la novela (aunque sea un par de meses) vuelvo a adquirir un ritmo de actividad razonable, incluso excelente. ¿Eso quiere decir que la novela es lo difícil de decir, lo que se resiste a ser dicho? ¿Lo que me compromete más a fondo? (178).

Luego vuelve a una pregunta, a la que retornará habitualmente: “Otra variante en la que he pensado en estos días: la novela es la última forma de arte burgués, y por eso ya no me satisface?” (178)⁴

Asimismo, vuelven entradas que se preguntan sobre el tiempo, sobre la organización temporal que la escritura del diario, de alguna manera obstaculiza, aletarga pero a la vez inspira; como también el efecto de impotencia que ejerce el hecho de que él ya no es el mismo:

Enzarzado con *Juan* (se refiere al relato *Juan se iba por el río*, que según lo que sigue puede ser parte de la Novela), pago las consecuencias de una larga interrupción. Yo no soy ya el que empezó a escribir este libro. La hechura, el tempo de este capítulo me parecen algo mecánicos, cristalizados en un exceso de concepción previa. Seguramente, cuando lo tenga hecho, deberé romper deliberadamente ciertos ritmos, elipsis, efectos, que me han costado mucho trabajo, pero que contradicen mi actual concepción (183).

Pero la idea de dejar la Novela es otra imposibilidad:

No obstante, tengo que escribir esta novela, aunque sea mi “última novela burguesa”, además de ser la primera. Mientras permanezca sin hacer, es un tapón.

Para después, acaricio la idea de una literatura clandestina, quizás escrita con seudónimo (...) ¿pero podrá el pequeño *pot* (Sic) renunciar a la vanagloria que ha inundado totalmente su vida? (183)

Esta detención escrituraria abre otra posibilidad, que por la no escritura de la Novela aparece como un presagio dependiente. Las novelas clandestinas, *ese modo de ser del otro modo de escribir* con el que sueña.

Por otra parte, el *pot*, que según Link no tiene traducción en este contexto, puede significar “olla, recipiente, compañero de taberna, marihuana”, puede referirse a ese otro yo que persiste hechizado, “drogado”, por la no clandestinidad, por la vanidad.

A continuación retorna sobre el costado ambicioso de su plan, escribe:

Una novela, vgr., que empiece con una declaración franca de principios políticos; brutal en la mención de nombres y personas, simple en su lectura (cf. Eduardo Gutiérrez, Arlt).

Una perforadora neumática, en la obra en construcción me perfora (sic) los oídos mientras trato de coordinar esto. Además, hace calor. ¿Cómo trepar, así, a los refinamientos del arte, etc.? Sic. (184)

La Novela existe entre las imposibilidades materiales y la materialidad de la imposibilidad. Es decir, entre dos potencias. Los matices de las imposibilidades se superponen: no puede escribir porque lo molestan el clima, los ruidos, su ideología; no puede escribir porque la Novela se diluye o se expone en preparativos, negaciones, cambios constantes, es materia pura.

Vuelve, en la entrada del “Martes 15” la queja sobre las dificultades de horarios para escribir, y se expone un crucial concepto de Literatura.

Un horario de diez horas no es una jaula para tigres. La admirable precisión conseguida

en los rubros Trabajo y Política no oculta sin embargo el fracaso de la zona Literatura —tal vez porque la rehuyo. *Zona de libertad, que es la materia casi informe*⁵, mientras que la redacción de un editorial, de una nota, es a tal punto una repetición de la experiencia, que ningún temor —tampoco ningún temblor— la recorre. La solución orilla sin embargo la punta de los dedos (194).

Esa zona material, informe, libre, arriesga a la Literatura hacia lo que Tatián denomina —refiriéndose al escribiente que no escribe, del cuento del Melville, *Bartleby*— “lo Abierto”, como un lugar que no retiene ni captura, sino que “vuelve-a-dejar toda cosa en su declinar (2008: 123).

Y la solución, según los términos en que Walsh plantea esta dicotomía de escrituras, hace imaginar que es una cuestión de tacto, de corporeidad lo que distingue esas zona, una amorfia.

Y continúa, “Lo único que debo afirmar en L es la continuidad. Esto mismo que hago no afirma nada, presagia, preambula (195)

Pero, por otra parte, se repite aquel matiz de desistimiento y distracción —a los que nos referíamos al principio de este trabajo como “abulia”, “atonía”— luego de una mudanza: “Nos vinimos a la quinta donde fantaseaba con escribir al sol, terminar los trabajos empezados, desatarme un poco de las cosas que me traban. Pero en realidad lo más importante que he hecho es dormir y jugar al póker” (203), escribe a “Fines de febrero, 71. (Último sábado de febrero)” (202).

El “5.3.71”, ya instalados, se increpa:

Para eso hay que saber, con cierta precisión, qué querés hacer.

Muy bien. Todavía querés ser un escritor. ¿Dejaste de serlo en 1969, cuando publicaste *Rosendo*, o en 1967, después de *Un kilo de oro*? Una pregunta importante (17.00).

A decir verdad, mis hábitos de escritura empezaron a desvanecerse en 1967, cuando encaré la novela. Ese año sólo terminé un cuento (206).

La dificultosa y esquiva escritura de la Novela misma le impide escribir, y escribir, precisamente la Novela, cuya escritura lo destrabaría.

Inmediatamente plantea otra detención escrituraria clave que resaltará entre las otras, su práctica política:

Pero las cosas cambiaron realmente en 1968, cuando la política lo ocupó todo. Entonces empecé a ser un escritor político.

No puedo o no quiero volver a escribir para un limitado público de críticos y de snobs.

Quiero volver a escribir ficción, pero una ficción que incorpore la experiencia política, y todas las otras experiencias. Para eso debo salir del chaleco de fuerza (17.10) (206).

La siguiente entrada, del “29.5.71”, es muy esclarecedora, nuevamente respecto de sus dificultades escriturarias, como así también sobre la escritura de su diario, la relación que éste tiene con dicho problema y con una concepción temerosa y determinante y a la vez interrogada —como propósito, tal vez—, de la des-personalización:

Uno no sabe por dónde empezar, ni siquiera si está bien consagrar parte del tiempo a la renovada crónica de cómo las cosas pasaron por uno. Pero quizás sea inevitable, porque la amenazada de des-personalización se hace demasiado grade. Tal vez llegaría un momento en que uno ya nunca hablara de sí mismo, por sí mismo, sino en nombre de los demás (207).

El tiempo tan valorado es entregado a una paradoja dolorosa: seguir siendo alguien o lograr, al dejar de serlo, por fin escribir la novela de “todo”.

Novela y despersonalización se ligan en una comunión de abandono de sí, ambos, siguiendo a Tatián, se reúnen en un “devenir disímil y extranjero de todo”, tan disímil hasta ser abierto, “donador y don para todos” (2008: 123).

Con todo, junto a estas atmósferas severas y frágiles a la vez, donde se ponen en juego nervios íntimos y donados de una escritura impotente, reaparecen los matices de las dificultades ligadas a la falta de tiempo, al ocio al que se entrega cuando parece contar con él, y se suma el dinero que necesita, y que la escritura de la Novela le aportaría. Pero tampoco esto logra su realización.

Tres meses después, aparecen los manuscritos descriptos por Link como los más corregidos, tachados, marcados. Al parecer son capítulos. Uno de ellos, en efecto, está titulado “CHAPT. I” pero aparece tachado.

El contenido de los relatos de esta serie que parece constituir una de las tantas opciones de escritura de su Novela, las que titula *La punta de diamante, a novel*; giran en torno a los personajes de Silvio y Miguel. Silvio es un escritor, Walsh presentan aspectos de su biografía, descripciones de lugares, y no más (212-14)

Meses después, en una entrada del 11.12.71, bosqueja una tensión entre dos modos de escritura: la ficción y el testimonio:

Repaso mis propios argumentos: el testimonio presenta los hechos, la ficción los representa. La ficción resulta encumbrada porque no tiene filo verdadero, no hiere a nadie, no acusa ni desenmascara. Que la novela, el cuento, son la expresión literaria característica de la burguesía y sobre todo de la pequeña burguesía, que se cuida de no ofender porque teme que la aplasten. En la ficción, el Mediocre es el otro, yo a lo sumo descubro algunas limitaciones que puedo superar; quizás podría ser un poco más atento con mis semejantes; y también algunas posibilidades heroicas: si la agencia de automóviles o el trabajo en el Canal no me llevaran tanto tiempo, yo podría ser ese guerrillero; quizá lo seré todavía: ¿no soy joven? Pero el testimonio también está limitado: si yo persigo ciertos fines políticos inmediatos, tengo que dar una verdad recortada, o puedo ofender a mis amigos que son mis personajes: recuerdo la reacción de Rolando y su familia cuando conté su pasado de asaltante (215-6).

La oposición tirante entre Testimonio o novela-ficción es uno de los matices reiterados de la imposibilidad de escribir (2007: 142,144, entre otros) junto al argumento según el cual el primero presenta los hechos y la segunda los representa (142, 227).

Inmediatamente comienza a dar nota de esas cosas. Se pregunta por el método, se imagina un inventario de todas las cosas, lugares, ideas, personas que se acumularon en su memoria. Así

encontraría un hilo literario y una razón de ser histórica política.

La pérdida de lo que atesora su memoria es importante para Walsh porque le interesa mostrar “el proceso que ha pasado por mí la historia de cómo yo cambié y cambiaron los demás y cambió el país” (226)

Imagina también el inventario de las cosas que ama y odia. Su mujer, hijas, el trabajo de sus compañeros; la traición y estupidez de Frondizi, los yanquis de la Esso, Bernardo Neustadt, la camiseta y el bigote peronista, el odio de los oligarcas de *La Prensa*, la senilidad de Borges (227). Pero vuelve a preguntarse

¿Qué hago con todo eso? Empiezo a juntarlo y empiezo a mirarlo empiezo a estudiarlo empiezo a ver si se deja escribir. Y si no se deja mala suerte será como la primera nenita que no se dejó cuando yo tenía ocho años y ella tal vez seis. Porque si no es sobre eso no vale la pena escribir sobre nada (227).

Invariablemente está empezando y esperando que lo que espera se deje escribir “el todo”.

En la entrada del “2 de mayo, martes, 10:30” vuelve sobre la necesidad de dividir tiempos entre la creación literaria y otras actividades, revalorizar el trabajo literario, romper con la concepción mítica de la literatura como destino, abandonar la huella infantil dejada por Rilke (“Si usted piensa que puede vivir sin escribir, no debe escribir” (2007: 14).

Más tarde aparece un nuevo matiz. Walsh aborda un análisis de esta concepción artística en términos de clase, individualismo, producto artístico, “psicosis de coleccionismo, de la posesión de lo único, que es el lujo supremo y último de la burguesía en su faz decadente y consumista” (233). Que no lo satisface a Walsh en el sentido en que seguirá preguntándose las mismas cosas y a pesar de haber llegado antes a las mismas conclusiones.

Posteriormente plantea la idea de “compromiso”: “Ese panorama empezó a cambiar en el segundo tercio del siglo, cuando apareció el “compromiso” del artista (11:45)” (233-4).

En relación a esto, en la entrada de 3 de mayo, Walsh vuelve a realizar una genealogía de sus vínculos con la literatura y la novela, la tensión entre sobrevalorización y mistificación y desvalorización y rechazo. Hasta preguntarse y responder por el “todo”:

¿Qué puedo contar? Centenares, miles de cosas. De eso estoy seguro. Lo que pasó con todos nosotros, y con otros.

¿Método? Quizás un tipo de vida artesanal, en que uno

Lo inmediato: una nueva selección de líneas y materiales, que puedo empezar hoy mismo.

Mapa represivo de Buenos Aires.

La tortura. Viglietti, las mujeres, el perfume (234-5).

El “4” detalla, performativamente, un método, el método del “todo”:

1-Catálogo de las cosas que me han preocupado; censo de lo disponible.

2-Catálogo de las cosas que debieron preocuparme; censo de lo necesario.

3-Estructura sobre lo anterior.

Nuevamente:

- 1-Guía del método
- 2-Lo que hay
- 3-Lo que hace falta
- 4-La ejecución (236).

La imposibilidad y la impotencia como materia

Link asevera que es la tensión de la imposibilidad de esa Novela el núcleo en torno al cual gira el diario de Walsh (2003: 88). Quizás por esto, la selección de textos incluida en los *Papeles* realizada por el editor, tanto en la primera como en la segunda edición, apuntan a esta problemática.

María Moreno, recorriendo estas entradas dice que “para ese Walsh que era militante de Montoneros ya no se trataba de hacer una novela que actúe sino de hacer una novela que actúe por él, mientras el seudónimo lo protegía como un nombre de guerra” (2007) Y asegura:

La pregunta por la renuncia a la escritura, la duda entre una causa literaria y una causa periodística —era él quien hacía esas diferencias que luego cuestionaron las lecturas críticas de su obra— merece la consignación de una fecha como la que pondrá a modo de autoepitafio como escritor:

3.72

“Yo no escribo más” (2007).

Sin embargo, como sabemos, siguió escribiendo. De hecho, ese “YO NO ESCRIBO MÁS”, así, en mayúsculas, es el título de una entrada de su diario (2007 224). Que sigue. Y sigue.

Jozami señala que Walsh deja suspendida una duda: “No queda claro, él tampoco parece saberlo, qué razones le impiden escribir (2013: 143)

Frente a esa compulsión impotente, releemos el diario de Walsh, dice Link, y volvemos a encontrar una y otra vez, la imposibilidad de la literatura, el deseo de su abandono, la recaída.

Toda la obra de Walsh merecería ser leída en ese abismo que se abre entre el límite (la vez penúltima, la que se cree final pero que no lo es) y el umbral (la verdadera última vez, porque se abre a un paisaje totalmente nuevo). Límite y umbral: de esas fronteras, y tal vez de la imposibilidad de atravesarlas de parte a parte, Walsh se declaró testigo todo el tiempo (todo su tiempo), separando en esferas que pintaba con diferentes colores lo que, para nosotros, es a todas luces una constelación novísima y definitiva en el firmamento (2007).

Sin embargo, y es hacia donde queremos avanzar, la escritura diarística de Walsh en su imposibilidad, en su Novela del no, se expone, en sus matices señalados, como materia, posibilidad, como potencia; del modo en que Agamben piensa estos vínculos:

una potencia que puede y padece a sí misma, una tábula para escribir que padece no la impresión de una forma sino la impronta de la propia pasividad, de la propia amorfía” (Agamben 2007: 460) “(...) la tábula para escribir sobre la que nada está escrito, puede pensarse a sí misma, piensa su potencia y de este modo se hace huella de la propia amorfia, escribe el propio no ser escrito y a su vez se da lugar” (2007: 463).

Esta coexistencia de lo escrito y lo no escrito en la escritura, no obstante, se muestra como una convivencia sin contradicción; porque no coinciden en el “acto”, en la realización de un relato, sino

en la manía atemporal de la privación humana: “la potencia”, la posibilidad ser y ser no, la pura posibilidad de recibir una forma; una materia del No.

Por otra parte, tal experiencia de la imposibilidad, la experiencia de la escritura teniendo lugar y no teniendo lugar, no es deseada. La imposibilidad de no escribir no tiene que ver con el deseo o la voluntad. Como pone de relieve Agamben, nuestra tradición ética ha soslayado el problema de la potencia sometiéndolo al querer o al deber (2009: 111). La escritura en los *Papeles* de Walsh, pone en juego *lo que se puede*. Y tiene lugar, siempre en el modo de la impotencia, en sus matices contradictorios, repetidos, afirmados y negados luego, donde se proponen exhortaciones, máximas, consejos que en otras entradas se contradicen o niegan, se tacha, se remarcan con colores, se modifican o se transforman en engaños, frustraciones, intensificaciones, junto a planes de acción literaria, política, deseos y recuerdos que se obturan, se experimentan o se restituyen a la potencia de poder haber sido o no. Potencia de escribir la impotencia de escribir, una “pura potencia de significar (y no significar)”, la tabla para escribir en blanco, “una potencia que se escribe por su misma potencia de no ser escrita”.

Por esto, también, podemos no encontrar en la escritura diarística de Walsh, la identificación con una obra, una identidad, el acto de un relatar-se, un yo en términos de conciencia que propone la lectura autobiográfica, sino, siguiendo a Agamben, la inoperosidad de una escritura (153) (Como el “sin sentido” en que sentían caer Chacel y Kafka, el “Brrr” de Pla, los puntos sobre las íes y diversos dibujos y tachones del propio Walsh, se la propia pasividad: la materia).

La Novela que siempre está por comenzar es la Novela de la materia, cuyo costado fundamental es la impotencia, la privación, la resistencia, la holgura o la libertad de no convertirse en acto. Lo Abierto mismo.

En *Idea de la prosa*, en el apartado “Umbral”, Agamben reflexionaba sobre el vínculo entre la escritura, la potencia y la impotencia, a partir de un fragmento que nos recuerda las imposibilidades de Walsh:

Damascio, último escolarca en cargo de la escuela filosófica de Atenas cuando el emperador Justiniano en 529 decretó mediante un edicto el cierre de dicha escuela, comenzó a escribir sobre el Principio único y supremo del Todo. Damascio levantó un instante la mano y miró la tablilla en la que iba anotando sus pensamientos. De repente se acordó del pasaje del libro acerca del alma en el que el filósofo compara el intelecto en potencia a una tablilla sobre la que no hay nada escrito. ¿Cómo no lo había pensado antes? Eso era lo que día tras día había tratado inútilmente aferrar, esto era lo que sin descanso había perseguido tras el destello de aquel jalo indiscernible, cegador. El límite último que el pensamiento puede alcanzar no es un ser, no es un lugar o una cosa, por muy extensa que esté de toda cualidad, sino la absoluta potencia, la pura potencia de la representación misma: ¡la tablilla para escribir! Aquello que hasta entonces había pensado como el Uno, como lo absolutamente Otro del pensamiento era en cambio sólo materia, sólo la potencia del pensamiento. Y todo el extenso volumen que, que la mano del amanuense iba llenando de caracteres, no era más que el intento de representar aquella tabla perfectamente rasa, sobre la que aún no había sido escrito nada. Por ello no lograba concluir su obra: aquello que no podía cesar de escribirse era la imagen de aquello que nunca cesaba de no escribirse (2002: 14).

NOTAS

1 Es por esto que elegimos escribir Novela con mayúscula, asimismo, por el carácter de absoluto que Walsh le otorga a esa escritura buscada.

2 La cursiva en nuestra.

3 La cursiva es nuestra.

4 La índole “burguesa” con que Walsh identifica la Novela en múltiples ocasiones tiene diversas gamas. La vergüenza y la indignación que le produce que Ongaro pensara que Walsh escribía “para los burgueses” (2007: 158) causa efectos que si bien pueden enmarcarse en “el discurso hegemónico de la izquierda, de un radical cuestionamiento de la democracia burguesa” (Forster 2004: 142), también tienen que ver con problematizaciones más hondas ligadas a una impotencia que va más allá de este cuestionamiento hasta una zona abierta, insospechada, donde el rechazo a este costado burgués de la Novela como género literario solo muestra una parte de todas sus gamas.

5 La cursiva es nuestra.

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio (2002): *Idea de la prosa*. Madrid, Editora Nacional.

Agamben, Giorgio (2005): *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Valencia, Pre-Textos.

Agamben, Giorgio (2009): “Bartleby o de la contingencia” en *Preferiría no hacerlo. Bartleby, el escribiente de Herman Melville*, Valencia, Pre-Textos.

Agamben, Giorgio (2007): *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Amícola, José (2007): *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Arfuch, Leonor (2010): *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Badiu, Izabella (2002): “Posiciones teóricas en el estudio de los diarios íntimos del siglo XX”, trad. Nora Avaro (mimeo). “Enjeux théoriques dans l'étude des journaux intimes du XXe siècle”, Arches, Revue Internationale des Sciences Humaines, nº 4, Association Roumaine des Chercheurs Francophones en Sciences Humaines.

Barthes, Roland (1986): *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona. Paidós.

Cassin, Barbara (2008): *El efecto sofisticado*. Buenos Aires: FCE.

Catelli, Nora (2007): *En la era de la intimidad. Seguido de: El espacio autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Cueto, Sergio (2008): “Kafka y el arte del olvido”, en *Boletín 13-14*. Centro de Estudios de teoría y

crítica literaria. Diciembre 2007-Abril 2008.

Deleuze, Gilles (1996): “Lo que dicen los niños”, en *Crítica y clínica*. Buenos Aires, Anagrama.

Didier, Béatrice (1976): *Le journal intime*. París. Presses Universitaires de France.

Dobry, Edgardo (2011): “La angustia de la lengua. Pizarnik entre los diarios y el poema”, conferencia dictada en la Universidad Nacional de Rosario:

Forster, Ricardo (2004): “De batallas y olvidos: el retorno de los setenta”, en *Pensamiento de los confines*, N° 14, junio. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Foucault, Michel (1996): *Hermenéutica del sujeto*. La Plata, Altamira.

Giordano, Alberto (2006): *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Giordano, Alberto (2011): “Más acá de la literatura. Espiritualidad y moral cristiana en el diario de Rodolfo Walsh” en *La contraseña de los solitarios. Diarios de escritores*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Girard, Alan (1996): “El diario como género literario”, en *Revista de Occidente*, n° 184, Fundación José Ortega y Gasset, pp. 31-38.

Jozami, Eduardo (2013): *Rodolfo Walsh. La palabra y la acción*. Buenos Aires, Edhasa

Lejeune, Philippe (1974): *Le pacte autobiographique*. Paris, Du Seuil.

Link, Daniel (2007): “Un escritor en el límite”. Suplemento Radar de Página 12:

<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3698-2007-03-25.html>

Mattoni, Silvio (2007-8): “Charles Du Bos: Rumor de pasos” en *Boletín / 13-14*. Diciembre de 2007 – Abril de 2008. Rosario, Facultad de Humanidades y Artes.

Molloy, Silvia (1996): *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México. FCE.

Moreno, María (2007): “El deseo de escribir”. Suplemento Radar de Página 12:

<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3705-2007-03-25.html>

Pauls, Alan (1996): “Las banderas del célibe” Prólogo a *Cómo se escribe el diario íntimo*. Buenos Aires, El Ateneo.

Rosa, Nicolás (1990): *El arte del olvido*. Buenos Aires, Puntosur.

Tatián, Diego (2008): “Tentativas sobre Bartleby”, en *Bartleby, preferiría no. Lo biopolítico, lo post-humano*, Córdoba, La Cebra.

Walsh, Rodolfo (2007): *Ese hombre y otros papeles personales*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.