

# KATATAY

Revista crítica de literatura latinoamericana



## ÍNDICE

### Rotaciones

#### ESCENAS DE LA ESCRITURA CRÍTICA LATINOAMERICANA. ARCHIVOS/ MONTAJES/ANACRONISMOS/ARTE DE ACCIÓN – Roxana Patiño

- Acefalia/ archifilología latinoamericana: la escritura crítica de Raúl Antelo, por Roxana Patiño | 7  
Escritura y arte de acción. Tensiones entre registro y archivo, por Luciana Sastre | 15  
Rodolfo Walsh en montaje. Formas de ver el pasado, por María José Sabo | 25  
Lugones y Macedonio: contemporaneidad y anacronismo, por Nicolás Magaril | 39

#### CINE LATINOAMERICANO DEL PRESENTE: ALGUNAS PROPUESTAS – María Laura de Arriba

- Introducción | 51  
Una poética del afuera o el cine de un pueblo por venir. Notas sobre *La larga noche de Francisco Sanctis*,  
por Aldo Eugenio Ternavasio | 53  
Lo común en un plano. (A propósito de *La mansión de Araucaima*), por Simón Henao | 59  
Patricio Guzmán: un arconte del archivo chileno, por María Laura de Arriba | 65  
Tomás Gutiérrez Alea: la imagen de la revolución y la revolución de la imagen en *Memorias del subsuelo*,  
por María Marta Luján | 73  
Son tiempos de miedo, de terror, de pesadilla: apropiaciones y subversiones en el horror "social" de *Matame  
por favor*, por Natalia Christofolletti Barrenha | 81

#### CUATRO VOCES DE LA POESÍA EN COLOMBIA – Alejandra Toro Murillo y Juan Manuel Cuartas

- Enrique Castillejo: El descenso de los hombres a Times Square | 92  
Lucía Estrada o el reflejo de la mujer en el espejo | 97  
La poesía de Hellman Pardo y lo humano sensible | 101  
Leidy Bibiana Bernal, los cuatro elementos de la poesía | 105

#### SERGIO RAMÍREZ, UN ESCRITOR MODERNO – Diana Moro

- Introducción | 109  
ENTREVISTA A SERGIO RAMÍREZ, por Diana Moro | 112

### Argumentos

#### LA LLANURA LITERARIA. APUNTES PARA LEER LA LITERATURA DEL ESPACIO PLATINO, por María Laura Romano | 115

#### JACINTO VENTURA DE MOLINA: UN AFRODESCENDIENTE EN LA CIUDAD LETRADA, por Alejandro Gortázar | 123

### Asteriscos

- Valeria Añón. *La palabra despierta. Tramas de la identidad y usos del pasado en crónicas de la conquista de  
México*, por Rosario Pascual Battista | 135  
Roxana Patiño y Mario Cámara (eds.). *¿Por qué Brasil, qué Brasil? Recorridos críticos. La literatura y el arte  
brasileños desde Argentina*, por Martín Sozzi | 137  
Graciela Batticuore. *Lectoras del siglo XIX. Imaginarios y prácticas en la Argentina*, por Florencia Buret | 139  
Guadalupe Silva y María Fernanda Pampín (comps.). *Literaturas caribeñas: debates, reescrituras, tradiciones*,  
por María Pía Bruno | 142  
Ana María Zubieta (comp.). *Otro mapa de la violencia. Enfoques teóricos, recorridos críticos*, por Juan Manuel  
Tabío | 146  
Alejandra Torres y Magdalena Pérez Balbi (compiladoras). *Visualidad y dispositivo(s). Arte y técnica desde una  
perspectiva cultural*, por Bruno Crisorio | 148  
Diana Moro. *Sergio Ramírez, Rubén Darío y la literatura nicaragüense*, por Daniela Melchor | 150

---

## RODOLFO WALSH EN MONTAJE. FORMAS DE VER EL PASADO

por María José Sabo\*

---

Abordaremos dos crónicas escritas por Rodolfo Walsh para la revista *Panorama* (Buenos Aires, 1963-1975) en los respectivos números de septiembre y de octubre de 1967, tituladas "El matadero" y "Las carnes que salen del frío". Estas podrían ser establecidas como nuestro objeto empírico. Sin embargo, en una dirección más ambiciosa, lo que nos proponemos es un acercamiento a ambos textos que procure leerlos como distintas instancias de un montaje aún en pleno movimiento. Este montaje se hace presente tanto en el momento de su publicación original en 1967, cuando estas crónicas se disponen como el espacio idóneo desde el cual Walsh opera un ensamble inédito de restos del pasado nacional político y literario, como también en el 2007, es decir, en su momento de rescate crítico y conformación de lo que podría denominarse el "archivo Walsh", cuando ellas mismas devienen materiales de algo ya pasado dispuestos a un re-ensamblaje propiciado ahora desde la crítica. Entre 1967 y el 2007 se abre una brecha temporal de cuarenta años que, no sólo no nos impide poner a ambas instancias en diálogo, sino que, aún más, aporta sentidos convergentes frente a la pregunta por cómo volver a ver (y leer) el pasado y qué indicios acerca de nuestro propio presente y de nuestras estrategias para verlo críticamente podemos extraer de allí.

En la medida en que abordaremos dichas instancias de montaje haciendo hincapié en la centralidad que allí adquiere la imagen al conformar ésta una singular *forma de mostrar*, como, posteriormente, re-apareciendo entre estos papeles olvidados por cuarenta años y así reclamando una nueva *forma de ver*, se procura reponer algunas de las fotografías originales –unas pocas, las que son posibles dentro del espacio acotado con que contamos. De este modo, se repondrán tanto imágenes que constituyeron parte de la publicación de las crónicas en 1967 (y que no fueron recuperadas del archivo de los textos periodísticos de Walsh efectuado en 2007), como asimismo, otras imágenes que acompañaron otros artículos provenientes de los dos números de *Panorama* con los que trabajaremos, de manera que podamos hacer referencia más amplia al universo iconográfico que enmarca a las crónicas y con el cual éstas entran en tensión. Es decir, procuraremos dar cuenta de la forma en que se construía hacia 1967 un particular campo visual contra cuyo fondo es posible advertir el carácter disruptivo de los dos textos que se abordarán. La publicación aquí de estas imágenes es una apuesta por aquello que, pese a todo, no deja de reaparecer.

### Las crónicas en *Panorama*. 1967

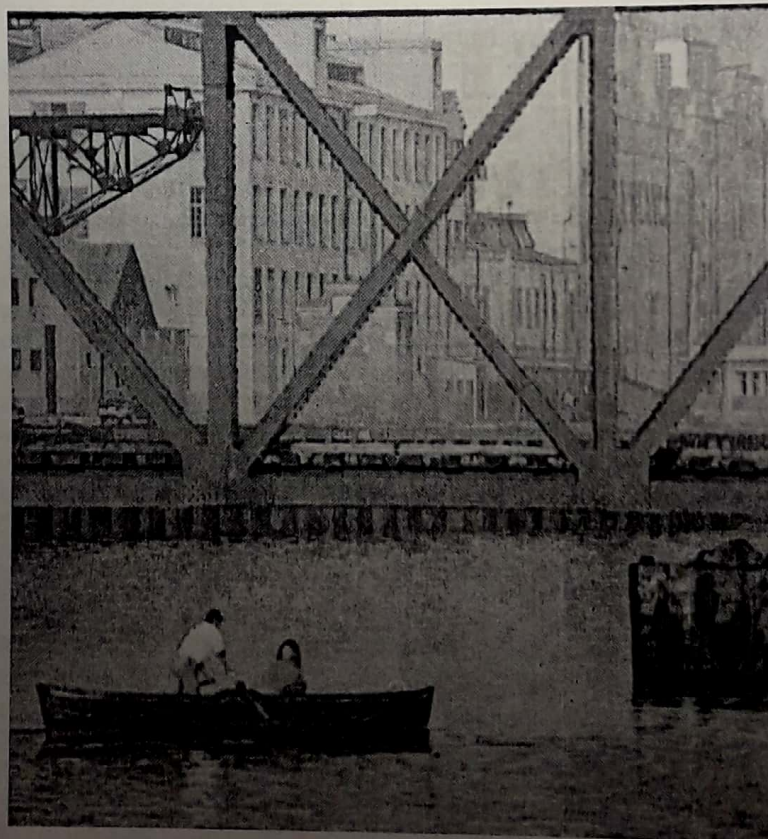
En septiembre de 1967 Walsh publica en *Panorama* la crónica titulada "El matadero". En el siguiente número publica "Las carnes que salen del frío", profundizando en esta nueva entrega en la problemática económica, política y social que significaba la producción y exportación de la carne en la Argentina. En el despliegue de ambas crónicas, mediado apenas por un mes, Walsh grafica el acto escritural de sumergirse en el plano más profundo de la vida económica del país, yendo hacia sus bases productivas y a las condiciones de producción a través de una mirada que se organiza en torno al interés por indagar las condiciones materiales de la realidad en función de una revolución por venir, la cual, como sostiene Claudia Gilman (2003), se vivía como lo inminente. Y en el mismo

---

\* María José Sabo es Doctora en Letras (Universidad Nacional de Córdoba). Se desempeña como Profesora en las cátedras de Historia del Teatro III e Historia del Teatro IV (Universidad Nacional de Río Negro, Sede Andina). Ha publicado artículos sobre literatura latinoamericana y argentina en diversas revistas científicas y en libros en colaboración. Es autora de *La nueva narrativa de los noventa. El Manifiesto Crack en la teoría-crítica latinoamericana* (2015).

sentido, también se sumerge paralelamente en lo profundo de la tradición literaria, aquella que arrancararía en *El matadero* de Esteban Echeverría, para reescribir la dialéctica entre civilización y barbarie a partir de este nuevo marco de pensamiento y de acción.

En el desplazamiento hacia lo soterrado del plano visual para extraer de allí un relato y una imagen nueva *aún* no vista, se juega la tarea del cronista de mostrar el estado de las fuerzas productivas que no sólo entran en la cotidianidad y el presente de la ciudad, sino que a la vez ya serían un indicio de las posibilidades del futuro. En ese espacio del matadero, marginado de la mirada pública, se hallan para el escritor los sujetos trabajadores, mal pagos, inmigrantes del interior, reseros, etc., que intentarán ser delineados como agentes activos para el esquema revolucionario.<sup>1</sup> Walsh los contrapone al poder financiero que se acomoda en el centro de la ciudad. La escritura va a ocupar un papel crucial en esta -denominada por el propio cronista- "guerra secreta de las carnes" (Walsh 2007: 269), señalando la rapiña de los monopolios extranjeros y la connivencia que el Estado negociador tenía con ellos. Pero la escritura también se entronca con la tarea revolucionaria en el acto de asumirse ella misma como la necesaria reescritura de *El matadero* de Echeverría; reescritura que re-abre el repertorio más vasto de imágenes y relatos que sedimentaron ciertos textos del pasado que como éste, pueden ser adjetivados de "centrales" o provenientes del "centro", en particular, del centro del canon nacional (allí donde los puso, no otra que la crítica), para re-ensamblar de manera inédita los elementos constitutivos de ese repertorio estético y alegórico-político: la sangre, el trabajo, la matanza, la civilización y la barbarie, el campo y la ciudad, el atraso y la modernización.



Fotografía proveniente de la crónica "Las carnes que salen del frío", octubre 1967. Sin referencia de autor.

<sup>1</sup> He trabajado este diálogo con la temporalidad revolucionaria en el artículo "Ciudades futuras, ciudades posibles. A propósito de dos crónicas de Rodolfo Walsh", en *Revista Telar* N° 18, 2017: 100-127.

Vistos desde la mirada que arma Walsh, estos materiales ya no se articularían plenamente con el presente de 1967 pero tampoco le son indiferentes, sino que sobreviven como restos a la espera de un nuevo montaje que abra la posibilidad de un relato diferente, el cual, en primera instancia recodifique al matadero en el lenguaje de la revolución (aunque luego, veremos, emerjan otros elementos que se desajustan de ese primer propósito). En este nuevo montaje, los vestigios que advienen desde un fondo de violencia histórica se reorganizan de manera imprevista, aunque no suspendiendo su dialéctica interna: así, la barbarie aquí estará encarnada por los monopolios de la explotación de la carne y el poder bursátil, mientras que la civilización estará depositada en el polo de los trabajadores. Esto le permite a Walsh sostener que "tal vez, Esteban Echeverría, no entendió del todo [...] proyectando desde entonces [desde *El matadero*] en el 'hombre de cuchillo' del suburbio prevenciones de violencia y sangre que se disuelven apenas uno se para a conversar con él" (Walsh 2007: 259). En el acto de la reescritura es preciso para Walsh, entonces, escarbar críticamente en ese "no entender del todo" que habría dado lugar a sucesivos equívocos; minar el lenguaje sedimentado de la tradición literaria desarmando las lecturas cristalizadas del matadero como barbarie: en síntesis, es necesario desvincularlo de su halo de salvajismo y muerte, para, por el contrario, proyectarlo como espacio en plena modernización (donde abundarían ahora las oficinas, las radios, la nueva tecnología de la faena, etc.) con una función precisa dentro del nuevo tiempo por venir. Por su significancia histórica, estética, política y económica, el matadero capta el foco de Walsh y la perspicacia de los fotógrafos que lo acompañan, permitiéndoles emplazar la problemática acerca de cómo *volver a ver* estética y políticamente al matadero, el pasado. Una cuestión que procuraremos abordar siguiendo los planteos de Georges Didi-Huberman (2012) en torno a la potencia de la imagen que re-aparece a través del montaje. Didi-Huberman retoma centralmente el pensamiento de Walter Benjamin para preguntarse de qué modo el relampagueo fugaz que produce el encuentro entre el Antes y el Ahora, "arroja una luz" y libera "alguna forma para nuestro propio Futuro" (46).

Encontrar esta precisa "forma" para el futuro es una preocupación constante en Rodolfo Walsh. Desde ella atraviesa a su vez las disyuntivas más generales de la época: la relación entre vanguardia estética y vanguardia política, la compatibilidad o no entre escritura y acción, entre ficción y compromiso político, y por último, entre la escritura de la novela –su gran proyecto inconcluso– y la escritura destinada a otras matrices más híbridas, urgentes y tal vez más "modestas" si se las compara al "sinuoso, paciente y elaborado [trabajo] de la Literatura", tal como él mismo lo describe en su diario el 28 de enero de 1969 (Walsh 2012a: 126).

La búsqueda de esa *forma* estética nueva que inaugurará políticamente el futuro se halla como inquietud latente en su diario pero también es explicitada en entrevistas, dentro del arco temporal de la media década (1965-1970) que enmarca la producción de estos dos textos menores que estamos abordando. Coincide con el momento de máxima tensión entre sus distintas obligaciones escriturales, vividas por él de manera angustiante en tanto serían mutuamente excluyentes<sup>2</sup>: éstas fueron, la escritura de la novela para la cual ha firmado un contrato con el editor Jorge Álvarez en octubre de 1967, y la escritura de notas para publicaciones periódicas diversas dentro de las cuales se destaca la escritura para el semanario de la CGTA<sup>3</sup>, cuya dirección asume en 1968. De este modo, desde la publicación de su cuento "Fotos" en *Los oficios terrestres* (1965) en el cual ya encontramos una reflexión acerca de las formas estéticas y su inscripción diferencial en el seno de la lucha de clases, hasta la entrevista con Ricardo Piglia en 1970, Walsh no deja de preguntarse de manera persistente cuál es la forma literaria *por venir* que proveerá de una nueva mirada. En sus respuestas, aunque siempre dubitativas, su pensamiento gira en torno a la importancia de la imagen, el montaje y el espacio del periodismo. En este sentido, en una entrada de su diario de diciembre del '68, deja constancia del efecto que

<sup>2</sup> Al respecto, en su diario anota el 31 de diciembre de 1968: "Lo que no soporto en realidad son las contradicciones internas. Las normas de arte que he aceptado –un arte minoritario, refinado, etc. – son burguesas; tengo capacidad para pasar a un arte revolucionario, aunque no sea reconocido como tal por las revistas de moda. Debo hacerla" (120).

<sup>3</sup> "CGT de los argentinos", dirigida por el sindicalista Raimundo Ongaro.

le produjo la película *La hora de los hornos*, cuya incorporación del montaje visual<sup>4</sup> y del documentalismo la destaca del resto de las producciones fílmicas de la época. A propósito escribe Walsh: "Tiene que ser posible recuperar la revolución desde el arte. La película de Octavio [Getino y Pino Solanas] es un camino [...] saltar desde esa perspectiva el cerco, denunciar, sacudir, inquietar, molestar" (117). Luego vuelve a referirse a ella más adelante. Siguiendo esta línea de reflexiones en torno a la cuestión de la forma estética, a principios del '69 anota en su diario: "[la novela] es la última forma del arte burgués, en transición a otra etapa en que lo documental recupera su primacía. Pero tampoco estoy seguro de esto" (126), y en la entrevista de 1970 con Piglia sostiene:

habría que ver hasta qué punto el cuento, la ficción y la novela no son de por sí el arte literario correspondiente a una determinada clase social en un determinado periodo de desarrollo y en ese sentido y solamente en ese sentido es probable que el arte de ficción esté alcanzando su esplendoroso final [...] en el sentido probable de que *un nuevo tipo de sociedad y nuevas formas de producción exijan un nuevo tipo de arte, más documental, mucho más atenido a lo que es mostrable [...] En el montaje, la compaginación, la selección en el trabajo de investigación, se abren inmensas posibilidades artísticas* (Walsh [1970] 1994: 67) (Cursivas nuestras).

Estas deliberaciones con respecto a la búsqueda de nuevas formas que problematicen, o como él mismo expresa, *que salten el cerco* de las sedimentaciones culturales y aboguen por una nueva manera de ver y decir "lo que habría que contar" en ese entonces (Walsh [1968] 2012c: 104), decantarán en una apuesta de Walsh por los espacios menores de producción escrituraria y sus concomitantes formas de publicación y circulación. En este sentido, toman realce sus textos para el semanario de la CGTA, pero también las notas que publica en las diversas y muy disímiles revistas de la época: *Leoplán, Panorama, Adán, Che, Voz Popular, Extra, Primera Plana, Georama* y *Siete Días*, las cuales, como referimos al comienzo, no fueron sino recientemente recuperadas.

Si bien no puede dejar de advertirse que Walsh experimenta la escritura de estas notas como una práctica que lo saca del eje de la escritura de la novela por cuyo contrato percibe un sueldo, a la vez, también se constituye en un espacio provechoso en la medida en que lo desconecta sin medias tintas del mundo letrado, de la autonomía literaria como valor regente y de la tradición del libro como soporte prestigioso (lo distancia así, ahora desde el criterio de la práctica escritural y no sólo desde el ideológico, de productos culturales que como *El matadero*, fueron leídos como centrales). Si por un lado en el semanario de la CGTA comenzará a publicar por entregas semanales su investigación *Quien mató a Rosendo* –sólo posteriormente compilada en libro–, por el otro, sus participaciones en las demás revistas mencionadas le permitirán ir encontrando, a través de un trabajo escritural signado por la "agitación", tal como lo define en su diario (126), aquella nueva forma de contar que lo pone en contacto con la "impureza" de la industria cultural y sus potencialidades expresivas, para nada desdeñadas por Walsh.

Volviendo a su entrevista con Piglia, observamos que por el año '70 sostenía:

si nuestra literatura fuera sometida a un marciano, un visitante de afuera, para que a partir de ella 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. Pienso que eso va a cambiar, debe haber ya signos de cambio...* ([1970] 1994: 71) (Cursivas nuestras).

La nueva forma se vinculará así, como sostiene Walter Benjamin con respecto al método del montaje, más a un simple *mostrar* que a un discurrir discursivo de pretensiones teóricas profundas (2005: 462). Y si bien no podría sostenerse que Walsh se posicione

<sup>4</sup>De hecho, el montaje realizado sobre la secuencia del matadero es uno de los momentos más afamados del film. Temporalmente, las crónicas de Walsh sobre el matadero coinciden con esta película y también con la reinterpretación pictórica realizada por el pintor Carlos Alonso cuando en 1967 ilustra la reedición de *El matadero* de Echeverría.

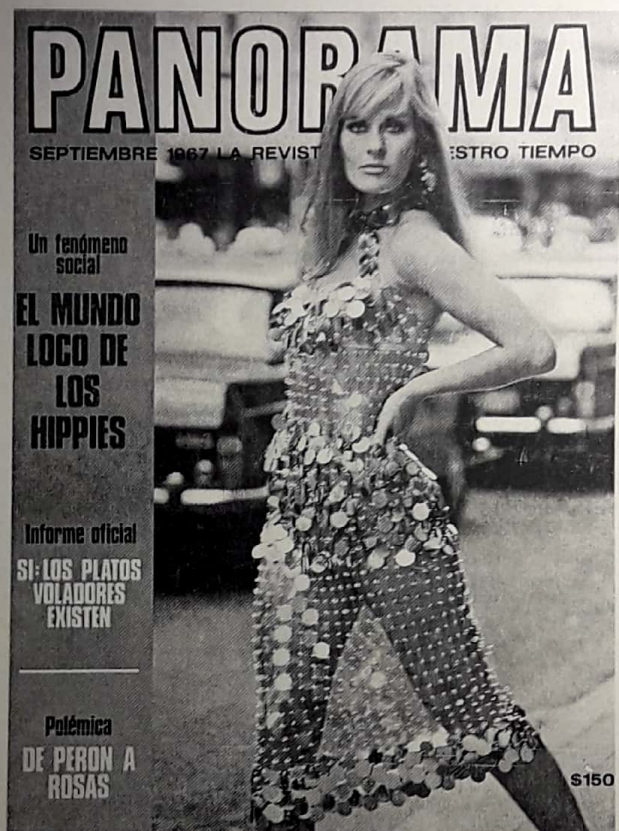
deliberadamente como "montajista", sí es dable observar que indefectiblemente se desplaza hacia esa modalidad de trabajo estético, en parte por las condiciones de producción dadas en las revistas y semanarios, pero sobre todo, por la manera en la que él las subvierte y reutiliza para abrirse un espacio propio desde el cual decir y mostrar algo que resulta inquietante. En estos espacios menores de la práctica de su escritura, Walsh se encuentra efectivamente con las potencias de la imagen, provistas a su vez por un necesario trabajo en conjunto con los fotógrafos Pablo Alonso, Eduardo Frías y Francisco Vera, responsables de las capturas en el matadero y el puerto de Buenos Aires; un trabajo colaborativo que es el que arma finalmente el montaje.

A la par de la imagen, la escritura de Walsh desentierra los restos de *El matadero* de Echeverría, mejor dicho, de la forma estética y política en que *El matadero* se volvió codificador de la realidad nacional y así, fuente de equívocos según el escritor, desenterrando también la propia forma de una lengua que le fuera medianamente contemporánea. Porque el espacio de la revista le permite exhumar y hacer uso efectivo de las prácticas del lenguaje de los prosistas nacionalistas del siglo XIX. Ricardo Piglia (2016) sostiene que Walsh reconecta con la tradición de la diatriba, la injuria y el panfleto por contraposición al gran linaje de la ensayística liberal de Martínez Estrada o Murena (29). Se acerca oblicuamente así a lo que fuera el proyecto original de su "novela geológica" nunca llevado a término, en el cual Walsh planeaba excavar en "las capas geológicas del habla rioplatense que han ido superponiéndose desde los días de la Organización [Nacional]", tal como declara en la entrevista de 1968 publicada en *Primera Plana* (Walsh [1968] 2012c: 112). Entonces, aquello que se mantenía como proyecto de escritura literaria, en torno del cual gravitaba la búsqueda de una nueva forma acorde a los nuevos tiempos, se termina trasladando finalmente en estos años al espacio menor de la nota periodística para efectivizarse así por otra vía, distante del soporte prestigioso del libro. Hacia finales de enero de 1969 Walsh medita en su diario poner fin al contrato que mantenía con Álvarez por la escritura de la novela y evalúa seriamente la propuesta de contrato permanente que le ha hecho la revista *Panorama* (2012a: 123-124). Para ese entonces, ya ha escrito varias crónicas, entre ellas, la del matadero y "Las carnes que salen del frío", pero también aquellas otras sobre el Litoral argentino para las cuales ha viajado con el fotógrafo Pablo Alonso. Su escritura se ha enlazado así con lo que en varias de sus declaraciones quedaba en el plano de la intuición, es decir, citamos anteriormente, con las *inmensas posibilidades artísticas* que habría en las matrices híbridas de la industria cultural, con el poder de la foto y de *lo mostrable* y, asimismo, con el trabajo colaborativo, una modalidad que lo desplaza de la función autor y que el propio Walsh habrá a su vez visto de cerca en la muestra de *Tucumán arde* instalada en la CGTA en 1968.

Al respecto, en la crónica "Las carnes que salen del frío", el texto se abre a una apuesta de ensamblaje innovador entre la diatriba, la denuncia y la imagen reproducida gracias a las modernas tecnologías como lo eran las de la fotocopia. La crónica habilita un espacio visual destinado a la reproducción fotocopiada (y luego transcrita para su mayor legibilidad) del documento de denuncia que elaboraran los trabajadores y las empresas frigoríficas locales para dejar constancia de los atropellos sufridos y asentar sus demandas. De este modo, es importante leer este movimiento estético y político desde el contexto particular de *Panorama*, para poner en perspectiva hasta qué punto lo que Walsh hace, inmiscuyendo un documento incómodo, imprevisto para la línea editorial de la publicación, constituye una apuesta global por usufructuar ciertos espacios relegados de la tradición letrada, de manera tal que emerja en ellos esa *forma* estética que será nueva en tanto se articule al montaje crítico de materiales heterogéneos, al trabajo en conjunto y al uso de nuevos recursos tecnológicos. Lo que finalmente se produce es un texto que persigue sacudir la mirada en la medida en que resulta inesperado para el espacio periodístico en el que se inserta.

La redacción de *Panorama* se estructura en una sociedad periodística internacional con la redacción de la revista *Time*, en New York, "desde donde se bajan las directivas para la redacción porteña", sostiene Carlos Ulanovsky (1997: 57). Su slogan y subtítulo es "La revista de nuestro tiempo", se destaca por sus enviados especiales al extranjero y por tocar temas de actualidad que insisten en una iconografía fetichista del dinero y

del progreso entendido en diversas "ficciones". Asimismo, se destaca por una artillería publicitaria detrás de la cual se vislumbra un público lector de elite. Ésta da forma a un abigarrado campo visual preñado de objetos de consumo suntuoso: relojes, autos, viajes, perfumes, whiskeys, cigarros. Se construye de este modo una sensibilidad ocular signada por la idea de instantaneidad de las imágenes con lo que estaría sucediendo en el mundo. El color es una verdadera novedad dentro de las publicaciones gráficas en el país, y contribuye a poner de realce el poder magnético de las fotografías.



Todo ese universo visual se contrapone a la modesta fotocopia en blanco y negro del documento de denuncia de los trabajadores que realiza Walsh. En ella es notable la falta de nitidez (es borrosa, minúscula, con manchas de tinta), que vuelve casi ilegible lo que en ella está escrito, salvo con lupa. Lo que sí se ve a través de ella es el peso material y denunciante que Walsh le otorga a la imagen por el hecho de estar allí *como sea*, reproducida como prueba, y más ampliamente, por ser técnica moderna al servicio de la testificación y documentación de las injusticias.

En su cuento "Fotos", publicado en 1965 en el volumen *Los oficios terrestres*<sup>5</sup>, es decir, una publicación muy cercana temporalmente a estas crónicas, Walsh pone en tensión dos maneras de entender la producción del arte y de la experiencia artística; una discusión que al interior del cuento ficcionaliza la confrontación —necesaria, inaplazable— entre, por un lado, matrices tradicionales, legitimadas y aristocráticas, y por el otro, las nuevas formas de producción artística, pero sobre todo de reproducción, que significaron una democratización del gusto: la fotografía entre las principales. Los dos personajes protagonistas, los amigos Jacinto Tolosa y Mauricio Irigorri, son quienes llevan adelante esta pugna. Jacinto es hijo de terratenientes ligados al golpe del '30, estudia abogacía en la Capital y también escribe versos porque, como le dice su profesor al terminar sus

<sup>5</sup> Este libro significó un quiebre en la cuantificación de Walsh en tanto se aleja aquí del clásico policial de enigma que trabajó hasta su libro anterior, *Variaciones en rojo*.



estudios, "no [hay que olvidar] las musas. Nuestros grandes políticos llevaban un tintero en el chaleco" (Walsh [1965] 2005: 26). Encarna así a grandes rasgos la supervivencia de la figura del letrado decimonónico. En uno de los fragmentos del cuento se transcribe "la cocina" del proceso de escritura que realiza Jacinto, para permitirnos ver que sus versos son de una extrema mediocridad y que las palabras son escogidas por el poeta-estudiante de abogacía exclusivamente en función de la métrica y la rima. Su propia apreciación es que son "bosta" (28), aunque luego, en un tiempo posterior que la ficción hace coincidir con la obtención de su título de abogado, serán publicados como poemario. En contraposición, el personaje de Mauricio pertenece a la clase popular. Su padre, que ha recibido la bonanza de los tiempos peronistas, monta un negocio de fotografías para que su hijo se gane la vida. Pero el personaje, en un acto de desacato a su predestinación de clase, encontrará allí algo más que un medio de sustento: se encontrará con el arte, algo que escandaliza a su amigo. Mauricio le explica a Jacinto mientras manipula su cámara Rollei "...ya vas a ver. Espérate que le agarre la vuelta a esto y te juro que el mundo entero se pone a vivir de nuevo, fresquito, recién hecho" (34). Y si bien Jacinto frente a las fotografías de su amigo experimenta una sensación inquietante que pone en crisis su forma de ver (Jacinto la describe como "una lejanía", "una oscuridad", "algo desconocido", "un paisaje que no vuelve", "un espejismo del corazón", [35-36]), no acepta ideológicamente que éstas sean arte, en principio, porque provienen de un artefacto mecánico (34), y más profundamente, como advierte el propio Mauricio, porque lo puede hacer cualquiera.

A los fines de entrever el cambio que Walsh experimenta con respecto a cómo pensar y producir el arte, cambio al cual también empieza a dar *forma* en estos años, nos interesa extraer del cuento las dos posiciones en tensión a las que se le dan voz. Así, por un lado, Jacinto, como hemos dicho, representante de cierta tradición letrada, argumenta frente a las fotografías de su amigo que:

el arte es un ordenamiento que no está previamente contenido en sus medios. En todo caso, si un ordenamiento así resultara artístico, el creador sería el creador de los medios. Mister Eastman sería el verdadero autor de todas las fotos que se sacan con una Kodak [...] El goce estético es estático. Integritas, consonantía, claritas. Aristóteles. Croce. Joyce (38).

En el siguiente fragmento, Mauricio le contesta: "Me cago en Croche [sic] [...] No, viejo, si ya caigo. El arte es para ustedes [...] Si lo puede hacer cualquiera, ya no es arte [...] No te preocupés, si ahora lo hago por morfar no más. Y por tenerlo contento al viejo (37). Sin embargo, hacia el desenlace del cuento, Mauricio irá mucho más lejos en su práctica fotográfica. En su acto final, entrelaza mediante un piolín el disparador de la cámara con el gatillo del revólver que le volará la cabeza, disparando al mismo tiempo ambos artefactos y capturando así su suicidio.

El nuevo y sobre todo, tentativo, estatuto artístico de la fotografía está rodeado de una conflictividad que no pasa por alto para Walsh, sino todo lo contrario. Esta conflictividad constituye el nudo de la trama cuentística en la medida en que por la criba de esta pugna el escritor hace pasar el enfrentamiento histórico y político entre las dos clases sociales convocadas en el cuento, señalando que éste no es ajeno a lo que acontece en el campo artístico. Por ello, discurre por allí también una presunción del recambio temporal por venir. La característica de la fotografía ligada a su reproductibilidad no-aurática, que demandaría saberes no letrados, hacen de la imagen una forma revolucionaria en tanto contestataria al ordenamiento tradicional del campo artístico ligado al poder oligárquico.

En esta dirección, la imagen en las crónicas "El matadero" y "Las carnes que salen del frío" toma un lugar protagónico que la aleja de la función de "ilustrar" lo escrito, o de la de "recrear" visualmente la lectura. Los dos textos, lo que éstos relatan y lo que de éstos se nos hace presente a nosotros como testimonio de aquel pasado, se construyen desde el amazón tensional entre escritura e imagen, en un entrelazamiento de miradas que se contraponen y exigen mutuamente. Aunque hasta el momento el archivo que rescata estos textos no lo haya hecho pensándolos como parte de un montaje que incluiría necesariamente las fotografías –obedeciendo esto probablemente al criterio según el cual

Walsh no es el autor de las mismas, excepto por la fotocopia del documento de denuncia-, sin embargo, por las razones que hemos venido argumentando, es factible pensar que Walsh comienza en estos años a reformular el estatuto de la imagen en relación con la práctica de la escritura. En su búsqueda de una nueva forma estética comienza a pensar este encuentro en la línea del montaje denuncialista que en otro momento observara en *La hora de los hornos*, y del trabajo colectivo que viera de cerca con la muestra *Tucumán arde* en la CGTA. De hecho, el punto de vista de las notas se construye incluyendo la mirada del fotógrafo a través de un "nosotros" con el que Walsh involucra a quienes lo acompañan.<sup>6</sup>

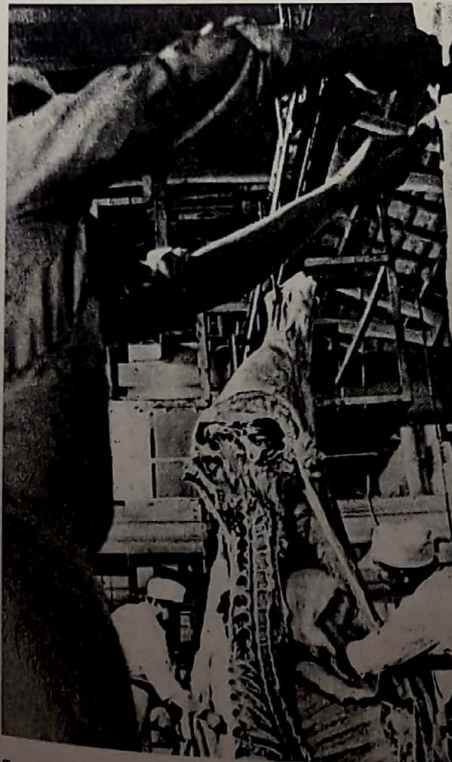
Pero a la misma vez, la tensión entre los materiales constitutivos del montaje es permanente. Mientras en la escritura no queda resquicio en el cual no se afirme la urgencia de la causa revolucionaria y, en este sentido, de la tarea por asumir que tendría el matadero –no como espacio bárbaro, sino modernizado–, la imagen, a contracorriente, insiste en exponer el signo perturbador de la muerte, la matanza y la "charca de sangre", como dijera en 1845 Juan María Gutiérrez (en Patricio Fontana y Claudio Román, 2009). Receptados en y desde un "futuro que no fue", en el cual estos textos nos llegan a través del trabajo de archivo, esta tensión entre su escritura y sus imágenes nos invita a una forma de ver el pasado a partir de lo que de éste *reaparece*, procurando que no se aplanen las fuerzas políticas, estéticas y hasta intuitivas en conflicto, y en ese sentido, que tampoco se sofoque –dentro el signo total de la Revolución– la manera en la que éstas disyunciones tomaron forma y generaron sus propias representaciones. En esta escena crítica en la cual releemos un pasado (los '60-'70), el cual a su vez también está releendo otro pasado (el del siglo XIX), la tarea archivística sobre esos restos nos demanda no perder de vista la forma en que estas disyunciones moldearon no solo el régimen de lo imaginable –donde están claramente la revolución, la modernización, la liberación puestas en un primer plano–; sino también ir, como lo hace el propio Walsh y los fotógrafos, hacia lo soterrado del plano visual (soterrado en el sentido de la espacialidad, pero asimismo en el sentido económico e histórico) para observar cómo también lo entonces "inimaginable" tomó mediante el montaje su propia *forma* de contar lo que había que contar, incluso, como observa Mario Cámara (2017), en el seno mismo de las retóricas más representativas de la ideología del momento. En el choque entre aquel presente y su propio pasado, a través del cual se re-ensambla el matadero desde un espacio escritural menor y a partir de la mixtura de materiales para volver a ver la historia y los modos de contarla, también surge una *forma del futuro*, a través de la cual ese futuro por venir será dicho y mostrado.



Fotografía perteneciente a la crónica "El matadero", septiembre 1967, sin firma de autor.

<sup>6</sup> Esta estrategia de trabajo se emplaza ya en 1957 en *Operación masacre* pero, sin embargo, ello solo es explicitado en el prólogo que agrega a la reedición de 1969 y en el cual refiere: "desde el principio está conmigo una muchacha que es periodista. Se llama Enriqueta Muñiz, se juega entera. Es difícil hacerle justicia en unas pocas líneas. Simplemente quiero decir que en algún lugar de este libro escribo 'hice', 'ful', 'descubrí', debe entenderse 'hicimos', 'fuimos', 'descubrimos'" (Walsh [1969] 2012b: 20). Este gesto de volver explícito el trabajo colaborativo doce años después, cercano al acto de "hacerle justicia" como él mismo expresa, pudo haber obedecido a que en un primer momento buscó cuidar a Enriqueta Muñiz en aquellos años finales del '50, cercanos a los hechos que el libro denuncia, y por eso no nombrarla o hacerla parte de un trabajo en colaboración. Pero también, el hecho de que haya sido efectuado en el prólogo que agrega en 1969 lo hace entrar en diálogo con el marco mayor de reconceptualizaciones que se suscitan en las reflexiones de Walsh con respecto a las *formas* de la producción escritural.

En *Pequeña historia de la fotografía* Walter Benjamin (2007) sostiene que entre la imagen y la escritura siempre debiera haber una "tensión crítica": ninguna de las dos lo dice todo, al contrario, la una perturba a la otra exigiéndole revisar sus lenguajes propios. En estas crónicas dicha relación conforma el espejo roto de una revolución que, no solo no aconteció, sino que en su lugar se instauró, nueve años después de hecha esta publicación, la más terrorífica de las dictaduras, haciendo cumplir a la misma vez lo que las crónicas ya buscaban registrar tanto en la letra como en la imagen: por un lado, que la barbarie no es ni desbocada ni atolondrada como lo fuera "la chusma" de *El matadero* de Echeverría, sino que al contrario, se rige por el perfecto y frío cálculo de una muerte serializada (recordemos que Walsh, en su acción de reescritura e inversión del texto fundamente, identifica a la barbarie con al poder financiero, aquel con el cual en los '70, justamente, se va a aliar la dictadura). Por el otro, como anticiparan por su parte las imágenes, estas crónicas también buscaban registrar que el espacio del matadero, epítome de la historia política y literaria del país, enchastra siempre la toma, la captura óptica de un presente que ansía volver legible lo que de promisorio tiene el horizonte del futuro. Sus restos de matanza y sangre no dejan de advenir, tal como sucede en la última toma de Mauricio, el personaje de su cuento *Fotos*. La sangre salpica su rostro captando la tragedia de su último minuto de vida, generando un "negativo defectuoso [...] que no se pudo mejorar" (Walsh 2013: 52). Pero también salpica el paisaje apacible de la laguna en donde se suicida, laguna en la que en otros tiempos, recuerda su amigo Jacinto "habíamos pescado y cazado [...] el mismo lugar donde íbamos a linternear con los peones y vos encontraste un gliptodonte" (52). Así, la foto es una nueva capa geológica que se agrega a ese espacio de la pampa que tanto interesaba indagar a Walsh en su proyecto de la novela: se puede escavar el tiempo hasta dar con sus elementos fósiles más propios, tal como el gliptodonte que había encontrado Mauricio. Ir hacia lo soterrado, desenterrar, yuxtaponer y contraponer, son todas formas de construir una memoria.



Fotografías pertenecientes a la crónica "El matadero" de septiembre de 1967.  
Sin firma de autor. Publicación original en color (izquierda) y blanco y negro (derecha)

En las crónicas, el desajuste entre la imagen y la escritura, y a su vez entre éstas y las otras imágenes y escrituras que integran la publicación de *Panorama* en su conjunto, nos devuelve la textura irritada y contradictoria de una forma estética que, tomando la expresión de Didi-Huberman (2014), *ve venir la catástrofe* incluso cuando no puede imaginarla como parte del esquema revolucionario planeado (al menos en este momento), y sus fuerzas se direccionen a sacarla precisamente del campo de la *imago*. La inadecuación entre unas y otras, y a su vez, entre éstas y el fondo mayor de imágenes de la revista, escribe ya un relato de lo contrahecho, lo desfigurado. El montaje que arman estas crónicas logra captar los, por entonces, tenues signos de lo que se está gestando.

Didi-Huberman se pregunta ¿cómo ver venir la catástrofe? Siendo que ésta se torna visible demasiado tarde, una vez que ya ha detonado. ¿Cuáles son los órganos sensoriales de un tal *ver venir*, centinela en el tiempo? (9). Estas preguntas se trabajan desde la metáfora del *grisou*, un gas metano y mortífero que aparece en las fisuras subterráneas de los túneles de minería, un gas que, como la misma catástrofe, es inodoro e incoloro, imposible de ser advertido, y por ello, responsable de tantas tragedias. Los mineros recurren a una estrategia muy antigua y de cierto carácter adivinatorio: llevan consigo dentro de una jaula a un pájaro cuyo plumaje, ante este gas *grisou*, se infla, se crispa, volviendo así *legible* por medio del *hacer visible*, la catástrofe inminente. La visibilidad es la primera de las acciones que posibilitará la anticipación, y con ella, la legibilidad y cognosibilidad de esa catástrofe que se incuba, enterrada, aún inimaginable, y por ello, aún sin relato articulable con el presente (Didi-Huberman 2014: 9-16).

Para Didi-Huberman, la dificultad para *ver venir* el momento de la catástrofe se relaciona con que ella está tapada por otra catástrofe más obvia y espectacular que ocupará todo el campo de visión. En este caso, debe señalarse el peso que adquieren en los dos números de la revista las imágenes provenientes de los corresponsales en Vietnam, las cuales, conformando una experiencia de presente en instantaneidad con lo que acontece en el mundo, depositan la tragedia en un espacio lejano. Pero también está tapada por otras imágenes que, de manera paradójica, certifican estar viviendo un tiempo de paz (por ejemplo, el informe sobre la "buena vida" en la Alemania oriental, la nota colorida sobre "El mundo loco de los hippies", ambas del número de septiembre de 1967). De modo que "no hay mejor artimaña para las catástrofes que la aparente normalidad del tiempo que pasa" (34). En esos tiempos no se procura ver más allá, tendiendo al adormecimiento de la visión (35) y por ello se hace posible que se asiente un régimen estético y político del *desaparecer*, donde las pequeñas luces que iluminan críticamente el presente se hallan sobreexpuestas a la excesiva luminosidad de los reflectores ya sean de la vigilancia, del espectáculo o del consumismo (las imágenes de publicidad que copan la revista).



Fotografías pertenecientes al número de octubre de 1967 (derecha) y septiembre (izquierda). Nota sobre la guerra de Vietnam y sobre los "hippies". Publicidad de cigarrillos.

El montaje de Walsh y los fotógrafos, en sus modos de mutua colisión entre escritura e imagen, en su entramado de euforia afirmativa de la causa revolucionaria y a la vez, visión "sospechante" proveniente de los primeros planos en que aparece la sangre, en la reproducción fotocopiada de la denuncia, en el uso de la diatriba que irrita el mundo visual de la publicidad glamorosa por el que se ve rodeado, se acercan a la figura de ese plumaje adivinatorio que siente, físicamente, el aire envenenado.

En 1972 Walsh es echado de la revista y algunos años después en una entrevista, ante la pregunta de por qué ha dejado de ejercer el periodismo, contestará: "sólo me interesa escribir para muchos, no quiero escribir para ejecutivos" (citado de Link, en Walsh 2012c: 153). El escritor se aleja de esos espacios donde impera la construcción visual y escritural de "la normalidad", y en 1977, fiel al compromiso asumido, escribe "Carta abierta a la Junta Militar". En ella se reactiva el sino nacional del matadero y contra por lo entonces inimaginable, vuelve a gobernar la muerte sin fin:

han despojado ustedes a la tortura de su límite de tiempo [y esto] ha sido completad[o] con la falta de límite en los métodos, retrocediendo a épocas en que se operó directamente sobre las articulaciones y las vísceras de las víctimas [...] Han llegado ustedes a la tortura absoluta, intemporal, metafísica [...] mentes perturbadas que la administran para ceder al impulso de machacar la sustancia humana hasta quebrarla (Walsh [1977] 2012c: 227).

#### Las crónicas en el "archivo Walsh" (2007)

El montaje al que se acerca Walsh en los años que antecedieron a la dictadura cívico-militar le permite dar cuenta de algo que estaba más allá de lo que la escritura comprometida con la revolución buscó deliberadamente contar. Un *algo* que Walsh, si bien no se permitía decir de manera explícita en sus textos publicados, sí lo hacía en sus papeles personales, por ejemplo cuando al salir de una reunión en la CGTA escribe en su diario "me fui lleno de congoja, pensando –como otras veces– que estamos derrotados" (Walsh 2012: 108), o cuando anota "lo que sucede es que me paso al campo del pueblo, pero no creo que vamos a ganar: en vida mía, por lo menos. ¡En vida mía!" (119). El montaje de los artículos periodísticos abordados le permite dar cuenta de esa intuición del horror mediante una forma estética que está más allá de lo que las palabras efectivamente profieren. No es casual que al referirse en 1968 al proyecto de su novela geológica, Walsh declare que "la última anécdota prevista [...] sucedió ayer, o pasado mañana: brota durante una reunión de escritores revolucionarios fracasados, no tiene final, y su lenguaje es el del caos, 'porque así hablamos ahora'" (Walsh [1968] 2012d: 112).

El montaje es una singular manera de volver visible y así, cognoscible, aquello que escapa a la linealidad del relato perturbando su coherencia tranquilizadora, porque, más que "decir", el montaje "muestra" (Benjamin, 2005: 462). Y por ello también exige una instancia de recepción en la que, asimismo, más que dejar establecidas lecturas, se procure en cambio hacer lugar al re-surgir de lo que intenta darse a ver. De esa manera, la práctica crítica también extrae su potencia epistémica del método del montaje en tanto ejercicio de rearmado de los restos que quedaron, en tanto búsqueda de interpretaciones que siempre serán parciales.

Si, por un lado, las crónicas conforman un montaje singular que reorganiza los vestigios de un pasado que es significativo *dentro de aquél* presente con el que colisionan (recordemos la expresión de Walsh "guerra secreta de las carnes"), también el trabajo crítico y archivístico que con posterioridad las recupera, vuelve a convocar al montaje como estrategia para su cognoscibilidad. Este montaje deberá entonces atravesar las lecturas cristalizadas con que los años '60 y '70 se han vuelto objetivables para la praxis crítica. Porque, como sostiene Nicolás Casullo (2007), el final catastrófico del sueño revolucionario sustrae a esos años de nuestro presente en tanto pasan a conformar lo

<sup>7</sup> La entrevista hecha para *Primera Plana* narra por momentos lo que Walsh dice, pero en otras partes también cita sus palabras textualmente. De allí la cita dentro de la cita.

"no pensable". Así, es un pasado que "se desmiembra verbalmente" (11), pasando a ser "un lugar de reflexividad ahogado [...] [y de] significantes descuajados, yermos, elucubraciones deshistorizantes de la historia" (12), donde lo que reina es la "imposibilidad de pensar[lo] críticamente" (12). Coincide en este mismo señalamiento José Luis de Diego (2007), para quien la modalidad en que se resolvió la reconstrucción de la cultura a partir de la llegada de la democracia insidió en la forma de reconfiguración del campo intelectual y sus lenguajes críticos. De Diego observa la emergencia de ciertas categorías que no habrían hecho más que "distorsionar la lectura que podamos hacer de aquellos años" (221), poniendo en evidencia además que estos desplazamientos acontecidos en el nuevo lenguaje crítico – conciliador y moderado– acusarían en lo profundo el efecto de las políticas que la propia dictadura impuso sobre los usos de la lengua (219). Algo a lo que Rodolfo Fogwill se refirió en 1984 como "La herencia semántica del proceso".

La catástrofe con que "se cierra" el proyecto de emancipación condicionó una determinada manera de leer los años '60 y '70 y las tensiones estéticas e ideológicas que le fueron propias. Pero, mejor dicho, condicionó una manera de *no leer* aquellos años sino ya como una forma de lo que *desaparece*, lo que se apaga y muere, cayendo fuera del radio de *lo visible*.

Para George Didi-Huberman (2012) el montaje, por el contrario, se construye en alianza con un régimen estético y también político que focaliza en lo que, *pese a todo, aparece y reaparece*, para hacernos ver, y así conocer, qué luz arroja ese vestigio del pasado sobre nuestro presente. De esta manera, propone pensar al montaje como el movimiento que descompone las grandes construcciones temporales para hacer lugar a nuevas conexiones divergentes entre el pasado y el presente que repotencien las singularidades que hubieran quedado sofocadas (Didi-Huberman 2015: 18). Este montaje se inscribe como una ruptura con respecto a la linealidad de los relatos para impulsar el movimiento cinemático de la imagen que permite otra forma de conocimiento, en particular, por medio de la construcción del "punto de vista crítico" (19-20). Siguiendo esta línea, puede sostenerse que tanto Walsh quiebra en 1967 esa linealidad rearticulando a través de una *forma* imprevista vestigios del pasado para poder *volver a ver* al matadero por fuera de la sobredeterminación del canon nacional, como así también, cuarenta años después, el archivo que rescata estos textos apuesta por desarmar la lectura conclusiva sobre los '60 y '70 expresada en la idea crítica y social de revolución como equivalente a derrota y clausura. Hay en la construcción creciente de ese "archivo-Walsh" un gesto de volver a mirar y detenerse en "los elementos constructivos más pequeños [...]" (Walter Benjamin 2005: 11), yendo a contracorriente de los discursos críticos que desde los '80 se vinieron esgrimiendo, para "descubrir [...] en el análisis del pequeño momento singular el cristal del acontecer total" (11).

La imagen superviviente del pasado (re)aparece bajo la dinámica de la intermitencia, lo lagunar, lo discontinuo, para interrumpir el flujo lineal de la historia y conminar a rearmar la mirada en función de un objeto en movimiento, objeto frágil y menor como son estos textos en relación al resto de la obra de Walsh. Pero para captar las fugaces "luces menores" que estos restos-textos del pasado nos ofrecen, es preciso un nuevo deseo de ver que haga foco, ya no en el relato de la clausura del tiempo final que impone la idea de la destrucción total e irreversible (la fascinación que ejerce lo apocalíptico, dice Didi-Huberman), sino más bien en los pequeños destellos de la imagen dialéctica benjaminiana, a través de los cuales "el Antes reencuentra al Ahora para formar un resplandor, un relampagueo, una *constelación en la que se libera alguna forma para nuestro Futuro*" (Didi-Huberman 2012: 46).

El trabajo de archivo, como toda excavación, tiene un vínculo ético con aquello que *aparece*, ubicándose próximo a la propia dinámica de las imágenes que, como en el cuento *Fotos*, se apilan como capas geológicas que desentierran hasta los huesos fósiles de un tiempo ya arcaico. Y es en ese sentido que el archivo se vuelve un engranaje clave en la actual búsqueda de nuevas formas de ver el pasado que deshabitúen la mirada crítica por varios años capturada, ya sea por las grandes luces de ese pasado (las poéticas de la emancipación revolucionaria) o por sus grandes oscuridades (la derrota, la muerte). Un programa crítico éste que queda plasmado, por ejemplo, cuando Beatriz Sarlo en 1997 en el número 58 de *Punto de Vista* dedicado a repensar los '70, se refiere a una serie de escrituras que se efectuarían, dice, "con lo que se ha aprendido en las dos décadas que nos separan

de 1973" (18). Ese *irremediable* "saber lo que vino después" funciona como un aprendizaje que garantizaría una distancia reflexiva y madurada con respecto al pasado desde la cual éste no se configura para Sarlo sino como "un mundo *desaparecido*" (16), tal su expresión. Es decir, una imagen que se apaga. Y es que asiduamente los materiales que trae el archivo provenientes de aquellos años comparten una misma cualidad: no son ni completamente luminiscentes (porque los opaca la catástrofe final) ni completamente invisibles (porque su solo advenir señala que son restos que han sobrevivido). Lo que se transforma es el ojo que los mira y la decisión crítica de verlos ya sea en un régimen desaparición y borramiento, o por el contrario, en su re-aparecer, por minúsculo que éste sea.

La reflexión crítica emergente en los años '80, constructora de parámetros de lectura que continuaban funcionando hasta el 2000 tal como dejaba asentado el señalamiento de Casullo, ha mantenido con esos materiales que construyó como ya muertos una relación de autopsia aséptica: abrir el pasado para dejar establecido (no sin calurosos debates de por medio) lo que *efectivamente* pasó y erigir sobre esta praxis un saber que, siguiendo a Sarlo, sería definitivo en tanto irreversible, así como irreversible sería la propia temporalidad en la que este ejercicio crítico pone en juego la construcción de los sentidos (la idea de "venir después, con lo que ya se ha aprendido").

La pregunta que el matadero emplazaba a Walsh y los fotógrafos, la de cómo volver a ver el pasado, es la misma que ahora estos mismos textos le hacen a la crítica: de qué manera reactivar lo que estos materiales tienen aún por mostrar en nuestro presente sin neutralizar la *forma* en que ese mostrar se construyó. Aquí la dirección archivística que la crítica más actual ha emprendido, sobre todo en lo que respecta a los textos menores, híbridos y dispersos de un autor, orillados asiduamente en un primer acercamiento crítico más interesado en "la obra", cobra relevancia en la medida en que la construcción de tal archivo es ya la posibilidad de un nuevo re-montaje. Y es que el archivo, en su faz más "revolucionaria" (Derrida, 1998), impulsa el carácter resurgente de lo que no adviene sino como una sobrevivencia. A través del trabajo archivístico la crítica arma sus propios montajes como forma de volver a exponer los tiempos perdidos. De este modo, también pone en juego la posibilidad de rearmar el campo visual que rige el presente desde una política de la mirada que no desatiende ese resto que se crispa en medio de la marea uniforme de las múltiples imágenes, como el plumaje del pájaro en los túneles de las minas, reconfigurando nuestra relación con el pasado y así, con el porvenir.

Estos restos, desajustados de su propio presente, inesperados también para el nuestro (si tomamos en cuenta los cuarenta años que tardaron en reaparecer), traccionan a la crítica hacia una zona del acontecer que la aleja de las meras tareas del registro, constatación u organización del material, para comenzar a construir sus lecturas de un modo no ajeno a la forma en que la irrupción de la violencia en su propio objeto de análisis determina su disponibilidad material (o no) para disponerse públicamente. Más aún cuando sabemos que varios textos de Walsh, sobre todo borradores de la novela geológica que él mismo menciona en sus papeles personales, fueron secuestrados en 1977 por la dictadura militar, sin aparecer todavía. De modo que nos impele a pensar que todo material que de él dispongamos ha sorteado un derrotero de sobrevivencias que repercuten necesariamente en la forma en que se plantea la lectura que los acoja. De allí también las resonancias éticas que recaen sobre la praxis crítica que trabaje con este tipo de material. A propósito Nicolás Casullo, en un texto anterior al citado anteriormente, señalaba que "el tema entonces no es solamente cómo necesita *aparecer* y ser relatada aquella historia política y de cuerpos expuestos a la muerte, sino, en el mismo orden significativo, cómo se procesó su ausencia [...]. Cómo, entre otras cosas, pero fundamentalmente en esta, se estructuró un tiempo cultural democrático en la "desaparición" de gran parte de un pasado reciente" (1997: 10) (Cursivas nuestras).

Contra el régimen visual y político de lo que se apaga y desvanece, el archivo aboga por lo que, aún en su leve destellar, aparece ante la mirada que *desea volver a ver* el pasado, porque ningún archivo está ya dado, sino siempre por venir. La inestabilidad y diseminación que lo atraviesa, inherente a la forma de aparecer de su objeto, le impide a la crítica presuponer cualquier posición pre-fijada con respecto a él. Así, la tarea crítica es una torsión de reescritura más, efectuada en el umbral de las temporalidades múltiples que estos textos nos exigen mantener abiertas. La publicación aquí de algunas de aquellas fotos,

aún no vistas, y ahora ya, a cincuenta años de distancia, abogan por la potencia de lo que, aun siendo menor, reaparece para perturbar los monocordes lenguajes del tiempo de la normalidad que pasa.

### Bibliografía

- Benjamin, Walter (2005). *Libro de los pasajes*, Madrid: Akal.
- Cámara, Mario (2017). "Restos épicos. Relatos e imágenes en el cambio de época" *Revista Transas*. En línea <http://www.revistatransas.com/2017/03/16/restos-epicos-relatos-e-imagenes-en-el-cambio-de-epoca/>
- Casullo, Nicolás (1997). "Los años 60 y 70 y la crítica histórica", *Confinés*, Año 3, N° 4, Julio: 7-28.
- . (2007). *Las cuestiones*, México: Fondo de Cultura Económica.
- De Diego, José Luis (2007). *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*, La Plata: Ediciones Al Margen.
- Derrida, Jacques ([1995] 1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Valladolid: Editorial Trotta.
- Didi-Huberman, Georges (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*, Madrid: Abada Editores.
- . (2014). *Sentir le grisou*. París: Les Éditions de Minuit.
- . (2015). *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia 2*, Buenos Aires: Biblos.
- Echeverría, Esteban (1963). *El matadero*, Buenos Aires: Kapeluz.
- Fogwill, Rodolfo ([1984] 2010). "La herencia semántica del proceso" en: *Los libros de la guerra*, Buenos Aires: Mansalva: 68-70.
- Fontana, Patricio y Román, Claudia (2009). "De paseo a la muerte. Imágenes del matadero en los viajeros al Plata y sus reescrituras en la literatura argentina". *Actas del Coloquio Montevideana VI. Los viajeros y el Plata. Un siglo de escritura*.
- Gilman, Claudia (2003). *Entre la pluma y el fusil*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Link, Daniel ([2007] 2012). Prólogos y notas introductorias (sin titulación) a los textos periodísticos de Rodolfo Walsh, en Daniel Link (comp.) *El violento oficio de escribir. Obra periodística (1953-1977)*, Buenos Aires: Ediciones La Flor.
- Piglia, Ricardo (2016). *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Sarlo, Beatriz (1997). "Cuando la política era joven." *Punto de vista*, N° 58: 15-19.
- Ulanovsky, Carlos (1997). *Parén las rotativas*, Buenos Aires: Espasa.
- Walsh, Rodolfo (1994 [1970]). "Reportaje de Ricardo Piglia a Rodolfo Walsh" en: Roberto Baschetti (comp.) *Rodolfo Walsh, vivo*, Buenos Aires: Ediciones La Flor: 62-75.
- . (2007). *El violento oficio de escribir. Obra periodística (1953-1977)*, (Daniel Link comp.) Buenos Aires: Ediciones La Flor.
- . (2012a). *Ese hombre y otros papeles personales*, (Daniel Link comp.) Buenos Aires: Ediciones La Flor.
- . ([1969] 2012b.). "Prólogo" de *Operación masacre*, Buenos Aires: Ediciones La Flor: 17-25.
- . ([1977] 2012c.). "Carta abierta de un escritor a la Junta Militar", en: *Operación masacre*, Buenos Aires: Ediciones La Flor: 225-236.
- . ([1968] 2012d.). "La novela geológica". Entrevista en *Primera Plana* en: *Ese hombre y otros papeles personales*, (Daniel Link comp.) Buenos Aires: Ediciones La Flor: 110-112.
- . (2013). "Fotos", en: *Cuentos completos*, Buenos Aires: Ediciones La Flor: 299-323.

### RESUMEN

El artículo indaga en dos breves crónicas de Rodolfo Walsh de fines de los 60 la puesta en juego de nuevas formas tanto estéticas como críticas de volver a ver el pasado a partir de un régimen visual que repara en la imagen que reaparece. En una primera parte se examina el acercamiento de Walsh a la estrategia del montaje mientras que en la segunda se reflexiona acerca de la manera en que la crítica recupera dichas formas.

Palabras clave: Rodolfo Walsh – Montaje – Forma – Imagen – Archivo.

### ABSTRACT

This article analyzes how two short chronicles by Rodolfo Walsh from the late 60s bring into play new ways, both aesthetic and critical, of returning to the past, based on a visual regime which focuses on the reappearing image. In the first part, Walsh's montage strategy is examined, while in the second we ponder on the way in which criticism recovers such forms.

Key words: Rodolfo Walsh – Montage – Form – Image – Archive