

S
T
S

REVISTA
DE
CRÍTICA
LITERARIA
LATINOAMERICANA

**Director fundador:
Antonio Cornejo Polar
(1936-1997)**

**Año XLIII – N° 86
Lima-Perú /
Boston, MA-USA
2^{do} semestre, 2017**

RODOLFO WALSH: EL DISCRETO ENCANTO DE LA FICCIÓN

Diego Alonso

Reed College

Resumen

Este trabajo analiza la relación entre literatura y política en la obra de Rodolfo Walsh (1927-1977), deteniéndose en las tensiones que resultan de la reunión de registros declaradamente opuestos. El comentario de dos cuentos, "Fotos" (1965) y "Un oscuro día de justicia" (1967), mostrará la relevancia de la dimensión simbólica que integra lo imaginario en el tratamiento de la política, sin que ésta desmerezca el valor estético-literario de los textos. Central será, así, la definición y refuncionalización de la categoría de imagen, no sólo en la obra ficcional, sino también en el testimonio o literatura de denuncia que se trata aquí sólo de manera tangencial. Tanto en uno como en otro corpus textual (ficción y testimonio), el análisis pone en relieve la postura crítica del autor frente al realismo que propicia, comúnmente, el compromiso revolucionario de aquellos años.

Palabras clave: Rodolfo Walsh, ficción, testimonio, política, realismo, fotografía, imagen

Abstract

This study analyzes the relationship between literature and politics in the work of Rodolfo Walsh (1927-1977), as well as the tensions resulting from the convergence of these markedly opposed spheres. Focusing on two stories, "Fotos" (1965) and "Un oscuro día de justicia" (1967), I reflect on the way in which the imaginary is integrated within the political without compromising its aesthetic value. Toward this end, I in turn, devote significant attention to the definition and the reappraisal of the image both in fictional and testimonial literature. Manifest in these two corpuses, I argue, is a critical response to the realism that commonly accompanies revolutionary commitment.

Keywords: Rodolfo Walsh, fiction, testimony, politics, realism, photography, image.

1.

Los cuentos de Walsh sobre los que trata este estudio plantean una cuestión que en cierta medida los trasciende y lleva a tomar posición frente a temas y creencias de una época (los años 60 y 70) manifiestos en una amplia tradición crítica. Dicha cuestión se refiere al modo en que Walsh entiende la relación entre literatura y política y cómo busca superar las tensiones que resultan de la reunión de prácticas y campos discursivos en apariencia muy distintos. Desde ya, las premisas aquí desarrolladas toman distancia con aquellas lecturas que extreman las diferencias, ciñéndose a un concepto demasiado cerrado de la autonomía literaria. Contrariamente, se privilegiará el examen de las mediaciones que vinculan la literatura (y el arte en general) a las demás series, destacando otros modos de leer la política en los textos. Se trata, pues, de un acercamiento crítico que permite poner en relieve formas inéditas de representar e inscribir lo político; formas éstas a menudo ajenas a los consabidos imperativos doctrinarios y, por cierto, más matizadas.

En un trabajo anterior, intenté esclarecer la dimensión heterónoma de la obra de Walsh, prestando atención a los intercambios estético-políticos que favorece a partir de un concepto innovador del género del testimonio (ver Alonso). La puesta en relato de los hechos y riqueza formal de esta narrativa de denuncia, eminentemente política, se me revelaron de importancia fundamental en el establecimiento y juicio sobre la pertinencia de las pruebas que le dicta la búsqueda de la verdad. En otros términos, hizo visible el vínculo constituido entre el régimen fiduciario de los relatos (la narración) y el régimen indiciario/documental (la evidencia) que corresponde a su motivación extraliteraria. Ofrezco ahora, pues, un cambio significativo de perspectiva visto que, como ha sido indicado, los textos escogidos son obras de ficción concernidas directamente con la producción de una mimesis y, no, con la probación de la verdad.

Queda sugerido así el problema del realismo que vuelve a manifestarse en los años 60 y 70 del siglo pasado arrastrado por la ola de la Revolución Cubana. Si bien es cierto que pueden rastrearse otros momentos (los años 50, por ejemplo) en que escritores y críticos discuten y recrean esta poética, iniciando el auge de los realismos

con nombre y apellido (realismo mágico, realismo maravilloso, realismo crítico), la coyuntura revolucionaria viene a remover viejos temas y se vuelve a hablar de la necesidad de representar en forma "fidedigna" y "constructiva" el proceso social. En el caso argentino, no son pocos los escritores que escuchan este llamado de la época, ensayando alternativas frente a un realismo que juzgan intempestivo. Walsh, que ha mostrado en su elección temprana del género testimonial (*Operación masacre* es de 1957) una comprensión y tratamiento particular de esos parámetros, se confronta en el marco de la ficción a lo que considera un problema mayor, a saber, el del valor y la utilidad política de su escritura.

El primero de los cuentos analizados, "Fotos", ofrece un comentario del *ars narrativa* de Walsh, el cual, en contradicción con declaraciones ulteriores, hace visible la operatividad política de la ficción. Como en el *Retrato del artista adolescente* de Joyce, se narra el despertar estético de un joven que, en este caso, descubre en la fotografía su modo de expresión. Esta elección se acompaña de una discusión sobre la inclusión o no del medio fotográfico en la órbita artística, lo cual lleva a examinar la definición y función de la imagen en la escritura de Walsh. Esta categoría, la imagen, adquiere en nuestro análisis el estatuto de principio constructivo, apertura hacia una compleja referencialidad, ajena al tipo de representación que supone el compromiso político en aquellos años. El uso de la misma deviene un procedimiento común cuya incidencia, tanto en la escritura de ficción como de no-ficción, debe ser pensada. Al margen de la naturaleza analógica generalmente atribuida a la fotografía, la imagen en un sentido amplio tiene una relevancia estética y heterogeneidad semiótica que se muestra clave en relación con la producción de la mimesis. Aunque reminiscentes de sus referentes, las fotos tomadas por el protagonista dan a ver una realidad no ostensiva que ratifica el valor estético de una narrativa apenas importunada por la exigencia política.

"Un oscuro día de justicia" es el último cuento de la llamada serie de los irlandeses y, como el resto, tiene una dimensión autobiográfica¹. Su historia transcurre en uno de los colegios internados, di-

¹ Los demás cuentos de esta serie son "Irlandeses detrás de un gato", *Los oficios terrestres* (1965); "Los oficios terrestres", *Un kilo de oro* (1967); y "El 37"

rigido por curas irlandeses, al que Walsh asistió a partir de la edad de diez años. De este breve corpus quisiera retener sobre todo el modo en que el imaginario infantil determina el estilo de Walsh, permitiéndole producir una narrativa de interés social que evita caer en la representación totalizadora y aparentemente objetiva del realismo. Se aprecia, contrariamente, un arte de contar que, sirviéndose del "lenguaje grandioso y grandilocuente" (510) propio de ese actor infantil, ofrece el mundo del internado como alegoría de la realidad exterior y sus relaciones de poder.

La postura de Walsh frente al realismo debe ser pensada a la par de su evolución política. Si bien desde fines de los años 60 expresa la necesidad de conferirle una nueva función a su literatura, adecuándola a un proyecto que exprese un mayor entendimiento del funcionamiento social y un compromiso con las luchas obreras y populares, esto no se traduce por la adopción de esa ideología literaria (el realismo). Su narrativa muestra una distancia clara respecto a las poéticas del reflejo y la ilusión referencial, optando por una "literatura de los hechos" (*literatura fakta*) definida por la prosecución de la verdad. Ricardo Piglia, que en marzo de 1970 le hace a Walsh una de las entrevistas acaso más significativas, apunta luego en esa dirección recordando la exploración que hace éste de las formas narrativas y los usos políticos del lenguaje para optar, finalmente, por la forma testimonial en detrimento de la ficción². Es así que "Un oscuro día de justicia" viene a ocupar un lugar bisagra dentro de la obra ya que, además de ser el último cuento escrito y dado a publicación, representa, según el mismo Walsh, un caso especial por cómo se manifiesta lo político en la ficción (508-509)³.

(1968). Salvo indicación contraria, todas las citas de Walsh remitirán a la edición de los *Cuentos completos* listada en la bibliografía final.

² Véase Piglia, "Rodolfo Walsh y el lugar de la verdad". En cuanto a la entrevista a Walsh, incluida en el "Apéndice" de los *Cuentos completos*, fue publicada en la primera edición de *Un oscuro día de justicia* (1973) con el mismo título: "Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política".

³ En 1968, Walsh comienza a dirigir el semanario de la CGT de los Argentinos, organización representativa del sindicalismo clasista y combativo, y abandona la escritura de ficción. En dicho órgano de prensa da a conocer su investigación sobre el asesinato del militante obrero Rosendo García, publicada luego en libro intitolado *¿Quién mató a Rosendo?* (1969). Ésta es su segunda obra testimonial a la que seguirá *Caso Satanowsky* (1973). Anteriormente, había publi-

Este giro dentro de la obra se justifica mediante una premisa de Walsh alrededor de la cual girará nuestra reflexión. Se trata de una premisa formulada retrospectivamente que postula una separación estricta entre la ficción y la política. Según él, debe renunciarse a la ficción si se quiere actuar políticamente con eficacia. Esto es expresado con firmeza, pero también, como se verá enseguida, con algunas tensiones en la entrevista acordada a Piglia. El presente, dice Walsh, acaso requiera "un nuevo tipo de arte más documental, mucho más atendido a lo que es mostrable [...]. Porque evidentemente la denuncia traducida al arte de la novela se vuelve inofensiva, no molesta para nada, es decir, se sacraliza como arte" (511).

El apego a la novela es una rémora de la clase burguesa y junto a ese género "es probable que todo el arte de ficción esté alcanzando su esplendoroso final, esplendoroso como todos los finales [...]" (511). Walsh se pregunta qué hay después del arte, después de su inmediato y "esplendoroso" final, y mira en dirección a la política —hacia el ejercicio activo de ésta y una politización de la literatura— sin poder esconder el conflicto que despierta esta elección en un escritor como él compenetrado con otros parámetros estéticos:

Ahora, en el caso mío personal, es evidente que me he formado o me he criado dentro de esa concepción burguesa de las categorías artísticas y me resulta difícil convencerme de que la novela no es en el fondo una forma artística superior; de ahí que viva ambicionando tener el tiempo para escribir una novela (511-512).

El conflicto al que me refiero es consecuencia de oponer dos lenguajes o sistemas narrativos cuyo deslinde sería necesario volver a pensar: por un lado, el lenguaje altamente estilizado de la ficción, que vindica la autonomía respecto a los demás campos discursivos; por el otro, el lenguaje comunicativo, social y políticamente útil del compromiso. Digo que sería necesario reevaluar esta división, pues,

cado *Operación masacre* (1957), su trabajo de denuncia acaso más leído. A esta síntesis no exhaustiva, se debe agregar que Walsh milita desde fines de los 60 en las organizaciones guerrilleras FAP (Fuerzas Armadas Peronistas) y Montoneros, sucesivamente; y que, en 1976, crea una agencia clandestina de noticias, ANCLA. En marzo de 1977, es detenido herido y desaparecido por un Grupo de Tareas de la ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada), cuando está distribuyendo su último gran texto: "Carta abierta de Rodolfo Walsh a la Junta militar".

cuando se examinan de conjunto la obra ficcional y no ficcional de Walsh, lejos de verificársela, es posible detectar una serie de intercambios y afinidades que expande su comprensión más allá de la simple dicotomía⁴. Habría que interrogarse cómo entiende la especificidad de la literatura; sin olvidar, claro está, la relación de ésta con la serie política y las mediaciones que la permiten. En otros términos, ¿cuál es y dónde debe leerse la dimensión ideológica de un texto literario?

Para alcanzar una mejor comprensión del vínculo estético-político es útil echar una mirada en dirección al testimonio tal como lo trabaja Walsh y analizar el modo en que se manifiesta e influye en éste la ficción. ¿En qué sentido, por ejemplo, resulta instrumental el método abductivo de la literatura policial —la formulación de hipótesis por probable inferencia— en una de las fases de la literatura de denuncia? O más precisamente, ¿cómo entiende Walsh el rol de la intuición y de la figuración estética —el uso de imágenes y figuras retóricas— en una literatura que funda su legitimidad en el ejercicio de la verdad probada? Desde luego, aunque el testimonio es proyectado sobre un tiempo por venir y una sociedad en espera de su construcción, Walsh vislumbra en este género un valor estético que “admite cualquier grado de perfección” (512).

2.

Es sabido que la Revolución Cubana produce una inflexión política importante en el campo de la literatura y del arte, poniendo en primer plano la cuestión del compromiso revolucionario. La convocatoria, que alcanza a más de un autor y se extiende por toda América Latina, suscita distintas respuestas como lo evidencia la correspondencia que muchos mantienen con Roberto Fernández Retamar, director de la *Revista de la Casa de las Américas*. Junto a la necesidad manifestada por algunos escritores de proteger la libertad creativa frente a las exigencias del proceso político (Cortázar sería un caso emblemático al respecto); otros, como Walsh, preferirán des-

⁴ Conuerdo con Eduardo Jozami, quien cuestiona una separación estricta de las formas narrativas practicadas por Walsh (ficción y testimonio) y señala una organicidad en la obra (133 y 150).

viarse, aunque esto no se produzca inmediatamente, de las formas consagradas de la ficción recuperando una literatura de corte periodístico y denuncia ligada en forma más estrecha a la realidad (Jozami 133).

Observo estas cosas sin ánimo de crear una distancia insalvable entre autonomía y heteronomía, sino con el propósito de reflexionar sobre la especificidad literaria (aquello que Jakobson llamó *literaturnost*) y las tensiones no siempre reconocidas que crecen alrededor del compromiso político. Lo anterior no implica ignorar, como advirtiera Tinianov (1965), y también el mismo Jakobson poco después de acuñar su fórmula sobre la literariedad del texto literario (en coautoría con Tinianov), que la supremacía estética será disputada explícita o implícitamente según las épocas y desde ideologías que privilegian funciones de índole diversa. La literatura es definida así por prioridades que cambian, desde las banderas del arte por el arte a las formas de realismo más crudo. Nuevamente, me interesa pensar cómo entiende un autor como Walsh, comprometido con la creación de una literatura de honda vocación social, las mediaciones entre las series estética y política que la harían posible.

El examen de la articulación entre series hace patente la importancia que tiene el hallazgo de la forma del testimonio para Walsh. Se abre a través de él una ruta inédita para llegar a la verdad, poniéndose en relación un sistema de pruebas bien diferenciadas de carácter artístico (pruebas retóricas) y extraartístico. De tal modo, se define la motivación plural de una literatura orientada hacia la justicia (el testimonio como instancia jurídica), la historia (el testimonio como documento del pasado) y la política (la denuncia de hechos que han sido ocultados por el estado con la complicidad de los medios masivos de comunicación). Allende la especificidad de las normas de selección y verificación de los hechos que rigen los distintos contextos, la escritura de Walsh hace coincidir narración y evidencia con consecuencias prácticas y epistemológicas notables. Un objetivo similar es manifiesto en la historiografía (Ginzburg, *History, Rhetoric, and Proof* y *El hilo y las buellas*; de Certeau; Chartier, *Au bord de la falaise*; y, aunque desde otro episteme, Paul Ricoeur) y la teoría jurídica (Taruffo) relativamente recientes que persiguen una mejor comprensión de la relación entre acto narrativo y realidad empírica. Contrariamente a aquellas posturas escépticas que limitan la escritu-

ra de la historia a un ejercicio retórico (Hayden White) o niegan la cognoscibilidad de los hechos en el marco jurídico, la obra testimonial de Walsh presupone la existencia de una verdad compleja, de carácter relativo y pragmático.

Pero hay algo más sobre el testimonio y su elección como alternativa política a las formas narrativas tradicionales de la ficción. Es importante ver en esta preferencia una crítica al realismo que, como se desprende del estudio de Ana María Amar Sánchez, sería uno de los efectos de un género construido sobre la prueba y la afirmación de la veracidad de los hechos⁵. Desde luego, se trata de una crítica indirecta ya que si bien Walsh, como la mayoría de los autores del género testimonial, pone en primer plano un interés por lo social y un compromiso con la objetividad, lo cual es una motivación inherente al realismo, manifiesta por otra parte la necesidad de mantener distancia con una poética que considera exhausta⁶.

Es alrededor de una discusión sobre el realismo y las exigencias del compromiso político que se define la narrativa de Walsh. Dicho de manera concisa, la literatura tendría la obligación de poner de manifiesto el funcionamiento social, haciendo visible aquello que no se ofrece a la simple mirada. A diferencia del realismo, que busca dar una visión panorámica, objetiva y detallada, Walsh se enfrenta en el caso del testimonio a una realidad equívoca que ha sido deliberadamente escondida y lo lleva a redefinir las formas de la percepción. La mirada se reviste así de un carácter ilusorio, paradójicamente, esclarecedor. A este respecto, quiero destacar la metáfora recurrente del espejismo que encierra, como tal, una crítica a las poéticas del reflejo y del énfasis referencial. Antídoto a las pretensiones del realismo, el espejismo confiere a la mirada nuevos poderes en la búsqueda de la verdad. Seguramente, los lectores de *Operación masacre* no habrán olvidado la descripción del basural de José León Suárez donde tuvo lugar el fusilamiento clandestino que se investiga:

⁵ Ana María Amar Sánchez sitúa el género del testimonio dentro de "una tradición que enfrenta la perspectiva lukaacsiana defensora de la escuela realista y de la noción de reflejo como único camino posible" (25). A partir del legado de Brecht y de Benjamin, Amar Sánchez entiende muy bien el recurso documental del género como un esfuerzo por superar el principio realista de la verosimilitud.

⁶ Sobre la postura de Walsh frente al realismo, véase Jozami 134-139.

Caminamos como ocho cuerdas por un camino pavimentado, en el atardecer, divisamos esa alta y oscura hilera de eucaliptos que al ejecutor Rodríguez Moreno le pareció "un lugar adecuado al efecto", o sea al efecto de tronarlos, y nos encontramos frente a un mar de latas y espejismos. No es el menor de esos espejismos la idea de que un lugar así no puede estar tan tranquilo, tan silencioso y olvidado bajo el sol que se va a poner, sin que nadie vigile la historia prisionera en la basura cortada por la falsa marea de metales muertos que brillan reflexivamente (Walsh, *Operación masacre seguido de La campaña periodística* 22).

Proteico como el mar, el basural confronta a quien se aventure en él con una realidad inestable en la que se debe eludir el peligro de la falsedad. En consideración de la historia allí prisionera, el *espejismo* declara la lejanía y la aparente ilusión del objeto testimonial. Se convendrá que se trata de una sorprendente metáfora proviniendo de un escritor y un género tan firmemente abocados a la búsqueda y el hallazgo de la verdad. Fiel al principio clásico de la *enargeia*, dicha metáfora hipotecaría su virtud en la promesa de hacer visible algo que hasta ese momento se encontraba prolijamente cubierto. El investigador del testimonio recoge lo que otros han visto y le aseguran haber ocurrido (Ricoeur 190), pero que él no ha presenciado. Lee la huella de los hechos en su ausencia. Y es en esos hiatos o espacios vacíos que hablan por sí mismos, más allá del condicionamiento referencial, que vence la incredulidad y funda su autoridad.

Otro pasaje del mismo libro, hace explícita la función de la ilusión óptica, dándole a ésta un estatuto probatorio. Se trata de un árbol solitario en los confines del basural que la visión multiplicaría según los accidentes del terreno. Ese "extraño espejismo", que viera uno de los supervivientes del fusilamiento, le prueba a Walsh la certitud del relato.

Era fascinante, algo digno de un cuento de Chesterton. Desplazándome unos cincuenta pasos en cualquier dirección, el efecto óptico desaparecía, el árbol se descomponía en varios. En ese momento supe —singular demostración— que me encontraba en el lugar del fusilamiento (*Operación masacre* 8).

Ni la apariencia ilusoria ni las posibles asociaciones literarias desmentirán la verdad del oportuno espejismo. El recuerdo de Chesterton contribuye a mezclar las aguas de esas lenguas supuestamente tan opuestas —la ficción y la política— que Walsh asegura, años después, querer separar.

3.

Pour évoquer le passé sous forme d'image, il faut pouvoir s'abstraire de l'action présente, il faut savoir attacher du prix à l'inutile, il faut vouloir rêver.
Henri Bergson

Anterior al giro operado en el 68, el cuento "Fotos" se presenta libre de las disyuntivas que el compromiso revolucionario le plantea a Walsh. Quiero decir que la política se manifiesta con una presencia discreta, indicada sobre todo a través de una contextualización histórica hecha de fragmentos y comentarios lacónicos sobre la vida social del campo argentino, sin que esta veta histórico-política entorpezca la discusión estética que constituye el centro del relato. Es sobre esta discusión que se focalizará ahora el análisis. Comenzaré por una cita que presenta a uno de los dos personajes principales, Mauricio Irigorri; el otro, es Jacinto Tolosa (h). Ya se sabrá más de ellos.

En secreto Mauricio se propone algo exorbitante: quiere ser un artista, dedicarse al Arte [...] se planta frente al mundo y con un gesto chiquilín de ferocidad enuncia que quiere completar la innumerada y terrible creación, y eso con algunas fotos sacadas en un pueblito del Ferrocarril Sur, en la República Argentina.

"Apretás el disparador y..." ¿Y? Vaya a saber. Parecía tan saludable, tan asentado, y ahora se le ha colado dentro algo irreparable. Un imperceptible movimiento interior, un resorte que se mueve, que descubre una abertura y en el acto la cierra, pero por esa abertura, ese descuido del alma, entra algo irreparable y destructor... ¿qué es? (308).

"Fotos" ofrece un retrato de artista que ilumina la poética de Walsh, así como un modo particular de articular estética y política. El cuento narra el proceso que lleva al joven Mauricio a encontrarse con el arte y, en ese tránsito, pasa revista a una serie de puntos característicos de la vanguardia. Ante todo, se interroga sobre el valor y rol de la técnica: ¿puede haber arte, o mejor, puede producirse mediante un instrumento mecánico como la fotografía? Esta pregunta incita a pensar el estatuto —estético o no?— de la fotografía, un medio que ofrece un acercamiento analógico a la realidad y, en consecuencia, arroja una sombra sobre la posibilidad de crear a partir de él un sistema de significaciones propio del arte. Aludo de esta

manera a los trabajos de Roland Barthes que cuestionan dicha posibilidad, sustrayendo la fotografía de la esfera artística⁷.

El texto de Walsh desmiente, sin embargo, que la fotografía se deje encasillar tan fácilmente. Independientemente de su idoneidad para dar cuenta de la realidad, ella permitiría sobrepasar la familiarización que resulta, enriqueciendo el mandato realista de complejidad estética. Mauricio cree en las posibilidades artísticas de la fotografía, una dimensión que la naturaleza técnico-mecánica del medio no sabría negar. En consecuencia, afirma la plena participación del sujeto y la importancia del estilo, inscribiendo su presencia mediante los efectos que hacen visibles sus fotografías.

Por otra parte, Mauricio persigue una trascendencia que lo separa del mundo. Su actitud es asimilable a la de las vanguardias que reaccionan frente a la irrupción de la modernidad y la refuncionalización del arte que conlleva⁸. A la par del cuestionamiento del realismo, se destacan como trazos centrales del *ars narrativa* de Walsh la búsqueda de una desalienación de las formas tradicionales del ver y

⁷ Según Barthes, la fotografía cae en el dominio de la denotación, pudiendo ofrecer sólo un sentido literal; el arte, contrariamente, pone en funcionamiento un universo simbólico, connotativo ("Rhetoric of the Image" 44). Por otra parte, sostiene que la fotografía, al ser inseparable del referente y de la contingencia, no puede trascender lo absolutamente "particular" (*La chambre claire* 15).

⁸ En *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*, Ricardo Piglia sintetiza las distintas y en ciertos casos contradictorias articulaciones de Benjamin sobre esta forma de arte. Es claro que la relación entre vanguardia estética y vanguardia política, sobre la que inquiere Benjamin en "El autor como productor", deviene operativa en la lectura que hace Piglia de Walsh. También, tienen cierta importancia el cuestionamiento que éste hace del arte como "percepción artística diferenciada" (aurática) y la consecuente colocación marginal del artista respecto a la tradición. En lo que concierne a mi análisis, me interesa destacar el carácter contestatario que asume el artista (Mauricio) en el mundo moderno. Esta línea del análisis benjaminiano es considerada, igualmente, por Piglia: "En los trabajos sobre Baudelaire, en 'Experiencia y pobreza' y en 'El narrador', [Benjamin] trabaja la defensa de la situación que se da en la sociedad a partir del concepto de aura. Muerta la experiencia, sólo queda la experiencia artística, que tiene para Benjamin una cualidad casi mística en tanto persigue la trascendencia. El contexto apropiado para la percepción artística sólo puede ser construido en contra de la sociedad, fuera de ella [...] Porque en la sociedad, como dice Flaubert, no hay otra cosa que estereotipos [...] Frente a esa situación, el artista tiene como arma el estilo" (170).

la inclinación hacia una dimensión agónica del arte conducente a una indefinición del sentido.

A través del cuento se enfrentan y se cotejan dos posturas estéticas bien diferenciadas. Ambas están encarnadas, respectivamente, en los personajes cuyos nombres ya conocemos: Jacinto Tolosa (h), de linaje oligárquico y conservador, futuro abogado, poeta convencional y diletante; y Mauricio Irigorri, hijo de comerciante advenedizo ("gringo bolichero", según el padre de Jacinto), estudiante fracasado, aventurero, fotógrafo. Ambas posturas aluden, sin agotarse en ello, a ideologías de clase sobre la pertenencia y función social del arte. Jacinto defiende una visión idealista y burguesa que contesta las inquietudes manifestadas por Mauricio. Por lo pronto, busca echar por tierra la pretensión de su amigo de asociar la fotografía a una expresión artística. Y cuando una de las fotos de Mauricio (la foto de la laguna) consigue llamar su atención, busca calmar la inquietud que le despierta, despojándola de la extraña familiaridad contenida en ella.

El joven artista quiere ofrecer una mirada propia del mundo y poner al descubierto aspectos de lo real que los demás no ven. Las imágenes fotográficas que le importan son aquellas que rompen con las formas consagradas, produciendo un distanciamiento. En cierto modo, como advierte Susan Sontag, "[l]as cámaras son el antídoto y la enfermedad, un medio de apropiarse de la realidad y un medio de volverla obsoleta" (174). Y Mauricio lo dice más o menos así al pensar el valor de su foto de la laguna:

[...] pensé que ahí a lo mejor había una salida, que yo tenía una mirada, sabés, y que esa era mi mirada [...] Yo quería devolverles algo, mostrar, no sé lo que te digo, pero mostrar el mundo en cuadritos de papel, que se pararan a mirarlo como yo y vieran que no era tan sencillo, que eso tenía su vuelta y nadie la estaba viendo (318-319).

Quiere detener el tiempo en cada imagen. Capturar las cosas en su inmediatez y devolver aquello que permanecía oculto e ignorado. "Anda al acecho [...], como si quisiera parar el mundo y numerarlo, restañar la gran herida del tiempo por donde sangran los hombres" (320).

El imaginario infantil subsumido en la fotografía de la laguna, lugar de aventuras que activan la memoria haciendo entrever un

destino, vuelve a ser la clave narrativa⁹. El detenimiento de la imagen acerca el pasado y da cuenta de lo inefable.

Fra la misma laguna en la que habíamos pescado y cazado, donde nos habíamos bañado y él se había perdido en un bote, el mismo mundo acuático de garzas y de nutrias, de juncos y totoras.

Estaba ardiendo, la emulsión había fijado para siempre aquellos reflejos insasibles, el claroscuro del crepúsculo, el agua y el viento, una olita subía y se quedaba petrificada sin regreso, un pato silbón no iba a llegar nunca a su nido en los pajonales, estaba fijo como un punto cardinal, letra de un alfabeto desconocido [...] (309).

El instante fotográfico es anacrónico y la toma de Mauricio, en su recuperación de recuerdos infantiles y signos inquietantemente familiares, lo expresa de ese modo. La foto trae el pasado al presente y ese desplazamiento es anunciador de un porvenir. Es en ella, no por azar, que Jacinto acierta a leer el fin trágico de Mauricio:

¿Qué me inquietaba? El lugar yo lo conocía bien [...]

No sé por qué, ese sitio familiar me resultaba, de golpe, desconocido, un paisaje del que no se vuelve, porque ya es demasiado tarde y se está muy lejos. La oscuridad crece alrededor por segundos y el agua se vuelve cada vez más honda. Un lugar último, un espejismo del corazón, y en todas partes estaba inscrita la muerte (310).

La foto como la memoria es del pasado; marca el retorno de un mundo a la vez propio y ajeno. La misma laguna que Jacinto dice conocer tan bien se vuelve "letra de un alfabeto desconocido". El pasado, a través de la foto, adquiere la forma de un espejismo que da lugar a un entendimiento epifánico. Este juego entre lo propio y lo ajeno, entre lo mismo y lo otro, es lo que Rancière llama en su conceptualización de la imagen "la alteridad identitaria de la semejanza" (29). Un reencuentro con la otredad de lo mismo que desecha la copia o "replica de la realidad" (Rancière 30-31). La laguna es la misma laguna y el extrañamiento que suscita es de orden estético. La realidad se construye a partir de una ausencia, un "hueco" suele decir Walsh, que sería consubstancial al texto literario. Rancière repite esto en fórmulas precisas: "Las imágenes del arte

⁹ La infancia requiere imágenes ya que precede la civilidad consciente de la vida adulta que posee la escritura, explica Barthes en su ensayo autobiográfico, *Roland Barthes par Roland Barthes* (8).

son operaciones que producen un distanciamiento, una desemejanza" (28). O bien esta otra: "La imagen del arte separa sus operaciones de la técnica que produce semejanzas. Pero es para encontrar otra semejanza en su camino, aquella que define la relación de un ser con su origen y destino [...]" (29-30). Se revela, pues, algo otro en el corazón de lo mismo: lo contrario de la imitación realista.

La actitud de Jacinto frente a la foto de su amigo es representativa de la ideología estética contra la que se debate Walsh por entonces. Ante la inquietud que ésta le produce, el joven Tolosa intenta calmar su desasosiego de varias maneras. Imagina la foto publicada en el tradicional diario *La Prensa*, con un envejecedor tono sepia y bajo el título "La oración", destino éste que no condice con el impulso de ruptura que guía las acciones de Mauricio. Pues si hay algo que el cuento no deja olvidar en ningún momento es la necesidad (vanguardista) que tiene el protagonista de desprenderse de las formas reconocidas y cristalizadas del arte. Mauricio, el fotógrafo del pueblo que quiere mostrar la realidad tal cual es, se empeña en hacer todo de nuevo: igual y distinto a la vez. (Contándole a Jacinto el descubrimiento de la belleza de Paulina y su deseo de retratarla, Mauricio define su arte en esos mismos términos: "Es como hacerla de nuevo, te das cuenta, línea por línea, siempre igual pero distinta", 315). Jacinto, desde luego, rechaza estos propósitos y saca la fotografía de la esfera artística por no satisfacer una visión idealizada, aurática, del mundo: "—¿Pero vos qué ponés? Un artefacto mecánico que no piensa, que no elige. Es como decías vos, apretás el disparador y la cámara hace lo demás. En eso no puede haber arte" (309).

Vista desde esta perspectiva, como producto de una exclusiva reproducción técnica, la fotografía no dejaría ningún lugar para la expresión estética. Sólo daría réplicas, cuando se trataría, más bien, de introducir una cuña en la realidad, alcanzando un distanciamiento substancial de ésta. Sin embargo, la relación entre el arte o intuición de las formas y su proyección heterónoma no se precisa; así como tampoco el sentido de la fotografía de Mauricio. No hay un cierre semántico en la ficción de Walsh. Podemos acercarnos a un entendimiento, pero éste no se traduce en explicación. A lo sumo, es posible decir que la foto habla de sí misma, de la condición del arte en una época que pareciera anunciar su fin. Acaso ése sea el

significado de la vuelta a la laguna, cuando Mauricio hace coincidir el hecho estético con el momento supremamente indeterminado de la muerte¹⁰.

Atenta y fija sobre sus tres patas de metal clavadas en la arena la Rollei brilla en el sol de la mañana y en un ojo azul resume la laguna [...]

Lo que no sé, Mauricio, es por qué te estás riendo y qué hacés con el revólver; por qué le has puesto un hilo atado del gatillo que viene hasta el disparador de la cámara donde trato de meterme para ver qué estás haciendo y qué es eso que te borra un costado de la sien.

El laboratorio dice que el negativo es defectuoso y que no pudo mejorar la copia. Pero yo pienso que vos buscaste ese efecto y que por algo te tomaste ese trabajo del piolín que da la vuelta a un poste y dispara al mismo tiempo las dos cosas. Un truco vulgar, aunque a vos te cause gracia (321-322).

Se sabe que el vínculo entre la fotografía y la muerte es un tópico recurrente. Para André Bazin, la foto es una suerte de *memento mori* que responde a la necesidad de orden psicológico de preservar la memoria de los difuntos. Para Barthes, es la imagen de alguien o algo que estuvo y ya no está; un "théâtre primitive" o "tableau vivant" (*La chambre claire* 56) que no deja de recordar la muerte. Para Sontag, quien vuelve sobre la analogía con el *memento mori*, la fotografía es "un arte elegíaco, un arte crepuscular" (25) que "exorcisa algo de la ansiedad y el remordimiento provocados por su desaparición" (25). Signo de nostalgia, las fotografías, según Sontag, "expresan una actitud sentimental e implícitamente mágica; son tentativas de alcanzar o apropiarse de otra realidad" (26). Ahora bien, independientemente de la necesidad "psicológica" de producir y conservar este tipo de imágenes, aquello que me interesa destacar en cuanto al vínculo entre la foto y la muerte, es la apertura ya observada hacia lo indeterminado que, en el cuento de Walsh, coloca indefectiblemente la producción de Mauricio en la esfera del arte. En la escena final, éste retorna a su primera gran foto, la foto de los recuerdos de infancia, y muestra en un gesto característico de la vanguardia el carácter agónico de la experiencia estética (véase Poggioli 65-68).

¹⁰ Sobre la indeterminación que une metafóricamente la escritura literaria y la muerte, véase Blanchot 105-134.

Pero también, junto a la búsqueda de una memoria privada, la confluencia de tiempos que propician las imágenes permite una comprensión histórica que, alejada de todo historicismo, se relaciona con una hermenéutica afín al derrotero de Walsh. Se observará en relación a esto que el cuento está construido como una colección de fotografías sobre el pasado más o menos reciente de un pueblo rural de la provincia de Buenos Aires, las cuales, alternando con la discusión estética de los dos amigos, muestran el campo como referente de un proyecto oligárquico de nación¹¹.

4.

Sobre la relación entre el compromiso político y su escritura de ficción, asegura Walsh, refiriéndose de manera específica a "Un oscuro día de justicia": "[...] yo no necesito legislar por anticipado lo que va a pasar, eso pasa y después vuelvo y lo interrumpo y a lo sumo hago algunos ajustes" (*Cuentos completos* 509). Es significativo, asimismo, que descubra en este cuento una "nota política" que no encontraba en el resto de la serie de los irlandeses, donde lo extraliterario se expresaba sólo de manera "simbólica e inconsciente" (508). Es allí, precisamente, que observa un pronunciamiento que alcanza la dimensión de una "metáfora política", esto es, la intención de comunicar un mensaje que adviene al final del relato con énfasis anafórico:

el pueblo aprendió que estaba solo [...], el pueblo aprendió que estaba solo y que debía pelear por sí mismo [...], el pueblo aprendió que estaba solo y que debía pelear por sí mismo y que de su propia entraña sacaría los medidos, el silencio, la astucia y la fuerza [...] (480).

Cotejando los dos fragmentos que acabo de citar, vemos que habría dos funciones coincidentes, pero distintas, atribuidas a la instancia autorial. En un caso, se deja que el imaginario fluya más o menos libremente (Walsh recuerda en esto a Cortázar cuando éste habla de la inspiración como si fuera un coco que le cae encima de

¹¹ La estructura del cuento de Walsh no esconde la motivación de poner en contacto escritura e imagen, dos categorías de lógicas heterogéneas e irreductibles que, según los términos de Louis Marin, expresan de conjunto una "extraña referencialidad" (citado en Roger Chartier, *Escribir las prácticas* 92).

la cabeza –véase Prego 36–); en el otro, se da a conocer un autor que interviene conscientemente y que, al margen de su voluntad de no legislar de antemano, irrumpe en el relato como si quisiera clarificar el sentido. El asunto merece ser señalado, pues devela la intención de darle a la ficción una función pedagógica que no condice con el imaginario infantil o mirada extrañada sobre el mundo que se querría preservar.

Es necesario comprender, entonces, cómo se articulan estos distintos procedimientos de autor: ¿cómo la representación del imaginario infantil afecta el estilo de Walsh y, por otra parte, cómo lo político se sirve de ese imaginario para abrirse camino dentro de la ficción? Igualmente, bien que en un plano distinto, habría que considerar la visión alucinada del celador Gielty que, siendo representativa del poder, resulta significativa en un relato que alecciona sobre la liberación del pueblo. La narración se construye así sobre dos imaginarios contrapuestos, el del pueblo que pugna por liberarse y el del poder que lo oprime, que reflejan la tensión estético-política inherente al proyecto de nuestro autor y su acercamiento a la realidad.

Alrededor del mundo infantil, hilvanando episodios que emergen de los sueños escolares, todos los cuentos de la serie de los irlandeses, efectúan un desplazamiento en que la fantasía se superpone a la realidad y parece primar sobre ella. Desde el imaginario escolar, el internado se presenta como condensación metonímica de las prácticas que gobiernan el mundo exterior. Adoptada esa perspectiva, el lenguaje narrativo se libera de la objetividad realista y asume un estilo exagerado y fantasioso –"creciente" y "envolvente", dice Walsh, recordando su lectura de Dunsay (510)– que le permite otra forma de acercamiento a lo real. Ahora bien, contrariamente a lo que él mismo sostiene en la entrevista con Piglia, quisiera proponer que no se produce ningún tipo de escisión entre la dimensión simbólica de los cuentos y su vocación política, siendo precisamente el imaginario el que permite integrar el registro político sin desmedro del valor estético de toda la serie, incluido "Un oscuro día de justicia". Es así que Malcolm, el héroe equívocamente redentor, es el producto de la imaginación del alumno Collins; un origen que el autor siente la necesidad (contradictoria) de corregir y explicar, haciendo posteriormente "algunos ajustes":

A principios de septiembre [Collins] puso dos tiras de papel secante debajo de las plantas de sus pies, por la noche en el rosario ardía, a la mañana siguiente no se levantaba, por la tarde lo llevaron a la enfermería donde deliró: el tío Malcolm se le aparecía limpio, fuerte y vengativo, pleno de cólera y de amor, que eran una misma y sola cosa que el pequeño Collins no entendió en seguida, pero que le daba un raro sentimiento de seguridad y de consuelo, y cuando despertó al día siguiente la carta al tío Malcolm ya estaba escrita en su cabeza toda entera y no tuvo más que pedir a O'Grady que furtivamente acudiera a visitarlo, lápiz y papel: sentarse en la cama a escribir la carta que el sueño le dictaba [...] (471, énfasis agregado).

Sería equivocado, no obstante, suponer que para Walsh la imaginación de los niños sea definitivamente antirrealista. Poco a poco, ellos procesan la realidad en su amarga crudeza; ése es el trabajo del sueño que luego se transmuta en poética o, si se quiere, en mimesis. La imagen del héroe, fraguada primero en las mentes, se propaga y materializa, conociendo un proceso que va de la abstracción mítica a una producción objetiva y creíble. De las figuras oníricas, se pasa al "tosco dibujo" (contornos que requieren ser completados) y a la grotesca caricatura; y por último, a una representación más cauta de la visión original en la que, según se dice, "prevaleció [...] el buen sentido artístico" (474). Este recorrido prepara el terreno para la epifanía que le permitirá al pueblo tomar conciencia de su agencia y ver la manifestación del poder, al celador Gielty, "en escorzo", esto es, confiriéndole una profundidad efectivamente real.

A cierto nivel, pues, el relato expresa confianza en su proyección extraliteraria. Más allá de la necesidad de conferir un principio de realidad a las mentiras o inexactitudes de la imaginación, el pueblo de Walsh logra transitar mediante sus sueños y representaciones la senda que le revela su condición histórica. El imaginario perdura como condición narrativa. La elección del internado, presentado bajo el régimen alucinatorio de Gielty y habitado por los sueños de su población infantil, lo sugieren así. Desde luego, quedaría por sopesar la razón política que irrumpe hacia el final del relato, si no *legislando* de antemano, interviniendo decididamente en el sueño voluntario de la creación estética. Las tensiones que derivan de esto son difíciles de esconder. Así, por ejemplo, cuando los internos, ante la ansiada aparición de Malcolm y pese a constatar algunas disparidades atribuidas a "una última trampa del sol azafrán" (478), son impelidos a afirmar la ineluctable realidad del héroe: "cuando se prac-

ticaron todos los descuentos necesarios entre los sueños y los hechos resultaba más satisfactorio que los sueños, porque era verdadero y caminaba hacia ellos" (478). De acuerdo a los dictados del compromiso político, "Un oscuro día de justicia" enseña a confiar en su propia fuerza, sin depositar las esperanzas en construcciones puramente imaginarias. En este punto, el cuento adolece de un exceso alegórico al colgarse, por así decir, un cartel con el mensaje previsto: el pueblo debe tomar el destino en sus manos y no hacer depender su futuro de héroes salvadores, exteriores a él.

*

En contigüidad con el imaginario infantil he mencionado el temperamento alucinado de Gielty, quien vive "consumiéndose en fognazos de visión" (461) e impone al colegio una ideología tan arbitraria como cruel. Constituyendo una suerte de oxímoron, se encuentran en él el darwinismo social junto a distorsionadas interpretaciones de la enseñanza cristiana. Puestas lado a lado y en condición de igualdad, la lectura de Darwin ("un hombre que conocía la voluntad de Dios mejor que los sacerdotes de la Iglesia", 463) y la de los evangelios, comunican un mundo apocalíptico, representado bajo la forma de un "gigantesco matadero" (472). Todas las historias que Gielty enseña a los pupilos propician la confrontación entre fuertes y débiles, predicando la supervivencia y aseguran el dominio de los unos sobre los otros. Atormentado por sus pensamientos, él también imagina a Malcolm, el enemigo que vendría a destramarlo, casi al mismo tiempo que el pequeño Collins. De naturaleza paranoica, el poder, tal como lo describe Piglia, se asemeja a una sofisticada máquina de producir ficciones (*Crítica y ficción* 35-36 y 105-108).

Traigo a colación la figura de Gielty, pues quisiera reiterar la importancia que tiene la visión o imagen como principio constructivo de la obra de Walsh. Se ha visto el valor de ésta en el cuento "Fotos" y, también, en el género del testimonio a través de la metáfora del espejismo y del recurso de la *enargeia*. En lo que concierne a "Un oscuro día de justicia", habría que decir que al nivel más aparente el acento puesto sobre la visión sugiere un paralelo entre el celar del celador Gielty y la estructura panóptica del poder. Pero esto último me parece incluso menos importante que la concepción expuesta

por el propio Gielty del mundo natural como un gran ojo que, además de registrarlo todo, confunde de manera muy poco realista todos los criterios de clasificación: lo espacial y lo temporal, lo material y lo inmaterial, el mundo externo y la interioridad de los seres y de las cosas. El ojo (el sermón que pronuncia Gielty frente al alumnado se titula "Las partes del ojo") vale no sólo por la visión que se traduce en una imagen del mundo exterior, sino que abarca además otras funciones como la de la memoria y la recuperación del pasado. Un ojo que

se trascendía a sí mismo deviniendo voluntad de conocer [...], portento de la primera imagen que ya no quedaba en él sino que viajaba al cerebro, milagrosa transformación de lo material en inmaterial, punto de nacida del alma donde hasta un mono ciego era a su modo un facsímil de Dios construido en torno a la intención de ver [...] (470)¹².

Atributos del Hacedor, el ojo y las imágenes que registra se convertirían en los pilares del arte de narrar. Aunque interpretado de ese modo, el ver deja de ser algo unívoco y la imagen pierde su naturaleza exclusivamente visual, abriendo otros modos de acercamiento a la realidad. Por eso, el celador Gielty suele tener "los ojos

¹² Cito *in extenso* el sermón de Gielty que, como se hace saber, fue pronunciado "con la certeza de la Revelación, empezando por elementos simples como la luz y los variados artificios que permiten percibirla a los seres más rudimentarios, plantas y flores como el girasol o el tallo tierno de la avena que tiene en la punta una mancha amarilla que es en rigor un ojo. Después se internó libremente en los reinos vulgares de la naturaleza donde el ojo se hacía cada vez más sutil y complicado, desde la piel sensible del gusano hasta la visión mosaica de los insectos y la primera imagen que tembló como una gota de agua dentro de la cabeza de un molusco. Y se hundió en las profundidades del mar y las arenas del tiempo donde descansaban los ojos más antiguos del mundo hechos de hueso transparente; encontró los peces telescopio, pupilas que miraban sólo para adentro y ojos que ardían al mirar durando apenas un segundo, piedras que veían y extraños seres de mirada curva con párpados de espigas que nunca se cerraban, ojos copulantes y ojos que veían el pasado o medusas que comían con la vista, ojos en bolsas y bolsillos y ojos que escuchaban, retinas donde el día era noche impenetrable y la noche cegadora luz, sin olvidar la pupila que lleva su linterna propia ni el ojo líquido derramado de su fosa que volvía como gotas de mercurio con la memoria de las cosas visitadas o no volvía nunca y rueda todavía por ahí colmado de las escenas capturadas milenios atrás, ni la retina cubierta de piel que sólo a sí misma se contempla ni el ojo pineal de la lamprea o el profético ojo del nautilo" (469-470).

clavados en la nada" (476), en ignorancia completa del referente exterior, y su discurso llega a poner en tela de juicio los cimientos del orden que él mismo ha creado. Walsh cifra de este modo, en clave "antirealista", un posicionamiento estético que, bien considerado, no tiene por qué verse en contradicción con sus definiciones y necesidades políticas.

5.

Este estudio ha sido motivado por un interés en las formas que toma la articulación política en la literatura y, más específicamente, por el modo en que Walsh pone de manifiesto tensiones derivadas de imperativos ideológicos propios de su época. La trama de los dos cuentos analizados –"Fotos" y "Un oscuro día de justicia"– hizo que mi análisis girara en torno al vínculo entre imagen y escritura, prestándole especial atención a la cuestión de la mimesis. El examen de los posicionamientos adoptados frente al compromiso político se focalizó, por lo tanto, en la relación que mantiene Walsh con el realismo; un tema que ha recobrado interés a partir de algunos trabajos sobre la *postautonomía* que implican su redefinición¹³. He buscado mostrar, pues, el carácter contradictorio de las declaraciones autoriales que descartan la ficción en pos de una mayor proyección extraliteraria. Por cierto, las tensiones observadas en Walsh han acompañado la literatura y, en particular, la ficción argentina desde sus orígenes (digamos desde *El matadero*), haciendo visible un proceso zigzagante en la conformación de un campo literario cuya independencia vuelve a debatirse¹⁴. En lo que concierne específicamente a la literatura de nuestro autor, el análisis aquí desarrollado registra la riqueza formal a que dan lugar los intercambios estético-políticos no sólo en su ficción, sino también en su obra testimonial. Ejemplar, en este sentido, es la escritura de la imagen: reunión de *categorías irreductibles y lógicas heterogéneas* (imagen y escritura) a través de la cual esta literatura expande su comprensión de la realidad más allá de la

¹³ Pueden consultarse al respecto Garramuño, Lúdmmer (*Aquí América Latina*) y Horne.

¹⁴ Remito al libro ya citado de Lúdmmer y a un artículo suyo que lo precede y alcanzó amplia difusión a través del internet a partir del 2006: "Literaturas postautónomas".

réplica, toma distancia del realismo y redefine su lugar respecto a la política¹⁵.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alonso, Diego. "La verdad y las pruebas. Cuatro tesis sobre la literatura testimonial de Walsh". *Latin American Literary Review* 39, 78 (July-December 2011): 95-116.
- Amar Sánchez, Ana María. *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1992.
- Barthes, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Éditions du Seuil, 1975. 32-51.
- . "Rhetoric of the Image". *Image, Music, Text*. Trad. Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977.
- . *La chambre claire*. Paris: Éditions du Seuil, 1980.
- Bazin, André. "The Ontology of the Photographic Image". *Classic Essays on Photography*. Ed. Alan Trachtenberg. New Haven, Connecticut: Leete's Island Books, Inc., 1980. 237-244.
- Blanchot, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.
- Chartier, Roger. *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1996.
- . *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude*. Paris: Éditions Albin Michel 2009 [1a ed. 1998].
- de Certeau, Michel. *L'écriture de l'histoire*. Paris: Gallimard, 2002.
- Garramuño, Florencia. *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Ginzburg, Carlo. *History, Rhetoric, and Proof*. Hanover, NH: University Press of New England, 1999.
- . *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2010.
- Horne, Luz. *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2011.
- Jozami, Eduardo. *Rodolfo Walsh. La palabra y la acción*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2006.
- Lúdmér, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010.
- . "Literaturas postautónomas" <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>> (consultado el 19 de diciembre de 2017).
- Piglia, Ricardo. "Rodolfo Walsh y el lugar de la verdad". *Nuevo texto crítico*, VI, 12/13 (julio 1993-junio 1994): 13-15.

- . *Crítica y ficción*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2001.
- . *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2016.
- Poggioli, Renato. *The Theory of the Avant-Garde*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard UP, 1968.
- Prego, Omar. *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona: Muchnik, 1985.
- Rancière, Jacques. *El destino de las imágenes*. Trad. Lucía Vogelfang y Matthew Gajdowski. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2011.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Trad. Carlos Gardini. Buenos Aires: Random House Mondadori, 2012.
- Taruffo, Michele. *La prueba de los hechos*. Trad. Jordi Ferrer Beltrán. Madrid: Editorial Trota, 2002.
- Tynianov, Iouri. "De l'évolution littéraire". *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*. Ed. Tzvetan Todorov. Paris: Éditions du Seuil, 1965. 120-137.
- y Roman Jakobson. "Les problèmes des études littéraires et linguistiques". *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*. Ed. Tzvetan Todorov. Paris: Éditions du Seuil, 1965. 138-140.
- Walsh, Rodolfo. *Los oficios terrestres*. Buenos Aires: Jorge Álvarez Editor, 1965.
- . *Un kilo de oro*. Buenos Aires: Jorge Álvarez Editor, 1967.
- . *Un oscuro día de justicia*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1972.
- . *¿Quién mató a Rosendo?* Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1984.
- . *Caso Satanowski*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1997.
- . "Carta abierta de Rodolfo Walsh a la Junta militar". *El violento oficio de escribir. Obra periodística (1953-1977)*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2007.
- . *Operación masacre seguido de La campaña periodística*. Edición crítica de Roberto Ferro. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2009.
- . *Cuentos completos*. Edición y prólogo de Ricardo Piglia. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2013.
- White, Hayden. *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore y Londres: Johns Hopkins UP, 1973.

¹⁵ Sobre la relación entre imagen y escritura definida en términos de "irreductibilidad e intrincación", véase Chartier, *Au bord de la falaise* 76 y 91-94.