

PHOTOGRAPHY IN RODOLFO WALSH'S LITERATURE: "PHOTOS" AND OTHER MINOR EPISODES

Resumen

Este artículo de investigación propone un sondeo de la presencia de la fotografía en la obra de Rodolfo Walsh, a partir de un más amplio diseño de investigación, enfocado en el estudio cualitativo de la relación entre palabra e imagen fotográfica en la literatura latinoamericana contemporánea. El artículo se concentrará en particular en el análisis del cuento "Fotos", donde el interés del autor por aquel lenguaje visual se manifiesta en una compleja trama de sugerencias teóricas, sin renunciar a ofrecer, en la introducción y en el epílogo sobre todo, una ejemplificación de la abundancia de motivos fotográficos que, con diversos significados y funciones, atraviesan la obra del escritor argentino.

Palabras clave

Rodolfo Walsh, literatura y fotografía, "Fotos".

Abstract

This research article proposes to explore the involvement of photography in Rodolfo Walsh's work, based on a broader research project studying the relationship between words and photographic image in contemporary Latin American literature. The article will focus with a methodological qualitative perspective especially on the analysis of the story "Photos", where the author's interest in that visual language appears in a suggestive plot of theoretical suggestions, still offering, in the introduction and in the epilogue above all, an exemplification of the copiousness of photographic motifs that, with several meanings and functions, permeates the work of the Argentinian writer.

Keywords

Rodolfo Walsh , Literature and photography , "Fotos".

Referencia: Nuzzo, G. (2019). La fotografía en la literatura de Rodolfo Walsh: "Fotos" y otros episodios menores. *Cultura Latinoamericana*, 30(2), pp. 188-220. DOI: <http://dx.doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2019.30.2.9>

LA FOTOGRAFÍA EN LA LITERATURA DE RODOLFO WALSH: “FOTOS” Y OTROS EPISODIOS MENORES

Giulia Nuzzo*
Università degli Studi di Salerno

DOI: <http://dx.doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2019.30.2.9>

Estaba atardeciendo, la emulsión había fijado para siempre aquellos reflejos inasibles, 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, los juncos negros en el contraluz se inclinaban como un coro, las nubes estiradas contra el horizonte parecían otra laguna más vasta, acaso un mar (R. Walsh, “Fotos”, *Los oficios terrestres*).

Los aficionados de Rodolfo Walsh reconocerán en las líneas citadas arriba uno de los momentos más elevados de su obra literaria. El arte narrativo del escritor argentino brilla aquí en un logrado ejercicio de ékfrasis, jugado en torno a la revelación de un paisaje sombrío, el escenario lacustre que el protagonista de “Fotos” ha “detenido”, inmortalizándolo, en unas de sus creaciones, sustrayéndolo a las últimas, inquietas luces de un incipiente crepúsculo. El cuento, perteneciente a *Los oficios terrestres* (1965), se puede considerar –junto con otros como “Esa mujer”, de la misma antología, o “Cartas” y “Nota al pie”, de *Un kilo de oro* (1967)– una de las expresiones más notables

* Ph.D. en Lenguas y Literaturas Extranjeras por la Università degli Studi di Salerno, actualmente es investigadora de esa misma Universidad. Una línea privilegiada de sus investigaciones se ha centrado en los discursos identitarios en las literaturas de viajes y del exilio española e hispanoamericana. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9959-6646>. Contacto: ginuzzo@unisa.it
El artículo es resultado de un proyecto de investigación desarrollado en la Università degli Studi di Salerno.



no solo de la entera producción de Walsh, sino de una tradición excelente en el género como la argentina. Constituye, además, un episodio de reflexión profunda y original sobre la fotografía, donde, con extrema elocuencia, dentro de una sugestiva trama de sugerencias teóricas, se tematiza el interés por aquel lenguaje visual que la producción walshiana, en efecto, atestigua con abundancia de pruebas.

Tanto el compacto, concentrado caso de “Fotos”, como las más fragmentarias “huellas” fotográficas diseminadas en su producción, entonces, parecen reclamar una indagación sistemática, que ambicione a abrirse en una más amplia perspectiva de estudio, enfocada sobre el sondeo de los recursos visuales, los dispositivos figurativos, predispuestos por la literatura de Walsh. Tal estudio, por otra parte, contribuiría al desarrollo de trabajos aún muy aislados como los de Ansón (2010a; 2010b), que han promovido un primer mapeo de la constelación de la literatura hispanoamericana de “inspiración” o “temática” fotográfica, ámbito hacia el cual se ha dirigido una línea reciente de los intereses de investigación de quien escribe (Nuzzo, 2019).

Aquí, sin embargo, se deberá aplazar la presentación de un trabajo sistemático a otra ocasión, centrando la atención en el análisis de “Fotos”, y renunciando a ofrecer una reconstrucción sistemática de los episodios “menores”, de los que solo me limitaré a sugerir, con algunas ejemplificaciones textuales, en la parte inicial y final de este texto, la recurrencia de retratos, fotos de carnet, visores, cámaras, películas fotográficas, etc.: recurrencia que, en efecto, no resulta sorprendente si se considera la marcada tensión testimonial y militante que anima su complejo *iter* intelectual y escritural, del cual es oportuno brindar preliminarmente una breve reconstrucción.

Siguiendo un esquema ya convencional en la ensayística sobre el autor, se comenzará por las “fatídicas” circunstancias que lo convertirán en uno de los más convencidos agitadores de una idea de literatura politizada, “arma” de información y denuncia social, vehículo de acción y lucha política, idea por la cual perdió la vida. La encrucijada se le presentó, es bien sabido, con la revelación del caso de las ejecuciones clandestinas de civiles en el basurero de José León Suárez, en el junio de 1956, durante las operaciones represivas contra la revolución peronista del general Valle por parte del gobierno de Aramburu, que Walsh indagará y reconstruirá en su célebre *Operación masacre*, cuya primera edición se publicará ya en 1957.

Perón no me interesa, la revolución no me interesa. ¿Puedo volver al ajedrez? Puedo. Al ajedrez y a la literatura fantástica que leo, a los cuentos



policiales que escribo, a la novela “seria” que planeo para dentro de algunos años, ya a otras cosas que planeo para ganarme la vida y que llamo periodismo, aunque no es periodismo. (Walsh, 2018a, p. 8)

Así Walsh reproducía en el prólogo de la que se puede considerar probablemente su obra mayor las disputas interiores del escritor de aquel entonces –apasionado de ajedrez, cultor de literatura fantástica y autor de historias de intrigas policiales– abrumado por la violencia de la historia nacional y arrastrado hacia los territorios de la literatura de denuncia, del reportaje periodístico o de la novela de no ficción.

La revelación de la “historia del fusilado que vive” significaría, pues, un momento fundamental dentro lo que el propio autor definirá como un “itinerario desde un micromundo personal al macromundo colectivo” (cit. en Baschetti, 2017, p. 66), itinerario que desembocará en la militancia revolucionaria para la organización armada peronista Montoneros y en su asesinato en 1973 por parte del régimen que había acusado en la célebre “Carta abierta de un escritor a la Junta Militar”¹. Pero la experiencia tiene repercusiones inmediatas en la misma concepción y praxis literaria walshianas, que desde entonces parecen sufrir –y revelar sensiblemente en un movido recorrido escritural– una insanable laceración: por un lado, las razones de la literatura “pura”, la tentación, tal vez, de entrar en los círculos de los grandes de la literatura latinoamericana, dando su obra maestra, acaso una novela, la novela postergada que nunca logró escribir; por el otro, la misión de la literatura “comprometida”, en cuyo ámbito la parábola de Walsh, no solo por su mitificado aspecto sacrificial, asume un significado paradigmático.

La “conversión” de 1956, entonces, se radicaliza en una especie de abjuración de su producción anterior, la serie de cuentos publicados en las revistas *Leoplán* y *Vea y Lea*, y los tres cuentos largos editados con el título de *Variaciones en rojo* en 1953, en los que había revelado “un escritor clásico, admirador de Borges, sumergido en tramas asimilables a las partidas de ajedrez que tanto lo apasionaban” (Núñez,

1. La carta, que esbozaba un balance del primer año de abusos y terror de aquella dictadura feroz, había sido puesta en circulación poco antes de que el escritor, caído en una emboscada, fuera matado por un grupo de tareas del ESMA y desapareciera, como es sabido. Su sacrificio, junto con el de la hija María Victoria, “Vicky”, ella también militante montonera, se agregó a los “quince mil desaparecidos, diez mil presos, cuatro mil muertos, decenas de miles de desterrados”, con los que contabilizaba “la cifra desnuda de ese terror” (Walsh, 2011, p. 548). Sobre esta última fase de la vida de Walsh, entre militancia revolucionaria y reflujos literarios destinados a quedarse incumplidos, cfr. S. Allende & F. Boido (2017). Sobre el ámbito de la literatura epistolar de Walsh, en la que se destaca el doloroso texto de la “Carta a Vicky”, interviene Lucila Pagliai (2019) con un análisis de un texto inédito del autor, dirigido pero nunca enviado al periodista y editor Jacobo Timerman, entonces director de *La opinión* de Buenos Aires.



2017, p. 10)². En el territorio nuevo de la narrativa de no ficción, que Walsh con su habilidad concurriría a “registrar” y dotar de “ciudadanía literaria”, nacerían luego textos como *¿Quién mató a Rosendo?* (1969) y *El caso Satanowsky* (1973), obras clásicas, aunque en los méritos literarios inferiores a la “epifánica” *Operación masacre*.

Las ediciones de cuentos de los años sesenta, *Los oficios terrestres*, *Un kilo de oro* y *Un oscuro día de justicia* (1973), entonces, marcarían una retrocesión hacia la literatura de ficción, cultivada, sin embargo, con respecto a los comienzos en el género policial, con mayores instrumentos expresivos y arribada a un más rico mundo narrativo, en el que claramente se adensan las preocupaciones sociales del “nuevo” Walsh, fortalecidas por los años de militancia en la Cuba de las pos-revolución³, con la fundación, junto con Jorge Masetti y Jorge García Lupo, de la agencia *Prensa Latina*, en 1959.

La revaloración crítica de su obra, de su trayectoria intelectual y creativa, relacionándose más prudentemente con las subdivisiones que se han consolidado dentro de su obra (literatura *vs* política, testimonio *vs* ficción), también a partir de las declaraciones autoexegéticas del autor, se ha dispuesto a detectar y estudiar más bien en la “continuidad” resistentes tensiones expresivas, nudos conceptuales, proyecciones literarias, etc. En efecto, como señala Tronquoy (2017):

(...) la división tajante entre sus libros de ficción y los testimoniales, si bien puede demarcarse de modo preciso, merece ser reconsiderada en la medida en que ciertos elementos –la investigación, el crimen y las injusticias– señalan una continuidad entre textos policiales, autobiográficos, denuncias, notas periodísticas y documentos políticos. (p. 56)

Piglia, que sobre este mismo crucial asunto ha versado tal vez las más lúcidas reflexiones, ha hablado de una voluntaria “exasperación”

2. La presencia de Borges quien, cabe recordar, había sido miembro del jurado que concedió el Primer Premio de Cuentos Policiales (promovido por *Vea y Lea* y la editorial Emecé) a “Las tres noches de Isafías Bloom”, publicación que marcaba el estreno de Walsh en el cuento, era ingente en la antología, del mismo 1953, *Diez cuentos policiales argentinos*. Con Borges y Bioy Casares, en efecto, el escritor argentino, en particular el autor de los cuentos a enigma posteriores a la fase de *Variaciones en rojo*, aún de influencia anglosajona (Bierce, Poe), comparte el objetivo de “nacionalizar” el género” (Paletta, 2010, p. 16) desarrollándolo en una autónoma y excelente tradición. Poco después, en 1955 –en la ola de la *Antología de la literatura fantástica* de Borges, Bioy Casares y Cristina Ocampo, de 1940–, para la misma editorial Hachette salía a la luz su imponente homenaje a la literatura de tema misterioso y fantástico, *Antología del cuento extraño*, con muchos textos traducidos por el mismo autor: otra experiencia, la del “antólogo y traductor”, que demuestra la peculiar ductilidad con la que Walsh supo proyectarse en el “campo editorial y literario de su tiempo” (Ruíz Díaz, 2017, p. 69).

3. Un homenaje a aquellos años (1959-1961) y a las geografías literarias caribeñas son sus *Crónicas de Cuba*, de 1969.



por parte de Walsh del contraste entre autonomía y politización de la literatura, que se resolvería en una literatura que rechaza, junto con la fácil retórica izquierdista, las instancias progresistas del realismo social, y apuesta todo su vigoroso talento literario, su eficacia narrativa, su “lucidez” formal –de descendencia vanguardista, insiste el escritor– en la fuerza política del documento, del testimonio, con una operación que mira en últimas a desarticular los circuitos tradicionales de la cultura y de la comunicación: la hoja periodística y el reportaje investigativo frente al libro, la literatura documental frente al cuento y, aún más, contra la novela burguesa... en los últimos años de su vida, bajo la dictadura de Videla, los sistema de información clandestinos de ANCLA o “Cadena informativa” para reaccionar a la censura y al terror, a la servidumbre de los periódicos “tradicionales”.

Ambas vertientes giran, en el fondo, en torno a un mismo eje, epistemológico, diríase, antes que narrativo, el de la reconstrucción de la verdad, del cual derivan mecanismos investigativos y procedimientos representativos comunes. “Walsh tiene en común con sus detectives ficticios la pasión por la verdad”, escribe Alberto Manguel (2017, p. 5), subrayando cómo esta incontenible tensión asegura una íntima conexión entre la primera producción de tema policíaco con la del compromiso político. Pero, subraya Piglia (2016), “la marca de Walsh es la politización de la investigación: el misterio está en la sociedad y no es otra cosa que una mentira deliberada que es preciso destruir con evidencias” (p. 160)⁴.

En este sentido, una cifra comprometida brilla también en los últimos libros de cuentos, en los que los estudiosos han reconocido sin discordias “piezas fundamentales de la literatura política nacional” (Painé Ubertalli Steinberg, 2017, p. 84). En los mejores de ellos, en cuentos como el mismo “Fotos” o “Cartas”, la experimentación lingüística y formal se combina con un agudo espíritu de observación de las dinámicas sociales, curvado en la exploración de la Argentina del interior, produciendo, como sugirió Piglia, “un pequeño universo joyceano, una suerte de microscópico Ulises rural”

4. Es por esta significativa virtualidad social y política, argumenta Piglia, que la literatura de Walsh se distingue de las expresiones del “nuevo periodismo” de Tom Wolfe o Norman Mailer o, aún en las latitudes norteamericanas, de *In cold blood* de Truman Capote, con la que *Operación masacre* se contendría el mérito de haber “fundado” el nuevo “género” de la non-fiction novel. Para Andrea Pezzé (2009 y 2018), especialista en la materia, esta misma virtualidad, abriendo el esquema de la literatura policíaca clásica hacia la indagación del entorno social, concurre también a revitalizar el género en el complicado escenario histórico de la América Latina de aquel entonces y, en particular, la novela negra de los escritores centroamericanos; esta también –argumenta el autor en su último libro de 2018– evidenciaría un importante parentesco con la “progenitora” tradición argentina.



(p. 151). Walsh, desde luego, afinó esta indagación de las periferias nacionales, en particular de las provincias del noroeste, con la serie de *reportajes* realizados durante los años sesenta para *Panorama* (1966-67), así como *Adán* (1966) y *Georama* (1969)⁵: “cumbre en la historia del periodismo gráfico en Argentina (...), grandes ejemplos de “antropología cultural” donde se combinan su magistral forma con el respeto por la textura de las voces de los entrevistados” (Paletta, 2010, p. 11).

Se pueden considerar, además, unos de los episodios en los que más explícitamente se evidencia la privilegiada relación de la literatura de Walsh con el instrumento fotográfico, para empezar a adentrarnos en la materia específica de este escrito. El periodista no solo inserta a menudo fotografías que vehiculan y documentan la narración –desde la crónica del “Carnaval *caté*” de Corrientes hasta el reportaje sobre el leproso de “La isla de los resucitados”– sino que, como resalta Ekaizer (2011), “incorpora al hombre de la cámara como un personaje más, o como una instancia necesaria para armar el punto de vista del relato” (p. 196). Este hombre se llamaba Pablo Alonso. Aliados en una misma encuesta, animados por el mismo espíritu, “entre los años 1966 y 1970, trabajando para *Abril* (...) narraron, juntos, gran parte de los mejores reportajes de la época” (Crespo & Gómez, 2017).

Que el nombre del periodista acabaría eclipsando el del fotógrafo, como lamentan Crespo y Gómez en el artículo que se ha citado arriba, es circunstancia de la que no se puede culpar a Walsh, que en estas notas habla siempre desde un inclusivo “nosotros”, incorporando en las tramas textuales la mirada de la cámara, mirando la realidad a través de su objetivo: “quisimos fotografiar las dos piezas de notable artesanía, junto con un par de hermosas tallas policromadas de Santa Catalina y San Antonio” (Walsh, 2011, p. 251), apunta por ejemplo en “San la muerte”, en torno al culto del santo pagano conocido como el Señor de la Muerte. “Vemos” al periodista interactuar con el fotogra-

5. Estos trabajos se encuentran reunidos en la ya citada edición de la obra periodística al cuidado de Ekaizer. Una reciente edición ilustrada publicada por Cristina Iglesia (Arlt & Walsh, 2016) reproduce una selección de los escritos walshianos junto a las *Aguafuertes* de Roberto Arlt, sobre aquellos mismos paisajes nacionales, iluminando en el estudio introductorio puntos de contacto y de divergencia entre aquellas dos experiencias de crónicas periodísticas. Una perspectiva comparatista, afirmada en la dimensión de la narración de los territorios “fronterizos”, vehicula también el estudio de Crotti, donde los reportajes de Walsh son acercados a *Tierras de frontera* (2000) de Héctor Tizón y nuevamente a las *Aguafuertes* arltianas de ambientación patagónica. “En el juego de referencia a la zona de frontera y de autorreferencia, *en tanto género que se mueve en los márgenes*, entre la ficción y la factualidad, como punto de inflexión entre el periodismo y la literatura, la crónica –particularmente la de viajeros, la mejor forma de literatura– es la óptica desde la que Arlt, Walsh y Tizón ven, abarcan, seleccionan, recortan y organizan el material que el desplazamiento por el espacio les hace tangible” (Crotti, 2005).



fo, aunque aquí no se trate de Alonso, también en “Viaje al fondo de los fantasmas”, crónica de una excursión al Iberá destinada a quedar sin “registro” visual:

El fotógrafo Barabino preparaba el flash y decía: -Aguántense un poquito más que los saco. Segundos después recibía su castigo: metió el pie en un pozo que no figuraba en sus mapas, y casi se va al fondo. Le entró agua en la cámara y el testimonio de nuestro ignominioso regreso se perdió. (p. 257)

En “Kimonos en la tierra roja”, sobre las colonias de inmigrados orientales en las tierras de Misiones, en cambio, el objetivo fotográfico enfoca, en un trasfondo crepuscular, las siluetas danzantes de las protagonistas de la entrevista:

Las campesinas que en la media luz del crepúsculo reviven las antiguas invocaciones mágicas se llaman Yashiko Takeichi, Aiko Kanmuse, Sachiko Kawamura, Yoshiko Kotó, pero sobre el fondo de la fotografía que registra su danza, se recorta sombrío en el cielo un lapacho. Porque esto no es Japón. Esto es Misiones. (p. 287)

Pero ya en la literatura anterior de Walsh las ocurrencias “fotográficas” son numerosas, conectadas en primer lugar con el trabajo de recolección documental que con las más variadas técnicas investigativas fundamenta el proceso de reconstrucción de los acontecimientos: es así en los dominios de la literatura ficcional, cabe señalar, tal como en la obra mayor de su narrativa testimonial, *Operación masacre*, cuyas cuatro ediciones, desde la primera de 1957 hasta la cuarta de 1972, reflejan, como es sabido, un movido proceso compositivo y editorial, complicado ya en sus comienzos por la búsqueda incesante de medios periodísticos dispuestos a publicar los reportajes iniciales⁶. Es en “una

6. En efecto, en *Operación masacre* la historia de los fusilamientos se entrelaza con el relato de la búsqueda investigativa y del mismo proceso compositivo y escritural, inaugurando un modelo compositivo que se revelará afortunado en el campo de la literatura de no ficción, del reportaje investigativo, de la novela-testimonio. Se puede recordar el clásico *In Cold Blood* de Truman Capote, considerado en Estados Unidos el iniciador de la *non-fiction novel*, pero también obras más recientes como *L'Adversaire* de Emmanuel Carrère o *El impostor* de Javier Cercas, conectados también por una vecindad temática además que por el estatuto genérico: el primero sobre un trágico episodio de crónica negra en la provincia del Kensas, los otros sobre dos similares casos de falsificación de las identidades y de impostura ideológica (*L'Adversaire*, sin embargo, acercándose más al primero por el sangriento desemboque criminal de los acontecimientos, por sus connotaciones *noir*). Se trata de tramas escriturales sobre las que espero intervenir pronto con un ensayo. Sobre este ambiguo territorio, el de la llamada narrativa de no ficción, de la “novela-reportaje” entre periodismo y ficción, interviene Rosa María Grillo (2011) en una contribución que espacia



hojita gremial” donde la historia sale por primera vez rompiendo el silencio, reconstruye el autor ya en las páginas del “Prólogo”: “uno ... piensa que una historia así, con un muerto que habla, se la van a pelear en las redacciones, ... que en cualquier momento un diario grande va a mandar una docena de reporteros y fotógrafos como en las películas” (Walsh, 2018a, p. 10).

“Reporteros y fotógrafos” acuden numerosos a la escena del crimen de “Variaciones en rojo” (Walsh, 2010, p.132), segunda obra del libro con el mismo título, donde no escasean referencias al mundo de la fotografía del periodismo sensacionalista, mientras al siniestro escenario de José León Suárez, en cambio, solo irán el futuro (incipiente) autor de *Operación masacre*, junto con Enriqueta Muñiz, la periodista que con igual valor –según resalta agradecido en aquellas mismas páginas el propio Walsh– lo acompaña en la investigación, equipados con “una cámara” y unos planos para reconstruir lugares y acontecimientos:

Así que una tarde tomamos el tren a José León Suárez, llevamos una cámara y un planito a lápiz que nos ha hecho Livraga, un minucioso plano de colectivero con las rutas y los pasos a nivel, una arboleda marcada y una (x), que es donde fue la cosa. ... Enriqueta dice “Aquí fue” y se sienta en la tierra con naturalidad para que le saque una foto de picnic, porque en ese momento pasa por el camino un hombre alto y sombrío con un perro alto y sombrío. (Walsh, 2018a, pp. 11-12)

La foto del “picnic”, que inmortaliza de alguna manera el comienzo de las laberínticas búsquedas de Walsh, se puede asumir como un testimonio más de la familiaridad que el periodista y empedernido investigador tuvo que tener con el instrumento óptico, con la fotografía, por su dote “referencial”, por su carácter “analógico”, medio privilegiado de producción de las “pruebas”, de registro de las evidencias oculares en las escenas del crimen, en los procedimientos judiciales. En este sentido, con este valor probatorio, la fotografía aparece en otro momento clave de *Operación masacre* como indicio material del tratamiento irregular recibido por las víctimas durante la detención ilegal (p. 168).

con un ejercicio comparativo sobre tres títulos clásicos: *Operación masacre* e *In Cold Blood*, de Walsh y Capote, *Il giorno della civetta* del escritor italiano Leonardo Sciascia.



En el momento en que la fotografía se “industrializa” y potencia su capacidad “informativa”, se transforma, de acuerdo con Sontag (2004), en instrumento esencial en la “catalogazione burocrática del mundo”:

La visione “realistica” del mondo compatibile con la burocrazia dà una nuova definizione della conoscenza, come un insieme di tecniche e di informazioni. Le fotografie sono preziose perché danno informazioni. Dicono che cosa c'è, fanno un inventario. Per le spie, i meteorologi, i conduttori d'inchieste, gli archeologi e altri informatori professionisti, esse hanno un valore incalcolabile. (pp. 20-21)

Lo tienen también en la experiencia de aquel grande escritor de literatura policial, periodista y conductor de encuestas, en la realidad histórica o en las ficciones de la literatura, que fue Rodolfo Walsh, quien, se puede recordar, en 1961 logró descifrar una comunicación de la CIA que anunciaba la invasión de Bahía de los Cochinos por parte de los EE.UU.: con este primordial valor aparecen junto con un nutrido arsenal de técnicas e instrumentos documentales –documentos oficiales, entrevistas, testimonios orales, planos de los lugares, fotocopias, grafoscopia, telegramas, fotocomparadores, hastoscopios, mimeógrafos– en ambas vertientes de su producción, la que arranca de los sobresaltos de la historia, la que se desprende con más o menos mimetismo social de las visiones de la imaginación.

Un “fotocomparador”, junto a un hastoscopio, que es un microscopio comparador con dos objetivos y un ocular” (Walsh, 2010, p. 58), fotografías de la escena del crimen (p. 42), y archivos como el “atlas de Metzger, que contiene más de 250 fotografías y descripciones de pistolas automáticas” (p. 57), son algunos de los dispositivos ópticos que en “La aventura de las pruebas de imprenta”, aún en *Variaciones en rojo*, enderezan como siempre hacia una falsa vía al comisario Jiménez, compañero y rival del diletante y más brillante detective Hernández a quien, según un esquema clásico de la literatura policial, se debe la resolución de todos los casos.

En “Variaciones en rojo”, desde luego, construido en torno a un explícito enredo de problemas policiales y preocupaciones estéticas, como se resalta a través de los diversos guiños metanarrativos de la trama –un tanto convencional y agotada por personajes estereotipados–, no escasean, como se decía, referencias al mundo de la fotografía del periodismo de la crónica negra de corte sensacionalista, que Walsh también debió conocer bien, con su larga experiencia en los



sectores de la comunicación, desde las primeras crónicas para *Leoplán* y *Vea y Lea* hasta la información “revolucionaria” de *ANCLA* y *Cadena Informativa*. Retomando aún a Sontag, puede recordarse cómo la fotografía ha revolucionado el mismo “concepto de información”, intensificado por el valor probatorio y didascálico de la imagen, cuya capacidad comunicativa es pronto aprovechada por un periodismo interesado a involucrar sectores siempre más amplios de público.

“La parola scritta è astratta, ma l’immagine è il riflesso concreto del mondo in cui ciascuno vive. La fotografia inaugura i mass media visuali imponiéndose como un ‘mezzo potente di propaganda e di manipolazione’” escribe Gisèle Freund (2007, p. 91), nombre imprescindible en los estudios del sector, fotógrafa ella misma e interlocutora de Walter Benjamin en los tiempos en que maduró la primera edición de su *Photographie et société*, en 1936, enriquecida en los años con páginas fundamentales sobre el desarrollo de la fotografía periodística en Alemania y en EE.UU., según evoca Carlo Bertelli en las páginas introductorias de la edición italiana. Es con los ojos escandalizados de estas grandes masas, pues, que en “Variaciones en rojo” miramos las fotos de la “escultural silueta” (Walsh, 2010, p. 132) de la víctima o de la excéntrica figura del sospechoso artista Peruzzi (pp. 107-108).

Mientras en “Un kilo de oro”, en torno al afiche publicitario de una obra de teatro donde domina el rostro de Pola se adensan virtualmente tanto las invisibles miradas anónimas de los transeúntes de la ciudad como la individual e intencionada de Renato, afanado en la búsqueda de la actriz, su amante: “la gran foto con los ojos trágicos de Pola, la sombra triangular cayendo largamente de cada ojo (...) Sobre la cabeza de Pola se tendía en letras anaranjadas el título de su nueva obra, *Los días iguales*” (p. 404). Aquí la foto introduce por primera vez con un amplificado efecto visual el aspecto físico de un personaje fundamental de la trama, ayudando a sugerir también con algunos detalles complementarios –el letrero luminoso, por ejemplo– la subrayada escenografía nocturna de la urbe moderna.

Más allá del aspecto de las funciones sociales de la fotografía, que la literatura de Walsh presenta más o menos mediatamente como huellas de un trabajo empírico sobre las evidencias de la realidad –tanto en las encuestas reales como en las imaginarias de sus ficciones detectivescas–, se presenta la cuestión del aprovechamiento en términos formales y narrativos de aquel instrumento óptico y de sus productos. Walsh usa a menudo la mirada de la fotografía para intensificar los reducidos recursos visuales de la literatura, los ojos siempre potencial-



mente “miopes” de la literatura, estimulando así la mirada intrínsecamente “voyerista” del lector, naturalmente excitada por la presencia de dispositivos ópticos, de elementos que invitan de alguna manera a una experiencia especial, “sublimada”, de la vista (Cometa, 2016).

Las fotos, sobre todo los retratos, le sirven también para dibujar la fisonomía de sus personajes, como se ha visto en “Un kilo de oro”, para socavar en sus psicologías, para hurgar en la cotidianidad de la vida doméstica, de sus hogares, para adquirir “noticias” de un pasado cristalizado en el encanto misterioso de mudas imágenes congeladas en el tiempo. Sobre esta “poética” del tiempo emanada por el objeto fotográfico y sobre su aprovechamiento literario en algunos episodios de la literatura ficcional de Walsh me detendré en el final de esta contribución. Aquí me limito a recordar solamente cómo esta estratagema sostiene con irrefutable eficacia momentos importantes de *Operación masacre*. En el segundo capítulo de la primera parte – donde se presentan a los protagonistas de la experiencia, los sobrevividos como las víctimas, reconstruyendo sus vidas en el entorno social y familiar– el autor, por ejemplo, logra captar una visión de conjunto de los Garibotti:

Toda la familia está representada en las paredes. Pegadas a una gran cartulina y dentro de un marco amarillean remotas instantáneas de Francisco y Florinda –son jóvenes y se ríen en un parque–, fotos de carnet del padre y de los chicos y hasta algunos rostros fugaces de parientes o amigos. También han estado aquí, como en lo de Carranza, los infaltables “retrateros” y han dejado, tras un doble marco “bombé”, una profusión de azules y dorados que pretenden representar a dos de los muchachos, no adivinamos cuáles. (Walsh, 2018a, pp. 23-24)

Tempranamente “poste al servizio di importanti istituzioni di controllo”, la familia, la policía, etc., dice aún Sontag, las fotografías se volvieron “parte integrante dell’arredamento generale dell’ambiente” (p. 20). Vienen a la mente las páginas del Benjamin (2015) de la *Pequeña historia de la fotografía*, donde con alto vuelo literario evocaba “i tempi di quegli atelier tutti drappeggi e palme, arazzi e cavalletti che oscillavano ambigualmente tra esecuzione capitale e rappresentazione scenica, camera di tortura e sala del trono” (p. 23), los tiempos en que, dominando ya el mal gusto de los nuevos fotógrafos profesionistas, tras el “estado de gracia” que parecía haber protegido la primera generación de artistas, “gli album iniziavano a riempirsi di fotografie”:



Spesso nei punti più felidi degli appartamenti, sulle consolle e sui tavolini dei salotti, ci si imbatteva in libroni rilegati in cuoio con orrende borchie metalliche e fogli bordati d'oro spesso un dito, su cui erano disposti personaggi follemente drappeggiati e infagottati. (p. 23)

A la forma del álbum se refiere precisamente Viviana Paletta, en el prólogo a la edición de los *Cuentos completos* de 2010, para sugerir la estructura fragmentaria y de amplificados recursos visuales de “Fotos”, al que ha venido el momento de dedicarse. Ya se ha hecho referencia a él como uno de los momentos más altos de la literatura de Walsh, en el que maduran al mismo tiempo las técnicas del cuentista y las preocupaciones sociales del escritor comprometido de aquellos convulsos años sesenta, con los ojos tenazmente apuntados hacia el proceso histórico de su Argentina.

En cuanto al primer aspecto, aquí, como en otros cuentos de aquella fase, se encuentra magistralmente afinada la capacidad de trabajar por “sustracción”, con un manejo intenso de la elipsis y un ritmo de la narración exasperadamente fragmentario, que reproduce la estructura atomizada del mismo lenguaje fotográfico. La narración se recorta, en efecto, en una serie numerada de imágenes, “al modo de un álbum”, donde, en una compleja sinfonía heteroglósica, se aprovechan todas las hablas y los registros lingüísticos: “desde lo coloquial hasta el lenguaje periodístico, poemas, lecciones escolares, monólogos, resúmenes, el lenguaje de los anuncios de periódicos locales (de los que asimila sus recursos tipográficos), letreros, y especialmente la disposición textual como fotos o cartas reproducidas” (Paletta, 2010, pp. 18-19).

Pero la fotografía, como se decía, además de la estructura, permea toda la trama del cuento, en el que se concentran, como se verá, algunas de las mayores cuestiones que han ocupado, a lo largo de anejos debates teóricos, –surgidos con el nacimiento mismo del daguerrotipo, puede decirse– la atención de estudiosos, críticos y artistas, y que las páginas de la literatura no han dejado de solicitar e investigar: el lugar de la fotografía dentro de la jerarquía estética que rige al sistema tradicional de las bellas artes, su relación, pues, con las demás artes y, ante eso, su mismo controvertido estatuto artístico, cuestionado fundamentalmente por el carácter “mecánico”, repetitivo y serial de su procedimiento creativo. En conflictiva relación con este problemático valor artístico, se destaca, pues, su carácter documental, derivado de las dotes de espontánea “objetividad”, que la predisponen a una captación del mundo “realista”; pero también



la especial relación con el tiempo, que, como ha meditado Barthes en particular, la fotografía logra densificar, petrificar, con un inquietante, siniestro poder mortuorio.

No se trata, sin embargo, de un desinteresado tributo de Walsh al arte de la fotografía, por más que parezca revelar una íntima, sorprendente familiaridad con la temática. En el cuento se moldea claramente la preocupación del autor, formulada en la entrevista de 1970 a Ricardo Piglia, por ver realizada una literatura nacional involucrada con las aspiraciones, los conflictos, las luchas de la clase obrera:

Si nuestra literatura fuera sometida a un marciano, un visitante de afuera para que a partir de nuestra literatura desentrañara la realidad argentina, ese visitante se formaría una idea totalmente exótica; quiero decir que más verdad se encuentra en los diarios, porque por lo menos está la foto. (Walsh, 2018b, p. 502)

Así escribía Walsh con otra referencia, como se puede notar, al lenguaje fotográfico-periodístico. El autor reflexionaba aquí sobre la abismal distancia de los escritores argentinos de los problemas de la realidad del momento, la “lucha de clases”, la “movilidad de las masas”, fenómenos que les “replantan (...) el problema de sus posibilidades, y de sus maneras de actuar, participar en la lucha del pueblo” (p. 502). “Fotos”, así como “Cartas”, enfoca aquella conflictividad en el trasfondo de las provincias del interior, donde en los años cuarenta y cincuenta los intereses de las oligarquías terratenientes se ven amenazados por el gobierno de Perón, centrándose en un tema que volverá a aparecer en la producción de este período, el del acceso de los “sectores populares a los bienes simbólicos”, como subraya Balon Patti (2013).

A la fotografía, al menos codificado de los bienes simbólicos, a la menos legítima entre las bellas artes, “arte intermedio”, como lo define Bourdieu (1979), se dirige el intento de ascensión social de uno de los dos personajes fundamentales del cuento, que representan dos bien diversas posiciones del tejido económico del pequeño, angosto pueblo en el que transcurre la historia. Por un lado está Jacinto Tolsa, el descendiente de un facultoso hacendado que en los años treinta ha cubierto un cargo de senador, personaje que volverá a aparecer en el cuento “Cartas”, de *Un kilo de oro*, continuación de “Fotos”, aunque relate acontecimientos desde un punto de vista cronológico anteriores a este; por el otro, Mauricio Irigorri, hijo del humilde Don Alberto, que con la crisis de los mercados europeos arrasados por



las guerras logra construirse una pequeña fortuna en el comercio del alambre.

El relato, con un ritmo vigoroso, dado por las continuas, profundas cesuras temporales que escanden el tejido elíptico de la narración –un ritmo que, apunta Piglia (2016), eludiendo todo “desarrollo lineal avanza en ráfagas, con grandes cortes y escansiones, en destellos de acción, instantáneos” (p. 152)–, atraviesa la maduración de los dos chicos ya desde los pupitres del colegio, donde desde la infancia nace su amistad. Mauricio acabará abandonándolos pronto, llamado por la exigencias materiales de la familia –pero distraído también por una inquietud que lo empuja sistemáticamente hacia un estilo de vida desordenado y bohemio–, y se industria en las más variadas ocupaciones hasta encontrar el oficio que parece proporcionarle, al mismo tiempo, satisfacción personal y reconocimiento social: descubre la fotografía y con la ayuda del padre levanta un negocio que se impone pronto como el estudio fotográfico del pueblo.

Jacinto, en cambio, se dedica con éxito a los estudios superiores y luego a los universitarios de derecho, alternándose entre la provincia y la capital bonaerense, y se prepara a seguir sin tropiezos las huellas paternas en la política y en la conducción de las fortunas familiares. Y como todo buen señorito de la provincia argentina, entre los estudios en Buenos Aires, las clases de francés y los paseos a caballo, no descuida su buena formación de humanista y letrado, capaz de armar también, en el momento oportuno, algunas rimas mediocres, según le recomienda un profesor: “– ¿Política, ¿eh? No olvide las musas. Nuestros grandes políticos llevaban un tintero en el chaleco” (Walsh, 2010, p. 234).

En Jacinto se condensa, pues, el retrato del hombre de la buena sociedad de la conservadora provincia argentina, en la que coinciden la defensa de la tierra, como corazón cultural y económico de la nación, el ejercicio de la ley y de la política y el control de las instituciones culturales, de los confines de la vieja “ciudad letrada”, para decirlo con las palabras del clásico trabajo de Ángel Rama: una jurisdicción que en realidad, en la época en la que es ambientada la historia, no existe ya desde hace tiempo, reemplazada por un campo intelectual desvinculado de las viejas formas de interacción y obligado a encarar las reglas del mercado editorial, pero de la que en la inmóvil Argentina rural y provincial dibujada por Walsh sobreviven sin duda tenaces, nostálgicas reivindicaciones.

Los Tolosa, padre e hijo, son de ella una lograda, casi irónica, representación. En Jacinto revive la imagen de aquellos provincianos



“profundos” e “idealistas” a los cuales el Gálvez de *El diario de Gabriel Quiroga*, texto fundamental del nacionalismo del Centenario, confiaba la salvación de los litorales porteños invadidos por la barbarie “cosmopolita” de los flujos inmigratorios:

(...) esos muchachos, que son años después los más sabios médicos, lo más personales y fuertes escritores, los estadistas y políticos más distinguidos, traen al ambiente materialista de la capital sus inquietudes espirituales, su amor por las ideas, su fe, su idealidad, su patriotismo. (p. 148)

En aquella misma coyuntura, Ricardo Rojas –a cuyos itinerarios “identitarios” y “viajeros” he dedicado un volumen (Nuzzo, 2014) –, provinciano como Gálvez, también reivindicaría el corazón espiritualista de las provincias en el esquema nacionalista propuesto en *La argentinidad*, mientras en otras obras de su torrencial producción ensayística construía el “blasón” de la patria argentina sobre mitificadas raíces telúricas. De aquel imaginario se alimenta el lenguaje de los personajes de “Fotos”. A la retórica grave y sentenciosa del padre, el viejo senador, Walsh entrega la formulación de antagonismos consumidos hasta la exasperación en la historia de la cultura y de la literatura argentina. En el pasaje que se presenta a continuación parece endeudarse con la “intrahistoria” unamuniana para expresar, con un esforzado lirismo, la resistencia de las raíces campesinas de la civilización argentina, en aquel entonces, como se ha dicho, puesta a prueba por el reformismo de base obrera y urbana del movimiento peronista:

La ciudad se muere sin el campo, y el campo es nuestro. El campo es como el mar, y las estancias están ancladas para siempre, como acorazados de fierro. Otras veces han querido hundirnos y el campo siempre los tragó: advenedizos sin ley y sin sangre, el viento de la historia se los lleva, porque no tienen raíces. (Walsh, 2010, p. 234)

Así, a los ojos de Jacinto, aún embebidos de la visión civilizadora de padres de la patria como Sarmiento, que sobre la conjunción de política y literatura construyeron su vida, sin duda uno de los “grandes políticos” aludidos por su profesor, Mauricio representa un mundo “otro”, seguramente no exento de la fascinación de la calle, de la aventura (que a él, abogado de provincia comprometido con su estatus, está prohibido), pero sobre el cual debe caer el estigma de una peligrosa “barbarie”, la máscara del Facundo sarmientino:



(...) con esa pelambarrera robusta y las patillas largas y los ojos negros y hundidos, parecía Facundo, o un peluquero de historieta, o las dos cosas a la vez, pero más que nada Facundo cuando me estudiaba en silencio, astuto y sobrador, preguntándose qué habría quedado de mí en todo ese tiempo y hasta qué punto podía contar conmigo. (pp. 236-237)

Como guardián de los equilibrios tradicionales, pues, el joven Tolosa censura con severidad las ambiciones artísticas del amigo que, como se ha visto, en la nueva ocupación parece haber encontrado no solo el puesto que en tantos ansiaban para él en el asfíctico microcosmo del pueblo –que “ahora lo aceptaba, estaba contento con él” (p. 238)–, sino también un vehículo de expresión estética. El argumento con el que Jacinto intenta pronto doblegar las pretensiones estéticas del ignorante amigo es extraído del repertorio clásico de los detractores de la concepción de la fotografía como arte, o sea, el de la constitución mecánica del instrumento fotográfico, en virtud del cual el producto de su operar es más el resultado de un mecanismo tecnológico que de un gesto efectivamente creativo, aproximable al del pintor o del escultor: “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” (p. 241), opina con desprecio Tolosa.

El personaje toca, de hecho, un argumento central de una disputa que empezó con el nacimiento mismo de la fotografía, destinada a resistir durante mucho tiempo bajo el asedio de innumerables manifestaciones hostiles, entre las cuales se destaca la de Baudelaire, por ejemplo, que con dureza apostrofó a los admiradores caídos en la “trivial” trampa ilusionista. Era en primer lugar aquella promesa de realismo, enemigo desde su punto de vista de todo verdadero arte, y en el cual la vio rivalizar con la pintura, amenazando por un momento abatirla en un desleal parricidio, el argumento central de su condena. Pero el poeta de *Les fleurs du mal* reaccionaba también y sobre todo contra una actividad productiva que percibía fatalmente contaminada por el mundo de la técnica, de la industria, incompatible, pues, con toda verdadera labor creativa⁷: “La tesi secondo la quale il fotografare

7. Desde esta postura se movería la lectura de Benjamin, gran intérprete de Baudelaire, desde luego, que reconocería la fotografía como una protagonista esencial del nuevo camino del arte contemporáneo, llegado ya plenamente a la época de su reproducibilidad técnica. La aptitud de Benjamin ante este fenómeno, analiza Cases, fue ambivalente: porque si, por un lado, significaba la definitiva desaparición del “aura”, de la dimensión cultural de la experiencia estética, por el otro podía favorecer la llegada de las masas, del proletariado, al centro de los nuevos procesos de producción y fruición del arte, desacralizado y sustraído al protagonismo de la sociedad burguesa. Contradicciones que claramente salpican la *Pequeña historia de la fotografía*, de 1931, donde de todas formas el filósofo alemán parece suscribir una neta “approvazione della distruzione”.



è anzitutto la messa a fuoco di un temperamento, e solo in secondo luogo di una macchina, è sempre stata una dei temi principali dei difensori della fotografía” (Sontag, p. 101). Están en juego, en efecto, dos visiones opuestas de la fotografía, una que la concibe como “‘vera espressione’” del individuo y otra que, a partir de su carácter referencial, le atribuye una misión especial en la “registración fiel” de lo real.

Desde esta última posición, Jacinto, aficionado a una concepción tradicional de las bellas artes, instigado sobre todo por la indignación del letrado que ve profanada la palabra “arte” por la boca de un “villano” como Mauricio –“él, que no ha podido aprobar un año del secundario, que no lee más que historietas y furtivos libros de educación sexual” (Walsh, 2010, p. 240)– construye un apresurado recetario estético para desarmar sus convicciones: los principios aristotélicos de la “integritas, consonantia, claritas”, revisitados tal vez en la clave del Joyce de *A Portrait of the Artist as a Young Man* (“el goce estético es estático”, p. 243), por ejemplo; pero es interesante señalar especialmente un cita para nada descontada del filósofo italiano Benedetto Croce. Este, en un pasaje no muy conocido de su *Estetica*, se había ocupado fugazmente del problema de la fotografía. Tras haber reconocido en ella con dificultad cierta “actitud” estética, Croce (1958) señalaba después aquel “iniminabile” e “insubordinabile” depósito de “elemento naturale”, por más que esté determinado por la “intuizione del fotógrafo”, que invalida su identificación como arte:

Perfino la fotografia, se ha alcunché di artistico, lo ha in quanto trasmette, almeno in parte, l’intuizione del fotografo, il suo punto di vista, l’atteggiamento e la situazione ch’egli s’è industriato di cogliere. E se la fotografia non è del tutto arte, ciò accade appunto perché l’elemento naturale resta più o meno ineliminabile e insubordinato: e, infatti, innanzi a quale fotografia, anche delle meglio riuscite, proviamo soddisfazione piena? A quale un artista non farebbe una o molte variazioni e ritocchi, non toglierebbe o aggiungerebbe? (p. 20)

A partir de estas fundamentales líneas conceptuales avanzaría el debate contemporáneo sobre la fotografía, siempre más alejado, por supuesto, del optimista naturalismo decimonónico, estimulado por la liberadora experiencia de las estéticas vanguardistas –*en primis* del surrealismo–, cada vez más advertido de las potencialidades creativas

ne dell’aura’ (...) grazie all’indiscreta prossimità dell’obiettivo e all’infinita riproducibilità della fotografia” (p. 8).



de un medio del que un estudioso y cultor apasionado como Barthes ha evidenciado su naturaleza “inclasificable”. Precisamente esta indisponibilidad a la “definición”, estímulo de aquel “deseo ontológico” del que el escritor francés habla en el comienzo de su hermoso texto, descendería de una naturaleza “impura”, en la que conviven conflictivamente una promesa de “naturalidad” extrema, brindada por la naturaleza mecánica del instrumento, y la subjetividad que es imprimida infaliblemente por el punto de vista humano, aquella “intuición” que, según Croce, no es suficiente para atribuirle un estatuto artístico.

Transfiriendo el peso del mecanismo creativo hacia el lado “objetivo” de la máquina, Tolosa niega la intervención, la huella “subjetiva” imprimida por la creatividad de Mauricio. Quiere censurar al menos las pretensiones excesivas, si no desbaratadas, del amigo que ha acabado recubriendo su nuevo digno oficio, el de “mejor fotógrafo del pueblo”, de un significado “exorbitante”, el de “completar la innumerada y terrible creación”: intenciones artísticas que evidencian aún más su pretenciosidad si se las relacionan con el modesto perfil del mundo retratado en sus clichés, “algunas fotografías sacadas en un pueblito de Ferrocarril Sur, en la República Argentina” (Walsh, 2010, p. 240). El fotógrafo le asegura que en ellas “el mundo entero se pone a vivir de nuevo, fresquito, recién hecho”; el letrado deslegitima aquel mundo de imágenes como representaciones de una sociedad marginal, mediocre, desprovista del más mínimo interés humano, social, falta de fotogenia: “—¿Qué mundo? ¿Esas viejas, esas chicas de primera comunión que van a que les saqués el escracho con esos tules, esa estupidez, esos conscriptos?” (p. 241).

Al lado del aspecto de la creatividad, se impone, en este pliegue del relato, el de la relación, también muy delicada, de la fotografía con el “conocimiento”, asunto del que ya Benjamin (2015), retomando a Brecht, señalaba la problematicidad: “Il tutto infatti (...) è “particolarmente complicato perché ora meno che mai una semplice ‘riproduzione della realtà’ dice qualcosa di quella realtà” (p. 37). Si es cierto que la fotografía, también en virtud del constante perfeccionamiento tecnológico que la ha interesado, ha ampliado enormemente “el reino del visible”, escribe Sontag (2004), no es igualmente compartido el hecho de que el acto de fotografiar implique una profundización significativa de la partícula de realidad recortada por su objetivo. Sin embargo, continúa la escritora y crítica estadounidense, se propende conceder a la fotografía, tanto a la de claras ambiciones creativas, como a la de más prudentes alegaciones realistas, un



“carattere rivelatorio”. Una y otra concepción “hanno in comune il presupposto che la fotografia offra un sistema unico di rivelazioni: che ci mostri la realtà come *non l’avevamo mai vista*” (p. 103).

Es esta la tesis defendida, a partir de su personal “revelación estética”, por el fotógrafo dilettante de Walsh, que con su fresco lenguaje de raíz popular habla de una capacidad de mirar de una manera privilegiada la realidad, descubriéndola y sustrayéndola al caos, al olvido y a la disolución que incumben sobre todas las cosas pasajeras y frágiles de este mundo:

– El mundo está acá [...] Es cuestión de verlo. El campo cuando sale el sol, los tipos en el boliche jugando al codillo, una muchacha nuevita paseando por la plaza, todas esas cosas que si no las agarrás de alguna manera, se te van para siempre. (Walsh, 2010, p. 241)

No solo la fotografía conserva la prueba empírica de la existencia de las cosas, sino que nos la muestra en su condición “virginal”, rasgando la pátina de usura que nuestra distraída mirada cotidiana adensa sobre ellas, desvelando el pliegue escondido, el lado incógnito, a veces inquietante y siniestro, de su ser:

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 viera que no era sencillo, que eso tenía su vuelta y nadie la estaba viendo (p. 253)

Su instrumento óptico no solo “objetiva” las cosas, sino que capta y enfoca lo que al ojo desnudo de la vida de todos los días visible no es, convoyando aquella vital necesidad de imposición existencial, de extroversión creativa, que satura la delicada psicología del personaje de Walsh, protagonista de una “contrapposizione radicale tra io e mondo” que la fotografía, “come quasi tutte le forme moderne della ricerca di autoespressione” expresa mediante “due modi tradizionali”:

La si vede come una manifestazione acuta dell’io individualizzato, dell’io privato e sbandato, smarrito in un mondo opprimente, che cerca di dominare la realtà facendone una rapida antologia visiva. Oppure come un mezzo per trovare un posto nel mondo (ancora inteso come opprimente, estraneo), riuscendo a stabilire con esso un rapporto distaccato, scavalcando cioè le pretese ingombranti e insolenti dell’io. (Sontag, 2004, p. 102)



Alejándose cada vez más de los sanos significados sociales que sus vecinos reconocen en el oficio –“parecía tan saludable, tan asentado” (Walsh, 2010, p. 240)–, los clichés de Mauricio se cargan de una esencia subversiva, desestabilizante, perfectamente ajustada a la actitud agresivamente predatoria y manipuladora de cierto imaginario conectado con la figura del fotógrafo moderno. Su comportamiento, su gestualidad, excede vistosamente de los rasgos de aquel fotógrafo “diletante”, a menudo padre de familia, contra el que polemizaba Italo Calvino en un texto de 1955, “La follia del mirino”, suscitado, según apunta Ceserani (2011, p. 77), por el ““diluvio delle immagini prefabbricate’ delle società post-moderne”, dirigido hacia las “centinaia di migliaia” de italianos que con la primavera “escono la domenica con la macchina a tracolla” y “tornano tutti contenti come cacciatori dal carniere ricolmo” (Calvino, 1995, p. 2217):

(...) al fotografo dilettante (...) la scelta che gli s’impone sarà sempre una scelta in senso idillico, apologetico, di consolazione e pace con la natura, la nazione e i parenti. Nella fotografia e quindi anche nella vita, il fotografo dilettante è portato a escludere i contrasti drammatici, i nodi delle contraddizioni, le grandi tensioni della volontà, dell’avversione e dell’amore. (p. 2220)

De acuerdo con este papel “convencional” actúa en cambio el boicario Ordoñez, interesante personaje menor que Walsh introduce al lado de Mauricio para hacerlo interactuar en una estratégica dicotomía, que profundiza la reflexión en torno a los distintos atributos y usos de la fotografía: el social, familiar y colectivo, destinado a la recreación lúdica y a la preservación de la memoria individual y comunitaria; y, en una posición tendencialmente opuesta, el estético, artístico, que abre a través de la fotografía una mirada privilegiada sobre las cosas y los fenómenos, “desfamiliarizándolos” (Sontag, 2004, p. 105). “Te saca una foto como si fuera una radiografía. Un accidente de tránsito, eso es una foto para él” (Walsh, 2010, p. 22), dice con cierto desprecio Mauricio de su vicario, que a su vez se burla de las pretensiones artísticas de Mauricio. Sus fotografías “efectos”, experimentadas en los retratos de los locales, quieren evitar, tal vez con demasiada audacia, el plano “descriptivismo” de Ordoñez:

Mauricio apretó el disparador y chau, salí yo, con un costado de la cara en estado gaseoso y los ojos como de vidrio aterrado. Esto, en el nuevo



lenguaje de Mauricio, era un “efecto”. Me consta que algunos de sus efectos evaporaron a las más notorias y robustas personalidades locales. (pp. 237-38)

Como en la fenomenología del “agujero” de Cortázar, entregada en algunos ya célebres episodios de su narrativa a los visores de los objetivos fotográficos, en sus fotos “se le ha colado adentro algo irreparable”: “un imperceptible movimiento interior, un resorte que se mueve, que descubre una apertura y en el acto la cierra, pero por esa abertura, ese descuido del alma, entra algo insaciable y destructor... ¿qué es?” (p. 240). Así reflexiona, con perplejidad y fastidio, el joven Tolosa, que al menos en una ocasión debe reconocer la calidad estética de una de las fotos del amigo, protagonizada por un lugar familiar, “la misma laguna en la que habíamos pescado y cazado” (p. 242), el paisaje crepuscular sobre el que me he detenido en las líneas iniciales de este escrito, logradamente construido sobre una semántica del éxtasis, del estancamiento, carga de premoniciones siniestras –“un lugar último (...) y en todas partes estaba escrita la muerte” (p. 242)–, que se cumplirán, como se verá, en el desenlace del cuento.

En él culmina la progresiva enajenación del fotógrafo, defraudado por Tolosa no solo de sus convicciones y derechos artísticos, sino también de la novia Paulina, la bella que ha aparecido de repente en el pueblo y que él, tras su vuelta del servicio militar, donde se ha impuesto como “fotógrafo del regimiento” (p. 244), logra por un momento hacer suya, hasta que precipita nuevamente en una de sus “crisis”. Mauricio acaba cargando su cámara, de hecho, de intentos “subversivos”, haciendo de ella un instrumento de caricatura social, de reificación y “disolución” de la imagen de la colectividad, mientras el mismo lugar físico del estudio se desmorona, cediendo a los humores depresivos-paranoicos del propietario:

“La mano ahí” le dijiste a un hacendado y lo sacaste sosteniéndose los huevos. Las novias y los cadetes se volvieron amarillos en la vidriera, el neón se desangró, las placas se velaban, las lentes se pudrían como ojos enfermos, el gusano del mundo nadaba en las cubetas, cada línea recta se corrompía y vos te tocabas la cabeza. -No duermo, Negro, no sé que me pasa, no duermo, ni como, ni cago (p. 251).

El incendio de la tienda, en la que se esfuman “siete años de la historia gráfica del pueblo al que Mauricio asesinó simbólicamente” (p. 256), como se constata enfáticamente en un jornal local, solo es



el preludio de un más extremo sacrificio, realizado con una puesta en escena, en el ya familiar escenario de la laguna, de la que dejará un extremo, lúgubre testimonio: a través de un “truco vulgar”, como lo define el amigo letrado, con un hilo une el grillete de la máquina al de la pistola con la que se da la muerte, inmortalizándose así en el instante extremo de su inmolación (p. 257). Pero es con la mención a otra “agradable” foto que, con amarga ironía, se cierra el cuento: la de Ordoñez, que acompaña el anuncio de las bodas entre Paulina Rivas y el doctor Jacinto Tolosa hijo, “el joven juriconsulto” que “seguirá poniendo al servicio de la política y de la producción agropecuaria, bases de la grandeza del país, las dotes de energía y patriotismo que caracterizan a su padre” (p. 257). Las fuerzas adventicias de la barbarie han sido frenadas y absorbidas en el solar de la república argentina, del que el doctor Tolosa se dispone como intransigente celador; la práctica de la fotografía, introducida con éxito en el pueblo, es reconducida a su convencional, respetable significado social, rebajada a lo mejor a una noción aceptable, tradicional y conservadora de “arte” realista.

Con este epílogo se realiza a fondo la “concepción fuertemente sacrificial” que permea la estructura dramática de “Fotos”, como ha subrayado ya Balon Patti (2013): “a Mauricio le cuesta la vida su aspiración de convertirse en artista” (p. 8). En la foto final coinciden en efecto el testimonio de un crimen, un suicidio, sí, pero sobre el cual pesan las invisibles hipócritas manos de la sociedad que lo han determinado con su aptitud excluyente, y su “obra magna”, en la que se resume toda la intensa y efímera incursión artística del joven, y que, paradójicamente, “queda en poder del principal responsable de su supresión como artista y como hombre” (p. 8).

En la autodestrucción, cabe recordar, culmina también la parábola del protagonista de “Nota al pie” –otro cuento magistral de Walsh– de oficio traductor y corrector como el desenvuelto detective de *Variaciones*, pero ahora subyugado por “un sistema editorial deshumanizado que aliena y aniquila la vitalidad del trabajador y lo lleva al suicidio”, según anota oportunamente Tronquoy (2017, pp. 56-57). Aquí, como en “Foto”, termina en la trágica derrota el intento de elevación profesional de León, de humilde gomero a traductor y en fin a escritor: y puede notarse que es esta última ambición, como en “Fotos” las pretensiones artísticas del ignorante hijo del negociante del pueblo, lo que parece que haga precipitar la aventura en desdicha⁸. “En el desti-

8. Aquí también interviene la acción “disuasoria” de alguien que controla desde más altas e infranqueables jerarquías sociales, el dueño de la casa editorial para el cual ha trabajado toda la vida: “fantaseé que yo mismo podía escribir. Usted me disuadió, con razón. Saqué la cuenta de lo que



no de ambos se lee la certidumbre de que no hay espacio para la voz popular en los circuitos de producción masiva de bienes simbólicos”, anota Ballon Patti (2013).

En el Otero de “Nota al pie”, pero sobre todo en los Tolosa de “Fotos” y “Cartas”, como se ha dicho, Walsh está demonizando figuras de una concepción elitista de la práctica literaria, consustanciada con las dinámicas opresivas del sistema burgués, cómplice de las iniquidades e injusticias que atestan las salvajes dinámicas del mundo capitalista. En un momento en que en su conciencia la laceración entre política y literatura se hace insanable y prefigura la inmolación definitiva del intelectual a favor del revolucionario, Walsh parece oponer a la figura desgastada del viejo letrado, servidor mercenario del poder, la figura “mesiánica” del fotógrafo, como el portador de una nueva cultura, emancipada por el factor democratizante del lenguaje visual: “ ‘L’alfabeta del futuro’ è stato detto ‘non sarà chi non conosce la scrittura ma chi ignora la fotografia’ ” (Benjamin, 2015, p. 39). Walsh conocía, tal vez, este pronóstico, que sin duda se ha hecho realidad en nuestra civilización, intoxicada por la droga de la imagen virtual.

Pero su “apóstol” está destinado a perder y a consumir su efímero sueño de elevación existencial en un suicidio espectacular. Sobre este se puede agregar algo más. Walsh, para llevar a una conclusión “efectista” –digna de su anterior producción de inspiración “negra”, cabe decir– la parábola de este desafortunado hijo del pueblo, sin duda aprovecha un imaginario ya muy bien consolidado, inervado por aquella naturaleza luctuosa de la fotografía investigada en las páginas de Barthes. Detrás de la presencia atestiguada por la fotografía está la ausencia insalvable de personas, cosas, momentos que se han ido en el fluir inexorable de la vida; ella es la reproducción mecánica, la repetición potencialmente infinita de “ciò che non potrà mai ripetersi esistenzialmente” (Barthes, 1980, p. 6). “Una fotografia è la traccia e la memoria fisica di qualcosa che è stato”, escribe aún Barthes, que en el curso de sus reflexiones identifica justamente en este “potere di autenticazione” de una realidad pasada su carácter más específico, su “mágica” esencia: “più che raffigurazione, essa è un’emanazione del *reale passato*: una *magia*, non un’arte” (p. 89).

tardaría en escribir una novela y lo que cobraría por ella: estaba mejor como traductor” (Walsh, 2010, p. 392), se lee en la carta que el suicida ha dejado para su jefe, cuyo texto, dentro de una original composición gráfica y formal del cuento, se organiza como una “nota a pie” que discurre paralelamente a la narración en tercera persona del texto principal, enfocado principalmente en la visita de condolencia del mismo jefe.



La contemplación de una fotografía presupone siempre, como medita el fotógrafo de *Las babas del diablo* de Cortázar, “esa operación comparativa del recuerdo frente a la perdida realidad” (Cortázar, 1992, p. 215). Calvino (1995) anota, con su habitual gracia:

La realtà vista in fotografia assume subito un carattere nostalgico, di preziosa gioia fuggita sull'ala del tempo e già prontamente storicizzata anche se si tratta di due giorni fa, già pregustiamo il piacere di quando la rivedremo – sentimentalmente se non cromaticamente ingiallita – tra vent'anni. (p. 2219)

Este mismo halo “fúnebre” envuelve también, con ingredientes visuales similares, las apariciones fotográficas de otros dos cuentos de Walsh, “Zugzuwang” y “En defensa propia”, ambos pertenecientes a la serie protagonizada por el comisario Laurenzi, aparecido el primero en *Vea y Lea* en 1957, publicado el segundo en el volumen de 1964 *Tiempo de puñales*. Sin cubrir un papel tan significativo como en “Fotos”, la fotografía sostiene aquí de todas formas una importante función narrativa, además que descriptiva. En “Zugzuwang”, el enigma policial se deshilvana en torno a un partido de ajedrez, del que es fanático cultor el comisario Laurenzi. Precisamente en la sala de juegos donde ejerce cada día su pasión, el comisario conoce al viejo, esquivo Aguirre, logrando un día visitar su casa. La presencia de un retrato inmediatamente se impone a su atenta mirada:

Estaba puesto de tal manera sobre el escritorio, la luz de la ventana lo iluminaba con tan delicada precisión, que usted no podía dejar de ver, y padecer, en el acto, ese rostro, que era el de una vieja fotografía, que era el fantasma de un tiempo muerto y amarillo, sueño del polvo retornado al polvo, pero conmovedoramente joven y hermoso todavía... (Walsh, 2010, p. 566)

En la visión de la foto, pues, no solo culmina inteligentemente el registro visual de la modesta habitación del misterioso conocido, sino que se encuentra la clave de un lejano pasado, que inesperadamente vuelve a aflorar en su monótono presente. Es la imagen de la mujer que un día de noviembre de 1907 se había tirado bajo un tren y dejó a su amante en la desolación.

En torno a esta foto, pues, gravita la continuación de la historia. La misma imagen, descubre el lector, es custodiada, en otras latitudes y con bien otra aptitud afectiva –como un testimonio más, en efecto, de



las numerosas conquistas de su violenta y vagabunda juventud— por el rudo escocés Redwolf: el hombre que, en sus días argentinos, deshonrándola, había determinado su gesto destructivo. Con él, por azar, empieza un partido de ajedrez por correspondencia el conocido de Laurenzi, que así, a distancia de tanto tiempo, y a despecho también de las distancias, logrará en el previsible final vindicar la muerte de la mujer con un liberatorio viaje a Escocia.

Un retrato, la foto de una mujer, también domina la estructura detectivesca de “En defensa propia”, transformándose en elemento crucial en la reconstrucción de un crimen oculto. El juez Reynal, asaltado en su apartamento por un ladrón, es obligado a defenderse asestando al delincuente un tiro mortal. Esta es la versión de lo hechos ofrecida por el honrado y temido señor, ya avanzado en la edad, y el comisario está bien dispuesto a creer en ella hasta que no se fija en la foto que con el vidrio perforado por el “tiro certero” se ha caído en el suelo, el “retrato de una muchacha lejana, inocente y dulce”, y lo coteja mentalmente con otro que le ha venido a la memoria, “esa cara devastada, ya no inocente, repetida en la foto de un prontuario donde decía simplemente ‘Alicia Reynal, toxicómana, etc.’” (p. 609). Laurenzi comprende, pues, que no es por legítima defensa que el juez ha disparado el tiro, sino según un plan premeditado y a través de una calculada puesta en escena para castigar al hombre responsable de la degradación física y moral de la hija.

A la muerte, pues, se puede notar, se conectan de una manera significativa las tramas fotográficas de ambos cuentos. En “En defensa propia” llega a un exasperado dramatismo aquella “operación comparativa” a la que se refiere Cortázar, un procedimiento que aquí se instaura no (solo) entre “el recuerdo” y “la pérdida realidad”, sino en torno a dos fotografías, punto inicial y final del proceso de decadencia física y espiritual de la muchacha, irremediamente ausente de la escena. La muchacha de la ficha que la encasilla como toxicómana — otro ejemplo del papel de la fotografía en los procesos de clasificación y registración burocrática del mundo contemporáneo— es la imagen adulterada de la muchacha “inocente” del retrato que decora como una pequeña reliquia de la memoria el estudio del influyente juez, imagen, desde luego, de alguien que ya no existe, al menos no en su “arquetípico” modelo, en su idealizada forma.

Cristalizada en el tiempo de su trágica muerte precoz queda, en cambio, la efigie de la mujer de “Zugzuwang”, la que decora el cuarto del viejo, la ilícitamente custodiada por el escocés. La agresividad predatoria del ambiguo personaje sobre la víctima femenina parece



extenderse en el acto de posesión de la foto, que es compartida paradójicamente desde lejos con el viejo, el legítimo propietario, y que es además la prueba del pecado de juventud terminado en la desgracia. La profanación sexual de la indefensa mujer continúa ilimitadamente en el tiempo en la profanación del significado memorial del ícono fotográfico, exhibido casi como una ficha de colección por el escocés.

“El fantasma de un tiempo muerto y amarillo” queda atrapado allá (p. 566), y un “fantasma” (p. 610) queda congelado también en el marco dedicado a la memoria de la hija del juez. Al respecto se pueden retomar las anotaciones de Barthes, que proponía llamar al objeto de una fotografía, “colui o ciò che è fotografato”, “lo *Spectrum* della Fotografia, dato che attraverso la sua radice questa parola mantiene un rapporto con lo “spettacolo” aggiungendovi quella cosa vagamente spaventosa che c’è in ogni fotografia: il ritorno del morto” (p. 11). Son innumerables las páginas de la literatura que han jugado con este poder “asesino” de la fotografía, con esta mirada petrificante, “medusea” de la cámara, el “monstruo de un solo ojo”, según lo llama Gómez de la Serna en *Los juguetes en las fotografías* (cit. en Ansón, 2010a, p. 155).

Ceserani (2011), que dedica un capítulo de su magnífico libro a la categoría de “Il fotografo come imbalsamatore e corteggiatore della morte”, señala a André Bazin como uno de los primeros que se han interesado, en su ensayo de 1945, a la “analogia tra atto fotografico [...] e atto di imbalsamazione o mummificazione del soggetto stesso” (p. 97). De ella, desde luego, se muestra consciente el propio personaje de “Foto” antes de utilizarla contra sí mismo: “¿No es como una cabeza, una cámara? Una cabeza insomne, la Gorgona que mira y paraliza” (Walsh, 2010, p. 243).

En la rica región del fantástico rioplatense no hay escasez de aportaciones a lo que Ceserani llama el poder “perturbante” de la fotografía. Cuentos como “La cámara oscura” y “El retrato” de Horacio Quiroga, *La invención de Morel* de Bioy Casares o “Las fotografías” de Cristina Ocampo, con sus enredos de especulaciones (pseudo)científicas y mortuorias fantasías decadentistas, han contribuido a sondear esa mágica capacidad de los visores fotográficos para escrutar las perspectivas incógnitas de la muerte, del más allá, sobre el cual insisten las encantadoras páginas, pródigas también de ejemplificaciones gráficas, de *The Perfect Medium: Photography and the Occult* (Chéroux et al., 2005). De esta lejana vertiente “ocultista”, desde luego, ya en los umbrales de los rugientes años sesenta, se alimentan los cuentos de tema fotográfico de uno de los grandes herederos de aquella



excelsa tradición narrativa, Cortázar, que ya hemos recordado por “Las babas del diablo”, llevado a la gran pantalla del cine de autor por Antonioni con *Blow-Up*.

No faltan allá, diseminados en el complejo tejido narrativo del relato, insinuaciones de aquella rica sustancia temporal poseída por la fotografía, en la línea conceptual que se estaba siguiendo aquí, como se ha sugerido. “Cada foto es un recuerdo petrificado” (Cortázar, 1992, 215), dice el protagonista del cuento. Aunque el arte fantástico de Cortázar, tanto en el epílogo de este, como en el igualmente célebre “Apocalipsis de Solentiname”, no dude en “remover”, en “fluidificar” aquella fijeza para dejar salir a flote esa “imagen dialéctica” que dijo Benjamin, cruce de distintas temporalidades, para viajar en la sustancia temporal adensada en ella, y leer, como en una radiografía, las dinámicas ocultas del “mal”, del crimen: un crimen privado, en el primero, en un rincón solitario de un domingo parisino, los crímenes colectivos de la sangrienta América Latina de los años setenta, violada por el terrorismo de Estado, en el segundo.

En “Apocalipsis de Solentiname” (*Alguien anda por ahí*, 1977) las proyecciones autobiográficas se transparentan ya en el incipit con la evidente coincidencia del personaje narrador con el Cortázar de la realidad –el escritor radicado en París que los periodistas acosan con molestas preguntas sobre *Blow-Up* y sobre el papel social de la literatura– y se cargan de matices casi psicoanalíticos en un relato que se desarrolla como una lúcida pesadilla a color: la revelación de las fotos sacadas durante un viaje en el archipiélago de Solentiname, en el Gran Lago de Nicaragua⁹, en vez de las felices imágenes que cree haber registrado (las pinturas *naïf* de los anónimos autores de la comunidad de Solentiname), deja salir a la luz, como por una regurgitación de lo removido, la convulsa realidad histórica de la cual se ha culpablemente apartado el famoso autor de *Rayuela*.

Cortázar ha llegado a la misma “encrucijada” (Zayas, 1997)¹⁰ que ha cortado el camino intelectual y artístico de Walsh. La desoladora

9. Evocación del clandestino efectivamente realizado en 1976 junto con el poeta sacerdote Ernesto Cardenal, el escritor Sergio Ramírez y el cineasta costarricense Oscar Castillo, cuando la revolución, apoyada por los anfitriones del ilustre huésped argentino, aún no había derrocado la dictadura de los Somoza. Años después, ya bajo el gobierno sandinista, se publicaba en Nicaragua un volumen intitulado *Cortázar en Solentiname*, donde se reunían los testimonios de Ernesto Cardenal, Sergio Ramírez y Oscar Castillo, y el mismo cuento de Cortázar.

10. Desde esta “encrucijada”, argumenta Zayas (1997), “Apocalipsis...” se presenta como una de las expresiones más logradas de una nueva “etapa” de su producción, en la que, como resaltó el propio autor, lo fantástico no se deja reducir “a una forma de “escapismo””, como en la anterior, sino que permite “una indagación más honda en el terreno de la realidad, incluso política” (Zayas, 1997, p. 170).



reseña visual de la ubicua violencia latinoamericana escurre bajo sus ojos casi como un castigo para el intelectual que, según le reprochará amablemente Ramírez, se ha portado en su gira latinoamericana como un “turista gringo”, se ha apropiado de aquellas imágenes como “un trofeo de caza de un viaje por el trópico” (p. 168). Nótese la coincidencia con la metáfora utilizada no solo por Calvino, en el ya citado escrito de 1955, sino por el Benjamin de la *Pequeña historia de la fotografía*, que en los mismos términos comparaba el botín visual de los aficionados a la fotografía con el de un cazador repleto de carne, succulento solo para los “vendedores”¹¹. El texto de Calvino, en efecto, resentía de aquella misma disyuntiva que Walsh formulaba con tanta claridad en la entrevista a Piglia de 1970. Condenando la codicia visual de los “fotógrafos diletantes”, atareados en la registración de la “mediocridad cotidiana”, el escritor italiano abogaba por la labor social, por el esfuerzo documental, implícitamente historiográfico, de los “profesionistas”:

Invece ci interessa sempre l'opera del fotografo professionista, di colui che insegue i movimenti delle folle, il sangue sparso, il dolore e la gioia, la falsità delle cerimonie ufficiali, lo sforzo dei campioni, colui che documenta sugli estremi della vita, sui più ricchi e sui più poveri, che sa che la realtà della storia si legge nei suoi continui momenti eccezionali, non nella sua (apparente) mediocrità quotidiana. (Calvino, 1995, p. 2220)

La misma misión a la que se adhirió con coherente honestidad, hasta su inmolación, la lúcida palabra de Walsh, sostenida y amplificada, como se ha querido demostrar aquí, por una profunda pasión del ojo, y del ojo fotográfico: entrenado en sus estenuas “cazas” de los documentos de la violenta realidad, acrecido por el saber de los fotógrafos profesionistas encontrados en el camino, acosando los “movimientos de las multitudes”, registrando las huellas de la “sangre” volcada en los momentos históricos “excepcionales”, pero también radiografiando con extraordinaria sensibilidad las íntimas aventuras del alma humana, excavando con lucidez y ternura en su profundidad, en sus movimientos contradictorios y dolorosos.

11. “In effetti, il diletante che torna a casa con la sua pila di fotografie originali non offre uno spettacolo più piacevole del cacciatore che rientra dai suoi appostamenti con quintali di selvaggina buona solo per chi li vende” (Benjamin, p. 32).



Referencias

- Allende, S. & Boido, F. (2017). 'Hágalo circular'. Periodismo, militancia y escritura en el último Walsh. En R. Ferro et al. (Eds.) *Los oficios de la palabra* (pp. 91-96). Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Ansón, A. (2010a). Influencia de la fotografía en la literatura española y latinoamericana. *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura* (CLXXXVI, 741), 153-162.
- Ansón, A. (2010b). La fotografía en la literatura hispanoamericana. *Anales de literatura hispanoamericana*, (39), 265-279.
- Arlt, R. & Walsh, R. (2016). *El país del río. Aguafuertes y crónicas*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Balon Patti, C. F. (2013). Sectores populares y bienes simbólicos: un análisis de *Fotos*, de Rodolfo Walsh. En *VII Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. Recuperado de: <https://www.academica.org/000-076/95.pdf>
- Barthes, R. (1980). *La camera chiara. Nota sulla fotografia*. Torino: Einaudi. Trad. di: *La chambre claire. Note sur la photographie*. Seuil: Éditions Gallimard.
- Baschetti, R. (2017). El periodista. En R. Ferro et al. (Eds.), *Los oficios de la palabra* (pp. 65-67). Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Benjamin W. (2000). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*. Con una nota di P. Pullega. Torino: Einaudi. Trad.: E. Filippini. Ed. original: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*.
- Benjamin, W. (2015). *Piccola storia della fotografia*. Milano: Abscondita. Título original: *Kleine Geschichte der Photographie*.
- Bourdieu, P. (1979). *La fotografía: un arte intermedio*. México: Nueva Imagen. Trad. de Tununa Mercado.
- Calvino, I. (1995). "La follia del mirino" (pp. 2217-2220). *Saggi 1945-1985*, II. A cura di M. Barenghi. Milano: Mondadori.
- Cases, C. (2000). Prefazione. En W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa* (pp. 7-15). Torino: Einaudi.
- Ceserani, R. (2011). *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Chéroux, C. et al. (2005). *The Perfect Medium: Photography and the Occult*. Yale: Yale University Press.
- Cometa, M. (2016). *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura*. Cosenza: Pellegrini Editore.



- Cortázar, J. (1992). *Los relatos. Pasajes (3)*. Madrid: Alianza Editorial.
- Crespo, M. & Gómez, G. (2017). Pablo Alonso, fotógrafo de luz y sombra. *Revista Sudestada de colección (El periodismo según Walsh)*, (10). Recuperado de: <http://www.revistasudestada.com.ar/articulo/1188/pablo-alonso-fotografo-de-luz-y-sombras/>
- Croce, B. (1958). *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale: teoria e storia*. Bari: Laterza & figli.
- Crotti, N. E. (2005). Una mirada desde el asombro. La crónica en la zona de frontera. *Cuadernos del Sur. Letras*, (35-36), 201-212.
- Dubois, P. (1996). *L'atto fotografico*. Urbino: Edizioni Quattro Venti. Trad. de: *L'Acte photographique et autres essais*. Paris: Éditions Nathan, 1990.
- Ekaizer, E. (2011). El caso Walsh: la técnica del relato documental. En R. Walsh. *El violento oficio de escribir. Obra periodística* (pp. 9-17). Madrid: 451 editores.
- Ferro, R. et al. (Eds.). (2017). *Los oficios de la palabra*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Freund, G. (2007). *Fotografia e società*. Prefazione di C. Borrelli. Torino: Einaudi. Trad.: L. Lovisetti Fuà. Ed. original: *Photographie et société*, 1974.
- Gálvez, M. (2001). *El diario de Gabriel Quiroga. Opiniones sobre la vida argentina*. Estudio preliminar de M. T. Gramuglio. Buenos Aires: Taurus.
- Grillo, R. M. (2011). Romanzo-inchiesta, tra giornalismo e letteratura. In E. Falivene et al., *Itinerari di culture* (pp. 109-122). Napoli: Loffredo.
- Manguel, A. (2017). Pasión por la verdad. En R. Ferro et al. (Eds.), *Los oficios de la palabra* (p. 5). Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Núñez, J. (2017). Rodolfo Walsh. Los oficios de la palabra. En R. Ferro et al. (Eds.), *Los oficios de la palabra* (pp. 7-11). Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Nuzzo, G. (2015). *Caminos identitarios entre Argentina y España. Los viajes a Europa de Ricardo Rojas*. Bogotá: Planeta.
- Nuzzo, G. (2019). "Pupilas sedientas". Fenomenología de la mirada fotográfica en la obra de Pablo Montoya, entre eros y violencia. En F. Cecere & S. Regazzoni (Eds.), *America: il racconto di un continente* (pp. 405-424). Venezia: Ca' Foscari.
- Pagliai, L. (2019). Un texto de Walsh inconcluso y fragmentario: el borrador como rastro y resto de la pulsión escrituraria. En G. Nuzzo (Ed.), *Letteratura testimoniale e costruzione della Storia* (Atti del



- XL Convegno Internazionale di Americanistica) (pp. 343-354). Salerno 9-1 maggio 2017, Salerno: Oèdipus.
- Painé Ubertalli Steinberg, F. (2017). Legados y sentidos. En R. Ferro et al. (Eds.), *Los oficios de la palabra* (pp. 83-86). Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Paletta, P. (2010). Prólogo. Walsh: el oficio de narrar. En R. Walsh y V. Paletta (Ed.), *Cuentos completos* (pp. 7-28). Madrid: Veintisételetras.
- Pezzé, A. (2009). *Marginalità della letteratura poliziesca ispanoamericana: il caso del Cono Sud (Walsh, Piglia, Saer e Bolaño)*. Roma: Aracne.
- Pezzé, A. (2018). *Delirios panópticos y resistencia. Literatura policial y testimonio en América Central*. Guatemala: Sophos.
- Piglia, R. (2013). Prólogo. En R. Walsh *Cuentos completos*, edición y prólogo de R. Piglia. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Piglia, R. (2016). *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Piglia, R. (2018). Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política. Entrevista de Ricardo Piglia a Rodolfo Walsh, 1970. En R. Walsh, *Cuentos reunidos* (pp. 493-504). Caracas: Fundación editorial El perro y la rana.
- Ruíz Díaz, E. (2017). Antólogo y traductor. En R. Ferro et al. (Eds.), *Los oficios de la palabra* (pp. 69-73). Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Sontag, S. (2003). *Davanti al dolore degli altri*. Milano: Mondadori. Trad. di Paolo Dilonardo. Ed. original: *Regarding the Pain of Others*.
- Sontag, S. (2004). *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*. Torino: Einaudi. Trad.: E. Capriolo. Ed. original: *On Photography*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1973.
- Tronquoy, A. (2017). Rodolfo Walsh y el dilema literario. En R. Ferro et al. (Eds.), *Los oficios de la palabra* (pp. 55-57). Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Vaca Narvaja, H. (2017, 27 de marzo). Piglia habla de Walsh. Una entrevista inédita, 26 años después. *Revista El Sur*. Recuperado de <http://revistaelsur.com.ar/nota/272/Piglia-habla-de-Walsh>
- Walsh, R. (2010). *Cuentos completos*, edición y prólogo de V. Paletta. Madrid: Veintisételetras.
- Walsh, R. (2011). *El violento oficio de escribir. Obra periodística*, prólogo de E. Ekaizer. Madrid: 451 Editores.



- Walsh, R. (2013). *Cuentos completos*, edición y prólogo de R. Piglia. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Walsh, R. (2018a). *Operación masacre*, introducción de L. Guerriero. Barcelona: Libros del Asteroide.
- Walsh, R. (2018b). *Cuentos reunidos*. Caracas: Fundación Editorial El Perro y la Rana.
- Zayas, H. (1997). *Apocalipsis de Solentiname* o la encrucijada del escritor. *América: Cahiers du CRICCAL*, (17), (Le fantastique argentin: Silvina Ocampo, Julio Cortázar), 165-174.