



**Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación**

**Título del documento: Los caballos: hacia una biografía futura de Rodolfo Walsh**

**Autores (en el caso de tesis y directores):**

**Ignacio Nardin**

**Ana Laura Pérez, tutora**

**Datos de edición (fecha, editorial, lugar,**

**fecha de defensa para el caso de tesis): 2020**

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.  
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.  
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: [https://creativecommons.org/choose/?lang=es\\_AR](https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR)



Universidad de Buenos Aires

Facultad de Ciencias Sociales

Carrera de Ciencias de la Comunicación

Tesina de Grado

Los caballos. Hacia una biografía futura de Rodolfo Walsh

Autor. Ignacio Nardin

Tutora. Ana Laura Pérez

Diciembre de 2019

## Índice

|  |    |
|--|----|
| Prólogo. Sombra terrible de Rodolfo Walsh .....            | 4  |
| Capítulo 1. Simplifiquemos desafortadamente una vida ..... | 9  |
| Capítulo 2. La novela de los cuentos que se bifurcan ..... | 34 |
| Capítulo 3. Operación Laurenzi.....                        | 65 |
| Epílogo. Hacia <i>Los caballos</i> .....                   | 97 |
| Bibliografía.....  | 98 |

“Vos no sabés el placer con que la gente te escucha”, dice Pupé.  
No, no sé. Según Elina, todos me odian, me ponen en tela de juicio. Según Benicio, todos me quieren. “Uhh, Walsh”, hace un gesto hacia arriba con la mano, “la altura del respeto”.

Walsh, 19 de febrero de 1961

## **Prólogo. Sombra terrible de Rodolfo Walsh**

Yo también tuve veinte años, y la sonrisa del hombre sumergido en la perspectiva de un triunfo próximo.

Arlt

Hace más de diez años estuve en el lugar correcto en el momento indicado: cursando una materia en una cátedra que planeaba editar un libro de ensayos producidos por los estudiantes de la carrera de Comunicación. El ensayo que había escrito para esa materia (sin sospechar que existía tal proyecto) era sobre el tema que llevaba algún tiempo como mi gran obsesión intelectual: Rodolfo Walsh. Alguien prefirió ignorar la pedantería con la que yo despachaba frases de una temeridad absoluta, y mi ensayo quedó seleccionado entre las tres docenas de textos que fueron publicados en el libro.

Minutos antes de sentarme a escribir, saqué el libro de la biblioteca; no recordaba haberlo marcado ni leído muchas veces, pero al abrirlo, lo primero que apareció fue mi ensayo. Es evidente que pasaron dos cosas: en algún otro momento fui tan vanidoso como para leer muchas veces mi texto y que el lomo del libro, al quedar marcado, se abriera con facilidad en esa página; y tuve la suficiente vergüenza como para sepultar el recuerdo de esa costumbre en lo más profundo de mi memoria.

Si lo evoco ahora es por dos razones. Primero, porque hace diez años, y más también, que vengo leyendo y pensado y proyectando ideas sobre Walsh, sobre sus libros, sobre su vida; y al momento de escribirlo pensé que mi ensayo era el primer paso de mi carrera intelectual. Y segundo, porque hoy, que finalmente me siento a escribir este libro sobre Rodolfo Walsh, es para ofrecerle al yo de hace muchos años la posibilidad de una redención. Las páginas que no escribí hace diez o cinco años no las voy a escribir ahora, pero al menos voy a escribir otras. Las que pueda, las que me salgan.

Lo que sigue es, en definitiva, el libro que escribí sobre Rodolfo Walsh. Es al mismo tiempo, y al menos en su encuadre institucional, el texto producido con el fin de obtener el título de Licenciado en Ciencias de la Comunicación Social.

Hay tres imágenes que quiero recuperar. La primera: cierta vez estaba en un pasillo del Centro Cultural Ricardo Rojas, haciendo tiempo hasta que empezara una charla del escritor Eduardo Jozami sobre Walsh (no la del año 2004, sobre la que más tarde basó su libro, sino una posterior, en 2008 o 2009). Fue, casualmente, algunos meses después de que mi ensayo fuera publicado. Ese día, entonces, mientras esperaba junto a quien en ese momento era mi novia y hoy es mi esposa y madre de mi hija, pronuncié el que estaba seguro que era mi destino: “Algún día –le dije– voy a escribir el gran libro sobre Rodolfo Walsh”. El destino quiso otras cosas, si es que el destino existe.

Mi novia, a quien le interesaba más bien poco Rodolfo Walsh, me acompañó hasta que Jozami apareció por un pasillo. Ella se fue. Entramos al salón donde se iba a desarrollar

la primera de unas tres o cuatro charlas. Éramos cuatro personas en total. Cinco, contando a Jozami. Seis, contando al ordenanza.

En fin. Como era de esperar, la charla mutó más a encuentro desordenado de ida y vuelta entre expositor y el auditorio. Por supuesto, el pedante que se creía una autoridad en Walsh (no hablo de Jozami) tomó la palabra en más de una ocasión. Tuve la suerte de no decir mi nombre y es probable que hoy los cinco o seis involucrados hayan olvidado todo el episodio.

La segunda imagen es algunos años más antigua y felizmente más difusa. Tiene que ver con mis orígenes como lector de Rodolfo Walsh. Es algo que no recuerdo, a pesar de que mi memoria es particularmente buena. Por lo tanto, entramos en la dimensión de la reconstrucción mítica. Sí recuerdo un dato concreto: el día que regalé, a quien era uno de mis mejores amigos, un ejemplar de *Operación Masacre*, el libro del que no paraba de hablarle a él y otras personas más que me rodeaban por esa época. No recuerdo el día ni las circunstancias, pero sí el año: 2003. Cuando empecé a unir las notas y las lecturas sobre Walsh para empezar a diagramar los que ahora es este texto (decirle libro es un abuso del lenguaje), una de las dudas que me carcomía era sentirme autorizado a escribir y opinar sobre la obra y la vida de Walsh y, en consecuencia, a escribir y opinar sobre lo que críticos y biógrafos habían escrito sobre la obra y la vida Walsh. Y entonces recordé esa imagen del año 2003 y pensé que si llevo más de quince años con estos libros a cuestas, con sus lecturas, con sus debates y críticas, me siento autorizado a escribir. Quizá no ante otros, pero al menos para mí mismo. Quince años es mucho tiempo.

Tercera y última imagen.

Al presentarse el libro que contenía mi ensayo, pedí permiso para leer una suerte de reflexión (o una presentación, o un discurso, o lo que fuera). Me dijeron que sí. Y leí entonces unas dos o tres páginas entre las que había transcrita una carta de Oscar Masotta a Carlos Correas. Una carta de 1958, que tiene un momento hermoso, y que fui a buscar a mi ejemplar de *La Operación Masotta* unas horas antes de sentarme a escribir esta introducción. “El que escribió esto –Masotta acababa de publicar un artículo en una revista universitaria– sabe mucho más de lo que yo sé realmente. La trampa consiste en aparentar estar en posesión de lo que está solamente en vías de conquista”. Esas palabras, que había leído en el momento de mi (imaginario) despegue intelectual, me habían conmovido. Seguía Masotta: “Mis temores, mis astucias, mis incertidumbres y una inconfesada fe en mis posibilidades me han empujado a escribir estas páginas que tal vez puedan empujarme. Hoy me tambaleo entre la fe en mí y un artero autoescepticismo. Yo sé que la única –mí única– posibilidad está en la fe hacia mí mismo. Aquí, quise comprobarme que esa fe existe”<sup>1</sup>.

La posición desde la cual leo hoy esa carta de Masotta es diferente: ya no tengo una carrera por delante, sino por detrás; lo que tengo que hacer es clausurar prolijamente

---

<sup>1</sup> Correas, 2007: 56.

una etapa. Pero la imagen de quien intenta darse coraje *simulando poseer un saber que solamente está en vías en conquista* es la imagen que tengo de mí, hace diez años, en un bar de la calle Franklin, tomando notas en los márgenes de los libros; y es también la imagen que tengo en este preciso momento al enfrentar el teclado.

\*\*\*

En su dimensión superficial, aquí se propone una serie de acercamientos a la obra periodística y literaria de Rodolfo Walsh. A mitad de camino entre el estudio de la obra y la elucidación de la vida –porque no se puede hacer lo uno sin lo otro–, el proyecto se propone hacer coincidir la crítica con la investigación biográfica y documental, junto con una indagación sobre las fuentes que, por décadas, cimentaron las lecturas críticas de Walsh. Esto implica, en primer término, la necesidad de establecer la obra de Walsh con rigor y exactitud; recuperar sus textos dispersos, perdidos, no buscados; indagar en los lugares comunes que la crítica construyó para explicar su obra y sus vaivenes intelectuales y políticos. En suma: no dar nada por certero, ni en términos biográficos ni críticos.

La suspensión de la certeza se toma como punto de partida para ordenar los tres ejes que conforman la tesina: primero, un examen de los libros dedicados a la vida de Walsh y, con ellos, la posibilidad de una biografía futura; segundo, el estudio de su obra narrativa central y el dilema de la tensión entre literatura y política; tercero, una lectura de su temprana literatura policial y fantástica, como un nudo temático para elucidar su etapa menos estudiada.

Este trabajo lidia especialmente con textos: la obra de Walsh. Una primera aproximación a esta cuestión implica prestar especial atención al estatuto genérico de su obra (el gran problema de la delimitación de la literatura, el periodismo y los relatos de no ficción) y a diseñar un modo de abordaje que, reconociendo este problema, no se reduzca únicamente a producir un inventario de categorías. En suma, una primera gran zona de producción teórica agrupada globalmente como las ciencias del texto.

En segundo lugar, se trata de discutir e interpretar la obra crítica y biográfica producida en torno a Walsh; en este aspecto, es útil recuperar herramientas de análisis cultural, categorías y problemas que no son estrictamente semióticos (o sociosemióticos); en esta dimensión, la discusión no es sobre textos, sino sobre problemas teóricos: aquí importan la historia argentina y latinoamericana, la sociología de los intelectuales, la teoría literaria, la historia de las ideas, las ciencias de la comunicación.

Finalmente, una interpretación de la obra y la vida de Walsh hunde sus raíces en la historia y la política argentinas, en sus conflictos, en sus tensiones y monumentos: es esencial para este proyecto poder ubicarse en la coordenadas exactas de cada época, desde los años de la Década Infame, el peronismo, la Revolución Cubana, los años 60, el retorno de Perón y la militancia armada de los años 70.

El trasfondo de este proyecto es la producción (futura) de una biografía; en este sentido, el modelo genérico es la investigación. Ahora bien, el producto final no es una biografía, sino una instancia previa: una suerte de notas de trabajo como fundación de un plan de largo aliento. Comprendido de esta manera, entonces, se plantea un proyecto dual. Por una parte, el rigor y la búsqueda de datos, información, fuentes, testimonios; en suma, los modos de una investigación. Por otra parte, una forma de expresar esa indagación mediante los modos del ensayo: proponer lecturas e interpretaciones en cierta medida como conjeturas, como posibilidades, y no tanto como un efecto de verdad (o de cientificidad, según la clásica definición veroniana) resultante de la investigación.

El primer objetivo propuesto es relevar críticamente las biografías de Walsh (McCaughan, Jozami) y, adicionalmente, los artículos publicados tanto en medios académicos como en la prensa que tratan sobre diversos aspectos, en muchos casos parciales, de la obra o de la vida de Walsh. Al mismo tiempo, existen numerosos documentos, testimonios, entrevistas y otros escritos que proveen información de interés.

En segundo lugar, relevar la obra publicada de Walsh, con especial atención a sus cuentos y artículos dispersos en revistas y antologías, a fin de conformar un corpus más detallado y exacto de sus publicaciones. Y en tercer lugar, sistematizar el conjunto (cada vez más nutrido) de artículos, ensayos y producciones académicas enfocadas particularmente en la obra literaria o en la obra periodística de Walsh.

Sobre la base de esos objetivos parciales, se plantea entonces el propósito general de trazar un mapa hacia una futura biografía de Walsh, en la que la investigación documental sirva como sustento para una mejor y más profunda comprensión de su obra periodística y literaria, por una parte, y para la producción de un relato más complejo y detallado de su vida.

El marco teórico se compone de diferentes capas, cada una de las cuales obedece a alguna de las dimensiones de análisis del *objeto-Walsh*. Una primera sección la componen, obviamente, las dos biografías de Walsh; a ellas se suma el cúmulo de artículos, evocaciones, homenajes, testimonios, sentencias judiciales, entrevistas y un largo etcétera de documentos relativos a diversos aspectos biográficos de Walsh, su obra, su familia, su trayectoria profesional, su experiencia literaria, su militancia política y su compromiso revolucionario.

Un segundo conjunto lo compone el grueso de trabajos críticos orientados a la obra literaria de Walsh, mayormente, y también a sus artículos periodísticos; aquí conviven trabajos que tratan aspectos específicos de la obra walshiana (la literatura policial, el estatuto de la no ficción, la relación entre literatura y política, por nombrar los más conocidos) con otros de mayor alcance que se proponen una interpretación, sino completa, al menos tendiente a una comprensión general de Walsh (por ejemplo, el libro señero de Amar Sánchez, la tesis de García, los artículos de Gamero y Lafforgue y el trabajo crítico de Piglia).

En un tercer grupo se presentan las obras que conforman el trasfondo teórico desde el cual se organiza la lectura de Walsh presente en la tesina. Esto incluye desde reflexiones sobre el género biográfico (Marder), teorizaciones sobre el problema de la memoria y el testimonio (Sarlo), cuestiones generales sobre literatura (Todorov, Link) o particulares sobre aspectos específicos del análisis (Steimberg, Metz, Bajtin, Yates).

Ana María Amar Sánchez planteó el concepto de “interdependencia formal”<sup>2</sup> para analizar las relaciones entre la obra ficcional y no ficcional de un mismo autor. Retomando –y modificando– esa idea, se propone pensar cierta interdependencia formal en la obra y la vida de Walsh; así, al nivel del método, este proyecto de biografía implica poner en tensión la obra –lo escrito– con lo que podemos documentar de la vida de Walsh; tener en claro, en todo momento, que las consecuencias de su escritura se retroalimentan constantemente en sus decisiones de vida, y que esas decisiones al mismo tiempo lo ponen frente a escenarios y desafíos que terminan permeando en su escritura.

Por supuesto, no se trata de una lectura ingenua que proponga explicar la literatura de Walsh en tanto *reflejo* de su vida; pero sí, en su lugar, exhibir las tensiones que recorren su producción escrita (periodística, literaria, testimonial) en los términos más amplios de una biografía comprensiva que contenga su obra y se proponga interpretarla.

---

<sup>2</sup> Amar Sánchez, 2008: 54.

## Capítulo 1. Simplifiquemos desafortadamente una vida

I have always been urged by a feeling of injustice towards me.

Walsh, 17 de noviembre de 1968

### Palabras ajenas

Rodolfo Walsh tituló su primer libro de cuentos *Los oficios terrestres* porque pensaba incluir un cuento con ese nombre, “pero ese cuento no se dejó escribir aún”, dijo en el prólogo<sup>3</sup>. Cuando dos años más tarde escribió finalmente ese cuento, mantuvo el título que tenía pensado. De esta manera hay un libro *Los oficios terrestres* (publicado en 1965) y un cuento “Los oficios terrestres” (publicado en *Un kilo de oro*, de 1967). *Los caballos. Vida de Rodolfo Walsh* es el proyecto, que acaso nunca complete, sobre el cual se recortan los capítulos que siguen. Son, al mismo tiempo, fragmentos desprendidos de una totalidad que aún no existe; y también ensayos o reflexiones para abarcar la vida de un escritor de una forma no estrictamente biográfica. Por ese motivo, este texto se ubica en la frontera que separa la colección de ensayos de las notas preparatorias hacia una biografía futura

Dos autores abrieron el camino en cuanto a una biografía completa de Walsh. El periodista y escritor irlandés Michael McCaughan publicó en 2002 *True Crimes. Rodolfo Walsh, the life and times of a radical intellectual*; la traducción al español (2015) lleva como título *Rodolfo Walsh. Periodista, escritor y revolucionario. 1927-1977*. La segunda biografía, mucho más cercana para nosotros, es *Rodolfo Walsh. La palabra y la acción*, de Eduardo Jozami, editada por primera vez en 2006.

Como anotó Juan Forn al reseñar el libro de McCaughan<sup>4</sup>, hay cierta justicia poética en que el primero en biografar a Walsh haya sido un irlandés. El libro tiene el mérito de abarcar por primera vez, de manera completa, la vida y la obra de Walsh, lo que no es menor. McCaughan es un periodista que pasó dos décadas en América Latina reseñando lo que podríamos llamar las luchas populares del continente. Y es en esta óptica que Walsh aparece junto con lo que la imaginación europea supone que es la izquierda latinoamericana, en un *continuum* desordenado que incluye a Salvador Allende o al Che Guevara, al Subcomandante Marcos, García Márquez, o el chavismo (no puedo dejar de pensar en la definición de José Pablo Feinmann respecto de cómo Hollywood imagina América Latina: “algo con palmeras”). Si no se tiene cuidado, pareciera que Walsh fue el hijo de Pancho Villa y Borges.

Es por ese mismo motivo que el libro adolece de errores de comprensión de los fenómenos políticos y sociales que signaron buena parte del siglo XX argentino. Forn, que reconoce esos errores, se los perdona. Pero ya pasaron casi dos décadas, y es tiempo

---

<sup>3</sup> Walsh, 2016a: 287.

<sup>4</sup> Forn, 2002: 5.

de ser más exigentes. Lo que McCaughan consiguió es imposible de igualar. Algunos de los entrevistados prácticamente no aparecen en otros libros o documentales sobre Walsh: dos de sus hermanos (Carlos, el marino, y Héctor, quien vivió con Rodolfo en los internados irlandeses); María Isabel Orlando, Nené, la primera novia de Rodolfo; Enriqueta Muñiz, la colaborada fundamental en la investigación que llevó a *Operación Masacre*, y probablemente algo más; el poeta ciego Pedro Rosell, amigo desde los años en La Plata y con quien Walsh vivió después de separarse de su primera esposa, Elina Tejerina; Rolando Villaflor, el hermano de Raimundo, y uno de los protagonistas de *¿Quién mató a Rosendo?*. Incluso el tozudo McCaughan se abrió camino hasta la actriz Norma Aleandro (a la que llama Alejandro, pero bueno), de quien Walsh estuvo enamorado a mediados de los 60; “Un kilo de oro” –acaso uno de sus relatos más crípticos– está basado en esa relación.

Los méritos del libro no se reducen a la dimensión documental; hay por lo menos una excelente interpretación del joven Walsh, algo que se la ha pasado por alto a observadores más atentos. Escribe McCaughan que, hacia mediados de los años 40, Walsh “estaba fuera de toda clasificación social”<sup>5</sup>. La definición es brillante. Walsh no era un proletario, sino más bien un desclasado: de familia “a caballo” pasó a un hogar de pobres y huérfanos, prácticamente un reformatorio; pero al menos traduce del inglés y del francés; con esas herramientas escala algún peldaño en la industria editorial. Sin haber terminado el colegio secundario (abandonó en tercer año; recién se recibirá de bachiller en La Plata, años más tarde, ya casado y con dos hijas), vive con Héctor (cuya pasión es el juego, de ahí que Rodolfo lo haya apodado “el tahúr”) en una pensión en la calle Lima, que es “un basural deprimente y sórdido”, según recordó Nené Orlando ante McCaughan, medio siglo más tarde<sup>6</sup>.

Ese Walsh –que a veces comía gracias a lo que Nené robaba de la heladera de sus padres– traduce a William Irish, a Ellery Queen, a Victor Canning, mientras proyecta su futuro de escritor. Parece una ficción de Arlt: dos hermanos, un escritor y un tahúr, maquinan su futuro en un cuarto de pensión. Héctor, recordó ante McCaughan, le dijo cierta vez a Rodolfo que no perdiera el tiempo traduciendo a otros cuando él tenía el talento para escribir sus propias historias<sup>7</sup>.

Los méritos de McCaughan son claros. Hay en su libro un esfuerzo, una pulsión por llegar a las fuentes que es incuestionable. Dos décadas después, ese trabajo es aún más valioso: la mayoría de las personas que conocieron a Walsh están muertas. Por lo tanto, esas entrevistas forman un legado insoslayable para cualquier estudioso de la biografía de Walsh: son una excelente caja de herramientas para trabajar en proyectos futuros.

Pero así como los méritos son evidentes, los errores también; y no es ninguna forma concebible de amor lo que nos ha reunido.

---

<sup>5</sup> McCaughan, 2015: 37.

<sup>6</sup> McCaughan, 2015: 39.

<sup>7</sup> McCaughan, 2015: 37.

El libro contiene una cantidad desesperante de descuidos. McCaughan confunde los años de las presidencias de Yrigoyen; escribe que Perón fue ministro de Desarrollo Social, que ganó las elecciones de 1973 con el 72% de los votos y que murió el 2 de julio de 1974; confunde el edificio del Ministerio de Trabajo con el de Desarrollo Social; escribe apellidos con errores (“Norma Alejandro”) o directamente los inventa (“Celestino Rodríguez”); afirma que Montoneros pidió sesenta millones de dólares por el rescate de los hermanos Born, cuando en verdad había pedido cien; habla de “los años de Walsh en Capilla del Señor”, cuando solamente estuvo un año allí; años, en plural, pasó en el Instituto Fahy, de Moreno; señala erróneamente al coronel Moore Koenig como jefe de la SIDE (el jefe de la SIDE era el general Cabanillas; Moore Koenig fue jefe del SIE, el Servicio de Informaciones del Ejército); sostiene que Walsh recibió una oferta “de tres mil pesos” por un adelanto de la “editorial Seix Barral” en 1971: lo que en realidad Walsh anota en su diario es la posibilidad de terminar la novela para presentarla al premio Barral, que entregaba tres mil dólares al ganador; no hay oferta de ninguna naturaleza; y los argentinos bien sabemos que no son lo mismo tres mil pesos que tres mil dólares. Incluso menciona a Jorge Acosta, a quien señala como un experto tirador, entre los represores que emboscaron a Walsh el 25 de marzo de 1977; Acosta, que era el jefe de los grupos de tareas de la ESMA y que fue condenado entre otros casos por la desaparición de Walsh, no participaba de los operativos; el experto tirador era otro represor, Jorge Rádice<sup>8</sup>. La lista es larga.

No obstante, son otros los errores más graves. McCaughan lee mal, e interpreta peor. Narrando la infancia de Walsh, escribe que el relato “El 37” es una “entrada de su diario”<sup>9</sup>. En realidad, no es ninguna entrada de diario: se trata de un texto autobiográfico, publicado en la antología de Pirí Lugones *Memorias de infancia* (Jorge Álvarez, 1968); el pobre McCaughan, evidentemente, se confundió al leer el texto en la edición de Daniel Link *Ese hombre y otros papeles personales*, antología que compila textos íntimos de Walsh (a la manera de un diario), con entrevistas, prólogos, notas y otros textos públicos<sup>10</sup>. El error no es menor. No sólo por desconocer la naturaleza de un texto central en la producción walshiana; es importante además porque ignora la frontera clara e inexpugnable entre los textos que Walsh escribió para publicar (sean ficciones, testimonios, notas periodísticas, obras de teatro) y las que escribió para sí mismo. Acaso no haya en Walsh una frontera más custodiada que esa.

Más adelante, McCaughan afirma que Borges y Bioy Casares integraron el jurado que le otorgó a Walsh el Premio Municipal de Literatura por *Variaciones en rojo*, en 1953<sup>11</sup>. El jurado en ese premio fue mucho más modesto: Tomás de Lara, María Alicia Domínguez y Bruno Jacovella (director, junto a su hermano Tulio, de la revista *Mayoría*, donde Walsh publicó en 1957 la serie de notas “Operación Masacre” y al año

---

<sup>8</sup> Respectivamente: McCaughan, 2015: 33, 34, 193, 201, 115, 127, 210, 207, 23, 115, 174, 243. La referencia del premio Barral, en Walsh, 2007a: 208.

<sup>9</sup> McCaughan, 2015: 22.

<sup>10</sup> Walsh, 2007a: 16-22.

<sup>11</sup> McCaughan, 2015: 42.

siguiente la investigación sobre el asesinato de Marcos Satanowsky)<sup>12</sup>. Tres años antes, Bioy y Borges sí habían sido jurados, junto a Leónidas Barletta, en el concurso de cuentos policiales organizado por la editorial Emecé y la revista *Vea y Lea*. Walsh recibió uno de los segundos premios por su cuento “Las tres noches de Isaías Bloom”, publicado en la revista en agosto de 1950: se trata del primer cuento publicado por Walsh del que se tiene certeza a la fecha. No es un dato menor.

Tampoco es menor que el tercer integrante de ese jurado, Barletta, fuera quien publicaría la denuncia inicial de Walsh sobre los fusilamientos de José León Suárez en su semanario *Propósitos*, en diciembre de 1956. Las relaciones están. Los detalles importan. Hay que ser walshianos leyendo a Walsh.

Otro error importante: afirma McCaughan que el capitán Eduardo Estivariz combatió y murió en Córdoba<sup>13</sup>. En realidad murió en Saavedra, al sur de la provincia de Buenos Aires, durante el alzamiento del 16 de septiembre de 1955. Es una falla inexplicable, porque Estivariz (compañero de armas y amigo de Carlos, el hermano de Rodolfo) es una figura central para ilustrar la trayectoria ideológica de Walsh. Su primer texto político, “20-0-12 no vuelve”<sup>14</sup>, es en efecto el homenaje a Estivariz. Y no sólo eso. Al escribir un segundo artículo sobre el tema (“Aquí cerraron sus ojos”, de octubre de 1956), Walsh se distancia de sus simpatías por la Revolución Libertadora: Aramburu había desplazado a Lonardi; una postura abiertamente gorila había avanzado sobre el gobierno.

En ambos artículos, Walsh señala que las fuerzas leales a Perón estuvieron cerca de repeler el alzamiento; fue la arrojada acción de, entre otros, Estivariz, la que garantizó el triunfo de los sublevados. Esa afirmación resultó intolerable para la Marina, que vetó el primero de los textos; Walsh igualmente lo publicó. Al recordar el episodio en la primera edición de *Operación Masacre*, Walsh escribe que se trató del primero de “una larga serie que permitió a la Revolución devorar a sus héroes y renegar de sus muertos, y con ello perder su atributo de Libertadora y muchas otras cosas”<sup>15</sup>. Queda claro, entonces, que la figura de Estivariz no es menor. Bajo el descuido superficial en el dato se esconde una omisión mucho más grave: ignorar su importancia es perder una dimensión central de la visión política del joven Walsh.

Sobre *Operación Masacre*, McCaughan asevera que al momento de publicar el libro (en la editorial Sigla en diciembre de 1957), Walsh había pensado en titularlo *Los crímenes del basural*<sup>16</sup>. El disparate es enorme. Para esa fecha, el libro ya existía como *Operación Masacre* desde hacía varios meses. Las primeras dos notas en la revista *Mayoría*, del 27 de mayo y el 3 de junio de 1957 se titularon: “La ‘Operación Masacre’. Un libro que no encuentra editor”. A partir de la tercera entrega, del 10 de junio, la serie pasa a llamarse

---

<sup>12</sup> Fernández Vega, 1997: 54.

<sup>13</sup> McCaughan, 2015: 51.

<sup>14</sup> *Leoplán*, número 516, pp. 4-10; reproducido en Walsh, 2007b: 23-30.

<sup>15</sup> Walsh, 2009: 251.

<sup>16</sup> McCaughan, 2015: 64.

definitivamente “Operación Masacre”. Son los capítulos que, con algunas modificaciones, Sigla publicará en diciembre en formato libro<sup>17</sup>.

Incluso las ideas de “operación” y “masacre” ya estaban en una de las tempranas denuncias sobre el caso: “¿Fue una operación clandestina la masacre de José León Suárez?”, se tituló una nota publicada el 26 de marzo de 1957 en *Revolución Nacional*<sup>18</sup>.

Y finalmente un error imperdonable. Afirma McCaughan que, según pudo documentar Walsh en *Operación Masacre*, “las ejecuciones ocurrieron antes de que se declarara la ley marcial”<sup>19</sup>. No hace falta aclarar, a esta altura de la discusión, que Walsh estableció otra cosa: que los fusilados en José León Suárez habían sido detenidos *antes* de la promulgación de la ley marcial, y que estaban en una comisaría al momento de anunciarse por Radio del Estado la vigencia de tal disposición.

Si en cambio leemos la biografía de Walsh escrita por Eduardo Jozami, encontramos una perspectiva prolija, enfocada en los procesos y no tanto en la acumulación de datos. Se trata de un proyecto más ambicioso que la simple crónica de una vida; Jozami relata y describe los avatares de la vida de Walsh, pero en general aporta poca información precisa y no contiene revelaciones importantes, a pesar de que la vida de Walsh sigue hoy para nosotros signada por varios misterios. De hecho, puede achacársele a Jozami no haber tomado más información (al menos, la buena información, no la otra) del libro de McCaughan, a quien cita en algún pasaje ocasional.

Centrado en la historia política e intelectual de Walsh, en primer plano, y en un panorama de la cultura y política argentina desde Perón hasta la dictadura de 1976, como trasfondo, el libro tiene como planteo básico ir acompañando las peripecias de Walsh. Como señala Jozami, Walsh pasó del nacionalismo a la izquierda, y luego al peronismo; de apoyar el golpe de Aramburu y Rojas a la Revolución Cubana; militó en el sindicalismo combativo de finales de los 60; fue finalmente un cuadro montonero. En el medio de todo eso, escribió algunos de los cuentos fundamentales de la literatura argentina y, al menos en el país, fundó la escritura de no ficción.

Todas esas imágenes están en el libro de Jozami. Los puntos de pasaje son más difusos, más difíciles de ilustrar; y no siempre el autor responde a estas cuestiones. La de Walsh fue una vida signada por cambios profundos (“he sido traído y llevado por los tiempos”, escribió en 1966)<sup>20</sup>; responder sobre estas incógnitas requiere una perspectiva específicamente centrada en Walsh, y no en la época. Años antes del libro de Jozami, escribiendo sobre McCaughan, Juan Forn había recomendado que una futura biografía debería mostrar “todas las facetas (no sólo las etapas sino también las facetas)” de la

---

<sup>17</sup> García, 2014: 146-148.

<sup>18</sup> Walsh, 2009: 207-212.

<sup>19</sup> McCaughan, 2015: 66.

<sup>20</sup> Walsh, 2007a: 15.

vida de Walsh<sup>21</sup>. Al mirar los procesos políticos, Jozami suele perder de vista la vida de su biografiado.

Por el mismo motivo, los aciertos de Jozami están en las construcciones panorámicas, en los relatos más generales. Acaso su mejor pasaje sea la impugnación a la estrategia de la conducción montonera sobre la guerra abierta contra la dictadura de Videla como única forma de acción política; son los argumentos de Walsh, al interior de Montoneros, llevados al plano del debate histórico, treinta años después. Lo que Walsh le reclamaba a Firmenich, analiza Jozami con justeza, era aceptar la derrota militar, para evitar el aniquilamiento absoluto; disgregar el aparato montonero y rearmarlo en pequeños grupos descentralizados, con autonomía económica y operativa. En efecto, eso implica disolver la autoridad de la conducción. Por supuesto esa propuesta fue rechazada<sup>22</sup>.

El segundo gran acierto de Jozami tiene que ver con la irremediable tensión que acompañó a Walsh durante la última década de su vida: la literatura y la política. En general, se ha interpretado que la progresiva radicalización política de Walsh coincidiría con su alejamiento de la producción literaria; en suma, que al volverse montonero, dejó de ser escritor. Lo que Jozami revela, apoyado en algunos testimonios decisivos, es que Walsh volvió a escribir en los últimos meses de su vida y que de haber seguido vivo se hubiera reencontrado con su oficio de escritor<sup>23</sup>. A Jozami, en este punto, se le pasó por alto que Walsh trabajó en uno de sus cuentos inconclusos (“Mi tío Willie que ganó la guerra”, continuación de la serie de los irlandeses) durante su viaje a Palestina, en mayo de 1974, cuando formaba parte del diario *Noticias* y estaba orgánicamente dedicado a su militancia en Montoneros.

El hecho de que Walsh había vuelto a escribir lo ilustró su viuda, Lilia Ferreyra. Poco tiempo antes de su cumpleaños número 50, el 9 de enero de 1977, Rodolfo se había planteado un doble objetivo: antes del 24 de marzo, terminar su “Carta Abierta a la Junta” y su cuento “Juan se iba por río”, un texto reelaborado en base a su novela inconclusa, comenzada en 1967<sup>24</sup>. El Walsh de 1977 tenía proyectos literarios al igual que el joven Walsh de tres décadas atrás. “He vuelto a escribir”, le dijo, con una sonrisa, a una compañera de militancia<sup>25</sup>. Pocos días después fue asesinado; su cuerpo y sus papeles, desaparecidos por la Marina.

Ese camino de regreso a la literatura Jozami lo ha dejado en claro. No es un dato menor, porque en general las lecturas de Walsh trazan dos perspectivas distintas. Están los interesados en su obra literaria y periodística, que leen los textos de Walsh; están, por otra parte, los interesados en sus posiciones políticas, en especial el peronismo: ellos leen las acciones de Walsh, corriendo en general un velo sobre el Walsh antiperonista de 1955 —o incluso antes, cuando militó en la filonazi Alianza Libertadora Nacionalista.

---

<sup>21</sup> Forn, 2002: 5.

<sup>22</sup> Jozami, 2006: 347-362.

<sup>23</sup> Jozami, 2006: 371-80.

<sup>24</sup> Ferreyra, 2007: 5; Ferreyra, 2015: 8.

<sup>25</sup> Jozami, 2006: 379.

El problema de la cronología que despliega Jozami es que no siempre los procesos individuales coinciden con las transformaciones políticas y sociales; Walsh, por caso, fue gorila con Perón en el poder y peronista con Perón en el exilio (y no fue en único, pero ese es otro tema). Es un problema teórico, complejo, y no particular de la vida de Walsh: qué hacer cuando el biografiado y la época no van de la mano. ¿A quién seguir? Esa pregunta no está resuelta por Jozami, que probablemente no se la haya planteado. En el caso más visible, dedica un capítulo a los avatares teóricos e históricos sobre los orígenes de la violencia política y la lucha armada en América Latina (con menciones a Perón, Sorel, el Che, Marx, Régis Debray o la guerra de Vietnam)<sup>26</sup>; pero no se detiene en indagar, por ejemplo, en cómo Walsh ingresó efectivamente en la lucha armada. O tratar su fascinación por el mundo militar, que lo acompañó desde su frustrado ingreso a la Escuela Naval en algún momento de mediados de los años 40 –detalle biográfico que no es para nada menor, y que ha sido pasado por alto tanto por McCaughan como por Jozami– o lo llevaron a comprarse y lucir con orgullo el uniforme de miliciano en Cuba en 1959, tal como recordó su esposa de aquellos años, Susana Pupé Blanchard<sup>27</sup>. (Pupé, sin comillas, es la forma en que Walsh lo escribía en su diario; otros autores lo escriben “Poupée” o, peor, *Poupée*: un afrancesamiento innecesario).

Al mismo tiempo, al pensar en etapas y establecer periodizaciones se corre el riesgo de un excesivo énfasis en las transformaciones, y poco detalle en lo que permanece; por eso la idea de facetas es tan poderosa: porque importa lo que se incorpora, pero también lo que se mantiene. Jozami parece más preocupado en mostrar la evolución política de Walsh, el despliegue de su trayectoria hasta desembocar en el peronismo revolucionario. El problema es que la misma noción de evolución plantea más problemas que soluciones. Para cualquier biógrafo, la vida del personaje aparece cerrada sobre sí misma, con puntos de inicio y de final, incluso dotada de cierta lógica propia. “El conocimiento del biógrafo de los hechos futuros, aunque es una poderosa lente, puede distorsionar fácilmente el panorama”, advirtió Herbert Marder en el prólogo a su libro sobre los últimos diez años de la vida de Virginia Woolf<sup>28</sup>.

Por el mismo motivo hay que prestarle atención al enfoque desde el cual se organizan los hechos; ser en extremo cauteloso con las categorías desde las cuales analizamos las acciones del sujeto, y los valores que trasladamos –a veces sin cuidado– entre una época y otra. Que sea un mandato explícito lo que escribió Beatriz Sarlo en *Tiempo pasado*: “si la historia tiene un sentido establecido de antemano, los detalles se acomodan a esa dirección incluso cuando los propios protagonistas se demoren en percibirla”<sup>29</sup>. Es particularmente necesaria esta cautela cuando se quiere trazar una trayectoria política que, como la de Walsh, culmina en la lucha armada.

Así, la vida del Walsh escritor y del militante revolucionario queda despegada de todos sus matices, de sus contradicciones, de sus pasiones. El tenaz investigador de una

---

<sup>26</sup> Jozami, 2006: 291-303.

<sup>27</sup> Arrosagaray, 2013: 119.

<sup>28</sup> Marder, 2002: 24.

<sup>29</sup> Sarlo, 2005: 74.

masacre clandestina, el descifrador de mensajes en clave que anticipó la invasión estadounidense a Cuba, el autor de algunos de los mejores cuentos de la literatura argentina, el oficina de inteligencia de Montoneros fue también un hombre mantenido por sus esposas, un hombre que no sabía manejar un auto pero sí andar a caballo, un hombre que pescaba para poder comer, que dejó escapar algunas lágrimas al escribir sobre un militante asesinado. El mismo hombre que escribió: “me gustaría ir a Bahía y ser un negro. Trabajar con los negros y coger con las negras y aprender a cantar a y bailar”<sup>30</sup>.

Los héroes cogen. Por eso la vida convertida en hagiografía pierde su densidad. “Los demás ven en mí una especie de héroe, que no puede mancharse”, se quejó Walsh en su diario, el 30 de enero de 1970<sup>31</sup>.

### **Palabras prestadas**

A las dos biografías de Walsh se les puede sumar una tercera. Se trata de dos libros compilados por Enrique Arrosagaray: *Rodolfo Walsh en Cuba. Agencia Prensa Latina, milicia, ron y criptografía* (2004, reeditado en 2014) y *Rodolfo Walsh, de dramaturgo a guerrillero* (2006). Son dos textos que se dejan leer como una biografía coral y fragmentaria de buena parte de la vida adulta de Walsh: el primer libro comprende desde la convocatoria a integrar la incipiente Presa Latina, en el otoño de 1959, hasta su regreso a Buenos Aires, dos años más tarde; ese punto se retoma en el segundo, cubriendo especialmente la experiencia de la CGT de los Argentinos y el ingreso a las Fuerzas Armadas Peronistas hacia 1970. En conjunto, ambos libros trazan un abanico importante que recorre buena parte de la experiencia política y personal de Walsh desde las postrimerías del caso Satanowsky hasta su muerte.

Se trata –lo dije– de un texto coral: Arrosagaray compila, edita, monta fragmentos de las entrevistas que realizó y las dispone a la manera de un mosaico. Por lo tanto, ofrece (de un modo superior aún al de McCaughan) una inestimable cantidad de testimonios sobre Walsh. Hay para espigar en ambos libros opiniones, datos, referencias y anécdotas imprescindibles. Pero no se trata de un relato orgánico, sino de un montaje algo desparejo; por eso, es tarea del lector desarrollar una interpretación productiva de los testimonios que Arrosagaray presenta.

En este sentido es que se trata de una suerte de biografía en potencia. El autor ofrece pocos datos, porque deja el espacio a sus entrevistados para que los señalen. No falta una lógica ordenadora, por supuesto, porque está implícita en los recortes, en la estructura del texto, en los capítulos, en la propia selección del material y de los entrevistados. Desconozco si se trata de una decisión positiva de Arrosagaray o de una consecuencia involuntaria, pero el conjunto de ambos libros tiene el mérito, acaso posmoderno, de esquivar cierta autoridad epistemológica central. Aquí no un sujeto que

---

<sup>30</sup> Walsh, 2007a: 64.

<sup>31</sup> Walsh, 2007a: 178.

organice el relato y lo dote de un sentido: los testimonios están ahí, al alcance del lector, para construir una imagen propia.

Méritos epistémicos aparte, las páginas de Arrosagaray ofrecen un caudal de información inagotable. Sus entrevistados son numerosos; recorren buena parte del abanico de relaciones personales, profesionales, amorosas y políticas de Walsh. Por esto mismo también es que aparecen varios Walsh diferentes a lo largo de sus páginas; en general se trata de unos Walsh inesperados. Para poner dos ejemplos. Relata Patricia Walsh: “Papá jamás aportó un centavo para lo que fue nuestra infancia”<sup>32</sup>; fue Elina Tejerina, madre de las dos hijas, quien (incluso años después de haberse separado) lo mantenía económicamente en momentos difíciles. Patricia traza la imagen de su papá sobre un botecito, en la oscuridad de la noche del Delta, pescando con una caña precaria: sin eso no había cena<sup>33</sup>. Por esa época Walsh escribe “Esa mujer, “Irlandeses detrás de un gato”, “Cartas”, “Fotos”, “Nota al pie”.

Otra imagen. Esta de Pupé Blanchard: un Walsh perdido en la noche cubana, mirando a las negras con un ojo poco afecto a la disciplina revolucionaria. Lo sabíamos por su diario: los años de Walsh en La Habana son los años de la vida nocturna, del sexo. Pero Pupé amplía el panorama: Walsh participa de cierta bohemia a fines de los 50 en Buenos Aires, vive con ella en Barrio Norte, en su casa hay personal de servicio; se codea con escritores, artistas; organiza con ellos juegos de cifrado y descifrado de mensajes (lo que, a la luz de hechos futuros, no es para nada un dato menor); conoce personalmente a Arturo Frondizi. Además, traba amistad con Ricardo Vitanni, policía federal: es el novio de la mamá de Pupé; gracias a él, participa de la comisión parlamentaria que investiga el asesinato de Marcos Satanowsky, tiene acceso a armas, practican juntos tiro<sup>34</sup>.

Por supuesto, todos estos datos aparecen en el discurrir de los entrevistados. Como tales, requieren de un ojo lego para dotarlos de cierto sentido, para tomarlos en una dimensión más amplia. La biografía de Walsh que trazan los libros de Arrosagaray está entonces contenida en las posibilidades de quien interprete sus hallazgos o, al menos, de quien tome los testimonios ofrecidos como elementos para integrarlos a una totalidad más ambiciosa. En principio, Arrosagaray deja de lado la infancia y la adolescencia de Walsh; su juventud y sus años de traductor de policiales no son mencionados. Tampoco *Operación Masacre*. A pesar de que los testimonios no siempre siguen una trayectoria lineal, hay zonas de la vida de Walsh que Arrosagaray deja sin examinar.

Por otra parte, un librito de 125 páginas ofrece a su manera una rica perspectiva de elucidación de la vida de Walsh. *Les presentamos a R. J. Walsh. Entrevistas (1954-1974)* es una antología compilada y prologada por Osvaldo Aguirre. Se trata de una serie de documentos esclarecedores, porque va más allá de las famosas entrevistas otorgadas por Walsh que han sido reproducidas en incontables ocasiones (la más famosa

---

<sup>32</sup> Arrosagaray, 2004: 55.

<sup>33</sup> Arrosagaray, 2004: 52.

<sup>34</sup> Arrosagaray, 2013: 12-29.

de ellas, el diálogo con Ricardo Piglia que se publicó por primera vez en 1973 acompañando la edición de *Un oscuro día de justicia*). El libro de Aguirre es al mismo tiempo el complemento perfecto a las dos antologías de textos de Walsh curadas por Daniel Link: las que contienen su obra pública (*El violento oficio de escribir*) y su obra íntima (*Ese hombre y otros papeles personales*). Leyendo en paralelo los tres libros, se puede trazar un panorama más complejo y detallado que las sencillas perspectivas lineales con que ha sido leído Walsh por sus biógrafos principales.

El mérito de Aguirre es haber rastreado documentos ocultos en la marea de los archivos (en este sentido, la entrevista colectiva de Walsh con jóvenes intelectuales cubanos, en la revista *Alma Mater* de agosto 1970, es una gema) y otros que, sin serlo, han sido descuidados. Por caso, las entrevistas que Walsh dio a la revista *Mayoría*, en 1958 y 1960, en las cuales relata algunos trasfondos reveladores sobre la investigación del caso Satanowsky y sus primeros meses en la temprana Revolución Cubana.

Al mismo tiempo, en una serie de notas menores, Walsh revela valiosos datos de su vida que –otra vez– fueron pasados por alto. Uno de los más llamativos: el viaje que en su adolescencia realizó por el interior del país; tuvo varios oficios: lavacopas, vendedor ambulante, empleado en un obraje, levantador de cosechas. Cotejando fechas, lo más probable es que al terminar ese viaje, nuevamente en Buenos Aires, haya comenzado a trabajar en la editorial Hachette.

Si Arrosagaray compila testimonios, organizando materiales con criterios más o menos explícitos, aquí el modo de presentar a Walsh es a través de la edición cronológica de su palabra en entrevistas. Es una manera interesante de iluminar zonas opacas de su vida. Nuevamente: la palabra de sus contemporáneos, con algunas pocas excepciones, ya sólo la podemos obtener de segunda mano (entrevistas, libros, artículos, documentales, testimonios judiciales) porque casi todos ya murieron. Leyendo a este Walsh obtenemos algunas imágenes importantes, porque habla de sí mismo, de su obra, de sus proyectos, lo que permite conjeturar cuál era el futuro que imaginaba y, además, ver cómo esas perspectivas van mutando a lo largo de los años, cómo es que fue traído y llevado por los tiempos.

A diferencia de las biografías escritas por McCaughan y Jozami, que se presentan como obras cerradas sobre sí mismas, como relatos totales que se proponen narrar una vida, los libros de Arrosagaray y el de Aguirre pueden leerse esencialmente como cajas de herramientas. Contienen una importante cantidad de información y dibujan, a su manera, cierto relato biográfico de Walsh. Pero al mismo tiempo son textos abiertos: su interés principal, para el lector avezado en las cuestiones walshianas, está en tomar aquello que revela algunas de las cuestiones que todavía permanecen ocultas.

## **Palabras propias**

El problema con el rompecabezas Walsh es que sabemos que faltan piezas, pero no sabemos cuáles son las que faltan. O también: no sabemos aún qué forma tiene la figura a armar y, por lo tanto, qué piezas buscar. Sabemos, por lo pronto, que hay una obra literaria, una obra periodística y una obra –o participación– política. Sabemos también que estos no son compartimientos estancos: las influencias cruzadas son de una pasión conmovedora. Walsh dejó testimonio de esa tensión irresuelta. Daniel Link escribió que no hay en ese proyecto una separación posible entre la literatura y la vida<sup>35</sup>. Quisiera proponer una versión alternativa a esa afirmación: en Walsh, lo que no hay es una separación posible entre la escritura y la vida.

Escritura y no literatura, en primer término, porque si hay algo que Walsh puso en cuestión fueron los géneros: no sólo los límites de la literatura –los formatos de la ficción– sino también la esencia misma de la escritura. Walsh escribió artículos periodísticos con el detalle y el cuidado artesanal de un cuento; escribió cuentos con la perspectiva y el desarrollo global de una novela; planeó escribir una novela pero interrumpió el proyecto y escribió a cambio, casi en soledad, los 55 números del semanario *CGT*. Tradujo, compiló, editó; el tiempo lo llevó de un lado a otro y lo puso frente a hechos que desentrañó hasta las últimas consecuencias; por eso sus tres relatos testimoniales no son solamente escritura: son campañas; transformaron su vida, su forma de ver el mundo, incluso la relación con su familia más cercana; y sucesivamente, esas modificaciones lo pusieron frente a otros proyectos y otras escrituras. Recordando, en 1969, la investigación que dio origen a *Operación Masacre*, Walsh dice que, a pesar de haber comenzado como una curiosidad periodística, terminó por hacerle caer “un montón de vendas e ilusiones”<sup>36</sup>; acto seguido, menciona su experiencia en la Cuba de 1959. La escritura en Walsh nunca puede ser analizada en sí misma: siempre rompe sus límites hacia múltiples dimensiones.

Por esa razón en las páginas precedentes hice tanto hincapié en los aspectos biográficos de Walsh. No es solamente por un ademán obsesivo –que no lo niego– sino por una cuestión metodológica. Walsh nunca separó su vida de su escritura; pretender el estudio de una sin la otra es un contrasentido. No hay muestra más cabal de esta ligazón indisoluble que su autobiografía de 1966; allí escribe: “Soy lento, he tardado quince años en pasar del mero nacionalismo a la izquierda; lustros en aprender a armar un cuento, a sentir la respiración de un texto”<sup>37</sup>. Para Walsh, los avatares de su formación política y los vaivenes ideológicos están en el mismo nivel que su propia historia de escritor; a ambos, los expone en términos de aprendizaje. Aprender a escribir un cuento es una tarea paralela a la tarea política.

¿Cómo empezar, entonces, a reconstruir el mosaico del que no tenemos todas las piezas y al mismo tiempo ignoramos su forma definitiva? En principio, tomando las informaciones confirmadas y las certezas evidentes que han sido dejadas de lado –por omisión involuntaria, en algunos casos– en las reconstrucciones biográficas. Relevar

---

<sup>35</sup> Walsh, 2007a: 6.

<sup>36</sup> Aguirre, 2017: 62.

<sup>37</sup> Walsh, 2007a: 15.

todo aquello que queda pendiente de elucidación, las zonas menos transitadas, los períodos de transición entre sus etapas más conocidas. La vida de Walsh está signada, aún hoy, por misterios que reclaman ser esclarecidos. De lo que se trata es de tirar del dato para ir desenredando la madeja; sino logramos desentrañar algunos de los puntos ignorados todavía, al menos podemos dejarlos cartografiados para futuras investigaciones. Un mapa con zonas aún inexploradas es mejor que ningún mapa.

En este sentido, el estudio de la vida y la obra walshiana está plagada de pequeños (y no tan pequeños) detalles que han sido descuidados. Y a pesar de ser cuestiones acaso menores, puestas en la perspectiva adecuada vislumbran un potencial mucho más interesante que el mero dato biográfico.

Por ejemplo: sabemos que Walsh retomó largamente en su obra ficcional episodios de su vida; por tal motivo, algunos de sus relatos suelen leerse más en clave autobiográfica que como obras de ficción. El problema es que esos datos sólo se revelan como tales luego de varias relecturas, apenas visibles al ojo entrenado en cruzar una y mil veces las cuestiones biográficas con los relatos ficcionales. Y, por regla general, son puestos en consideración cuando arrojan cierto sentido sobre lo que el biógrafo quiere ilustrar. Algún otro dato, que acaso requiere una explicación más profunda, es dejado de lado. El ejemplo clásico en este sentido es el obvio interés con el que los biógrafos leen la serie de los irlandeses y el relato “El 37” como insumo para relatar la estancia de Walsh en los internados; pero sobre sus primeros diez años de vida, en Río Negro y más tarde en Benito Juárez, prácticamente no se han detenido: sobre esos años, Walsh no escribió.

Lo que sigue, entonces, es señalar los puntos ciegos que quedan pendientes de la vida de Walsh; sino es posible desentrañarlos en su totalidad, al menos dejarlos indicados.

\*\*\*

A los ocho años decidí ser aviador, escribió Walsh en 1966<sup>38</sup>. También escribió que quien cumplió ese designio fue Carlos, uno de sus hermanos mayores (Miguel Esteban Walsh y Dora Gill tuvieron cinco hijos: el mayor, Miguel, alias Lito; Carlos Washington, el marino; Rodolfo; Héctor, que vivió con él en los internados irlandeses; y la hermana menor, Catalina, que se hizo monja).

El niño Walsh que en 1935 quería ser aviador tenía una única chance por esos años: ingresar a la Escuela Naval como cadete (la Fuerza Aérea recién existiría una década más tarde). Es una ironía del destino que Walsh no haya podido ingresar a la fuerza que cuarenta años después lo terminó asesinando y desapareciendo. Hay un dato que, sin embargo, nunca fue suficientemente puesto bajo la lupa. Walsh no agrega detalles de su fallido ingreso a la Escuela Naval: desconocemos las razones de su fracaso. Pero numerosos críticos y biógrafos vienen reiterando la misma explicación: que Rodolfo reprobó el examen de dibujo para ingresar como cadete a la Armada. Lo dijo uno de los críticos mejor informados (Lafforgue); también una de sus esposas (Pupé) e incluso

---

<sup>38</sup> Walsh, 2007a: 13.

Patricia, su hija<sup>39</sup>. Quizás alguien echó a rodar el rumor alguna vez y el resto solamente se atuvo a repetirlo.

Es un dato menor, sin dudas. Pero lo insignificante suele encerrar más de un sentido: Walsh ilustra esto, magistralmente, al contar lo poco que supo de la vida y de la muerte de Juan Carlos Chidichimo Poso, alias Jean Pasel. Si fue una prueba de dibujo lo que alejó a Walsh de la carrera de las armas, entonces tenemos frente a nosotros una segunda ironía del destino: que Walsh haya traducido en los años 50 varios manuales de técnica de dibujo para Hachette (*Ilustración creadora*, de Andrew Loomis, es el primero de ellos).

Existe otra posibilidad, al mismo tiempo improbable pero también ridículamente factible: que Walsh no haya ingresado al Liceo Naval por miope. Acaso en ese momento una evaluación oftalmológica fuera más importante que la destreza para la ilustración. Insisto: es una elucubración. Pero hay al menos un testimonio que lo sostiene.

Y como en los relatos policiales, el testigo suele ser inesperado.

Dice el diario de Juan José Sebrelí: “Con Dora F. visité a Poupeé Blanchard, ex mujer de Rodolfo Walsh (...) Poupeé habló de Rodolfo Walsh y señaló su personalidad de militar frustrado. El hermano era marino y él no había sido admitido en el colegio militar por problemas en la vista”<sup>40</sup>. El encuentro, según el diario, fue el 22 de abril de 1998. ¿Fue efectivamente Walsh rechazado por miope? Parecería la respuesta más lógica, a fin de cuentas. Pero incluso Pupé (al decir de Walsh, que Sebrelí lo escriba como quiera) sostuvo ante Arrosagaray la misma historia de la prueba de dibujo. El dilema permanece, al momento, irresoluble.

Menos irresoluble debería ser, a esta altura, una cuestión conexas: el servicio militar. Ningún biógrafo o crítico se ha detenido en este punto. No es un dato menor: la colimba para un hombre de la generación de Walsh no era una experiencia cualquiera; podía tener consecuencias importantes en su vida. Y por una mera cuestión cronológica, no pudo haber sido muy distante en el tiempo de su fallido ingreso al Liceo Naval. Si tenemos en cuenta, además, la fascinación de Walsh por el mundo militar, y la particular atención que le prestó a la colimba en su obra, es evidente que no se trata de una mera anécdota.

“Se desempeñó muy bien y a los veinte años le tocó a Walsh hacer el servicio militar – recordó, mucho tiempo después, Horacio Guillermo Maniglia, el hijo de Horacio Aníbal Maniglia, uno de los directores de Hachette–. Hizo el servicio militar y le mantuvieron el puesto porque ya había acreditado sus capacidades”<sup>41</sup>. Walsh le dedicó a Maniglia padre el primer relato de *Variaciones en rojo*, “La aventura de las pruebas de imprenta” –dado que era su jefe, no es una casualidad la temática del cuento con la dedicatoria–; y

---

<sup>39</sup> Lafforgue, 2000: 220; Arrosagaray, 2013: 10; Painceira, 2005: 86.

<sup>40</sup> Sebrelí, 2010: 64.

<sup>41</sup> Tessieri, 2017.

años más tarde, durante la escritura de *Operación Masacre*, Maniglia le prestó a Walsh una casa en Pontevedra para refugiarse y escribir con tranquilidad; se trata del “helado rancho de Merlo” que menciona en el prólogo del libro<sup>42</sup>.

Si el relato de Maniglia hijo es exacto, entonces tenemos a un Walsh colimba en 1947. El año anterior había publicado su primera traducción para Hachette. En el mismo 1947 hay otras dos traducciones que salen de la imprenta: quizá Walsh las tenía listas antes de ir a cumplir el servicio militar. En el índice de la futura biografía de Walsh, a este asunto hay que dibujar un gran signo de interrogación al costado.

La fascinación de Walsh por el universo militar está presente en toda su obra, desde los textos sobre Estivariz hasta la carta a Vicki. Carlos Barés, que conoció a Walsh a finales de los 50, relata que al regresar Walsh de Cuba “estaba enloquecido y hablaba de las armas, y de las proezas del Che, toda una cosa de acción militar”. Miguel Brascó recuerda que había un polígono de tiro en la casa donde Walsh vivía con Pupé, en Barrio Norte. Y Pupé, en carta a su madre, desde Cuba: “Para mañana domingo habían programado un simulacro de operación en el campo pero se suspendió y está muy desconsolado”<sup>43</sup>.

En su temprana obra periodística, a propósito del Hindenburg o del hundimiento del velero Pamir, enfatiza en el honor castrense de los protagonistas, que mueren heroicamente en las catástrofes<sup>44</sup>. El tema militar es dominante en algunas de sus obras de ficción: las dos obras de teatro, por supuesto, y el relato “Imaginaria”, incluido en *Los oficios terrestres*. También hay un interés significativo por los servicios de informaciones; la nota sobre los cables descifrados de la CIA, publicada en la revista *Che* en 1961, es el ejemplo más famoso<sup>45</sup>. Pero no es el único: en 1967 publicó en *Todo es Historia* un artículo sobre los servicios de inteligencia peronistas durante el golpe de 1955<sup>46</sup>. Un breve texto de 1965, “Juegos de guerra”, se burla, con ecos borgeanos, de la teorías de los juegos de moda por esos años de amenazas nucleares<sup>47</sup>.

En sus últimos documentos dirigidos a la conducción montonera se deja ver también el interés por la organización y la disciplina militar; a pesar de dar la guerra por perdida, advierte que se necesita disponer metódicamente la retirada de los militantes para evitar el colapso total y el exterminio de la fuerza<sup>48</sup>.

Una pregunta acaso menor, pero no por ello menos interesante, hay que plantear alrededor de un viaje que el joven Walsh realizó por algunas provincias del interior del país. Es un episodio al que, otra vez, los biógrafos han ignorado. De acuerdo a numerosas entrevistas en las que Walsh aludió a este viaje, sabemos que recorrió al menos Rosario y Tucumán (son las que repiten en todos los casos) y algunas zonas de

---

<sup>42</sup> Walsh, 2009: 20.

<sup>43</sup> Arrosagaray, 2013: 57, 26, 170.

<sup>44</sup> Walsh, 2007b: 59-65, 66-71.

<sup>45</sup> Walsh, 2007b: 134-144.

<sup>46</sup> Walsh, 2007b: 241-245.

<sup>47</sup> Walsh, 1965.

<sup>48</sup> Walsh, 1979: 3-22.

Cuyo (Mendoza y San Juan). Del trayecto sabemos también que desempeñó algunos oficios, decididamente terrestres, como lavacopas y limpiaventanas; que trabajó en un obraje y en un frigorífico; que fue albañil, levantador de cosecha y vendedor ambulante. Por una referencia que entrega en un reportaje de 1965, podemos suponer que el viaje fue en 1944, a los 17 años; y por otro dato, mencionado en una nota de 1972, que duró unos 8 meses<sup>49</sup>. Cruzando esta información con lo que está más o menos documentado, podemos suponer que el viaje del joven Walsh fue en los primeros meses de 1944 (de acuerdo con McCaughan, Walsh abandonó la escuela secundaria en 1943, ya en Buenos Aires, luego de sus años en los internados irlandeses)<sup>50</sup>. Al regreso, viviendo con Héctor en una pensión, contestó el aviso que –si apelamos otra vez al recuerdo de Maniglia– Hachette había puesto en un diario porteño en busca de traductores.

\*\*\*

Walsh dedica el cuento “Nota al pie” (de *Un kilo de oro*, 1967), *in memoriam*, a un tal Alfredo de León. Y agrega: *circa 1954* para referirse a la fecha de su muerte<sup>51</sup>. El León de Sanctis del relato (un obrero que se pasa a traductor de novelas policiales, que vive en una pensión donde estudia inglés en la Academia Pitman, que termina suicidándose en su cuarto, solo, sin familia, sin amigos, habiendo empeñado la máquina de escribir para pagarse unos remedios) está en algún grado basado en Alfredo de León. ¿Cuánto de ello es real y cuánto imaginación de Walsh? Al momento sólo lo podemos elucubrar: Walsh cita su probable fecha de muerte en 1954. Empecemos entonces a tirar del hilo.

Walsh ingresa a trabajar a la editorial Hachette en 1944 y firma su primera traducción en 1946 (*Lo que la noche revela*, de William Irish); podemos suponer que en esos primeros dos años se dedica a tareas menores, como corrección de pruebas de imprenta. En el catálogo de Hachette existen numerosas traducciones de Alfredo de León de esos años: *El Robinson suizo*, Johann Wyss, 1943; *El misterio de la casa roja*, A. A. Milne, 1943; *Crímenes en la familia Willet*, Rufus King, 1944; *El enigma del veneno*, Dorothy Sayers, 1944; *Cadena de crímenes*, Peter Coram, 1944; *Los crímenes de la viuda roja*, Carter Dickson, 1945; *El enigma del gong chino*, Christopher Bush, 1945; *El verdugo silbador*, Baynard Kendrick, 1946; *La tragedia de Z*, Ellery Queen, 1947. Son apenas algunos ejemplos: sus traducciones pueblan las colecciones “Naranja” y “Evasión”; también traduce para la “Serie Azul”, de clásicos.

Al momento de ingresar Walsh a “La Casa”, como llama De Sanctis a la editorial, de León es un traductor profuso. No sabemos si es el traductor principal de policiales; pero está claro que cuando Walsh empieza a trabajar allí, Alfredo de León no es una figura menor.

Sí sabemos que Walsh deja de concurrir a las oficinas de Hachette, en el centro porteño, en 1950 (el 15 de diciembre de ese año, según el dato exacto de Daniel Link)<sup>52</sup>; se casa,

---

<sup>49</sup> Aguirre, 2017: 51, 87.

<sup>50</sup> McCaughan, 2015: 31.

<sup>51</sup> Walsh, 2016a: 419.

<sup>52</sup> Walsh, 2007b: 13.

vive con su esposa unos meses en Córdoba y se instala definitivamente en La Plata. Sigue traduciendo para la editorial (doce libros entre 1951 y 1952) pero ya no vive en Buenos Aires. En 1953 su carrera da un giro: publica *Diez cuentos policiales argentinos*; al año siguiente gana el Premio Municipal por *Variaciones en rojo*. Ambos libros son editados por Hachette. Para esa época, empieza a publicar en *Leoplán* artículos de interés general y algunos sobre literatura; también traduce cuentos policiales. Esas colaboraciones, a veces, llevan la firma de Daniel Hernández. En 1953 se publica *El cuatro de corazón*, de Ellery Queen, su última traducción para Hachette.

Son los años de su despegue literario y editorial. No es un escritor consagrado, pero leyendo su vida contra las penas de León de Sanctis podemos ver todo lo que logró: es un escritor premiado, antólogo, traductor; publica, en calidad de especialista en literatura policial, un artículo en el suplemento cultural de *La Nación*; está casado, tiene dos hijas. León de Sanctis se suicida solo en un cuarto de pensión; deja una traducción a medio terminar, una radio, una estufa.

La diferencia fundamental es que Walsh pasa de ser traductor a escritor. Fue lo que de Sanctis había fantaseado “Nota al pie”: “usted me disuadió, con razón –le deja dicho a Otero, su jefe–. Saqué la cuenta de lo que tardaría en escribir una novela y lo que cobraría por ella: estaba mejor como traductor”<sup>53</sup>.

Quizá Walsh –esto sólo lo podemos conjeturar– fue una suerte de discípulo de Alfredo de León, alguien que le enseñó algunos secretos del oficio de traductor. Porque hay que tener claro una cuestión importante: Walsh sale de los internados irlandeses dominando, al menos, el inglés, pero no termina el colegio secundario; al presentarse a Hachette, en 1944, no tiene el título de bachiller. Podemos imaginar que suple esa carencia con el dominio de la lengua. Pero el oficio de las letras es otra cuestión, y quizás allí de León haya cumplido algún papel aún ignorado. Por lo pronto, su rastro se diluye: las últimas traducciones son de finales de los años 40. ¿Dejó de traducir Alfredo de León? ¿O dejó de traducir en Hachette? Ese misterioso *circa* 1954 señala, al menos, que Walsh perdió su rastro.

En “Nota al pie” hay otras pistas. En la carta que León le deja a Otero, le confiesa que se comparaba con otros traductores; cita a Mario Calé, a “M. Alinari”, a Aurora Bernárdez<sup>54</sup>. Mario Calé y María Luisa Martínez Alinari tradujeron para la Serie Naranja de Hachette. Los nombres no son azarosos: Walsh está haciendo algo más que inventar una historia; con la excepción de Bernárdez (que en esos años traducía a Bradbury para la editorial Minotauro), menciona a quienes lo recibieron en el mundo editorial, cuando tenía 17 años. La existencia de Alfredo de León es indiscutible; la de sus colegas también; “La Casa” puede ser Hachette, aunque el nombre aparezca disimulado bajo la designación genérica; “Otero” y la “señora Berta”, la dueña de la pensión, son nombres perfectamente comunes, ideados para no señalar a nadie. El juego de nombres León-de León es evidente.

---

<sup>53</sup> Walsh, 2016a: 446.

<sup>54</sup> Walsh, 2016a: 443.

La carta póstuma tiene otra referencia más, que no conviene pasar por alto. Dice León: “A menudo discutí con usted si fue la caída del peronismo lo que acabó con el fervor de las novelas policiales. ¡Tantas buenas colecciones! Rastros, Evasión, Naranja”<sup>55</sup>. La mención a las dos colecciones donde Walsh tradujo para Hachette es algo menor; lo importante es el argumento: la caída del peronismo condujo al declive de la industria de la literatura policial, orientada mayormente a sectores medios y populares. Lo llamativo es que repite letra por letra la explicación que Walsh había sostenido en una carta de 1957 a Donald Yates (profesor de la universidad de Michigan, traductor y escritor; especialista en literatura policial argentina; su relación con Walsh será larga e importante; volveremos sobre él) acerca de la industria de las novelas policiales durante y después del peronismo<sup>56</sup>. León usa, entonces, las palabras de Walsh. O mejor: Walsh pone en palabras de León de Sanctis sus propias palabras de una década atrás.

Este León de Sanctis ya no es, entonces, un mero personaje de ficción –nunca lo son en Walsh, probablemente. Nos queda por indagar en un último elemento: su legado. Como testimonio de afecto hacia quien haya sido su único amigo, de Sanctis le deja a Otero su diccionario Appleton.

Y sí, efectivamente Walsh tuvo un Appleton. Lo recuerda en un breve reportaje de 1965, en la revista *Extra*. En el número 3, de septiembre de 1965, *Extra* publica, como adelanto a *Los oficios terrestres*, el cuento “Esa mujer”, acompañado de una entrevista a Walsh. Allí relata algunas circunstancias de su viaje por el interior del país que finaliza con el dato revelador: para poder regresar a Buenos Aires desde Tucumán, Walsh vendió su diccionario Appleton<sup>57</sup>. La mención es dos años antes de la publicación de “Nota al pie”; podemos suponer que para ese entonces el cuento no había sido escrito, por lo que no es un invento de Walsh. En el relato autobiográfico “El 37”, de 1968, también hay un diccionario; en ese caso, el Webster, con el Walsh absuelve a su madre, tres décadas después, de los insultos de Miss Annie, que la trató de bruta y analfabeta por confundir *overall* con *duster*<sup>58</sup>.

Pero el Appleton está ahí, en las manos de Otero: la única herencia de un muerto sin familia ni amigos. Sabemos dónde fue que Walsh lo dejó, pero no de dónde lo había sacado. Quizás en ese legado de la ficción esté cifrado algo más que la mera imaginación del escritor.

\*\*\*

Con el cura Trelles, uno de los personajes del cuento “Cartas” (también de *Un kilo de oro*), ocurre un caso similar. No hay, en el texto, una marca que remita a la existencia real del cura, como sí la hay respecto a Alfredo de León. Pero el cura realmente existió: el padre Trelles del cuento es efectivamente el prebitero Santiago Trelles; la iglesia del pueblo (que Walsh no nombra pero que es Benito Juárez, donde vivió con su familia

---

<sup>55</sup> Walsh, 2016a: 445.

<sup>56</sup> Walsh, 2007a: 38-39.

<sup>57</sup> Aguirre, 2017: 51.

<sup>58</sup> Walsh, 1968: 54.

entre 1932 y 1936) estaba en construcción por esos años: se había incendiado en febrero de 1930; la reconstrucción terminó hacia 1932. Es el año de la llegada de los Walsh desde Río Negro.

La reconstrucción de la iglesia incendiada (Nuestra Señora del Carmen) es el legado de Trelles a Benito Juárez. El hijo de Natalio Botana, testigo de la época, menciona en sus memorias “al cura Santiago Trelles, jugador, borracho y pendenciero; pero santo”<sup>59</sup>. Walsh en su relato menciona el rumor de que el cura andaba con un revólver debajo de la sotana.

En “Cartas”, ese microscópico *Ulises* rural (al decir de Ricardo Piglia)<sup>60</sup>, Walsh traza una crónica de los despojos agrarios de la Década Infame. La caída en desgracia del vasco Moussompes es, oblicuamente, la de Miguel Walsh: el campo hipotecado, la imposibilidad de pagar los intereses acumulados, finalmente el remate y la desintegración de la familia. De ahí que la presencia de Trelles no sea del todo inocente. Hay otros nombres, otros datos para continuar espigando (el intendente, el mayor, el comisario, el gerente de banco y, sobre todo, Jacinto Tolosa padre). Pero conviene ser menos ingenuo: no se trata de buscar en las crónicas de la época los fieles trasuntos de los personajes que pueblan la literatura de Walsh. De hecho la propia presencia literaria de Trelles está reelaborada: en “Cartas”, el cura muere de un infarto sobre el púlpito, al momento de inaugurar su gran obra (la reconstrucción de la iglesia); pero en la vida real, Trelles vivió hasta 1952, muchos años después del tiempo del relato, cuando –si siguiéramos la línea del tiempo de la ficción– los personajes están en otras cosas y el cura ha quedado olvidado.

\*\*\*

Una cuestión final, que dispara hacia el futuro una tarea compleja, imprescindible. Daniel Link, que editó los fragmentos que se conservan del diario de Walsh –junto con anotaciones personales, textos dispersos, entrevistas, proyectos de artículos y cuentos– habla de una obra “saqueada, mutilada”<sup>61</sup>. Se refiere, por supuesto, a los textos que fueron robados de la casa de Walsh, en las primeras horas del 26 de marzo de 1977, por una patota de la Marina. Desde ese día, esa casa pertenece, de manera oficiosa, a la familia de un policía bonaerense. La calle cambió de nombre: ahora se llama Rodolfo Walsh. Los ocupantes son los mismos.

De una manera irónicamente borgeana, escribir sobre estos textos robados se asemeja a producir un catálogo de cuentos que no existen: según la famosa teoría de Jorge Rafael Videla, los desaparecidos no están ni vivos ni muertos, simplemente no están. Los cuentos robados de Walsh, por ahora, no están. Estaban donde Lilia Ferreyra los mecanografió (la casa en San Vicente)<sup>62</sup>; estuvieron donde varios testigos también los

---

<sup>59</sup> Gómez, 2014: 22.

<sup>60</sup> Piglia, 2016: 174.

<sup>61</sup> Walsh, 2007a: 6.

<sup>62</sup> Ferreyra, 1980: 15; Ferreyra, 2006: 24.

leyeron (los archivos de la ESMA)<sup>63</sup>; estuvieron también en un tercer lugar (una casa operativa de la Marina, en la calle Jaramillo, propiedad de los padres del represor Jorge Rádice; allí los vio al menos una sobreviviente)<sup>64</sup>. Por ahora no están en ninguna parte.

Mediante un documento de dos mil cinco páginas, el Estado argentino estableció una primera versión de ese catálogo: la obra desaparecida del escritor desaparecido. Se trata de los fundamentos de la sentencia emitida por el Tribunal Oral Federal número 5, integrado por Daniel Horacio Obligado, Ricardo Luis Farías y Germán Andrés Castelli, el 28 de diciembre de 2011. Es un texto sombrío: dos mil cinco páginas de torturas, asesinatos, desapariciones. Es, también, una forma establecer los hechos: *ha quedado legalmente acreditado* (escriben los jueces) *que el 25 de marzo de 1977 a las 12.00, Rodolfo Jorge Walsh partió junto a su mujer, Lilia Beatriz Ferreyra, de su domicilio – sito en Triunvirato e Ituzaingó de la localidad de San Vicente, provincia de Buenos Aires*<sup>65</sup>. Así comienza la reconstrucción de los hechos, en la página 877 del fallo. Lo que nos interesa está más adelante, en una descripción que pertenece al ámbito del derecho penal y también al de la historia de la literatura argentina: *un grupo integrado aproximadamente por cincuenta personas llegó hasta la casa de Walsh, lugar al que arribaron entre las 3.30 y las 4.00 y luego de disparar en forma continua contra la finca, ingresaron y sustrajeron una importante cantidad de objetos pertenecientes a sus moradores*<sup>66</sup>.

Lo que sigue es el índice del libro de Walsh que no existe. Quizás algún día se dé a la imprenta un volumen en cuya tapa se lea “Jorge Acosta (a) El Tigre, compilador: Textos cautivos de Rodolfo Jorge Walsh”.

Escribieron, sí, los jueces: *podemos enumerar diversos cuentos, cartas y demás piezas literarias de valor, como ser: “Juan se iba por el río”, “El 27”, “Ñancahuazú”, “El aviador y la bomba”, “Carta a Vicky”, “Carta al Coronel Roualdes”, una carpeta llamada “las Memorias” y, otra, denominada “Los Caballos”, textos del diario de Rodolfo Walsh con recopilación de notas periodísticas, una agenda y la libreta de enrolamiento del nombrado, fotografías familiares y la carta que escribió a sus amigos con motivo de la muerte de su hija María Victoria. Que dichos bienes fueron llevados a la ESMA y vistos por diversos secuestrados*<sup>67</sup>.

De esa obra sustraída por manos militares, prolijamente establecida no por un editor sino por el Poder Judicial de la Nación, sabemos que hay un cuento terminado, el último cuento de Rodolfo Walsh. Lilia Ferreyra refirió en varias oportunidades los últimos meses de Walsh: la promesa doble de terminar la “Carta Abierta” y el cuento “Juan se iba por el río”. El relato (que Walsh había anunciado, en 1968, como el primer capítulo de su novela) fue finalmente desglosado en un cuento: una tradición oral de finales del siglo XIX, acerca de un baqueano que atravesó el Río de la Plata a caballo, durante una

---

<sup>63</sup> Vialatte, 2014

<sup>64</sup> Barrio, 2016.

<sup>65</sup> TOF 5, 2011: 877.

<sup>66</sup> TOF 5, 2011: 879-880.

<sup>67</sup> TOF 5, 2011: 880.

bajante extraordinaria. De ese cuento conocemos la primeras líneas (“Juan Antonio lo llamó su madre. Duda era su apellido. Su mejor amigo, Ansina, y su mujer, Teresa”) y el nombre de dos personas que lo leyeron (Lilia, que lo mecanografió en San Vicente; y Martín Grass, que lo leyó mientras estaba secuestrado en la ESMA)<sup>68</sup>. Lilia Ferreyra ya murió: al momento de escribir esto, el cuento –tal y como lo escribió Walsh– sólo fue leído por una persona que puede dar testimonio.

Es una lástima que los oficiales de la Armada educados en el extranjero hayan tenido una formación tan incompleta: si sus colegas franceses y estadounidenses les hubieran enseñado literatura además de técnicas de suplicio, hoy tendríamos publicados los textos de Walsh robados en San Vicente. O si esos papeles, como el destino del cadáver de Eva Perón, hubieran caído en manos un militar que estudió filosofía y letras, o era un curioso del arte. Pero el malón de marinos que ametralló la casa de Walsh, primero, y luego escapó con sus escritos inéditos no supo nunca el valor de lo que tenía en sus manos. *Sobre el material que llevaron a la casa de Zapiola y Jaramillo*, (el Tigre Acosta) señaló que fue preparado por los agentes de inteligencia que fueron a trabajar ahí. Enfatizó que está claro que los agentes de inteligencia fueron allí a trabajar. Agregó que debe haber ido una o dos veces a saludar y no lo dejaron entrar. Que ese material lo llevaron con miras a los trabajos que iban a seguir realizando como agentes de inteligencia y de ello, dijo, que francamente desconocía. Resaltó que si los llevaron fue por decisión de ellos y el inventario fue entregado a la Jefatura de Inteligencia Naval, y no volvió a tomar más contacto con eso<sup>69</sup>.

Como apuntó el escritor Carlos Gamerro, es una ironía del destino que los militares se quedaran en las manos con un cuento (o varios) y se les escapara del cerco un texto (para ellos) mucho más dañino, la “Carta abierta de un escritor a la Junta Militar”, que Walsh llegó a distribuir pocas horas antes de caer frente al pelotón de secuestradores<sup>70</sup>.

Pero la obra perdida de Walsh, como la de Pierre Menard, tiene una parte visible y otra invisible. La visible es la que todos sabemos que falta, porque hasta los propios militares reconocen habérsela llevado. La obra invisible está por todos lados: son cuentos, artículos periodísticos, cables, cartas, traducciones, textos políticos, anónimos contra la dictadura. Es esa obra invisible la que debemos traer a la luz, al menos, para señalar todo aquello que aún hace falta encontrar.

Para comenzar por lo más evidente: no sabemos si han sido encontrados todos los partes de Cadena Informativa y los cables emitidos por la Agencia de Noticias Clandestina (ANCLA), dos creaciones de Walsh para combatir el cerco informativo de la dictadura de Videla. Desde la primera publicación de una selección de esos textos (Horacio Verbitsky, *Rodolfo Walsh y la prensa clandestina*, 1985), han ido apareciendo una importante cantidad de documentos que permanecían ocultos en archivos militares, policiales, de medios de prensa y también de periodistas y militantes de las

---

<sup>68</sup> Vialatte, 2014; Ferreyra, 2006: 24.

<sup>69</sup> TOF 5, 2011: 151.

<sup>70</sup> Gamerro, 2006: 58.

organizaciones armadas. En 2015, por caso, aparecieron cinco de los primeros cables de ANCLA, que habían sido prolijamente archivados por la Dirección de Inteligencia de la Policía Bonaerense<sup>71</sup>. Es factible que aparezcan más materiales de esta naturaleza: los juicios por crímenes de lesa humanidad siguen su curso y no es imposible imaginar la aparición de más archivos.

En “El genio del anónimo” (publicado en *Leoplán* en febrero de 1954)<sup>72</sup>, Walsh recuerda el escándalo que una serie de cartas anónimas generó en la Inglaterra victoriana: algún miembro díscolo de la nobleza ventilaba las miserias personales –y también las políticas– de los encumbrados líderes de la alta sociedad. Hasta el rey fue víctima de la pluma encendida de un tal “Junius”. Es imposible no vincular ese artículo (que inexplicablemente no fue incluido por Daniel Link en la antología más completa de la obra periodística de Walsh) con los ejercicios de contrainformación que Walsh creó en 1976; sin ir más lejos, los partes de ANCLA fueron leídos por la inteligencia naval como una operación del Ejército contra la Marina: no podían sospechar que la información que tenía la agencia no fuera sino de origen militar. De ahí que Walsh sembrara también la duda en el mismo nombre de ANCLA, de una evidente reminiscencia naval.

De la participación de Walsh en el diario *Noticias*, que funcionaba orgánicamente dentro del aparato de Montoneros, existen dos evidencias incontrastables: la serie de ocho notas sobre la lucha palestina en Medio Oriente (publicada en junio y julio de 1974) y el hecho de que Walsh fue el jefe de policiales del diario. No es improbable, por lo tanto, que artículos de diversa extensión que aparecieron sin firma hayan sido escritos por Walsh.

Martín Caparrós recordó ante McCaughan haber escrito, por indicación de Walsh, un nota sobre la cantidad de muertos en enfrentamientos entre las fuerzas policiales y delincuentes; el artículo, sin firma, apareció el 26 de agosto de 1974 bajo el título “La Policía Federal mata 33 a 1”<sup>73</sup>. El enfoque y el lenguaje utilizado son idénticos a las denuncias de Walsh sobre las bandas de torturadores policiales publicadas en el semanario *CGT* entre 1968 y 1970. En esta senda, se podría releer toda la sección policial de *Noticias* bajo en ojo de Walsh: como editor, seguramente, pero al mismo tiempo como redactor ocasional.

Mucho más difícil será, a esta altura, recuperar los ejemplares que parecen definitivamente perdidos del *Semanario Villero*, el producto de los talleres de periodismo popular que Walsh brindó en la villa 31 de Retiro, probablemente entre 1972 y 1973. La información sobre esta iniciativa es prácticamente nula; los biógrafos y críticos la han pasado por alto. La falta de copias del semanario es solamente una dimensión del problema: excepto por la entrevista que McCaughan incluye en su libro a un militante de base de aquellos años, es una cuestión a la que se la prestado escasa

---

<sup>71</sup> Dandan, 2015: 18-19.

<sup>72</sup> Walsh, 1989: 195-201.

<sup>73</sup> McCaughan, 2015: 197.

atención<sup>74</sup>. Como primer punto para un análisis futuro de este problema, habría que leer esta experiencia en los términos de la adscripción cada vez más intensa de Walsh con las organizaciones revolucionarias peronistas. Por las investigaciones de Arrosagaray, sabemos que Walsh ya está, para 1970, comprometido de alguna manera a las Fuerzas Armadas Peronistas (FAP), pero sin ser un cuadro integral de la organización<sup>75</sup>. Asimismo, para 1973 –o quizás el año anterior– Walsh ya pertenece a Montoneros. Es una posibilidad que el trabajo de Walsh en la villa 31 haya tenido algún grado de relación con su tarea tanto en FAP como en Montoneros. Una indagación más profunda en este sentido es una tarea importante para iluminar esta zona poco transitada.

Una cuestión similar ocurre con los textos que Walsh escribió al interior de Montoneros. Los más célebres son los documentos críticos, fechados a fines de 1976 y comienzos de 1977, en los que Walsh ataca el militarismo y el triunfalismo de la conducción nacional<sup>76</sup>. Ignoramos de qué mano y en qué contexto llegaron esos documentos a la imprenta. El hecho de que se trate de eficaces críticas a Mario Firmenich y de despedidas a título personal (a su hija Vicki, a su amigo Paco Urondo) en las que se trasluce cierto desapego al rigor de la organización (esto es palpable, sobre todo, en el texto sobre Urondo), permite sospechar que los textos fueron facilitados por algún sector disidente de Montoneros –es la hipótesis que, acaso sin querer, sostienen Roberto Caballero y Marcelo Larraquy en su biografía de Rodolfo Galimberti<sup>77</sup>– o que directamente fueron filtrados por los militares que se apropiaron de los archivos de Walsh en San Vicente. Quizá la solución se trate de una combinación de las dos explicaciones.

Como fuera, no existen razones para suponer que esos documentos fueron los únicos escritos por Walsh; sobre todo, teniendo en cuenta que si su tarea principal era la producción de inteligencia. Algún día (pienso en momentos de ira) lo que quede de Montoneros dará a conocer parte o todo de sus archivos y allí podamos encontrar nuevamente la firma, secreta, de Walsh.

Pero el plato fuerte de la obra perdida *invisible* de Walsh nunca estuvo en Argentina, sino en Cuba. Son los cables del Departamento de Servicios Especiales de la Agencia Prensa Latina, de la que Walsh fue jefe, desde mediados de 1959 hasta los primeros meses de 1961, cuando la caída política de Jorge Masetti terminó por arrástralo a él, y traerlo nuevamente a Buenos Aires, donde encontró refugio trabajando en la casa de antigüedades de Pupé y su madre.

El escándalo de los archivos destruidos de Prensa Latina fue en primer término denunciado por uno de las víctimas de ese despropósito, Gabriel García Márquez, en 1985<sup>78</sup>. Enrique Arrosagaray, que estuvo a finales de los años 90 en Cuba y entrevistó a los periodistas que trabajaron con Walsh, se trajo de vuelta frases de compromiso como

---

<sup>74</sup> McCaughan, 2015: 184-187.

<sup>75</sup> Arrosagaray, 2006: 148-160.

<sup>76</sup> Walsh, 1979.

<sup>77</sup> Larraquy y Caballero, 2000: 322, 344

<sup>78</sup> Verbitsky, 1985.

“alguien ha botado los cables, los ha quemado, se deshizo todo aquello” y poco más<sup>79</sup>. Ese alguien sin nombre es seguro que siguió las órdenes del Partido Socialista Popular (PSP), el exponente cubano de la ortodoxia marxista de Moscú. Hacia 1960 las posiciones prosoviéticas habían ganado espacio en la Revolución Cubana; el sector de Guevara, al que pertenecía Masetti –y por añadidura Walsh– fue progresivamente desplazado de la toma de decisiones. En Prensa Latina tomó el poder la facción más estalinista del PSP, que primero tomó control de la agencia y más tarde sustrajo la obra de Walsh (y de Rogelio García Lupo, Plinio Apuleyo Mendoza, Juan Carlos Onetti) de los archivos para siempre. “Entraron, decretaron la nueva época de Prensa Latina y destruyeron los archivos. Y ahí se fue todo”, dijo García Márquez<sup>80</sup>. Existen documentos y testimonios que permiten reconstruir de manera más o menos satisfactoria la presencia de Walsh en la isla (su diario y sus textos sobre Guevara, Masetti y Jean Pasel; las cartas de Pupé a su madre; el libro de Arrosagaray) pero respecto de su trabajo en Prensa Latina la pérdida es irreparable.

A los cubanos les debemos, no obstante, un documento fundamental: la conservación de la voz de Walsh. Hace años circulan grabaciones de textos de Walsh leídas por él mismo; la más famosa de todas, la del cuento “Esa mujer”. Hoy se encuentran disponibles en internet. Su origen, no obstante, no fue desentrañado por nadie hasta ahora. Esa obra mutilada, saqueada, al decir de Daniel Link, también viene siendo maltratada por quienes escriben sobre ella sin el menor cuidado. Si bien el contexto de las grabaciones no he podido establecerlo al detalle, sí al menos sabemos que fueron editadas en un disco de vinilo por Casa de las Américas, en una colección llamada “Palabra de esta América”, en la que Walsh comparte catálogo con otros intelectuales latinoamericanos como Cortázar, Carpentier, Lezama Lima, Benedetti y García Márquez. La grabación, de treinta minutos de duración, incluye “Esa mujer”, el capítulo 23 de *Operación Masacre* y el 5 de *Caso Satanowsky*.

Con estos datos podemos al menos indicar una probable fecha de grabación: Walsh prácticamente ignoró el caso Satanowsky una vez concluida la serie de notas en *Mayoría* (en diciembre de 1958); escribió apenas una nota más (en *Che*, en mayo de 1961) a su regreso de Cuba<sup>81</sup>; y recién recuperó el tema para la edición en libro de 1973. Por lo tanto, podemos suponer que la grabación no es anterior a ese año: Walsh –intuyo– escogió un capítulo de su libro más reciente. Además, se trata del mismo fragmento que apareció, como anticipo del libro, en el número 3 de la revista *Crisis*, de julio de 1973. Tiene sentido, entonces, que al momento de seleccionar partes de su obra se haya decidido por su cuento más famoso, por un fragmento de su libro más resonante y por un capítulo de su libro más reciente. A esto hay que sumar el hecho de que la última visita de Walsh a Cuba fue en 1974, cuando viajó para ser jurado del Premio Casa de las Américas en la categoría cuento. Por lo tanto, es plenamente factible que la grabación haya ocurrido durante ese viaje de 1974.

---

<sup>79</sup> Arrosagaray, 2013: 90.

<sup>80</sup> Verbitsky, 1985: 39.

<sup>81</sup> Aguirre, 2017: 37-39.

Del primer oficio literario de Walsh (la traducción), Jorge Lafforgue estableció un prolijo catálogo de todos los trabajados conocidos de Walsh. A esa nómina<sup>82</sup>, me permito incorporar los siguientes hallazgos. En el número 4 de la revista de fantasía y ciencia ficción *Minotauro* (marzo-abril de 1965) aparecieron cinco relatos traducidos por Walsh: “El distante rumor de los motores”, de Algis Budrys; “Antes la vida era distinta”, de Alfred Bester; “El precio del peligro”, de Robert Sheckley; “Todos ustedes, zombis”, de Robert Heinlein; y “La chica de mis sueños”, de Richard Matheson. Los últimas dos, con la firma de Daniel Hernández. Por otra parte, estos libros traducidos por Walsh también fueron omitidos por Lafforgue: John Van Dyke, *Historia de pintura*, Hachette, 1947; Jean Cazeneuve, *Ejército y revolución industrial*, Jorge Alvarez, 1964; Loren Eiseley, *El inmenso viaje*, Sudamericana, 1965. No existen razones para pensar que este listado sea definitivo.

En alguna hemeroteca de Estados Unidos quizá se encuentren los dos números de la revista de relatos policiales *The Saint* en los que aparecieron cuentos de Walsh, de cuya traducción y gestión se ocupó Donald Yates. En una entrevista con *Mayoría* de diciembre de 1958 (a propósito del caso Satanowsky), Walsh afirma que tiene dos cuentos publicados en revistas de Estados Unidos; nadie parece haber reparado en esa mención<sup>83</sup>. Efectivamente, se trata de “A Gambler’s Tale” y “Shadow of a Bird”, publicados, respectivamente, en febrero de 1955 y en abril de 1958 (son los mismos cuentos que aparecerán más tarde en la antología de Donald Yates *Latin Blood: The Best Crime and Detective Stories of South America*, Nueva York, 1972).

Las traducciones en Estados Unidos de los cuentos de Walsh –que era francamente un desconocido– fueron producto de una sociedad con Yates, por la cual intentaron promover la obra del otro en sus respectivos países. Walsh tradujo y escribió una nota introductoria al relato de Yates “El tirolés herido”, aparecido en *Leoplán* en julio de 1955. De este proyecto sabremos más cuando algún día se publique el epistolario completo entre ambos, que fue anunciado varias veces (por Link, por Patricia Walsh, por el escritor y crítico Juan José Delaney, que tuvo acceso al archivo de Yates) pero no concretado aún<sup>84</sup>.

Con las cartas a Yates se abre el capítulo epistolar de Walsh, que también merece ser reconstruido. Hay cartas (ya publicadas) al escritor cubano Roberto Fernández Retamar; una carta a su hija Vicki, de 1965, que acompaña a la edición de las obras de teatro *La granada* y *La batalla*; María Moreno menciona, pero no transcribe, otra carta de Walsh a Vicki, ya adolescente<sup>85</sup>; Arrosagaray cita también cartas al intelectual cubano Manuel Galich<sup>86</sup> y transcribe párrafos de cartas de Pupé a su madre desde Cuba<sup>87</sup> (quizás allí haya materiales para continuar espigando información); no sabemos aún si se conservan cartas de Walsh a sus otras parejas; por supuesto que imaginamos cartas en poder de

---

<sup>82</sup> Lafforgue, 2000: 300-303.

<sup>83</sup> Aguirre, 2017: 23.

<sup>84</sup> Link, en Walsh, 2007a: 31; Patricia Walsh, en Paineira, 2005: 88; Delaney, en Aguirre, 2018: 18-19.

<sup>85</sup> Moreno, 2018: 69.

<sup>86</sup> Arrosagaray, 2006: 131.

<sup>87</sup> Arrosagaray, 2013: 96-97, 120, 170.

Patricia Walsh y de Horacio Verbitsky. A todo esto se suman quizá las cartas que se puedan encontrar en los archivos personales de Aníbal Ford, Rogelio García Lupo y Julia Constenla (las tres colecciones se encuentran disponibles en la Biblioteca Nacional), quienes trabajaron con Walsh en diferentes momentos de su vida. El volumen de información contenida allí es incalculable.

Finalmente, en la obra perdida de Walsh quedan dos series más. Por un lado, aquellos textos que figuran en las nóminas más detalladas de su producción (elaboradas por Lafforgue y Link) pero decisiones editoriales no fueron incluidos en las antologías publicadas, incluso en una que dice contener todo el *material conocido* de Walsh. Son, en algunos casos, artículos menores en la bibliografía walshiana; muchos de ellos, similares –tanto temática como retóricamente– a los que sí fueron publicados, como por ejemplo los firmados como Daniel Hernández en *Leoplán* entre 1954 y 1959. De todas formas son textos que, hoy, sólo resultan accesibles en ciertos archivos y hemerotecas. Quizás una reedición futura de la obra periodística de Walsh incluya esos faltantes. De lo contrario será forzoso proyectar un volumen con los textos omitidos.

Lo que cierra la lista es, naturalmente, aquello que no sabemos que existe. En los últimos años han aparecido publicaciones de Walsh en revistas apenas conocidas, textos de escasa circulación en los primeros años de la década del 50, cuando Walsh estudió Filosofía y Letras en la Universidad Nacional de La Plata. Quizás aparezcan textos en archivos, relatos enviados a concursos, cartas, papeles personales. El cadáver de Eva Perón apareció muchos años después de que a Walsh dejó de importarle. Esperemos que no (me) pase lo mismo.

## Capítulo 2. La novela de los cuentos que se bifurcan

A Borges nadie le pide una novela.

Walsh, marzo de 1970

### La novela

El 8 de octubre de 1967, en un reportaje con el diario *El Mundo*, Walsh anuncia el proyecto de su novela: un contrato con su editor Jorge Álvarez –que en los dos años anteriores había publicado *Los oficios terrestres*, *La granada*, *La batalla* y *Un kilo de oro*– así lo estipulaba. El artículo se tituló “Le reclaman una novela” y no entrega más información, pero sí una (acaso premonitoria) definición: “Lo primero que tengo que hacer es averiguar qué es una novela. No veo claras las fronteras entre el cuento y la novela”<sup>88</sup>.

En octubre de 1968, *Primera Plana* publica una entrevista bajo el título “La novela geológica”<sup>89</sup>; aquí las afirmaciones son más concretas. Walsh ya tiene en claro que su proyecto implica una serie de historias independientes, que confluirían, una vez reunidas, en una suerte de novela hecha de cuentos. Al cronista de *Primera Plana* le revela algunos datos que hoy leemos como restos arqueológicos de la novela que no existe: que se trata de unas seis historias; que el arco histórico transcurre entre 1880 y 1968; que hay una historia de baqueanos, una de irlandeses, una de Lidia Moussompes, una de escritores revolucionarios fracasados.

Algunos meses antes, en julio del mismo 1968, Walsh había publicado el relato autobiográfico “El 37”, que formó parte de la antología *Memorias de infancia*, editada por Pirí Lugones y publicada por Jorge Álvarez.

Con estos elementos podemos empezar a plantear la hipótesis de lectura sobre la que reposa este capítulo.

En la literatura de Walsh hay dos series narrativas incuestionables. Acaso la más famosa es la denominada serie de los irlandeses, integrada por los relatos “Irlandeses detrás de un gato” (*Los oficios terrestres*, 1965), “Los oficios terrestres” (*Un kilo de oro*, 1967) y “Un oscuro día de justicia” (publicado en la revista *Adán*, en 1967, y como libro en 1973). A esta serie se sumaría “Mi tío Willie que ganó la guerra”, relato anunciado como parte de la novela en *Primera Plana*, pero nunca concluido; algunas páginas fueron publicadas en sus diarios y papeles personales póstumos, prueba de que Walsh, al menos hasta 1974, continuaba trabajando en el cuento<sup>90</sup>.

---

<sup>88</sup> Aguirre, 2017: 53.

<sup>89</sup> Aguirre, 2017: 59-60.

<sup>90</sup> Walsh, 2007a: 253-262.

La segunda serie se compone de dos relatos: “Fotos” (de *Los oficios terrestres*) y “Cartas” (de *Un kilo de oro*). En este caso, la historia contada por Walsh va hacia atrás en el tiempo: el primer cuento está ambientado en los años cuarenta y cincuenta; hay referencias al auge del peronismo primero y a su caída después. En cambio, el segundo cuento está ubicado en los años de la Década Infame. En este sentido, el arco narrativo que Walsh va describiendo se estira hacia el pasado de los personajes –al menos de los personajes principales de la serie; hay otros que sólo aparecen en alguno de los dos relatos, y cuyo rastro se disuelve.

Contra esas dos series, como una especie de pivot, se erige el relato autobiográfico “El 37”.

Es evidente cierto carácter autobiográfico de la serie los irlandeses. En cuanto al par “Fotos/Cartas”, la reelaboración ficcional de elementos de la vida de Walsh fue menos señalada. Sobre esto conviene hacer una aclaración importante. Los críticos y los biógrafos prestaron atención a la serie de los irlandeses como insumo para informarse sobre la infancia de Walsh en los internados de Capilla del Señor y Moreno, adonde vivió entre 1937 y 1940<sup>91</sup>. Pero el propio Walsh dijo que lo contenido en esos relatos es mucho menos fáctico que lo que varios suponen: “Hay una recreación autobiográfica pero, quizá, no tan estrecha como podría parecer. Lo autobiográfico es nada más que un punto de partida, una anécdota y a veces ni siquiera una anécdota entera sino media anécdota”<sup>92</sup>. Al mismo tiempo, algunas claves cifradas en otras narraciones fueron pasadas por alto (las del padre Trelles o Alfredo de León, sin ir más lejos).

Ahora bien, lo que hasta el momento quedó de lado es la posibilidad de leer las dos series narrativas juntas. Es decir: interpretar ambos conjuntos de relatos, unificados por sus relaciones internas, como parte del mismo universo ficcional. Para esto es importante tener en cuenta a “El 37” como una especie de centro organizador a partir del cual leer los diferentes tejidos narrativos que apuntan hacia direcciones aparentemente distintas.

Fuera de toda duda, “El 37” es una narración autobiográfica; junto con otro texto, sin título, que escribió en 1966 para acompañar el cuento “La máquina del bien y del mal”, son las dos únicas piezas firmadas por Walsh en las que habla de su vida. Precisamente a partir de “El 37” podemos obtener algunas claves para relacionar las dos series y cuestionar el enunciado de que Walsh fracasó al escribir una novela.

Primero lo primero. Si hay en la serie de los irlandeses algún grado de reelaboración ficcional de hechos vividos por Walsh, en cambio podemos leer “El 37” como un relato, sino exacto, al menos sin invenciones. No hay allí medias anécdotas, o menos que eso, de las que Walsh se valiera para despegar luego las acciones de sus personajes. En este sentido, “El 37” podría formar parte de la serie de los irlandeses: temáticamente, pertenece al conjunto de manera indisociable; pero retóricamente, no. Se podría

---

<sup>91</sup> Jozami, 2006: 22-28; McCaughan, 2015: 21-30.

<sup>92</sup> Aguirre, 2017: 98.

añadirla, entonces, más como apertura, como una suerte de prólogo, que como un relato más integrado al resto de las historias.

Tenemos así, entonces, a una serie más extensa que la original: los tres cuentos efectivamente publicados, más el cuarto inconcluso (el del tío Willie), más una especie de prólogo. En suma: cinco textos que si bien no podemos llamarlos capítulos de una novela, al menos podemos ordenarlos juntos como partes integrales de un cuadro que los reúne como totalidad. Recordemos en este punto que el proyecto de Walsh, de acuerdo a “La novela geológica”, era de unos seis cuentos aproximadamente.

Por otra parte está la serie “Fotos/Cartas”. Son dos relatos –más extensos, eso sí, que los de los irlandeses– ambientados en algún pueblo de la pampa bonaerense. “Esta era zona de la desgracia, provincia de Buenos Aires”, escribió Walsh en la autobiografía de 1966 al recordar su infancia en el campo<sup>93</sup>. En vista de que los personajes centrales que se repiten a lo largo de esta serie son un padre y un hijo (ambos llamados Jacinto Tolosa), propongo llamarla “la serie Tolosa” para organizar mejor la exposición que sigue y contrastarla más cómodamente con la serie de los irlandeses.

La serie Tolosa tiene la particularidad –como se dijo– de estar organizada retrospectivamente en el tiempo de la narración; el segundo relato cuenta hechos ocurridos unos diez años antes del primero. Si la leemos inversamente al tiempo de su publicación, pero respetando en su lugar los hechos narrados, se compone primero de “Cartas” y luego de “Fotos”.

Aquí se presenta una diferencia sustancial con la serie de los irlandeses, cuyo arco narrativo se va desarrollando algo más prolijamente con el devenir de los cuentos tal y como los fue publicando Walsh. En “Irlandeses detrás de un gato”, se cuenta la llegada del chico nuevo al internado y el rito de iniciación que tiene que cumplir para poder ser incluido en el grupo. En “Los oficios terrestres”, ese chico –el Gato– ya está incorporado plenamente en la jerarquía de los alumnos; es uno más del grupo, y la historia no gira alrededor de él, sino de otros episodios de la vida en el colegio. En “Un oscuro día de justicia”, escrito pocos meses después de la muerte de Guevara en Bolivia, la serie se pliega hacia una metáfora política: los internados, hartos de los abusos de un celador, convocan al tío de uno de ellos para que lo reviente a piñas, sin más; pero el vengador de afuera fracasa en su intento –lo muele a golpes el celador– y de allí extrae Walsh la conclusión de que el pueblo aprendió que estaba solo y que debía pelear por sí mismo. “Mi tío Willie que ganó la guerra”, de acuerdo a lo que Walsh contó tanto en “La novela geológica” como en la entrevista de 1970 con Ricardo Piglia, pone en la voz de un narrador infantil –varios chicos están en la enfermería, confinados por un brote de escarlatina– la historia de William Gill, el hermano de Dora Gill, es decir el tío de Walsh<sup>94</sup>. William, ferviente irlandés, viaja a pelear contra los ingleses al estallar la Primera Guerra Mundial; por uno de esos azares del destino, termina sumándose al

---

<sup>93</sup> Walsh, 2007a: 14.

<sup>94</sup> Aguirre, 2017: 100.

ejército inglés y muere en Salónica<sup>95</sup>. En el mismo pasaje de la entrevista con Piglia menciona una historia (“con la participación del diablo, también en la misma enfermería”)<sup>96</sup> de la que no se han conservado notas ni borradores, y de la que tampoco habló Walsh en ninguna otra circunstancia.

Se trata, en suma, de una serie más organizada que la serie Tolosa; o, mejor, *más contenida*: las historias, encerradas entre los muros del internado, no tienen puntos de fuga hacia la realidad exterior del relato. De hecho en esta serie no hay prácticamente nombres ni referencias históricas ni geográficas; los nombres son perfectamente irlandeses (Delaney, Murtagh, Delamer, Usher, Kelly, Fagan) pero ninguna clave específica nos permite ubicar estos hechos en algunos de los colegios (en Capilla del Señor y en Moreno) en los que estuvo Walsh. Todo eso que sabemos de la vida de Walsh no lo conocemos a partir de la información de sus relatos; apenas una famosa frase de su breve autobiografía de 1966 aparece, apenas modificada, en la voz del celador Gielty en “Un oscuro día de justicia”, de 1967: no quiero que ninguno de ustedes sea un pelele traído y llevado por los tiempo, les dice antes de organizar unas peleas nocturnas, sin guantes de boxeo<sup>97</sup>.

La serie Tolosa, en cambio, es una construcción más abierta. Los Tolosa permanecen, de alguna manera, contrapuestos contra una familia distinta en cada uno de los relatos: contra la familia Moussompes, en “Cartas”, y contra Alberto Irrigori y su hijo Mauricio, en “Fotos”. Pero esa contraposición no debe leerse necesariamente como enemistad –no es el caso, al menos, en “Fotos”– sino como la diferencia a partir de la cual se organiza el relato.

Si ordenamos la serie a partir de los hechos históricos narrados, sabemos que se inicia poco antes del golpe de 1930 (“¡Cayó el peludo!”, se lee en una de las primeras páginas de “Cartas”)<sup>98</sup>. Después hay otras referencias: las elecciones de 1932, la Guerra Civil Española, la Segunda Guerra Mundial. Sobre ese trasfondo aparecen los mojones del relato; los nacimientos de Jacinto y de Mauricio; alrededor de ellos, ya adolescentes, ocurrirán los hechos narrados en “Fotos”. El devenir del relato, en “Cartas”, se acompasa con las sucesivas campañas agrícolas; cada año, Tolosa le quiere comprar el campo a su vecino, el vasco Moussompes. La respuesta: “Todavía no, doctor”<sup>99</sup>.

Más adelante, en “Fotos”, el relato deja entender el auge del peronismo (“Ahora nos insulta por la radio, pero tiene que comprar el trigo afuera, porque este año nadie va a sembrar. Levanta la gente, pero no levanta las vacas”) y más tarde su caída (“Estaba esperando este día. A veces pensé que me iba a morir sin verlo. Ahora habrá que poner

---

<sup>95</sup> McCaughan, 2015: 19.

<sup>96</sup> Aguirre, 2017: 100.

<sup>97</sup> Walsh, 2016a: 463.

<sup>98</sup> Walsh, 2016a: 374.

<sup>99</sup> Walsh, 2016a: 376.

un poco de orden. Ese hombre echó a perder a la gente, ya no hay moral, ni respeto ni nada”)<sup>100</sup>.

Las referencias geográficas son algo más esquivas. La fortuna de Tolosa proviene de campos que, en la última década del siglo XIX, su padre había comprado en Maipú y Tornquist; a Moussompes lo llevan preso a Azul. También a Azul va a estudiar Mauricio, ya en “Fotos”, al tiempo que Jacinto hijo se va a Buenos Aires y vuelve ya recibido de abogado; más tarde se casa y se va a vivir a Lobos<sup>101</sup>. No hay una indicación específica del lugar donde transcurren los hechos, pero es por algún lado del sur bonaerense. El mismo sur bonaerense –zona de la desgracia, provincia de Buenos Aires– adonde los Walsh se fueron a vivir en 1932 desde Río Negro: primero a Benito Juárez; luego, prácticamente en desbande, a Azul. En 1937 se produjo la crisis final y la disolución de la familia: los hijos mayores se fueron a vivir con los abuelos a Buenos Aires; los padres se quedaron con la hija menor, Catalina; Héctor y Rodolfo fueron enviados al internado para pobres y huérfanos de irlandeses en Capilla del Señor<sup>102</sup>.

Es precisamente esta clave la que permite leer algunos elementos más en la serie Tolosa: la caída de Moussompes no es idéntica a la de Miguel Walsh, pero de alguna manera sí lo son sus consecuencias; Moussompes pierde el campo hipotecado y trata de ubicar a sus hijas en los empleos que el ámbito rural le permite: se convierten en sirvientas. Cuando una década más tarde el hilo narrativo de la serie Tolosa se reinicia (es el lapso aproximado que pasa entre “Cartas” y “Fotos”) no hay rastro de los Moussompes y no hay nadie que cuestione el poder de Tolosa en el pueblo.

Walsh narró, acaso oblicuamente, su vida en los internados irlandeses a través de la serie de cuentos; sabemos que sobre esa experiencia fue tejiendo los hilos de una escritura que tomó hecho reales para luego encadenar otras historias. Lo mismo puede decirse, de alguna manera, de la serie Tolosa, al menos respecto de la caída en desgracia de su familia. Y es precisamente a partir de este elemento que podemos empezar a pensar la relación entre las dos series narrativas.

El punto más incómodo para esta hipótesis es en qué lugar poner a “El 37”. En la serie de los irlandeses es factible ubicarlo como una suerte de introducción: un autor (Walsh) cuenta su infancia en un internado y luego cede la palabra a un narrador que toma la posta y comienza a contar las historias que suceden allí dentro.

En cambio con la serie Tolosa es más complicada esta lectura. Primero, porque en los dos relatos hay poco en común, más allá del lugar donde ocurren los hechos y la permanencia de la familia Tolosa. El tono de los relatos es diferente: hay una apuesta estética mucho más arriesgada en “Cartas”: desaparece la prolija separación en breves capítulos con la que Walsh organiza las diferentes voces en “Fotos”. Las voces se yuxtaponen; hablan Tolosa y Moussompes, también sus hijas; el mundo aparece visto al

---

<sup>100</sup> Walsh, 2016a: 303, 316.

<sup>101</sup> Walsh, 2016a: 372, 395, 300, 322.

<sup>102</sup> Walsh, 1968: 53.

mismo tiempo desde un mosaico de ópticas diferentes, de oralidades diferentes, de escrituras diferentes.

Por otra parte, el hecho de que Mauricio sea algo así como el loco del pueblo hace que su derrota ante el éxito de Jacinto hijo no sea homologable a la derrota del vasco Moussompes (al que lo acusan falsamente de cuatrero, lo meten preso y le rematan el campo) ante Jacinto padre: la de Mauricio es una derrota individual, personal; Moussompes en cambio es víctima de una injusticia social (una víctima del sistema, para decirlo en los términos que Walsh usará, por ejemplo, para referirse a Zalazar y Blajaquis)<sup>103</sup>.

Entonces, ¿cómo leer “El 37” entre “Cartas” y “Fotos”? En el medio, precisamente. En el arco tendido entre los dos cuentos de la serie Tolosa, “El 37” y la serie de los irlandeses es una bifurcación hacia otro sendero dentro del mismo universo narrativo. Las dos series, entonces, no son paralelas: se intersectan en un punto. Ese punto es la desgracia de los Walsh en Benito Juárez y Azul. “El 36 fue el año de la caía. Empezó con un remate y terminó con un éxodo, una secreta ola de pánico”: así comienza “El 37”<sup>104</sup>.

De este modo, la serie de Tolosa no puede vincularse con la serie de los irlandeses sino es pasando primero por “El 37” como el punto nodal. Mi hipótesis de lectura es que el conjunto de relatos trata sobre un mismo tema: la ruina de Miguel Walsh durante la Década Infame y la disgregación de su familia. Sobre ese horizonte se despliegan dos ejes distintos: el que transcurre *adentro* del internado y el que transcurre *afuera*; se trata de dos planos independientes en los cuales no hay una convergencia final ni total.

Estos dos ejes se complementan, además, si vemos que trabajan cuestiones (y lenguajes) diferentes. Ricardo Piglia señaló esta contraposición de los lenguajes; sobre la serie de los irlandeses, escribió que “el tono épico le da a esas pequeñas historias un aire legendario y casi mítico”<sup>105</sup>; al propio Walsh le preguntó si el estilo no difería del resto de su obra, que tendía a ser más ascético. La respuesta: “si quisiéramos calificarlo (al lenguaje) del algún modo épico, que es lícito usar en el sentido de que las anécdotas y el medio son muy pequeños, y entonces vos podés usar un lenguaje grandioso y grandilocuente para historias de chicos que no me lo permitiría quizá si tuviera que escribir una historia épica, entonces tal vez usaría un lenguaje más reducido”<sup>106</sup>.

No se trata, por supuesto, de un relato homogéneo. Pero la novela que Walsh se propuso escribir tampoco lo era. De hecho, llamarle novela era más bien una forma de referirse al conjunto de historias que iba a reunir. Volvamos a “La novela geológica”: “Estoy escribiendo una serie de historias, con la idea de fundirlas en una novela; y digo la idea y no la certeza porque todo dependerá del material una vez que esté terminado”<sup>107</sup>. El

---

<sup>103</sup> Walsh, 2003: 11.

<sup>104</sup> Walsh, 1968: 53

<sup>105</sup> Piglia, 2016: 176.

<sup>106</sup> Aguirre, 2017: 101.

<sup>107</sup> Aguirre, 2017: 59.

proyecto original había sido concebido como un mosaico de textos que, reunidos, formarían una novela. Eso Walsh siempre lo tuvo claro, de acuerdo a lo que afirmaba en las entrevistas de la época. Ahora leamos en detalle las historias que anunciaba; podemos ver que las relaciones que postulamos entre las dos series ya estaban implícitas en el proyecto.

La primera historia era la del baqueano que cruza a caballo el Río de la Plata, que Walsh reescribió a lo largo de los años y terminó siendo “Juan se iba por el río”, su cuento robado por la Marina. En el recuerdo de Lilia Ferreyra, que leyó el texto terminado, se trataba del homenaje al último argentino del siglo XIX, sobreviviente de las guerras civiles rioplatenses, que ante una arenga de Bartolomé Mitre antes de una batalla dijo para que lo escucharan los dos o tres que tenía cerca: “En la patria de ellos, yo me cago”. Ese hombre, ya viejo, con sus batallas y sus derrotas encima, sentado frente al río, mira las aguas bajar y se lanza al cruce, a caballo. Cuando Ferreyra le preguntó a Walsh si llega del otro lado, obtuvo como respuesta: “no sabemos”<sup>108</sup>.

Luego, “Mi tío Willie que ganó la guerra”, que –como se dijo– no es otro que William Gill, el tío de Walsh que fue a pelear a la Primera Guerra Mundial, y cuya historia se encadena con la serie de los irlandeses.

Más adelante, un cuento en el que Lidia Moussompes (la hija del personaje de “Cartas”, que pasa de hija de chacarero a sirvienta de su vecino Tolosa) le escribe una carta a Perón. Esta historia continúa así la serie Tolosa, llevando a los personajes de “Cartas”, que habían quedado anclados a finales de los años 30, a un arco narrativo que va desde 1945 hasta 1955. En una nota suelta de su diario, del 25 de julio de 1968, Walsh se pregunta: “Cómo volver a escribir. Lidia”. Y en otra, de noviembre de 1969: “Vamos a ver qué pasa con Lidia”<sup>109</sup>. De esos manuscritos, de los que ignoramos el grado de avance, no se han conservado páginas; pero entre los archivos robados en San Vicente en 1977 había carpetas, fotos y textos sobre el bombardeo a Plaza de Mayo de 1955; quizás entre esos papeles hubiera restos de esta historia.

El cuento final, según “La novela geológica”, trataba sobre un grupo de escritores revolucionarios fracasados, construido a partir de un lenguaje caótico “porque así hablamos ahora”<sup>110</sup>. Probablemente los textos dispersos que se encuentran en su diario bajo el título “La punta de diamante” provengan de esta idea. Entre esos fragmentos hay escenas en las que Walsh puso en cuestión su problemático vínculo con la literatura y la política. Leamos una de enero de 1970: “Había perdido el gusto de escribir para los burgueses –como le dijo Miguel–, pero no encontraba aún la otra manera de escribir”<sup>111</sup>. Ese Miguel quizá sea en realidad Raimundo Villafior, si recordamos esta otra entrada del diario de noviembre de 1969: “Cosa que me molestó, lo que dijo Raimundo, que yo escribía para los burgueses. Pero me molestó porque yo sé que tiene razón, o que puede

---

<sup>108</sup> Ferreyra, 2006: 24.

<sup>109</sup> Walsh, 2007a: 96, 160.

<sup>110</sup> Aguirre, 2017: 60.

<sup>111</sup> Walsh, 2007a: 173.

tenerla”<sup>112</sup>. El interlocutor de ese tal Miguel bien podría ser el propio Walsh, que se ubicaría así dentro de su propia ficción. Otra pista en ese sentido es una breve anotación en inglés, bajo el título “Diamond Point”, en la que Walsh menciona las circunstancias de la muerte de un tal Hermann, casi con seguridad su amigo Germán Rozenmacher<sup>113</sup>.

De estas cuatro historias hay dos que apoyan explícitamente la hipótesis de estas páginas: la historia del tío Willie y la carta de Lidia Moussompes a Perón. Ya Walsh, lo podemos ver de forma irrefutable, imaginaba esas dos líneas de su obra narrativa –la serie de los irlandeses y la serie Tolosa– convergiendo de alguna manera en un mismo universo. Es importante recordar que al momento de anunciar el proyecto (octubre de 1968), Walsh ya había publicado todos los cuentos que conforman las dos series. Y sin embargo, al proponer un conjunto de cuentos (nuevos) como una novela, selecciona historias que provienen de ambas series, como si de alguna manera las dos pertenecieran a un mismo universo ficcional.

Hay otro elemento para sumar a esta teoría. Es indudable que “El 37” es un texto espejo de la serie de los irlandeses, por lo menos de “Irlandeses detrás de un gato”. En ambos se narra la llegada del chico nuevo al internado; un lugar desconocido, violento, sacudido por la separación de la familia y la súbita entrada en la pobreza. En “El 37” leemos esto no sólo en primera persona, sino desde el mismísimo punto de vista de Walsh; en “Irlandeses”, un relato en tercera persona describe la llegada del Gato; se narran tanto sus perplejidades como la sorpresa que su presencia genera en el resto de los alumnos. La escena de la pelea para dirimir el lugar del recién llegado en la jerarquía del grupo está, casi duplicada, en ambos textos. Con una salvedad: Walsh cuenta que ganó su pelea, pegándole a un tal Cassidy<sup>114</sup>; en cambio, el Gato, luego de algunas huidas espectaculares, es castigado por un tal Walker, al que por ser renco le decían Pata Santa<sup>115</sup>. En “Irlandeses”, el narrador describe la cena: el plato de sémola “friolenta, blancuzca, apelmazada, que noche a noche mantenía al pueblo con vida”<sup>116</sup>. Es la misma sémola que el niño Walsh se niega a comer en las primeras páginas de “El 37”: “círculo blanco, desértico, cubierto de una tibia costra blanca; salina del alma, podredumbre de la caridad en doscientas noches de desamor idéntico”<sup>117</sup>.

Esto no quiere decir que todos los episodios narrados en la serie de los irlandeses hayan efectivamente ocurrido (“a veces ni siquiera una anécdota entera sino media anécdota”); pero esto no aplica para “El 37”: su base fáctica es incuestionable. Por lo tanto, lo narrado allí fue lo que Walsh vivió. Digamos por el momento: la serie de los irlandeses está entrelazada con “El 37”. Ahora veamos un episodio distinto, llamativo.

---

<sup>112</sup> Walsh, 2007a: 158.

<sup>113</sup> Walsh, 2007a: 210.

<sup>114</sup> Walsh, 1968: 55.

<sup>115</sup> Walsh, 2016a: 353.

<sup>116</sup> Walsh, 2016a: 341.

<sup>117</sup> Walsh, 1968: 54.

En “El 37”: “En Juárez había ido tres años al colegio religioso. Allí las hermanitas eran italianas, fascistonas, ignorantes, pero nunca nos castigaron. A lo sumo nos proponían unos absurdos torneos de mortificaciones que debíamos ofrendar a Cristo”<sup>118</sup>.

Y en “Cartas”: “Ella [Estela Tolosa] tenía cosas más importantes en qué pensar desde que la Madre Superiora entró en el aula revoleando el crucifijo de plata y explicó que la guerra era espantosa, pero el paganismo peor, y que además los negros habían empezado, matando a dos italianos y comiéndoselos vivos, y les pidió que ofrecieran mortificaciones a Jesús por la salvación del mundo. Mortificaciones de Estela:

- a) Renunció al postre. (Esta chica está enferma.)
- b) Regaló el *Billiken* a Jacinto, que lo hizo trizas.
- c) Pisó la sogá a propósito en el recreo.
- d) Una piedra en el zapato.
- e) Soñó, noches seguidas, con un negro enorme que la perseguía con una horquilla”<sup>119</sup>.

Es un episodio menor (como también es menor la referencia al cura Trelles en “Cartas”, que resultó ser el cura del pueblo donde los Walsh vivieron entre 1932 y 1936), pero indicativo de un entrelazamiento *entre ambas series* y no solamente entre “El 37” y la serie de los irlandeses. Analicemos las consecuencias de este hallazgo. De la escritura indiscutiblemente autobiográfica (“El 37”) drenan elementos hacia la serie de los irlandeses; en este sentido podemos leer episodios como el del plato de sémola o la pelea para dirimir la jerarquía. Pero tenemos también un suceso relatado en “El 37” que no terminó permeando hacia esa serie, donde se esperaría que Walsh volcara esas vivencias, sino hacia la serie Tolosa. Y esto nos revela dos cosas: que cierto sustrato autobiográfico –indirecto, antojadizo, lateral– está también presente en la serie Tolosa; y que ambas series están vinculadas.

Al detectar las relaciones entre las historias del tío Willie y de Lidia Moussompes, Carlos Gamerro planteó una idea similar a la que sostengo en estas páginas, pero de un modo –a mi juicio– incompleto. Para Gamerro, el encuentro de ambas series “sería una novela doble, a la que se podría ingresar tanto por ‘Cartas’ como por ‘Irlandeses detrás de un gato’”, en la que quizás “el desarrollo de la novela ulterior habría anudado estas series en una”<sup>120</sup>. Es probable que, de haberlas continuado Walsh, las relaciones entre ambas series resultarían para nosotros mucho más evidentes. Pero Gamerro las lee sin tener en cuenta lo que “El 37” revela del trasfondo a partir del cual Walsh desarrolló el contenido de sus historias. Por supuesto que, al tratarse de series independientes, uno podría ingresar desde el lado de los irlandeses o desde Tolosa. Sin embargo, reorganizando los textos, más que una perspectiva lineal se podría plantear una lectura divergente, a partir de la cual desde un punto de inicio, se tomaran caminos alternativos hacia relatos que toman senderos diferentes.

---

<sup>118</sup> Walsh, 1968: 56.

<sup>119</sup> Walsh, 2016a: 385.

<sup>120</sup> Gamerro, 2012: 13-14.

Daniel Link (que lee a “El 37” como el primer texto de la serie de los irlandeses) propuso que cada serie configura, a su modo, una novela fragmentada en los cuentos; la serie de los irlandeses sería “una novela de aprendizaje” mientras que la serie Tolosa conformaría la “novela del campo bonaerense”<sup>121</sup>. A pesar de notar, con destreza, que la novela (o las novelas) de Walsh está diseminada en distintos espacios y en diferentes tiempos de enunciación, no logra que ver que el aprendizaje y el campo bonaerense bien pueden ser dos aspectos de una única novela, disgregada en los cuentos. O que, en todo caso, el sur bonaerense es el espacio geográfico en el cual se desenvuelven los años de aprendizaje, que no pasan solamente dentro de las paredes de la escuela de curas irlandeses (tal como pueden testimoniar Lidia Moussompes y Estela Tolosa, en “Cartas”, y Jacinto Tolosa y Mauricio Irrigori, en “Fotos”).

Lo que ni Gamerro ni Link detectaron es que en la serie Tolosa, entre “Cartas” y “Fotos” se interpone, por una cuestión cronológica, “El 37”: primero ocurre la caída de Moussompes, la descomposición de su familia, homologable a “aquellos caóticos días del derrumbe de nuestra casa”, como dice Walsh en “El 37”. En este punto, “El 37” es el relato de las consecuencias de los hechos narrados en “Cartas”. Una década después, ya en “Fotos”, en el mismo pueblo ocurren otras historias. Como una bifurcación que se presenta en el camino, las continuaciones de “Cartas” pueden ser “Fotos” y el cuento de Lidia Moussompes y Perón, anunciado y nunca escrito. O bien, la continuación de “Cartas”, radicalmente distinta, sería el mundo del internado para pobres y huérfanos, adonde llega un chico al que más tarde llamarán el Gato. Y de esta manera, una línea sucesiva que contenga todos los demás cuentos de la serie de los irlandeses se encadenaría con la serie Tolosa en un relato macro. Para tomar ese desvío, el punto más lógico es pasar a través de “El 37”.

Por lo tanto, al ser leídas entrelazadas queda una primera serie compuesta por “Cartas”, “El 37” y “Fotos”; y luego una segunda, prologada por “El 37” e integrada por los relatos de los irlandeses. Sumadas ambas series, no se trataría de una línea recta con todos los cuentos encadenados, sino como dos rectas con un punto en común, como una letra “T”: “Cartas”, “El 37” y “Fotos” como una de las rectas; y “El 37” más la serie de los irlandeses como la otra. La intersección de ambas series revela entonces la novela hecha de cuentos de Walsh, cuyo tema central serían *aquellos caóticos días del derrumbe de nuestra casa*, como dijo en “El 37”, y *sus consecuencias*, particularmente, en un mundo mirado desde la óptica infantil o desde los personajes más débiles, más pobres o más desamparados (en el lenguaje de Link: el aprendizaje y el campo bonaerense). Diseminación, propuso Link. O también bifurcación: “En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras”, dijo el sinólogo Stephen Albert<sup>122</sup>. Construida a partir de la lógica del cuento, la novela de Walsh opta por una alternativa y al mismo tiempo por las otras también, en diferentes ejes de la narración.

---

<sup>121</sup> Link, 2003b: 289.

<sup>122</sup> Borges, 2005a: 512

Entonces, del lado de afuera del internado la serie Tolosa se inicia en “Cartas”, que narra la desgracia de una familia de chacareros en un pueblo cualquiera; sigue con “El 37”, cuando Walsh asume una primera persona para narrar, fuera de toda ficción, algo muy similar a lo que habrían relatado en un cuento las hijas o los hijos del vasco Moussompes; y luego se retoma la historia una década más tarde, ya con Jacinto hijo adolescente y luego adulto. En este punto, la carta de Lidia a Perón no es estrictamente una continuación de “Fotos” sino un relato simultáneo: ambos transcurren entre 1945 y 1955; en el caso de Lidia, Walsh lo anunció explícitamente en “La novela geológica”; en cuanto a “Fotos”, se infiere a partir de las referencias insertas en el relato.

Por otra parte, del lado de adentro del internado, “El 37” es el prólogo no ficcional que da pie (de manera optativa) a la serie de historias en el internado irlandés. Luego, la secuencia de los relatos se organiza por su propio peso; y las historias subsiguientes jamás escritas (la del tío Willie, la del diablo) se encadenarían a las demás sin problemas. La serie de los irlandeses no sólo despliega ese lenguaje épico que subraya Piglia –y del cual el propio Walsh acepta que no utilizaría para otro tipo de relatos– sino que contiene sus historias dentro de un ecosistema cerrado sobre sí mismo, donde todo sucede dentro de los límites de la escuela. El punto de partida es la irrupción del extraño, del nuevo (el Gato); lo poco que se sabe de afuera es lo que los personajes dicen de su pasado, que ya no importa paredes adentro. La llegada de las damas de San José en “Los oficios terrestres” es vivida como una fiesta extraordinaria –ocurre sólo una vez al año–, pero su presencia se va diluyendo con el avance del relato, hasta quedar olvidada en las páginas finales; al llegar hacia los límites de la escuela, adonde Dashwood y el Gato van a tirar la basura, el primero se va, cruza el alambre y se escapa; el relato lo deja ir y regresa a la escuela con el Gato, que mira el edificio “alto, desnudo y sombrío que lo estaba esperando”<sup>123</sup>. En “Un oscuro día de justicia” el fracaso del tío Malcom ante el celador Gielty es también el fracaso del factor externo para resolver un conflicto interno de la escuela: los niños (el pueblo, dice Walsh) comprendieron que estaban solos y que deberían pelear por sí mismos. El final del cuento, nuevamente, no sigue a quien se va (el derrotado tío Malcom) sino a quien se queda: “Entonces el celador Gielty volvió, y con la primera sombra de la noche en los ojos, miró una sola vez la hilera de caras majestuosamente calladas y de banderas muertas, se persignó y entró rápido”<sup>124</sup>.

La serie de los irlandeses funciona sincrónicamente. Por supuesto que hay sucesión y transformación, como en todo relato<sup>125</sup>: el Gato que llegó al internado no es el mismo que lleva la basura con Dashwood o pelea todas las noches con el pequeño Collins, bajo la insistencia de Gielty. Pero todas esas historias, más los otros personajes que aparecen o desaparecen en el discurrir de los cuentos, obedecen siempre a un centro que es la escuela: nada sale de allí. Lo que sale, lo que se va, lo que está afuera, sólo cobra sentido cuando traba relación con la escuela, con los niños, con los profesores o los curas o los celadores. “El 37”, sintomáticamente, parece funcionar en una lógica

---

<sup>123</sup> Walsh, 2016a: 418.

<sup>124</sup> Walsh, 2016a: 480.

<sup>125</sup> Todorov, 1991: 67-82.

similar: si bien hay algunas referencias a su infancia anterior al internado, Walsh interrumpe su relato en el momento mismo en que se va para siempre de esa escuela. La serie de los irlandeses es entonces un relato sobre un lugar; aquí la historia parece estar suspendida.

La serie Tolosa, en cambio, está organizada diacrónicamente, sobre relaciones abiertas, dispares, referencias que son apenas guiños o recuerdos cifrados en nombres, recuerdos, voces que se multiplican y se superponen, continuidades explícitas (Tolosa, Irrigori) y otras que sólo surgen de un hipótesis de lectura (la línea que va de Juan a Moussompes, pasando por Miguel Walsh).

En este punto debemos pensar qué lugar les correspondería a “Juan se iba por el río” y a “La punta de diamante” y cómo vincularlos, si se puede, a la serie Tolosa.

El movimiento fundacional de la serie Tolosa es retrospectivo: recuperar los personajes de “Fotos” en el pasado, describirlos genealógicamente, explicarlos a través de la historia (que es, al mismo tiempo, uno de los mecanismos favoritos de Walsh en sus series de notas en las revistas *Panorama*, *Adán* y *Georama*, cuando recorre el noroeste del país y escribe crónicas sobre Misiones, Chaco, Corrientes, Formosa: elucidar el presente a través de una crónica de los hechos que moldearon su forma actual). Este método de encadenamiento cronológico bien puede servirnos para disponer a los dos relatos en cada uno de los extremos del arco narrativo: “Juan se iba por el río” en algún punto de finales del siglo XIX; “La punta de diamante”, simbólicamente, en 1968, el año de las revueltas.

En todo caso, más que un relato lineal –que sí se puede trazar en el eje Cartas/Fotos– integrado por todos los cuentos, se podría proponer cierta confluencia narrativa, ciertamente dislocada. Si pudiéramos leer “Juan se iba por el río”, esta interpretación estaría mejor fundada, pero solo contamos con algunas notas de Walsh y el recuerdo de Lilia Ferreyra. Con esos insumos, al menos, podemos indicar un elemento a partir del cual “Juan” podría funcionar como antecedente de “Cartas” y, de esta manera, de toda la serie Tolosa.

Leemos en “Cartas”: “y a lo mejor devi quedarme fuy con tropa de Estrugamou que tenia invernada alla y me quisieron yevar de capatas de estancia y capatas de tropa”, escribe el vasco Moussompes<sup>126</sup>. Es el pasado lo que señala Moussompes, los últimos estertores de los años de la Organización Nacional: las guerras civiles y la producción agropecuaria son las banderas bajo las cuales la oligarquía acumuló originariamente el prestigio, el poder y la tierra. Capataz de estancia y capataz de tropa, entonces, en un país en el que aún se estaba formando el Estado y las relaciones económicas no estaban completamente organizadas bajo el liberalismo de la Generación del 80. Así, Juan Antonio Duda, el Juan que se fue por el río, es un antecedente de Moussompes, el testimonio de una época que no ya existe. Sobre ese lazo histórico es que puede integrarse “Juan se iba por el río” a la serie Tolosa.

---

<sup>126</sup> Walsh, 2016a: 379.

Sobre “La punta del diamante” las indicaciones de Walsh, al menos, permiten ubicar el relato en el otro extremo temporal de la serie; es decir, en el presente desde el que Walsh escribe. Entre las páginas conservadas, la más importante es la ya citada acusación de Raimundo Villaflor: que Walsh escribía para los burgueses. La única certeza es el encuadramiento temporal, que permite ubicar al relato en algún momento posterior a “Fotos” y la carta de Lidia a Perón, quizá no como una línea directa hacia esos cuentos, pero al menos en alguna forma de continuación elíptica. Al menos, en “La novela geológica” Walsh ubicó a este relato como el final de la serie que se iniciaba con “Juan se iba por el río”: es el punto en el que la historia deja de ser historia para convertirse puro presente.

De esta forma, entonces, la totalidad de la serie Tolosa queda organizada. No hay una homogeneidad absoluta en sus relaciones internas; hay, más bien, lo que Walsh dirá en una entrevista por esos años: la continuidad de ciertas situaciones históricas.

Pero vayamos por partes. Menos de dos años transcurren entre los dos anuncios: el de la novela y el de su frustración. En este sentido, son importantes las definiciones que Walsh entrega al semanario *Siete Días*, en una entrevista de junio de 1969, a propósito de la publicación de *¿Quién mató a Rosendo?* Recordemos los dos pasos previos: octubre de 1967, anuncio de la novela; octubre de 1968, detalles sobre la forma de la novela (hecha de cuentos), adelanto de algunas de las historias e incluso un potencial plazo de finalización (marzo de 1969). Ante *Siete Días*, en junio de 1969, no hubo novela entregada ni avances en el proyecto. Walsh, que fue llevado y traído otra vez por los tiempos, presenta su libro sobre el caso Rosendo, publicado primero como una serie de notas en el semanario *CGT*, que también dirigió.

“En este momento, la novela me inspira grandes nostalgias”, le dice Walsh a *Siete Días*, y señala dos impedimentos que frenaron su proyecto<sup>127</sup>. Uno es la urgencia del periodismo de acción, que lo aleja de la tranquilidad para escribir ficciones. Se trata, digamos, de un obstáculo político.

El segundo es más importante para lo que venimos discutiendo: lo que está en crisis, dice Walsh, es el concepto mismo de novela. Y afirma: “una novela sería algo así como una representación de los hechos, y yo prefiero su simple presentación”<sup>128</sup>. Sobre esa cuestión de una nueva forma de ficción, con preeminencia de lo documental, Walsh hablará largamente en los siguientes años, en la entrevista con Piglia, en un reportaje conjunto con jóvenes cubanos de 1970 y también en un diálogo de 1972 con Miguel Briante, publicado en el diario *La Opinión*. En esas intervenciones, volverá también sobre la cuestión del desarrollo histórico de la novela como forma del arte burgués y cómo la crisis de la novela no es otra cosa que la crisis de las sociedades burguesas (sintomáticamente, cuando Walsh fracasa, en este caso con la novela, le echa la culpa al capitalismo, a las formas burguesas de arte, etcétera; pero el cuento es tan burgués como la novela, y ahí Walsh no fracasó, sino todo lo contrario). En todas esas ocasiones,

---

<sup>127</sup> Aguirre, 2017: 63.

<sup>128</sup> Aguirre, 2017: 63.

Walsh hace hincapié en una carencia de la literatura: la denuncia (en este caso, del caso Rosendo) traducida a la novela no molesta, “se sacraliza como arte”<sup>129</sup>. Se trata también de un obstáculo político.

Pero ante *Siete Días*, Walsh propuso un argumento más, que no repitió en otras oportunidades: el problema de la novela son las relaciones falsas del género –afirma–, lo ficticio de las relaciones entre una historia y la otra. Walsh se queja de *La casa verde* de Mario Vargas Llosa: se pregunta qué relación hay entre las historias de esa novela, “y porqué el autor no escribió cinco cuentos de cien páginas cada uno”. Acto seguido, elabora su breve teoría de la novela: “Yo postulo que el nexo no puede darse entre parentesco ni tampoco por la voluntad del autor, que también es un nexo. Más que la continuidad de los personajes, me interesa la continuidad de ciertas situaciones históricas”<sup>130</sup>. Y este no es un obstáculo político, sino literario.

Veamos entonces. No hay entre las series Tolosa y de los irlandeses parentesco de ningún tipo; las relaciones familiares que hay, funcionan al interior de cada serie, pero no cruzan hacia la otra; los niños que están en el internado no son, en el relato, los hijos de los chacareros desahuciados por la crisis y la Década Infame. Si Walsh hubiera creído en esas relaciones falsas, el vasco Moussompes no sería vasco ni Moussompes, sino un gringo cualquiera de apellido irlandés, que sufre las mismas penurias que él, pero con otro nombre. O el chico al que más tarde llamaron el Gato no estaría frente a los amenazantes puños de Pata Santa Walker, sino ante un mocoso de apellido italiano o español, como Irrigori, Ordóñez o Tolosa. Y entonces sí, la continuidad de las historias dejaría ver la novela escrita por Walsh, casi sin proponérselo. Porque es *la continuidad de ciertas situaciones históricas* lo que otorga organicidad al relato de las dos series combinadas, y no la continuidad de los personajes.

En otra entrevista de la misma época –con la revista *Análisis*, en julio de 1968, apenas meses antes de “La novela geológica”–, dice Walsh: “Estoy haciendo el itinerario desde un micromundo personal al macromundo colectivo. Cada uno de mis cuentos parece que está siguiendo un camino igual. En mis libros de cuentos hay tres o cuatro líneas que se van continuando. Y, tal vez dentro de 30 o 40 años, todas hagan una novela”<sup>131</sup>.

Bueno. Ya pasaron esos 40 años.

## La política

“Volver (a la novela) no depende de mí sino del mundo exterior”, le dice Walsh a *Siete Días* en junio de 1969<sup>132</sup>. Es una entrevista bisagra; al mismo tiempo presenta *¿Quién mató a Rosendo?* y revela los obstáculos y las frustraciones que implicaron el proyecto de su novela anunciada el año anterior. De alguna manera, el libro del caso Rosendo

---

<sup>129</sup> Aguirre, 2017: 102.

<sup>130</sup> Aguirre, 2017: 58.

<sup>131</sup> Aguirre, 2017: 58.

<sup>132</sup> Aguirre, 2017: 63.

está ahí señalando ese vacío, eso que falta, en un doble sentido: primero, claro, Walsh escribió ese libro en lugar de escribir el que había prometido; pero además, dejó de ocuparse de su novela cuando los vientos de la historia lo pusieron ante un desafío al que no pudo negarse.

He sido llevado y traído por los tiempos, escribió en 1966. Eso ocurrió en 1937, indudablemente, cuando la crisis económica decretó la quiebra familiar, la caída de una cómoda burguesía rural (“he estado a caballo, en términos de clase”)<sup>133</sup> y la entrada en el mundo hostil de los colegios pupilos para hijos de huérfanos y pobres de irlandeses (“una cárcel para chicos”)<sup>134</sup>.

También ocurrió en diciembre de 1956, cuando le dicen que hay un fusilado que vive; “a partir de *Operación Masacre* se me caen un montón de vendas e ilusiones”, le dijo a *Siete Días*<sup>135</sup>. La masacre de José León Suárez no sólo modifica radicalmente sus proyectos de escritura y su vida familiar; también hace sucumbir las bases de su pensamiento político: *A rain of blood has blinded my eyes* es el epígrafe tomado de T. S. Eliot que abre la primera edición de *Operación Masacre*. Walsh comprende que ya no habrá más suaves ni tranquilas estaciones. El caso Satanowsky y los años en Cuba complementan este punto de pasaje.

Y finalmente ocurrió en 1968. Walsh ha trabajado en silencio, por años, tallando su destino de escritor. A finales de 1963 se separa de Pupé, su esposa desde 1958, y se radica en Tigre, en su casa Lorelei sobre el río Carapachay<sup>136</sup>, “en el culo del mundo”, como dijo el escritor mexicano Paco Ignacio Taibo II cuando conoció el lugar<sup>137</sup>. Allí se recluye para dedicarse a escribir: “en 1964 decidí que de todos mi oficios terrestres, el violento oficio de escritor era el que más me convenía”<sup>138</sup>. Es una época de un ascetismo casi total: “Vivo en una casa del Tigre, a la orilla de un río, donde no hay luz eléctrica ni llegan los diarios. En un lugar así, naturalmente, el tiempo cambia, uno tiene la sensación de estar nadando en vastos océanos de tiempo. Me veo forzado a escribir, de lo contrario me aburriría de aburrimiento, pero al mismo tiempo he redescubierto *the fun of it*”, le cuenta por carta a Donald Yates<sup>139</sup>. A lo largo de 1964, publica algunos relatos breves, de inspiración macedoniana, en “Gregorio”, la página humorística que dirige su amigo Miguel Brascó en la revista *Leoplán*; publica también la segunda edición de *Operación Masacre*. 1965 es el año del despegue: *Los oficios terrestres*, las obras de teatro. Dos años después: *Un kilo de oro*. Y acto seguido, el contrato con su editor Jorge Álvarez para escribir la novela. Son los últimos meses de 1967.

Y entonces el proyecto vuela por los aires.

---

<sup>133</sup> Aguirre, 2017: 62.

<sup>134</sup> Aguirre, 2017: 87.

<sup>135</sup> Aguirre, 2017: 62.

<sup>136</sup> McCaughan, 2015: 107.

<sup>137</sup> En el documental *Rodolfo Walsh. El Jefe* (Telesur, 2015).

<sup>138</sup> Walsh, 2007a: 15.

<sup>139</sup> Walsh, 2017a: 498.

En enero de 1968 viaja a Cuba, invitado por Paco Urondo, a participar del Congreso de Intelectuales de La Habana. De regreso, pasa por Madrid. Conoce a Perón en Puerta de Hierro. Perón le presenta a Raimundo Ongaro, líder sindical combativo opuesto a Vandor. Hay una frase (“todos los peronistas estamos en deuda con el autor de *Operación Masacre*”) que algunos atribuyen a Ongaro y otros a Perón<sup>140</sup>. Cuando Walsh regresa a Buenos Aires, se incorpora a la CGT de los Argentinos y el proyecto de la novela queda en segundo plano. Un año más tarde Walsh escribe en su diario: “El tiempo que debí dedicar a la novela lo dediqué, en gran parte, a fundar y dirigir el semanario de la CGT”<sup>141</sup>.

¿Qué paso, entonces? Pasó que la política irrumpió violentamente en su vida y ya no hubo marcha atrás. A diferencia de 1937, cuando el niño Walsh fue un espectador impávido de la crisis familiar, y de 1956/1958, cuando se enfrascó en proyectos personales (*Operación Masacre*, *Satanowsky*) que lo absorbieron por completo pero que se cerraron sobre sí mismos una vez concluidos –si bien no de la forma que Walsh hubiera querido, es decir, con el castigo a los culpables–, la relación que Walsh tramó con Ongaro primero y con el grupo de Raimundo Villaflor después no se clausuró nunca; sobre esa irrupción de la política se irán encabalgando los siguientes proyectos de su vida hasta 1977.

Piglia planteó una excelente metáfora para dar cuenta de este movimiento sin retorno: en el prólogo de *Operación Masacre*, Walsh cuenta que está en un bar cuando se escuchan tiros y explosiones y él, en lugar de quedarse jugando al ajedrez, sale a ver lo que pasa; es un pasaje de la contemplación (matar el tiempo en un bar) hacia la acción. Si Walsh logra capturar la experiencia para luego narrarla –lo que efectivamente ocurre en las dos primeras intrusiones en su vida–, en la tercera ya no puede hacerlo. Dice Piglia: “El artista se va a la vida y se mezcla con los hechos. A menudo se va para volver a escribir, y a veces se va y no puede volver”<sup>142</sup>. Esa imposibilidad de retorno es la que Walsh empieza a experimentar a partir de 1968.

El problema, para el proyecto de la novela, es que Walsh concebía la escritura de ficción con el desapego por el mundo exterior, por el repliegue, por la introspección. “Si sobreviniera una de esas épocas tranquilas o de estancamiento que me permitiera escribir, lo haría porque quiero escribir”, le dice a *Siete Días*<sup>143</sup>. En 1965 un periodista le preguntó por qué vivía tan aislado: “El Tigre es mi método de trabajo. La gente me atrae demasiado. Cuando estoy entre ella no puedo escribir”, respondió<sup>144</sup>. Por esa misma época, invitó a David Viñas unos días a Lorelei: “En la ciudad yo llego a perder el sentido”, le dijo<sup>145</sup>. Y sin embargo, al momento de encarar su proyecto más ambicioso, se muda al centro de Buenos Aires; es una condición que la política le impone: estar cerca de otros.

---

<sup>140</sup> Jozami, 2006: 194; McCaughan, 2015: 147; Verbitsky: 1997: 5; Arrosagaray, 2006: 33-36.

<sup>141</sup> Walsh, 2007a: 123.

<sup>142</sup> Piglia, 2016: 197.

<sup>143</sup> Aguirre, 2017: 63.

<sup>144</sup> Aguirre, 2017: 52.

<sup>145</sup> Viñas, 2005: 169.

En la “Carta a Vicki”, de 1976, escribió que su hija no vivió para ella, sino para otros, y esos otros eran millones. Lo mismo puede decirse de su escritura a partir de 1968: no escribió para él, sino para otros; no escribió lo que él hubiera querido, en su fuero íntimo, sentarse a escribir, sino lo que su pensamiento político le indicaba que tenía que escribir (“Vicky pudo elegir otros caminos que eran distintos sin ser deshonrosos, pero el que eligió era el más justo, el más generoso, el más razonado”)<sup>146</sup>. Entre la historia del baqueano que cruza a caballo el Río de la Plata o investigar las bandas de torturadores policiales de Avellaneda, Gerli y Lanús, Walsh no se dio margen de elección: optó por el que consideraba el más generoso.

Su diario personal es el testimonio de esa tensión irresoluble. Veamos algunos ejemplos. 12 de agosto de 1968: “El intelectual en su trampa. Cuatro meses, quiero decir, cuatro meses *entirely devoted*, totalmente dedicado a la clase obrera”. 19 de diciembre del mismo año: “Mi libro no se escribirá solo, ni el editor seguirá pagándome indefinidamente. Necesito un aislamiento casi total”. 25 de agosto de 1969: “De noche no sueño más que con los turbios engranajes de una revolución en la que me sumergido como en un sueño. Siento a veces que he perdido mi interioridad, que he matado un mundo”. Y el 30 de noviembre de 1969: “Durante cinco meses, he vivido para mantener lo que se podía mantener de la CGT; no he escrito casi una línea para mí; no he ganado un peso para mí”<sup>147</sup>.

Si Walsh define la escritura de ficción como “escribir para mí”, aislado del amenazante mundo exterior que descubrió con *Operación Masacre*, hay, entonces, dos escrituras: una en la que interviene en los conflictos que lo convocan y otra que practica como un “ascético gozo de la creación literaria aislada”<sup>148</sup>.

Se trata de dos poéticas escindidas. En la lenta meditación de la escritura para sí mismo, en la elección de los temas y los lenguajes para contarlos, el gran tema de la escritura walshiana es su propio mundo privado, basado muchas veces en la recreación biográfica<sup>149</sup>. Pareciera que, en Walsh, escribir para él es escribir sobre él; y escribir para otros es escribir sobre otros. En el repliegue para escribir ficción, escribe sobre su mundo, su historia, su familia, su vida, sus afectos, sus lugares. Quizás una frase de su autobiografía (“mi madre vivió en medio de cosas que no amaba: el campo, la pobreza”)<sup>150</sup> funcione perfectamente como el resumen de su novela compuesta por las series Tolosa y de los irlandeses.

Esos mundos privados están también en otros cuentos. “Esa mujer” y “Ese hombre” son diálogos reales pasados al mundo de la ficción. En “Nota al pie” y “La aventura de las pruebas de imprenta” hay homenajes a sus oficios pasados; en “Esa mujer” y en la obra de teatro “La batalla” se burla de muebles falsos o de mala calidad, ejerciendo su oficio de vendedor de antigüedades. “Un kilo de oro” es el relato oblicuo de su amistad con

---

<sup>146</sup> Walsh, 2007a: 270.

<sup>147</sup> Walsh, 2007a: 104, 117, 165.

<sup>148</sup> Walsh, 2007a: 118.

<sup>149</sup> Ford, 1969: 294, 309; Luppi, 2012: 97-98.

<sup>150</sup> Walsh, 2007a: 14.

Paco Urondo y su fascinación por Norma Aleandro. En “Cuento para tahúres” y “Las tres noches de Isaías Bloom” recupera el escenario de su vida adolescente: las pensiones. “Trasposición de jugadas” está ambientado en Lamarque, donde nació; “Los dos montones de tierra”, en algún campo de sur bonaerense; “En defensa propia”, en La Plata; “Cosa juzgada”, en una isla de Tigre. En las anotaciones para cuento sobre los escritores revolucionarios fracasados, el narrador dice: “Había perdido el gusto de escribir para los burgueses –como lo dijo Miguel–, pero no encontraba aún la otra manera de escribir”, una frase casi textual tomada de sus conversaciones con Raimundo Villafior<sup>151</sup>.

La segunda escritura es urgente, comprometida, incluso militante, se entromete en su vida, interrumpe sus proyectos. Es el caso de los fusilamientos de 1956: a Walsh no le interesan Valle, Perón ni la revolución; le interesan el ajedrez, los cuentos policiales, la literatura fantástica, “la novela ‘seria’ que planeo para dentro de algunos años”<sup>152</sup>. Pero el apremio por denunciar lo lleva a una escritura “en caliente y de un tirón” (dice sobre *Operación Masacre*)<sup>153</sup>, “al correr de máquina” (dice en 1970)<sup>154</sup>, sobre temas que no decide, pero que no puede ignorar.

Cuando la política o los conflictos lo convocan, escribe sobre otros, sobre las cuestiones urgentes de la época, sobre aquello que lo moviliza (“Me siento insultado”, escribe al ver el rostro de Juan Carlos Livraga)<sup>155</sup>. Y en ese mandato, Walsh plantea la necesidad de un mayor énfasis documental: la famosa *presentación* de los hechos en lugar de la *representación* que implica el sistema de la ficción. Pero esa certeza no aparece por generación espontánea a finales de los años 60, cuando se enfrenta a la novela. Es decir: no es un problema teórico que Walsh analiza a la hora de escribir sobre el caso Rosendo. Está ya presente en la escritura de *Operación Masacre*. Walsh es consciente de este mecanismo de su relato: en el epílogo reconoce haber renunciado, ya desde el inicio, “al encuadre histórico, en beneficio del alegato particular”<sup>156</sup>. Y ese relato particular es entonces la tragedia de un hombre común (de muchos hombres comunes): Nicolás Carranza no era un hombre feliz, esa noche del 9 de junio de 1956, dice la primera línea de *Operación Masacre*. Son los hechos, las vidas comunes de los hombres comunes, los que se narran en el libro: es una presentación, no una representación.

Una década más tarde, Walsh elabora una teoría alrededor de su propia escritura testimonial; no es únicamente un problema político, de eficacia de la denuncia y castigo a los culpables; quiere proponer un arte documental, en detrimento de la novela: “el testimonio y la denuncia son categorías artísticas por lo menos equivalentes y merecedoras de los mismos trabajos y esfuerzos que se le dedican a la ficción”, le dice a Piglia en 1970. Y luego, en una definición propia de Truman Capote: “en el montaje, la

---

<sup>151</sup> Walsh, 2007a: 173, 158.

<sup>152</sup> Walsh, 2009: 20.

<sup>153</sup> Walsh, 2009: 21.

<sup>154</sup> Aguirre, 2017: 102.

<sup>155</sup> Walsh, 2009: 20.

<sup>156</sup> Walsh, 2009: 135.

compaginación, la selección, en el trabajo de investigación, se abren inmensas posibilidades artísticas”<sup>157</sup>.

Si se acepta la idea de que hay en Walsh una escritura *para otros*, puede pensarse en dos épocas distintas. La primera, que incluye *Operación Masacre* y la investigación del caso Satanowsky, es principalmente una escritura documental, en términos casi judiciales; son campañas e investigaciones en las que Walsh revela, acusa, descubre, denuncia: es una escritura que quiere influir sobre el mundo, condenar a los culpables: quiere producir actos<sup>158</sup>.

De estos mismos años son también los artículos que publica en *Leoplán* (“cosas que hago para ganarme la vida y que llamo periodismo, aunque no es periodismo”, dice sobre ellos en *Operación Masacre*)<sup>159</sup>, que van desde la literatura –Ambrose Bierce, Conan Doyle, el cuento policial, la literatura fantástica– hasta sucesos de interés general, como catástrofes, hundimientos, viajes al Polo Norte o invenciones sorprendentes; esta es una vertiente menos grandilocuente, pero equiparable a los relatos de proezas tecnológicas que en los años 20 y 30 inundan la ficción de Roberto Arlt. Walsh ve al mundo con ojos optimistas, más allá de algún accidente en el camino: en los artículos periodísticos hay acumulación de saberes; en la literatura policial, resolución de crímenes que restablecen el orden social.

Una década más tarde, emerge otra escritura *para otros* alrededor del caso Rosendo (en el que Walsh impugna “el sistema” y no pretende lograr justicia en los tribunales), del semanario *CGT* y de las notas de *Panorama*, *Adán* y *Georama* que Daniel Link denomina “antropología cultural”<sup>160</sup>. Es la vertiente de la escritura que incorpora hablas subalternas: Walsh, el escritor exquisito, cede la página para el habla de los otros, de los dominados, los perseguidos, los sometidos<sup>161</sup>; son las historias de los hermanos Villaflor, de Zalazar y Blajaquis, de Francisco Granato. En esas páginas, Walsh cede el protagonismo; es Raimundo quien despide a Zalazar y Blajaquis luego de ser asesinados<sup>162</sup>. Como las cartas que escribe desde la cárcel el vasco Moussompes, Walsh transcribe en *¿Quién mató a Rosendo?* la denuncia de un ex delegado sindical perseguido por el vandorismo y la patronal: “preferían serrar la fabrica anparandose en el gran estok que tenían antes de que se les organise el personal y que preferían toda la vida a Vandor porque es más ‘negosiente’”<sup>163</sup>.

Esa cesión de la palabra aparece también en algunos de los textos de *Panorama*: los monólogos de los leprosos, la oralidad del titubeante castellano con el que se manejan los japoneses colonos en Misiones (“yo grabador antes tengo –dice–. Vendí. Máquinas de foto, dos tengo, también vendí Rad-yo, motobizicureta, terra de japonés, todo vende.

---

<sup>157</sup> Aguirre, 2017: 102.

<sup>158</sup> Ferro, 1997: 217-218; Ferro, 1999: 130-132.

<sup>159</sup> Walsh, 2009: 20.

<sup>160</sup> Walsh, 2007b: 113.

<sup>161</sup> Alabarces, 2000: 30; Piglia, 2016: 188; Moreno, 2018: 251.

<sup>162</sup> Walsh, 2003: 67, 71-72.

<sup>163</sup> Walsh, 2003: 153.

Este año motor vende, nada queda”<sup>164</sup>, los pequeños productores arruinados por los latifundios de la yerba mate (“y ahora yerba no te pagan, mi quirido, prenda atrasada te pagan con cuntagotas”)<sup>165</sup>. Es la compasión que Walsh sentía “por los pobres diablos”, de acuerdo con Viñas<sup>166</sup>.

Piglia señaló la característica de la ficción de Walsh de “hacer en el lenguaje un lugar para que el otro pueda hablar”<sup>167</sup>. El problema de esa reflexión es que oculta por completo una zona importantísima de la escritura walshiana, como es la narración periodística. Este es el gran vacío de la lectura que Piglia –en libros, artículos, conferencias– hizo de Walsh: no poner nunca en consideración su narrativa por fuera de los cuentos y los tres grandes relatos testimoniales Pareciera que, en la mirada de Piglia, ese otro que aparece solamente lo hace en la ficción.

Link, por su parte, plantea la existencia de “lenguas del oprobio”, plasmadas por Walsh en una zona de su obra que conformaría una novela de las lenguas. Los ejemplos que cita son los cuentos “Corso”, “La mujer prohibida” y “La máquina del bien y del mal”<sup>168</sup>. Pero comete al menos dos errores: primero, sostiene que esos cuentos son específicamente sobre lenguajes populares (negando entonces la pertinencia a este conjunto de otros relatos en los que hay un oído social muy desarrollado, como “Imaginaria”, “Los dos montones de tierra”, “Cuento para tahúres”); y segundo, al igual que Piglia, ignora que esas operaciones lingüísticas están presentes también en la escritura periodística. Leer a Walsh encapsulado en géneros no deja ver, precisamente, que las marcas de su escritura no obedecen nunca a esa separación.

Pero no se trata solamente de oralidades captadas y reproducidas. Walsh va a al rescate de pueblos marginados y abandonados (como los que dependían de La Forestal), oficios secretos (los prácticos del puerto, los artesanos que tallan figuras de San La Muerte), zonas impenetrables o desconocidas (un leproso, los Esteros del Iberá, el Delta del Paraná). O relata situaciones desde la óptica de los que pierden todo: la crisis de la industria yerbatera, el carnaval de los ricos mientras se inunda la ciudad de los pobres. “Cuando él va a dar testimonio en los grandes relatos –dice Patricia Walsh sobre su padre–, elige a las personas que están amenazadas de insignificancia”<sup>169</sup>. Es la salida a través de la cual la escritura de Walsh da cuenta de sus opciones políticas.

Entre 1968 y 1970, cuando las circunstancias le impiden escribir la novela, el mundo se le aparece dividido en tres dimensiones. Su vida, dice, está repartida entre el trabajo como sustento económico, el trabajo político como mandato ideológico, el trabajo artístico como mandato subjetivo. En diciembre de 1969 escribe en su diario sobre la necesidad de distribuir el tiempo en tres partes: “una en que el hombre se gana la vida, otra en que escribe su novela, otra en que ayuda a cambiar el mundo”. En febrero de

---

<sup>164</sup> Walsh, 2007b: 224.

<sup>165</sup> Walsh, 2007b: 217.

<sup>166</sup> Viñas, 2005: 169.

<sup>167</sup> Piglia, 2016: 180.

<sup>168</sup> Link, 2003b: 289.

<sup>169</sup> Moreno, 2018: 301.

1970 repite la misma consigna: “Hay que trabajar para ganarse la vida, hay que trabajar en política, hay que trabajar en literatura. Hay que hacer las tres cosas al mismo tiempo”. El problema es que Walsh quiere escribir una novela y al mismo tiempo hacer la revolución; pero esto último no depende de él, sino de millones de personas. “Tengo que escribir esta novela, aunque sea mi última novela burguesa, además de ser la primera. Mientras permanezca sin hacer, es un tapón”, afirma en febrero de 1970<sup>170</sup>.

Aquello que Walsh llama última novela burguesa y que bloquea la proyección de nuevas formas narrativas es una suerte de actualización del proyecto macedoniano de cuatro décadas antes de componer una serie de novelas: la última novela mala (*Adriana Buenos Aires*) y la primera novela buena (*Museo de la Novela de la Eterna*). No hay en Walsh, por supuesto, ni primera ni última novela, ni buena ni mala. En el juego de Macedonio de una novela que clausura una etapa y otra que abre un período –pero que no termina nunca de comenzar, dado que el texto se estira en prólogos y presentaciones– se anticipa, cifrado, el destino de la novela de Walsh que nunca existió: “¡He hecho tanto por prometer mi novela! Desde hace tiempo hago lo posible por prometerla y en esta ocupación he adelantado tanto, que me parece ya ha llegado la oportunidad, todo ya está expedito para empezar a prometer la segunda”<sup>171</sup>.

Una diferencia sustancial, sin embargo. Lo que en Macedonio es un experimento de vanguardia, en Walsh forma parte de un proceso político de transformación de la realidad social. Por lo tanto, la consecución de la última novela mala-primer novela buena permanece en los límites concretos de la individualidad macedoniana; en Walsh no existe tal posibilidad. Es decir: podría haber escrito una novela (“mi última novela burguesa, además de ser la primera”)<sup>172</sup> pero la aparición de nuevas formas narrativas, que superen a las de la sociedad burguesa, está en relación con procesos históricos y culturales que exceden la voluntad subjetiva de un escritor. El crítico Ángel Rama apuntó que el ascenso de sectores de la clase media sumado a demandas proletarias y campesinas puede tener como consecuencia “que se fragüen nuevas formas, nuevos géneros, nuevos lenguajes”<sup>173</sup>. Eso Walsh lo tiene claro, porque entiende que no es una tarea individual: allí están los límites de su proyecto. Y sin embargo anota en su diario, el 28 de enero de 1969: “Pero tampoco estoy seguro de esto, que puede ser una excusa para mi momentáneo fracaso”<sup>174</sup>.

La política irrumpió en el proyecto novelístico de Walsh en un doble sentido. En primer lugar, obviamente, desplazando el espacio de la escritura por la acción política: “el tiempo que debí dedicar a la novela lo dediqué, en gran parte, a fundar y dirigir el semanario de la CGT”. Pero sobre esa interrupción se operó un cambio más profundo y radical: Walsh dejó de creer en la literatura, a la que tacha, en sus momentos más mordaces, de mero entretenimiento burgués. Cuando, en marzo de 1971, reflexiona

---

<sup>170</sup> Walsh, 2007a: 166, 182, 183.

<sup>171</sup> Fernández, 1996: XLIII.

<sup>172</sup> Walsh, 2007a: 183.

<sup>173</sup> Rama, 2004: 293.

<sup>174</sup> Walsh, 2007a: 126.

sobre este problema, considera que “no puedo volver a 1967; incluso mis ideas sobre ‘la’ novela han cambiado”<sup>175</sup>. A diferencia de la política como acción, que se disuelve en los primeros meses de 1970, cuando fracasa la CGT de los Argentinos y el semanario es clausurado por el gobierno militar, la política como conciencia implicó una transformación más profunda; Walsh reconoce los límites de la literatura que practicó hasta ese momento: no le interesa más “escribir para un limitado público de críticos y de snobs”<sup>176</sup>. En febrero de 1970 retoma “Juan se iba por el río”, pero registra que “yo no soy ya el que empezó a escribir este libro” y entiende que las páginas escritas hasta ese momento “se contradicen mi actual concepción” de la literatura<sup>177</sup>. El problema es entonces qué escribir. “Quiero volver a escribir ficción –se dice a sí mismo en 1971–, pero una ficción que incorpore la experiencia política, y todas las otras experiencias”<sup>178</sup>.

Lo que está en juego para Walsh es la asunción de su propia palabra y de su propia voz, al mismo tiempo que su conciencia política le impone participar en un proyecto colectivo que diluye necesariamente esa individualidad. En una entrada de su diario de diciembre de 1970 habla de los rubros T (trabajo) y P (política) y de la zona L (literatura). Y agrega: “Zona de la libertad, que es la materia casi informe, mientras que la redacción de un editorial, de una nota, es a tal punto una repetición de la experiencia, que ningún temor –tampoco ningún temblor– la recorre”<sup>179</sup>.

Por un lado, la literatura, la materia informe, el temor, la libertad, la escritura que debe crear su propia legalidad, su propio espacio para existir. Del otro lado: la disciplina, el partido. Para María Moreno, la militancia política fue la coartada que Walsh encontró para resistir el deseo de la escritura (un deseo que insiste, una y otra vez, a pesar de los obstáculos)<sup>180</sup>. Link sostiene una explicación similar: la tensión entre la novela que le piden que escriba y que él no puede escribir, la resuelve Walsh yéndose de la escritura hacia el compromiso revolucionario<sup>181</sup>. En enero de 1970 Walsh pareciera afirmar eso mismo: “¿Eso quiere decir que la novela es lo difícil de decir, lo que se resiste a ser dicho? ¿lo que me compromete más a fondo?”<sup>182</sup>.

Cuando la opción política se termina, porque lo único que queda es resistir el exterminio, Walsh recupera su escritura y su nombre. Termina el cuento “Juan se iba por el río” y la Carta Abierta a la Junta, que ya no es un texto clandestino como los despachos de ANCLA o los partes de Cadena Informativa. La carta lleva su nombre y apellido.

## La poética

---

<sup>175</sup> Walsh, 2007a: 206.

<sup>176</sup> Walsh, 2007a: 206.

<sup>177</sup> Walsh, 2007a: 183.

<sup>178</sup> Walsh, 2007a: 206.

<sup>179</sup> Walsh, 2007a: 194.

<sup>180</sup> Moreno, 2018: 341.

<sup>181</sup> Link, 2003b: 290-291.

<sup>182</sup> Walsh, 2007a: 178.

Walsh tuvo un problema político con la novela. Primero, la febril actividad en la CGT de los Argentinos, la militancia con Raimundo Ongaro, la edición semanal del semanario *CGT* con apenas unos pocos colaboradores (Horacio Verbitsky, Rogelio García Lupo) lo arrastró lejos de la escritura: la política ocupó todos los espacios de su vida. Cuando, como una marea, las aguas de la acción militante se retiraron, quedó un Walsh desencantado con la literatura para burgueses –que él tan bien había practicado en sus dos libros de cuentos– y en la búsqueda de una nueva escritura que capturara el espíritu denunciador de sus libros anteriores y funcionara integralmente con su participación política en el peronismo revolucionario. Esa escritura nunca se cristalizó: ni novelas clandestinas escritas con seudónimo, ni literatura testimonial. Walsh, como otros tantos miles, fue absorbido paulatinamente por la intensidad de la radicalización política. Pasó a depender de Montoneros, que de una organización política armada devino en un aparato militar. Su novela, finalmente, se deshizo en el tiempo.

El último año de su vida retomó la escritura con la certeza de que el plan de la dictadura era un genocidio sin límites: se trataba de resistir, no de combatir. Su plan era irse al sur, como Juan Dahmann; disolverse entre la gente común, iniciar un repliegue hacia el campo: retornar a la tierra de sus orígenes (“A veces me pregunto cómo sería si me hubiera quedado. A lo mejor tendría una estancia, o por lo menos una chacra y un caballo”, dice el comisario Laurenzi en “Transposición de jugadas”, cuento de 1961 ambientado en Lamarque, Río Negro)<sup>183</sup>. A inicios de 1977 se instaló con Lilia en San Vicente, la primera etapa de ese viaje hacia el sur. Escapó, momentáneamente, del cerco. Escribió un último cuento, que es su testamento literario y fue robado. Ese cuento contiene la novela que no fue.

Durante décadas, un Walsh autodidacta se había educado en el universo de una literatura prolijamente jerarquizada. En la base de la pirámide estaban los cuentos y novelas policiales, la literatura “baja”, de entretenimiento. En un escalón intermedio, la literatura fantástica. Y finalmente, en la cima, la novela. En una entrevista sobre literatura policial de 1954 afirmó: “Escribiendo novelas policiales se aprende mucho, especialmente técnica novelística, y se capacita el escritor para encarar obras de otro volumen, de mayores pretensiones”<sup>184</sup>. Es la misma escala de valores que describe en el prólogo de *Operación Masacre*, cuando revela cómo la historia de Livraga trastocó sus prolijos planes para los años venideros: “La literatura fantástica que leo, los cuentos policiales que escribo, la novela ‘seria’ que planeo para dentro de algunos años”<sup>185</sup>. En el cuento “La trampa”, de 1957, dice Daniel Hernández: “Yo sólo cultivo el cuento policial. Para el género fantástico hace falta talento”<sup>186</sup>. Walsh, dice, no escribe literatura sino cuentos policiales; de literatura fantástica es apenas un lector; la novela, que es algo *serio*, es un proyecto futuro.

---

<sup>183</sup> Walsh, 2016a: 247.

<sup>184</sup> Aguirre, 2017: 16.

<sup>185</sup> Walsh, 2009: 20.

<sup>186</sup> Walsh, 2016a: 236.

Quizá por eso Walsh vivió con tanta intensidad el rechazo a la novela a partir de 1967, cuando la política irrumpió en su vida para siempre. Tanto en entrevistas como en su diario, se flagela con la idea –burguesa, según él– de la novela como cima de la escritura de ficción, y de su imposibilidad para alcanzarla. Veintiún años habían pasado desde su primera publicación (el prólogo a su traducción de *Lo que la noche revela*, de William Irish, publicado por Hachette en 1946) hasta el contrato que firmó con Jorge Alvarez para escribir la novela; es lógico entonces que, en 1972, escribiera: “La literatura se me apareció durante años como una aspiración mitológica”<sup>187</sup>. Más que un fracaso, lo que Walsh descubre –y que lo mortifica– es que la certeza que había organizado su vida durante dos décadas no era otra cosa que una fantasía: la gloria literaria expresada en la novela.

Para el Walsh de 1970, la superioridad de la novela era una concepción típicamente burguesa: “Es evidente que yo me he formado dentro de esa concepción, de ahí que viva ambicionando tener el tiempo para escribir una novela a la que indudablemente parto del presupuesto de que hay que dedicarle más tiempo, más atención y más cuidado que a la denuncia periodística”<sup>188</sup>. Cuando Walsh tuvo el tiempo, ya vimos que lo dedicó a otra cosa. Y más tarde, la literatura dejó de interesarle.

Consecuencia de ese fracaso es también su rechazo a la figura de Borges. En los años 50, Walsh fue una especie de discípulo ignoto y distante de Borges, según la definición de José Fernández Vega<sup>189</sup>; orbitó en los márgenes del grupo *Sur* y llegó a escribir unos cuentos borgeanos decididamente malos (“Los ojos del traidor” y “El viaje circular, ambos de 1952), tan malos que Piglia los omitió de la edición de los *Cuentos completos* publicada por De la Flor en 2013 (en el cual, además, Piglia incorporó otros textos que no son cuentos, por lo que ese libro no son ni cuentos ni completos)<sup>190</sup>.

Los caminos de Walsh y Borges se empezaron a cruzar a partir de la literatura policial. El primer cuento de Walsh, “Las tres noches de Isaías Bloom”, recibió uno de los segundos premios en el concurso de relatos policiales organizado por *Vea y Lea* y Emecé en 1950; Borges y Bioy eran parte del jurado. Dos años más tarde, Walsh traduce *Peligro en la noche*, de Norman Berrow, para El Séptimo Círculo, la colección dirigida por Borges y Bioy en Emecé; es la única novela policial que no traduce para Hachette en más de veinte años. El discípulo ignoto, por supuesto, incluyó un cuento del maestro (“El jardín de senderos que se bifurcan”) en su antología *Diez cuentos policiales argentinos*, de 1953; en la presentación del relato, declara a Borges “el mejor cuentista argentino” y al cuento “La muerte y la brújula” el ideal del género policial<sup>191</sup>.

Entusiastas de la literatura policial, Borges y Bioy lo miraban de reojo. En 1972, Bioy recordará: “Al aparecer en la Serie Naranja de Hachette *No quisiera estar en sus zapatos*, de Irish, Borges y yo reconocimos, con la aparente imparcialidad y con la

---

<sup>187</sup> Walsh, 2007a: 231.

<sup>188</sup> Aguirre, 2017: 102.

<sup>189</sup> Fernández Vega, 1997: 50.

<sup>190</sup> Walsh, 2016a: 525.

<sup>191</sup> Walsh, 1953: 10, 7.

auténtica mala disposición propia de directores de una colección competidora, sus ‘relativos’ méritos. Eran los enemigos del Séptimo Círculo y tomábamos nuestro papel en serio”<sup>192</sup>. El terreno en que todos operaban era una zona vagamente común.

A partir de 1955 ocurre un desplazamiento. Walsh ya no es considerado sólo un especialista en traducir y compilar literatura policial: empieza a ser considerado un narrador en el universo de *Sur*. Ese año Manuel Peyrou selecciona relatos para una antología de narrativa policial; además de incluir a Borges, Bioy y Silvina Ocampo, incorpora a Walsh. “Variaciones en rojo” integra el volumen *Las más famosas novelas policiales*, editado en Chile, junto a los nombres más previsibles del grupo *Sur* y los internacionales Hammett, Chesterton, Greene y Simenon. Según Bioy recogió en su diario, “Peyrou me hizo recomendarle cuentos para una vasta antología de cuentos policiales; los cuentos que le recomendé son los que habíamos desechado para nuestras antologías: los *second best*”<sup>193</sup>. Quizás entre esos *second best* estuviera el nombre de Walsh. Los vasos comunicantes son cada vez más amplios. En mayo de 1956, Borges y Bioy proyectaban crear un “club de cuentistas” entre cuyos colaboradores se incluían a ellos mismos y a Walsh, intercalado entre nombres nada sorprendentes: Peyrou, Wilcock, Mujica Láinez, Beatriz Guido, José Bianco<sup>194</sup>.

En este sendero, la monumental *Antología del cuento extraño*, publicada en 1956, revela esa inscripción –acaso marginal– en el grupo. Walsh dialoga con la célebre *Antología de la literatura fantástica* de Bioy, Borges y Ocampo de 1940; el gesto borgeano de la erudición están presentes en el volumen de 912 páginas. No sólo los gestos: Walsh de nuevo incluye a Borges (y también a Bioy y a Silvina Ocampo) entre los autores reunidos; y replica en su compilación tres cuentos que habían aparecido en la *Antología de la literatura fantástica*: “Sombras suele vestir”, de José Bianco, “La pata de mono”, de W. W. Jacobs, y “Enoch Soames”, de Max Beerbohm. El libro es saludado, obviamente, por *Sur*: Alicia Jurado lo reseña en el número 246, de mayo-junio de 1957, donde resalta que “la antología es buena, porque está dirigida a todos los temperamentos y es suficientemente ecléctica como para disgustarme en parte”<sup>195</sup>. Como observó Piglia, en este momento Walsh practica las formas borgeanas que, para la mirada de *Contorno*, es una mera literatura de evasión (mirada que, años después, Walsh hará propia)<sup>196</sup>.

Por esos mismos años, Walsh también ofició de agente literario. En 1954, según recordó Donald Yates, fue Walsh quien se presentó ante Borges para solicitarle en su nombre los derechos de traducción de “La muerte y la brújula”<sup>197</sup>. Yates lo había leído en *Diez cuentos policiales argentinos* que le había llegado, casi por milagro, a Estados Unidos. La amistad epistolar entre Yates y Walsh duró una década, durante la cual se tradujeron

---

<sup>192</sup> Bioy Casares, 2006: 1443-1444.

<sup>193</sup> Bioy Casares, 2006: 127.

<sup>194</sup> Bioy Casares, 2006: 164.

<sup>195</sup> Jurado, 1957: 69.

<sup>196</sup> Piglia, 2016: 198.

<sup>197</sup> Plante, 2009: 27.

mutuamente e intentaron, con poco éxito, promover la obra del otro en sus respectivos países. Con el correr de los años 60, la relación se fue desvaneciendo<sup>198</sup>.

Al mismo tiempo Yates fue el responsable de la primera traducción de Borges al inglés: *Labyrinths. Selected Stories and Other Writings* (1961). “La fealdad física del volumen es extraordinaria –registró Bioy que dijo Borges–. Este Donald Yates corresponde a una categoría de personas considerada intolerable por Chesterton: los que tienen *cheerfulness* sin *humour*”<sup>199</sup>.

Para Daniel Link, las trayectorias y posiciones de Walsh y Borges no se pueden homogeneizar. Hay demasiados Walsh distintos –y demasiados Borges distintos también– como para aislar uno y proponerlo al canon, obturando sus obras, sus vida, sus itinerarios, sus decisiones, sus contradicciones<sup>200</sup>. Por lo tanto, afirmar que el primero fue en cierto modo el heredero del segundo (como propuso Angel Rama)<sup>201</sup> no tiene sentido.

En todo caso –continúo, ahora yo, el argumento de Link– hay un punto donde las trayectorias de Walsh y Borges se cruzan. O mejor: no es que se cruzan, sino que se trata de un momento en el que Walsh puede reclamar el lugar del heredero de Borges. Para ponerle una fecha simbólica: 1965. Pero después, como al narrador de “Esa mujer” en el párrafo final del cuento, a Walsh la literatura ya no le interesa. En ese punto fugaz, sin embargo, Walsh se atrevió a rivalizar con Borges. “¿Cómo competir en literatura literaria con un escritor cuya primera cita es de Dunciad? Cita que –obsérvese– sólo tiene de memorable ese desconocido nombre de su autor”, anotó Walsh en el margen de una página de *Otras inquisiciones*. Y luego: “Notar el sentimiento de culpa que la erudición de B. provoca”<sup>202</sup>. Las anotaciones son de 1964. Walsh vive en Tigre, escribiendo en orgullosa soledad (como quería Arlt); pero no escribe libros que encierren la violencia de un cross a la mandíbula, sino el alegato en su reclamo a la herencia de Borges.

Escribió Borges “El fin”: “Hay una hora de la tarde en que la llanura está por decir algo; nunca lo dice o tal vez lo dice infinitamente y no lo entendemos, o lo entendemos pero es intraducible como una música”<sup>203</sup>.

Escribió Walsh en “Un oscuro día de justicia”: “Hay un momento, en esas tardes de fines de septiembre, en que el sol entra casi horizontal por las ventanas del comedor, sale, cruza el patio y echa sobre la pared del este una explosión anaranjada. Era ese momento el que Pata Santa Walker, armado de una lupa, estudiaba en aquellos días, y debió ser ese momento el que de golpe captó en su plenitud, su irrelevado escrito en la pared, porque gritó, y al mirar a sus espaldas vio que la muchedumbre entera corría

---

<sup>198</sup> Aguirre, 2018: 19.

<sup>199</sup> Bioy Casares, 2006: 767, 1194.

<sup>200</sup> Link, 2003b: 275-276.

<sup>201</sup> Rama, 2004.

<sup>202</sup> Verbitsky, 1999: 24.

<sup>203</sup> Borges, 2005a: 558.

hacia las dos esquinas del patio en un movimiento que nunca fue explicado, se atropellaba en las escaleras, se clavaba a las ventanas desplegando los estandartes y lanzaba una sola inmensa exclamación”<sup>204</sup>.

No está sólo reproducido el escenario captado por Borges; en el mismo movimiento, Walsh replica el ademán borgeano de la lectura como desciframiento y revelación: Pata Santa, lupa en mano, mirando las manchas del sol en la pared, lee –antes que nadie– la llegada del redentor, del mismo modo que Tzinacán había leído la escritura secreta de Dios en los tigres<sup>205</sup>.

Con la consagración literaria de Walsh, su condición de temprano discípulo borgeano se borró hasta desaparecer. En 1967, Pirí Lugones editó para De la Flor *El libro de los autores*, una antología en la que escritores elegían su relato favorito. Las preferencias son aburridas y previsibles: Sábato elige “Bartleby”; Viñas, “El matadero”; Borges, “Wakefield”; Mujica Láinez, un relato de Lovecraft. En cambio, Walsh elige un cuento anónimo chino, “La cólera de un particular”, en el cual se relata la furia y la derrota de un rey, amenazado por una sola persona, pero de extraordinario coraje. Walsh inscribe el relato en la resistencia del pueblo vietnamita. Más que seleccionar un cuento que lo integre en cierto canon, presenta una inconfundible nota política. Recordemos: 1967. La literatura, la ficción, la novela, el prestigio de las letras se le aparecían como mistificaciones burguesas. A Walsh le interesan las consecuencias de la escritura: “tengo un prejuicio a favor de la literatura útil”, dice al justificar la elección del relato<sup>206</sup>.

En 1970, en el prólogo del que fue su último libro de cuentos, *El informe de Brodie*, escribió Borges: “No soy, ni he sido jamás, lo que antes se llamaba un fabulista o un predicador de parábolas y ahora un escritor comprometido”<sup>207</sup>. En su burla a la estética del compromiso, afirma que con sus cuentos busca distraer o entretener, pero nunca persuadir. Eso era lo que se planteaba Walsh en libros como *¿Quién mató a Rosendo?*: persuadir, instigar, provocar; la lectura de esos textos reclamaba una acción en consecuencia. Para Borges, eso eran meras parábolas. Ese mismo 1970, Walsh se quejó ante Piglia: “A Borges nadie le pide una novela”<sup>208</sup>.

Es por eso que en marzo de 1972 Walsh no tiene problemas en escribir en su diario, entre las cosas que odia, “la senilidad de Borges”<sup>209</sup>. En 1973, le dice a la periodista italiana Rosalba Campra: “Borges fue muy importante para nuestra literatura hacia el año 1950” pero que en ese momento pertenece al olvido. Y más adelante: “Aburre Borges. A mí me cansa”<sup>210</sup>.

---

<sup>204</sup> Walsh, 2016a: 477.

<sup>205</sup> Borges, 2005a: 640.

<sup>206</sup> Walsh, 2007a: 73.

<sup>207</sup> Borges, 2005b: 427.

<sup>208</sup> Aguirre, 2017: 102.

<sup>209</sup> Walsh, 2007a: 227.

<sup>210</sup> Aguirre, 2017: 95.

La cuestión no se termina ahí, sino que Campra le pregunta quién ocuparía entonces el lugar de Borges respecto a la influencia ejercida sobre otros autores. La respuesta de Walsh es reveladora por varios motivos. “En este plano, diría que se puede citar a Roberto Arlt”<sup>211</sup>, dice. Diría que se puede citar, responde Walsh; no dice: Arlt. Tampoco dice: “Aburre Borges, ya no le damos más importancia; ahora queremos escribir como Arlt”. Walsh responde que la literatura de Arlt captó con maestría la angustia de la clase media en los años 30, que su lectura es siempre estimulante. Pero Walsh no entrega una lectura productiva de Arlt; lo cita como una forma de llenar el vacío que ignorar a Borges produjo.

La poética de Walsh era cualquier cosa menos arltiana. Él mismo lo tuvo claro; en su diario, en noviembre de 1968, asentó que le gustaría tener la fuerza, el resentimiento, la capacidad dramática de Arlt, “pero no me gustaría escribir una sola de sus líneas”<sup>212</sup>. A mediados de los años 50, Arlt había sido el mojón a partir del cual la generación de *Contorno* planteaba una lectura política de la literatura argentina; Walsh, en esa polémica, hubiera optado por la línea estética y política de *Sur*.

Ante Campra en 1973, Walsh reivindica de Arlt su lectura revulsiva, inconformista, la política literaria anunciada en el prólogo a *Los lanzallamas*. Es decir, su programa literario –que, por otra parte, Arlt nunca continuó– doblemente antiburgués: en política y también en literatura.

El programa estético de Arlt es antiburgués (“no dispongo, como otros escritores, de rentas, tiempo o sedantes empleos nacionales”, “para hacer estilo son necesarias comodidades, rentas, vida holgada”<sup>213</sup>) y configura, al mismo tiempo, una toma de posición social. María Moreno observó que el tiempo, la atención y el cuidado en la escritura son atributos propios de rentistas, que acercan a Arlt y a Walsh<sup>214</sup>. Pero lo antiburgués de Walsh no es su estética, sino su conciencia política. Walsh diría: no se trata de *hacer estilo*, sino de escribir, aislado, replegado, sin urgencias ni distracciones. La crítica a la burguesía en Arlt se resuelve en un programa estético positivo, productivo. En Walsh, en cambio, esa crítica se orienta hacia una posición política, no literaria. Arlt se propone crear una literatura nueva (“el futuro es nuestro, por prepotencia de trabajo”); Walsh, una sociedad nueva.

Pero la poética de Arlt, ese cruce de saberes técnicos, de manuales de segunda mano, de malas traducciones, de ediciones baratas de Tor, de ideas políticas absorbidas en los márgenes del Partido Comunista, todo ese universo que captó Piglia en *Respiración artificial*<sup>215</sup>, y que lleva a Arlt a utilizar esos neologismos como encristaladas o enrigidecer, ese lenguaje españolizado es el opuesto a la prosa elegante, la escritura musical plagada de sinónimos y de esdrújulas, anglosajona, borgeana, de Walsh. Los temas de Arlt son la ciudad, la violencia, las mezquindades, las invenciones, el sueño

---

<sup>211</sup> Aguirre, 2017: 95.

<sup>212</sup> Walsh, 2007a: 114.

<sup>213</sup> Arlt, 2000: 285.

<sup>214</sup> Moreno, 2018: 332.

<sup>215</sup> Piglia, 2001: 125-127.

del millón, el casamiento, los monstruos urbanos; Walsh escribe sobre el campo, el río, los caballos, los pobres diablos (linyeras, huérfanos, perdedores). La fidelidad entre los personajes de Arlt es la de los conspiradores que comparten una logia secreta con el objetivo de destruir (el orden social, el capitalismo, lo que sea); en Walsh, son derrotados que no tienen nada más que perder: su fidelidad es más resistencia en lo que queda hasta que llega la muerte.

Señalar a Arlt en 1973 fue la precaria respuesta (política) que encontró Walsh para indicar su alejamiento (político) de Borges. Pero el modelo estilístico de Walsh siempre fue Borges; como escribió Pablo De Santis: “Walsh seguía aferrado al credo de Borges: la concisión, la elegancia, la elipsis, la simetría”<sup>216</sup>. Para Gamarro, lo que Walsh se propuso fue “reescribir las novelas de Arlt en el estilo de Borges”<sup>217</sup>. El fracaso de Walsh fue de alguna manera la imposibilidad de unificar esas dos poéticas: la de Borges no le servía políticamente; la de Arlt no le servía estéticamente.

Por eso, que Walsh haya escrito finalmente un cuento (“Juan se iba por el río”) y no una novela no es la patente de un fracaso; es la constatación de una poética. “Tengo un prejuicio a favor de la literatura breve”, dijo de sí mismo en 1967. Piglia lo observó mejor que nadie; la cualidad fundamental de la escritura walshiana es antinovelística: “la capacidad de construir la historia a partir de mínimas situaciones, escenas fugaces, líneas de diálogo, cartas, elipsis”<sup>218</sup>. El primer párrafo de “Fotos” es el ejemplo perfecto: Mauricio le toca el culo a la maestra, cobra las apuestas, falsifica la firma del padre, ocupado en hacer una fortuna en tiempos de la guerra en Europa. En dos líneas hay condensadas páginas de la historia de dos personas (Mauricio, su padre) más una tercera cuya ausencia apenas es aludida (la madre, que está muerta).

Cuando Walsh emprendió la novela, se encontró con que su gran mérito estilístico era contrario a su proyecto. “¿Pero qué es lo específicamente burgués de lo que yo escribo, lo que más molesta a Raimundo? Creo que puede ser la condensación y el símbolo, la reserva, la anfibia, el guiño permanente al lector culto y entendido”, se responde a sí mismo en noviembre de 1969. Dos meses más tarde, se promete “ser absolutamente diáfano. Renunciar a todas las canchereadas, elipsis, guiñadas a los entendidos o los contemporáneos (...) Escribir para todos”<sup>219</sup>.

En el cuento inconcluso “Ese hombre” puede verse en acción una de esas guiñadas a los entendidos. El narrador dice: “El Viejo saca un libro abierto en la dedicatoria de ‘un adversario que evolucionó’, la firma brevísima del gran muerto reciente”<sup>220</sup>. Anota Link, editor del manuscrito, que en otras versiones del texto aparecía explícitamente “la firma brevísima del Che”. En febrero de 1970, Walsh se promete “romper con ciertos ritmos, elipsis, efectos, que me han costado mucho trabajo, pero que contradicen mi

---

<sup>216</sup> De Santis, 2017: 19.

<sup>217</sup> Gamarro, 2006: 54.

<sup>218</sup> Piglia, 2016: 175.

<sup>219</sup> Walsh, 2007a: 159, 176.

<sup>220</sup> Walsh, 2007a: 281.

actual concepción”<sup>221</sup>. Esa actual concepción era la escritura concebida como una herramienta más dentro de la lucha política, colectiva; la elipsis, entiende Walsh, es lo opuesto a escribir para todos.

En 1963, Walsh se había recluido en una isla, pescando para comer, y emergió con media docena de cuentos perfectos. Un lustro más tarde vive en el centro, de reunión en reunión; luego de la muerte de Vandor, peregrina con Lilia un año y medio entre casas clandestinas, escapando, viviendo de prestado. La política y la poética (su poética) habían conspirado para no dejarlo jamás escribir la novela.

En diciembre de 1967, *Primera Plana* publicó “Una literatura de la incomodidad”, uno de los escasos textos en los que Walsh discute sobre literatura. El artículo presenta los primeros libros de Ricardo Piglia y de Aníbal Ford, ambos publicados por Jorge Álvarez. “*Sumbosa* no es un cuento, no es una novela, no es un collage pero invoca los recursos y los tics de esos géneros para en seguida destruirlos”, dice Walsh respecto de la obra de Ford<sup>222</sup>. Las similitudes con su propio proyecto novelístico –al menos en el plano descriptivo– son inquietantes.

Más adelante, afirma que “la realidad no es captada como estructura, sino en la forma caótica en que él pretende espejarla. Por eso quiebra deliberadamente, casi en cada párrafo, la continuidad narrativa”<sup>223</sup>. En esa línea, Walsh pareciera estar describiendo el mecanismo narrativo a partir del cual están contruidos sus cuentos “Cartas” y “Fotos”, es decir, la serie Tolosa.

Walsh, que se propuso escribir una novela por fuera de las convenciones del género (“una novela hecha de cuentos”), elogia de *Sumbosa* su forma de “entrar en la realidad por ángulos no elegidos orgánicamente”. Los cuatro relatos que formarían “La novela geológica” tampoco tenían relación orgánica entre sí: “Juan se iba por el río”, “Mi tío Willie que ganó la guerra”, la carta de Lidia Moussompes a Perón, “La punta de diamante”. Cuatro relatos cuya discordancia era no sólo patente, sino el fundamento mismo del proyecto en el que estaban incorporados: épocas diferentes, narradas desde ópticas distintas, a través de un lenguaje particular en cada una de esas instancias.

En la lectura de esta obra ajena, Walsh entrega claves respecto de su propia poética. Concluye sobre el libro de Ford: “No son aquí los padres de carne y hueso el objeto de la ira, son los padres literarios, y el botín en disputa son las armas mismas de la narración, las formas con las que se puede, o no, seguir contando”<sup>224</sup>.

Recapitulemos los postulados que enuncia Walsh: destrucción de los géneros, captación caótica de la realidad, quiebre de la continuidad narrativa; el resultado: la búsqueda de nuevas formas de seguir contando. Pero esas formas nuevas no se refieren únicamente a Piglia y a Ford; son escritores jóvenes que acaban de publicar sus primeros libros. El

---

<sup>221</sup> Walsh, 2007a: 183.

<sup>222</sup> Walsh, 1967: 84.

<sup>223</sup> Walsh, 1967: 84.

<sup>224</sup> Walsh, 1967: 84.

dilema acerca de si *se puede, o no, seguir contando* aplica en especial a Walsh (que para ese año ya tiene publicados cinco libros, dos antologías y una novela en marcha) y está en la base de lo que será su cuestionamiento a las formas narrativas, sobre todo a partir de 1968. La construcción heterodoxa de una novela hecha de cuentos fue la respuesta visible (programática) que el proyecto walshiano encontró a ese problema. Pero más allá de la política y de los enunciados públicos, las armas secretas con las que contaba Walsh para enfrentar ese combate eran, nuevamente, antinovelísticas: el procedimiento consistió entonces en construir los artefactos narrativos con el cuidado y la delicadeza de un artesano. Sus modos: romper las relaciones falsas del género, desligarse del mandato de la novela como entidad total, proponer una lectura divergente a partir de la continuidad de situaciones históricas, servirse de guiños, claves, elipsis, condensaciones, desplazamientos, rupturas. Sus temas: el pasado, la infancia, el campo, los oligarcas, los padres, los caballos, los afectos, el río, la gente común.

### Capítulo 3. Operación Laurenzi

If there is something to be found, they're  
looking for it along the wrong line.

Chesterton

#### Aportes a la confusión general

En un esclarecedor ensayo publicado por primera vez en 1987<sup>225</sup>, Víctor Pesce señaló la existencia de una *doxa* formada alrededor de la obra de Walsh, especialmente acerca de su compromiso político y cómo esa operación permitía leer –y valorar– su literatura. Es probable que, tres décadas después, esa *doxa* que molestaba, con razón, a Pesce haya quedado felizmente en el olvido; la producción teórica y crítica sobre la obra de Walsh, junto con un horizonte político diferente a los primeros años de la recuperación democrática, contribuyó a que ello suceda.

De todas formas hay un *doxa*, acaso de menor intensidad, establecida férreamente sobre una zona de la producción de Walsh que aún hoy continúa vigente, obstaculizando una más cabal comprensión de su literatura. Me refiero a su experiencia como escritor de cuentos policiales y fantásticos, que fue su primer oficio como narrador, luego de sus años como corrector de pruebas y traductor para Hachette. Esta *doxa* (en su versión más sencilla)<sup>226</sup> postula que Walsh escribió cuentos policiales durante los años cincuenta, al mismo tiempo que colaboraba en revistas con artículos sobre literatura e interés general; que esa etapa sufrió una interrupción con la investigación y publicación de *Operación Masacre*; y que su producción puede separarse en dos conjuntos: los relatos de enigma clásico, protagonizados por el comisario Jiménez, y los relatos del comisario Laurenzi, en los que se presenta una mirada menos inocente de la ley, la justicia y las relaciones sociales.

Esta interpretación está montada sobre una serie de equívocos, confusiones y desaciertos, parcialmente achacables al descuido que sufrió la obra de Walsh, incluso en la actualidad, por parte de los encargados de su edición y publicación. A esto se suma que los críticos y biógrafos mejor informados han reproducido sin control una cantidad de erratas que continúan ocluyendo una mejor y más profunda comprensión de una zona importantísima de la obra walshiana. Tenemos que ponderar esto: Walsh publicó ficciones entre 1950 y 1967; en ese período publicó tres libros (en 1953, 1965 y 1967), que contienen la mitad de su obra cuentística; el resto, publicado en revistas y en antologías propias y de terceros, no fue compilado en vida por Walsh en ningún libro. Por lo tanto, no es solamente una parte importante de su producción: es también una escritura que recorre prácticamente toda su carrera literaria y periodística, que se acompaña con los cambios que atravesaron su vida, sus transformaciones políticas, sus

---

<sup>225</sup> Pesce, 1989: 205-2017.

<sup>226</sup> McCaughan, 2015: 43-53; Jozami, 2006: 55-67; Alabarces, 2000; Capdevila, 1996; Capdevila, 1997; Braceras *et al*, 2000; Fernández Vega 1997a; Fernández Vega, 1999; Luppi, 2012; Maltz, 2014.

obsesiones intelectuales, sus amores, recuerdos de infancia, rencores y angustias más personales. En suma: ignorar esto, tratarlo con descuido, o simplemente dejarlo como está es una forma de maltrato al Walsh escritor al que todos veneran, pero del que pocos –o nadie– se ocupan con la certeza y la exactitud que el valor de su obra reclama.

El punto más evidente de este maltrato es la desprolija edición de los *Cuentos completos* de Walsh, al cuidado de Ricardo Piglia, que Ediciones De la Flor publicó en 2013. En ese volumen, entre otros desatinos, se omitieron los cuentos “Los ojos del traidor” y “El viaje circular”, ambos publicados en la revista *Vea y Lea* en 1952; “El santo” y “El ajedrez y los dioses”, publicados en *Fénix*, una revista platense que publicó apenas dos números, uno en 1953 y otro en 1954; y “La muerte de los pájaros”, cuento infantil –de evidente inscripción fantástica– que fue publicado en 1954; también se omitieron cuatro textos humorísticos publicados en *Leoplán* en 1964 (a pesar de que, inexplicablemente, sí se incluyó “La cólera de un particular”, texto aparecido en esa revista ese mismo año, el único de todo ese conjunto no escrito por Walsh). Por obvias razones no se incluyó el cuento “Los jugadores de dados”, publicado en 1953: fue encontrado recién en 2015, cuando fue editado en un folleto por la Biblioteca Nacional.

De todas formas, estas omisiones son apenas el principio del problema. Al encomiable trabajo emprendido por Jorge Lafforgue en 1994 –actualizado en 2000<sup>227</sup>– de producir un catálogo completo de todas las publicaciones de Walsh, solamente la obra periodística recibió luego una revisión igualmente cuidadosa; producto de ello es la antología *El violento oficio de escribir*, que, además de los textos, incluye un índice exhaustivo de los artículos publicado por Walsh<sup>228</sup>. El problema es que, a la fecha, ningún crítico, ni editor, ni biógrafo se ocupó de revisar la bibliografía producida por Lafforgue respecto de la obra literaria de Walsh, a fin de detectar errores, omisiones o incorporar nuevos datos surgidos con el correr de los años. Esto cimentó una serie de sinsentidos bastante peculiares; hoy en día, los críticos que se acercan a la obra de Walsh, especialmente a sus relatos policiales, creen estar leyendo su producción completa, cuando apenas están interpretando la mitad de sus textos. En realidad (escribió Roberto Arlt) uno no sabe qué pensar de esta gente.

Para la exposición que sigue voy a basarme en dos principios metodológicos fundamentales: primero, que es imposible analizar y comprender la obra de Walsh sin conocer en profundidad sus avatares biográficos (los capítulos precedentes de este trabajo trataron de elaborar cuestiones en ese sentido); segundo, y complementariamente, hay que prestar especial atención a lo que Ana María Amar Sánchez llama “interdependencia formal”<sup>229</sup> entre los textos de ficción y de no-ficción de un mismo autor.

Como si fuera un caso de Daniel Hernández, en la narrativa policial de Walsh se esconde un enigma: su primer cuento policial es también el último. Suena imposible,

---

<sup>227</sup> Lafforgue, 2000: 286-304.

<sup>228</sup> Walsh, 2007b: 439-446.

<sup>229</sup> Amar Sánchez, 2008: 54.

como un asesinado en una habitación cerrada por dentro, pero es así: el primer cuento policial de Walsh es también el último (a la realidad, escribió Borges, le gustan la simetría y los leves anacronismos).

Como se sabe, Walsh recibió una mención por “Las tres noches de Isaías Bloom” en el primer certamen de cuentos policiales organizado por la revista *Vea y Lea* y la editorial Emecé en 1950, con un jurado integrado por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Leónidas Barletta. Todos los recorridos críticos y biográficos de su obra comienzan con esa alusión. Seamos un poco más específicos.

El concurso establecía como único requisito “la exigencia de que el ambiente de los cuentos sea argentino”<sup>230</sup> y presentaba como particularidad la entrega de dos primeros premios (uno denominado “Vea y Lea” y otro “Emecé”) y cuatro segundos premios (dos por cada uno de los organizadores). Los ganadores fueron Edmundo Zimmermann por “Una muerte para Silvia”, publicado en el número 94, y Facundo Marull por “Una bala para Sodoma”, que (con el título modificado a pedido del jurado: salió Sodoma, entró Riquelme) apareció en el número 95 de *Vea y Lea*. Este último fue incluido por Walsh en su antología *Diez cuentos policiales argentinos*, de 1953, en la que también apareció “Pigmalión”, de Leopoldo Hurtado, que había recibido uno de los cuatro segundos premios.

Entre esos cuatro figuró, también, “Las tres noches de Isaías Bloom”, que Walsh presentó al concurso con el seudónimo de Simbad; el cuento se publicó en el número 97 de *Vea y Lea*, el 17 de agosto de 1950, en el que se consignan tanto el seudónimo como el nombre real del autor. Es, por lo menos de acuerdo a la información disponible hasta hoy, el primer cuento publicado por Walsh; y su segunda publicación en términos absolutos: la primera fue el prólogo a *Lo que la noche revela*, de William Irish, de 1946.

El dato menos conocido es que la versión de “Las tres noches de Isaías Bloom” incluida en los *Cuentos completos* de Walsh no es la que escribió en 1950 y fue premiada por Bioy y Borges, sino la que reescribió en 1964, cuando su relato integró la antología *Tiempo de puñales*, compilada por Norberto Firpo y publicada por el sello Seijas y Goyanarte. El primer cuento policial de Walsh, en definitiva, es también el último, porque lo escribió dos veces: una en 1950, otra en 1964.

Vayamos por partes.

En una carta de mayo de 1964 dirigida a Donald Yates (publicada por primera vez en 1996 por Juan José Delaney en la revista *El gato negro* y, ya en 2013, en la edición de De la Flor de los *Cuentos completos*) escribió Walsh: “Con esa antología [*Tiempo de puñales*] pasó algo divertido: Firpo me pidió dos cuentos, y le dije que él mismo eligiera entre los que se habían publicado en *Vea y Lea*, de donde es secretario de redacción. No imaginé que él pudiera ignorar que la totalidad de mis cuentos policiales, salvo los dos primeros que publiqué en 1950, aparecieron ahí con el seudónimo de Daniel Hernández.

---

<sup>230</sup> *Vea y Lea* número 81, 22 de diciembre de 1949, p. 60.

Pues lo ignoraba. Eligió esos dos y me informó cuando ya los iba a mandar a la imprenta. Tuve que reescribirlos íntegramente, en muy poco tiempo, y aún así no me satisfacen”<sup>231</sup>.

No era un secreto que Walsh publicaba sus cuentos policiales con seudónimo; en 1961, en una breve entrevista con *Veá y Lea* se afirma: “calcula haber publicado alrededor de diez cuentos, casi todos con el seudónimo de Daniel Hernández y con el mismo personaje central: el comisario Laurenzi”<sup>232</sup>. Error u omisión de Firpo, lo cierto es que Walsh reescribió completamente el cuento. No hace falta ser Sherlock Holmes para sospechar que “Las tres noches de Isaías Bloom” aparecido en *Veá y Lea* no es el mismo en *Tiempo de puñales*. Jorge B. Rivera, editor de la primera antología de la narrativa policial dispersa de Walsh (*Cuento para tahúres y otros relatos policiales*, 1987) cita como fuente del texto a *Tiempo de puñales*<sup>233</sup>. Todas las compilaciones posteriores replicaron ese error: Rivera no estaba al tanto de ello, porque la carta a Yates recién se publicaría nueve años después. Eso quiere que aún hoy, cuando se lee “Las tres noches de Isaías Bloom” se está leyendo el cuento de 1964, no el de 1950<sup>234</sup>.

Apenas la crítica Viviana Paletta fue la única que detectó esa variante, por lo demás ampliamente sospechada por cualquiera que hubiera leído con atención esa carta. En un artículo sobre las primeras experiencias literarias de Walsh<sup>235</sup>, menciona las profundas diferencias entre ambas versiones de “Las tres noches de Isaías Bloom”; el hecho de no haber encontrado otras referencias, me hace suponer que ese artículo fue olímpicamente ignorado.

Leamos entonces ambas versiones de “Las tres noches de Isaías Bloom”.

En 1950: “La noche del martes, primera de las tres en que su vida estuvo en peligro, y en que ocurrieron los famosos acontecimientos que él, Elena Conde y Gabriel Chávez hubieron de recordar por el resto de sus vidas, Isaías Bloom se acostó temprano, a las nueve”<sup>236</sup>.

En 1964: “No había terremotos ni inundaciones. No había partidos ni carreras, porque era miércoles. No había golpe militar. El dólar no subía ni bajaba.

—¿Qué quiere que haga? —dijo Suárez—. Yo mando la historia al diario, pero ellos van a poner los títulos. Y como no pasa nada, le tienen que sacar el jugo”<sup>237</sup>.

Una historia notablemente mal contada, dijo Walsh en 1961 de su propio cuento<sup>238</sup>, sin saber dos cosas: que iba a tener la oportunidad de reescribirla y que un guiño del destino iba a ocultar la primera versión durante medio siglo.

---

<sup>231</sup> Walsh, 2016a: 497-501.

<sup>232</sup> Aguirre, 2017: 40-41.

<sup>233</sup> Walsh, 1989: 9-10.

<sup>234</sup> Por ejemplo Romano, 2000: 73.

<sup>235</sup> Paletta, 2007: 86-89.

<sup>236</sup> Walsh, 1950: 48.

<sup>237</sup> Walsh, 2016a: 195.

En 1950 el cuento está centrado en Isaías Bloom, en sus perplejidades interiores: no es solamente la historia del crimen que lo tiene por víctima (aunque se salva milagrosamente) sino también de la historia de la investigación del crimen (que se reduce a sus disquisiciones internas, hasta dar, mediante un examen lógico, con el asesino).

La motivación del asesinato es inocente: Bloom, próximo a recibirse, se va a casar con Elena Conde. Anuncia su compromiso en el comedor de la pensión donde vive. Gabriel Chávez, celoso, decide matarlo. Después de dos noches de intentos fallidos –que producen los sueños de Bloom–, entra decidido a la habitación y le clava un abrecartas en la espalda. El problema: era el compañero de cuarto, Octavio, que había llegado borracho y se durmió en la primera cama que encontró, que no era la suya. Más tarde Bloom regresa y descubre la escena; el mecanismo deductivo comienza a funcionar. A la resolución del caso –de acuerdo con una narración que transcurre dentro de la mente de Bloom– se arriba por plena deducción: el protagonista reelabora sus sueños en clave detectivesca, comprende que eran producidos por hechos efectivamente ocurridos en su habitación (un párrafo de Freud le ayuda en este sentido) y analiza la prueba material; falta la copa de su mesa de luz, la puerta no chirría: alguien se llevó su copa, alguien aceitó la puerta para poder entrar sin hacer ruido. Resuelto a probar su teoría (que el asesino lo quiso a matar a él y no a Octavio), Bloom recorre todas las habitaciones de la pensión hasta dar con alguien que se sorprenda de su presencia. El que se sorprende es Gabriel Chávez.

Para la reescritura de 1964, Walsh apenas retiene la anécdota de una muerte en una pensión y los sueños de Isaías Bloom, que ya no es la víctima de los celos de un asesino. El muerto es un tal Olmedo, un boliviano compañero de habitación de Bloom, asesinado por un colega suyo en el tráfico de drogas. Cuando sospechó que Olmedo iba a confesar a la policía, el asesino lo visitó en su pieza: la primera noche le revisó los papeles; la segunda le quiso envenenar la copa de agua, pero la tiró al piso; la tercera le clavó un cuchillo en la espalda mientras dormía. Bloom no resuelve el caso, porque apenas es un estudiante tímido en un ambiente entre pesado y juguetón: en la pensión hay un yiro, un pasador de quiniela, unos estudiantes, además de los bolivianos. El comisario sin nombre y un periodista amigo, un tal Suárez, recorren las habitaciones, hacen preguntas, pero no encuentran explicaciones. Bloom los busca y les cuenta sus sueños; Suárez interpreta esas revelaciones y le resuelve el caso a su amigo el comisario.

En 1964 el relato se desplaza: Bloom no está en el centro de la escena; son Suárez y el comisario los protagonistas de la narración; importa menos la motivación del crimen que el ambiente en el cual se produce; la captación del habla popular es la marca evidente de esa operación. El yiro: “Ahora soy seria. En unos meses me caso”. El

---

<sup>238</sup> Aguirre, 2017: 40.

pasador de quiniela, a Suárez: “Andá, Batilana, decíle que no tengo nada que ver y me puedo ir”. El comisario, a un fotógrafo: “Sacás una más y te la escracho toda”<sup>239</sup>.

No es la única reescritura que ocupó a Walsh en 1964. En la carta a Yates, asimismo, menciona otro cuento (“Firpo me pidió *dos* cuentos”) también publicado en *Vea y Lea*, que fue incluido en *Tiempo de puñales*; ese cuento es “En defensa propia”, el último caso del comisario Laurenzi, si es que nos atenemos al libro de 1964. Pero si se revisa la prolija cronología de Lafforgue<sup>240</sup>, no hay ninguna referencia a otro cuento de Walsh en *Vea y Lea* en 1950, ni tampoco al año siguiente; recién en 1952 se consignan dos cuentos fantásticos (los ya mencionados “El viaje circular” y “Los ojos del traidor”). La única referencia a “En defensa propia” que registra Lafforgue es la de *Tiempo de puñales*, de 1964. Pero si esa es la versión reescrita por Walsh ese año, en algún número de *Vea y Lea* tendría que haber sido publicada con anterioridad.

Así fue. Nuevamente Paletta fue la única en detectarlo, a pesar de cometer dos errores: menciona que el cuento fue publicado el 1 de julio de 1951 y afirma que “se introduce por primera vez al comisario Laurenzi”<sup>241</sup>. En realidad, el cuento fue publicado el 5 de julio de 1951, en el número 118 de *Vea y Lea*; efectivamente, se titula “En defensa propia” y su texto es diferente al publicado en *Tiempo de puñales* y las sucesivas antologías de cuentos de Walsh. Pero el comisario no es Laurenzi, sino Jiménez.

Hace más de veinte años fue publicada por primera vez la carta de Walsh, pero evidentemente nadie (excepto Paletta) pensó en comparar *Tiempo de puñales* con las páginas de *Vea y Lea*. El resultado hubiera sorprendido a más de uno, porque en la versión de 1951 de “En defensa propia”, el asesino es un abogado y el policía es el comisario Jiménez (protagonista de los relatos contenidos en *Variaciones en rojo*, de 1953, y “La sombra de un pájaro”, de 1954); como parte del argumento, además, se menciona un tiroteo en un garito, que no es otra cosa que un anticipo del argumento de “Cuento para tahúres”. En cambio, en 1964 el asesino es un juez, la víctima un extorsionador y el policía el comisario Laurenzi (protagonista de una serie publicada entre 1956 y 1962, y retomada luego para *Tiempo de puñales*). Lo llamativo de la cuestión es que unánimemente se lee a “En defensa propia” como la constatación del fracaso de la ley como figura clásica del policial, encarnada en la persona del comisario<sup>242</sup>, y se lo vincula con la experiencia que significó para Walsh *Operación Masacre*<sup>243</sup>. Esas interpretaciones, que no son del todo incorrectas, omiten la reescritura ejecutada por Walsh, no tanto por lo que modifica, sino porque lo que revela el cuento original de 1951: que la policía encubre a un asesino. Como pensaba Joseph Frank de sus colegas críticos de Dostoievsky: no están equivocados, es que no conocen todos los hechos<sup>244</sup>.

---

<sup>239</sup> Walsh, 2016a: 196, 197, 195.

<sup>240</sup> Lafforgue, 2000: 290-292.

<sup>241</sup> Paletta, 2007: 81.

<sup>242</sup> Luppi, 2012: 88-89; Capdevila, 1997: 11; Maltz, 2014: 121.

<sup>243</sup> Alabarces, 2000: 31.

<sup>244</sup> Foster Wallace, 2006: 259.

¿De dónde salió, entonces, “En defensa propia”? De *Vea y Lea*, como dijo Walsh en su carta. En el número 92, del 1 de junio de 1950, se publicó la nómina completa de ganadores, segundos premios y recomendaciones del jurado del primer concurso de cuentos policiales. Entre las recomendaciones, figura un cuento “En defensa propia” firmado por “Moonlighter”; sospecho que Walsh había presentado ambos relatos al concurso (algo similar a lo que realizó en 1961, en el segundo concurso *Vea y Lea* y Emecé, en el que resultaron premiados sus cuentos “Trasposición de jugadas” y “Cosa juzgada”; en ese mismo concurso los dos primeros premios los obtuvo Adolfo Pérez Zelaschi)<sup>245</sup>. De hecho, en septiembre y octubre de 1950 aparecieron en *Vea y Lea* tres cuentos anunciados como “recomendaciones del jurado”<sup>246</sup>: forman parte de la misma nómina en la que figura “En defensa propia” aparecida en el número 92. Es factible que, valiéndose de esa recomendación, Walsh haya logrado publicarlo en la revista al año siguiente, ya sin ninguna referencia al concurso o al jurado.

Cuando, trece años más tarde, Walsh reescribe “En defensa propia” para *Tiempo de puñales*, transforma el texto de una manera mucho más radical que con “Las tres noches de Isaías Bloom”: no sólo modifica los personajes y la trama –manteniendo apenas parte del argumento original– sino que además inscribe a la historia dentro de la serie del comisario Laurenzi, iniciada en 1956. Se trata, entonces, de dos cuentos absolutamente distintos.

En 1951: “El 29 de junio de 1939 Pablo Luzatti perdió, además de la vida, la certeza de que bastaba su presencia para reducirme a un estado lindero con el pánico. (Así había sido en otro tiempo, pero aquella noche, a eso de las once, estaba tendido en el piso de mi estudio con una expresión vagamente azorada en el rostro; un hilo de sangre le inicialaba la camisa y entibiaba la solapa gastada del perramus.)”<sup>247</sup>.

En 1964: “–Yo, a lo último, no servía para comisario –dijo Laurenzi, tomando el café que se le había enfriado–. Estaba viendo las cosas, y no quería verlas. Los problemas en que se mete la gente, y la manera que tiene de resolverlos, y la forma que yo los habría resuelto. Eso, sobre todo. *Vea*, es mejor poner los zapatos sobre el escritorio, como el biógrafo, que las propias ideas”<sup>248</sup>.

Ambos cuentos transcurren el 29 de junio, durante la noche de San Pedro y San Pablo. En la versión de 1951 –en primera persona– eso tiene sentido, porque el asesino es Pedro Reynal, abogado, y el muerto es Pablo Luzatti, un delincuente que lo extorsiona. Ambos habían estado, años atrás, en un lugar donde ocurrió una muerte y, por razones no claras, el arma homicida estaba en poder de Reynal, que temía ser incriminado en el caso. La extorsión se extendió por años, hasta que el abogado huyó hacia otro pueblo para no tener que lidiar más con Luzatti. Cuando éste reaparece en la vida de Reynal, el abogado decide asesinarlo; ante un nuevo chantaje lo cita en su estudio y dispone la

---

<sup>245</sup> Lafforgue y Rivera, 1996: 34.

<sup>246</sup> “El caso del difunto que enseñó a matar”, de Adolfo Pérez Zelaschi; “El último tren”, de Rolando Riviere; y “Una broma amistosa”, de Alfonso Ferrari Amores.

<sup>247</sup> Walsh, 1952: 40.

<sup>248</sup> Walsh, 2016a: 279.

escena para hacer pasar su crimen como un ataque del delincuente: un tiro en la vitrina atrás de su escritorio, un arma sobre la mesa. Cuando Luzatti ingresa al estudio, Reynal saca un arma y le apunta; Luzatti, en su desesperación, agarra el arma que tiene la vista y gatilla, pero está descargada; Reynal lo mata; luego carga el arma (un conveniente revólver con tambor, que se puede cargar sin sacar de la mano del muerto) y llama a la policía para informar que mató a un hombre en defensa propia. El que llega a su estudio es el comisario Jiménez, que no pregunta mucho, y Reynal queda en libertad.

Conviene resaltar algunas similitudes con la posterior serie de Laurenzi: el caso se narra como un recuerdo, pues las acciones ocurrieron en un tiempo anterior a su enunciación (a diferencia de los casos de *Variaciones en rojo*, en los cuales la acción es simultánea a su relato) y aquí también el comisario Jiménez está jubilado. Pero, a diferencia de aquella serie, en este cuento el narrador no es un testigo de lo que el comisario cuenta, sino el asesino. Es la única vez que Walsh procede de esa manera.

La circunstancia más llamativa de “En defensa propia” es que el narrador advierte que el comisario Jiménez ya era “un viejo conocido mío”<sup>249</sup> al momento de producirse los hechos. Esta información se revela más importante hacia la conclusión del cuento, cuando, de paso por el pueblo donde vive Reynal, Jiménez le cae de visita y recuerdan el caso. Porque en esa conversación que cierra el relato, se confirma la complicidad del comisario con su amigo: siempre había sospechado que se había tratado de un asesinato, porque entre la ropa de Luzatti había un arma que Reynal no había visto. Es decir: un muerto con dos armas encima. “Pablo era un sujeto de la peor calaña. Siempre lo fue. Al despacharlo, usted nos hacía un favor”, dice en la conclusión del cuento el comisario Jiménez<sup>250</sup>.

En 1964 el narrador no es un asesino, sino el comisario Laurenzi, que cuenta el que parece ser su último caso. La primera línea delinea inconfundiblemente el tono de balance sobre su carrera que plantea el relato: “Yo, a lo último, no servía para comisario”<sup>251</sup>. De esta línea se derivaron numerosas interpretaciones respecto a la lógica del crimen y la justicia que plantea la serie Laurenzi en el conjunto de la literatura policial de Walsh. Pero leído en par con la versión de 1951, esta reescritura es reveladora de otros aspectos más ricos: en 1964 no hay ni Pedro ni Pablo: Reynal no es abogado, sino juez, “el juez de instrucción más viejo de La Plata, un caballero inmaculado y todo eso, viudo, solo e inaccesible”<sup>252</sup>. Luzati (ahora con una sola t) no es más Pablo, sino Justo.

Laurenzi le relata a su interlocutor –mecanismo clásico en estos relatos– la noche en que respondió a un llamado del juez Reynal y encontró la escena del crimen, un supuesto asesinato en defensa propia. El texto de 1964 reelabora los elementos de 1951: un tiro a espaldas del asesino que sirve para justificar al muerto, que habría tirado primero; un arma en la mano del Luzati. Allí Laurenzi descubre la maniobra; una foto de la hija del

---

<sup>249</sup> Walsh, 1951: 41.

<sup>250</sup> Walsh, 1951: 42.

<sup>251</sup> Walsh, 2016a: 279.

<sup>252</sup> Walsh, 2016a: 280.

juez (“Alicia Reynal, toxicómana”<sup>253</sup>) le revela la puesta en escena y los motivos de Reynal para asesinar a Luzati: el chantaje, la espera, el arma sobre la mesa, la muerte. En 1951 el narrador era el asesino; aquí es Laurenzi mismo quien revela el encubrimiento: sabe que Luzati tendría encima su propia arma y se la lleva; sabe también que su tiempo como comisario está terminado. “Estaba viendo las cosas, y no quería verlas”<sup>254</sup>; esas cosas son las complejidades de un mundo donde la víctima puede ser un ladrón y extorsionador, y el asesino un juez intachable.

Una perplejidad: no aparece una razón concluyente para explicar por qué Walsh inscribió a este cuento en la serie Laurenzi y no a “Las tres noches de Isaías Bloom”, o por qué no los dos. En la carta a Yates, anuncia el proyecto de “reescribir íntegramente los diez cuentos policiales firmados por Daniel Hernández, y con el comisario Laurenzi como protagonista, que aparecieron en la última década en *Veá y Lea*”<sup>255</sup>. Las cuentas no dan: cuentos protagonizados por el comisario Laurenzi había, hasta 1964, siete: “Simbiosis”, de 1956; “La trampa” y “Zugzwang”, de 1957; “Los dos montones de tierra” y “Trasposición de jugadas”, de 1961; “Cosa juzgada”, de 1962; y la reescritura de “En defensa propia”, de 1964 sobre el cuento original de 1951. De esos siete, apenas los primeros cuatro habían sido firmados por Daniel Hernández; “Trasposición de jugadas” y “Cosa juzgada” aparecieron con la firma de Walsh y su seudónimo N. Klimm, utilizado para el segundo concurso de cuentos policiales organizado por *Veá y Lea* y Emecé en 1961, con un jurado compuesto nuevamente por Borges y Bioy Casares, esta vez completado por Manuel Peyrou. El restante cuento, “En defensa propia”, apareció con la firma de Walsh en *Tiempo de puñales*.

Para llegar a diez cuentos –con o sin firma de Daniel Hernández, con o sin comisario Laurenzi– hay que sumar los tres primeros, publicados entre 1950 y 1952: “Las tres noches de Isaías Bloom”, “Los nutrieros”, “Cuento para tahúres”. Pero en esos cuentos no aparece ningún comisario: ni Laurenzi, ni Jiménez, ni nadie. Quizá Walsh concebía reescribir todos esos relatos también e incluir –como hizo con “En defensa propia”– al comisario Laurenzi en la trama. Pero de haber planeado eso, no tiene explicación la aparición de Laurenzi en sólo uno de los cuentos de *Tiempo de puñales*, si Firpo le había pedido dos y –no hay razones para suponer otra cosa– Walsh se los entregó juntos. Incluso, en la reescritura de “Las tres noches de Isaías Bloom” apareció un comisario que no estaba en la versión original de 1951; llamarlo Laurenzi o de cualquier otra forma fue una decisión que Walsh taxativamente eludió, porque el comisario es el único personaje del cuento, en la versión de 1964, que no tiene nombre. Más aún: la lógica misma de la serie Laurenzi hubiera habilitado a Walsh a incluir todos esos cuentos que pensaba reescribir, porque los relatos se organizaban siempre a partir una charla de café entre el comisario y un interlocutor en el cual recordaba viejos casos. No veo razones por las cuales no podría haber reconvertido los argumentos de los primeros cuentos en relatos encajonados dentro de una narración del pasado, como ocurre en “Simbiosis”, “Trasposición de jugadas” o “La trampa”, por ejemplo.

---

<sup>253</sup> Walsh, 2016a: 283.

<sup>254</sup> Walsh, 2016a: 279.

<sup>255</sup> Walsh, 2016a: 500.

En definitiva: no había, en 1964, diez cuentos firmados por Daniel Hernández ni protagonizados por el comisario Laurenzi (eran cuatro y siete, respectivamente); y la primera oportunidad que tuvo Walsh (*Tiempo de puñales*) para cumplir ese proyecto anunciado, no lo hizo. La cuestión permanecerá, por el momento, irresoluble. La explicación más lógica quizá sea que Walsh exageró sus proyectos ante Yates.

La conclusión provisoria (“Poner orden. Todo esto es un quilombo”, escribió Walsh en su diario, el 24 de julio de 1968) es que el descuido en el manejo de las fuentes documentales tuvo como consecuencia una lectura errónea en la trayectoria literaria de Walsh, porque de una interpretación apenas superficial de estos dos primeros cuentos emergen algunas cuestiones importantes: estos relatos están en los márgenes del canon del cuento policial clásico de enigma. En “Las tres noches de Isaías Bloom” de 1950 se bordea el género fantástico; un tono de introspección domina el relato; se trata de las reflexiones de Bloom, de sus sueños y de sus sospechas; no hay un detective ni un policía en todo el cuento, hasta su resolución, cuando el asesino es atrapado y llevado a una comisaría, donde confiesa. En 1951, “En defensa propia” relata un supuesto crimen perfecto: el asesino simula un ataque para justificar la muerte de su víctima, que tiene un arma en la mano. Pero el crimen no es perfecto: es la complicidad de la policía, que descubre otra arma en el muerto, lo que asegura la impunidad del asesino. No es, precisamente, un relato que se encuadre en el canon del género policial clásico.

En suma: entre 1950 y 1951 Walsh publicó dos cuentos policiales; una introspección fantástica, con sueños, monólogos internos y párrafos de Freud; y otro, en el que la policía encubre a un asesino. Estas imágenes poco tienen que ver con la *doxa* de un Walsh educado prolijamente en el género policial de inspiración inglesa, y que luego fue virando hacia una concepción del género más cercano a la novela negra estadounidense, en la que se tematiza la violencia social y la falibilidad de las instituciones clásicas como la policía y la justicia.

El cuento “Los nutrieros”, aparecido en *Leoplán* en 1951, contribuye a fortalecer esta interpretación menos lineal de los relatos walshianos. De hecho, es tan disruptivo dentro del universo narrativo de Walsh que se le prestó poca atención en términos críticos: se lo menciona apenas como un breve interés por el realismo en su juventud, sin ahondar en sus temas ni en propuesta; como no se lo puede integrar en ningún conjunto, sencillamente fue dejado de lado.

Pero si partimos de una lectura menos rígida de la producción anterior a *Variaciones en rojo*, que tenga en cuenta todas sus facetas y características particulares, podemos observar que “Los nutrieros” es más revelador de lo que ha sido estimado hasta el momento. Es el cuento más breve y más violento de Walsh: una violencia sorda, injustificada. Dos hombres (Renato, Chino Pérez) viven en los márgenes de la sociedad, poniendo trampas para nutrias cerca de campos que no les pertenecen: una estancia que tiene mayordomo. Cierta noche Chino Pérez aparece con un bote nuevo (“lo encontré”, dice)<sup>256</sup>; la cadena del bote era nueva, avisa el narrador; los tiros que escuchó Renato

---

<sup>256</sup> Walsh, 2016a: 203.

fueron disparos hacia unas gallaretas, dice de nuevo Chino Pérez, que esa noche se quedó fumando hasta el amanecer. Los hombres hablan de sus planes futuros: qué hacer con la plata de los cueros de nutria que vienen cazando hace tiempo, escondiéndose de los dueños del lugar (“Tres meses durmiendo en cualquier parte, sobre la tierra húmeda y podrida, sin encender el fuego de noche, sin mostrar el bulto de día”<sup>257</sup>). Renato quiere comprar un tractor, como el que tenía el vecino del campo de su padre, ya muerto; Chino Pérez no dice nada. El último día, Chino Pérez sale en busca de las trampas que dejaron, preparando la retirada; al acercarse al lugar donde duerme con Renato, siente un remolino de gente: el mayordomo de la estancia, los peones, Renato siendo torturado; el cuento toma otra dimensión: el bote había sido robado, el hijo del mayordomo muerto a tiros por Chino Pérez. Renato sufre la venganza. Chino Pérez se acerca con el Winchester; es un tirador exacto. Alza el arma hacia su amigo; aprieta el gatillo; el relato concluye. Dos asesinatos contiene “Los nutrieros”: uno por robo, otro por venganza; no hay mención a la policía ni a la justicia: es la ley de los hombres, en un lugar sin nombre que puede ser cualquier campo donde haya una estancia y pobres alrededor.

La violencia en Walsh no fue, entonces, una consecuencia de *Operación Masacre*; ya se adivina en sus más tempranos relatos: “Los nutrieros” es, cronológicamente, su segundo cuento. Lo llamativo es que plantea un mundo de “necesaria violencia” (como dice el narrador de “Trasposición de jugadas”, un cuento de 1961)<sup>258</sup> pero con una década de antelación. Quienes plantean, entonces, la trayectoria de Walsh hacia una narrativa policial negra –o que tematiza de forma más cruda la violencia, el delito, la desigualdad, la pobreza, la justicia– luego de *Operación Masacre*, el caso Satanowsky o los dos años en Cuba sencillamente no pueden explicar estos textos.

La otra variante que Walsh practicó en el período anterior a *Variaciones en rojo* fue el cuento fantástico. Incluso es el género al que le prestó mayor atención en su escritura, más allá de que tiempo después lo considerara una etapa superior al cuento policial, a la que todavía no se sentía preparado para encarar<sup>259</sup>. Lo cierto que es entre 1952 y 1954 Walsh escribió siete cuentos fantásticos; uno de ellos (“Quiromancia”, fechado en 1953) fue publicado recién en 2013, en los *Cuentos completos*. Siete cuentos, entonces, forman un *corpus* idéntico a la cantidad de historias protagonizadas por el comisario Laurenzi, por caso, la serie de relatos a los que más atención crítica se le ha otorgado.

Los cuentos fantásticos no son solamente los dos aparecidos en *Vea y Lea* en 1952 (“Los ojos del traidor” y “El viaje circular”); a ellos hay que sumar “El santo”, “El ajedrez y los dioses”, “Los jugadores de dados”, todos de 1953; “La muerte de los pájaros”, que Walsh presentó al concurso de cuentos infantiles organizado por la editorial Kraft en 1954; e incluso el inédito hasta 2013 “Quiromancia”. A este catálogo habría que sumar los componentes fantásticos de la primera versión de “Las tres noches de Isaías Bloom”, de 1950. En estos cuentos la influencia de Borges es patente; “El

---

<sup>257</sup> Walsh, 2016a: 205.

<sup>258</sup> Walsh, 2016a: 246.

<sup>259</sup> Walsh, 2016a: 236.

santo”, “El ajedrez y los dioses”, “Los jugadores de dados”, “Quiromancia” son ejercicios de prosa breve, de implicancias metafísicas, exploraciones del infinito, el misterio de los dioses, la certeza de los objetos de que son objetos, sueños proféticos que prefiguran tragedias.

Quizá Walsh confió en que la reducida circulación de toda esta zona de su producción – excepto los aparecidos en *Vea y Lea*, los demás fueron publicados en revistas de efímera existencia y el restante en una antología de cuentos infantiles donde quedó parcialmente olvidado– le permitía reordenar su propia trayectoria como cuentista; y presentarse como un autor de relatos policiales con futuras inclinaciones hacia la literatura fantástica y la novela. Es lo que afirma, retrospectivamente, en 1969, en el prólogo a la tercera edición de *Operación Masacre*: “¿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”<sup>260</sup>. Ocultando esos cuentos que consideraba menores, Walsh se presenta entonces como el autor de *Variaciones en rojo* –su libro premiado–, de algunos cuentos dispersos y de dos antologías: una de cuentos policiales, otra de literatura fantástica<sup>261</sup>.

En este recorrido a contrapelo de la historia, como quería Benjamin, todavía queda un elemento más por señalar: el “Cuento para tahúres” de Walsh (que él mismo incluyó en su *Diez cuentos policiales argentinos*, la celebrada primera antología del género en el país) apareció primero en *Vea y Lea*<sup>262</sup>, en 1952, y no el año siguiente en *Diez cuentos*, como se ha sostenido hasta ahora<sup>263</sup>. Lo que este hecho revela es que, antes de su consagración como especialista en el género policial en 1953 (con la antología y el premio Municipal que recibió *Variaciones en rojo*), Walsh había trazado un recorrido por fuera del canon del género. En los primeros cuatro relatos sólo en “Las tres noches de Isaías Bloom” el asesino es identificado y atrapado; en “Cuento para tahúres” el caso es relatado por un testigo ocasional del crimen, en cuyo recuerdo se van desplegando las circunstancias de la muerte y la identidad del asesino; “Los nutrieros” y “En defensa propia” plantean circunstancias similares, ya analizadas.

Vista esta trayectoria, mucho menos lineal de lo que se suponía –y de lo que el propio Walsh afirmaba–, deviene particularmente certera la afirmación de Paletta respecto a que *Variaciones en rojo* es “más bien un islote”<sup>264</sup> aislado en la producción de Walsh. Por extensión, por temas, por los ambientes, por los conflictos que subyacen a los crímenes, por la forma de resolución de los enigmas, en suma, por su adecuación evidente a la lógica del policial de enigma, *Variaciones en rojo* es una ruptura abierta y franca en la carrera literaria que Walsh había desarrollado hasta ese momento.

---

<sup>260</sup> Walsh, 2009: 20.

<sup>261</sup> Aguirre, 2017: 23.

<sup>262</sup> *Vea y Lea* número 142, 3 de julio de 1952, pp. 40-42.

<sup>263</sup> Lafforgue, 2000: 286-291.

<sup>264</sup> Paletta, 2007: 85.

## Variaciones en Walsh

En el apartado anterior me propuse desordenar lo que la crítica viene leyendo de forma demasiado homogénea: la producción de Walsh anterior a 1953, el año de su primera y módica consagración en el mundo literario. El objetivo de las páginas que siguen es aplicar el mismo método al período más observado de su narrativa policial, que se inicia con *Variaciones en rojo* y *Diez cuentos policiales argentinos*, y contiene las series de los comisarios Jiménez (1953-1954) y Laurenzi (1956-1964).

Sobre la base de una investigación documental más rigurosa, me interesa señalar algunos equívocos que se convirtieron en lugares comunes alrededor de la comprensión de los casos del comisario Jiménez y en la evolución de la narrativa policial de Walsh con la aparición de Laurenzi. Esas interpretaciones se sostienen, como expuso Roberto Ferro, en una concepción teleológica de la escritura, que se apoya en una pulsión demasiado preocupada en “establecer taxonomías, a menudo tajantes y esquemáticas, de los textos de Walsh”<sup>265</sup>. Al mismo tiempo, es necesario advertir que hay procesos que resultan “imperceptibles para la crítica que ordena la obra por libros”, como escribió Juan Pablo Luppi<sup>266</sup>. Existen numerosos estudios que, a su manera, y parcialmente, iluminan aspectos diversos de la literatura policial walshiana, pero carecen de una comprensión global de todas las implicancias y contradicciones que sujetaron a Walsh entre 1953 y 1964. Prefiero, en todo caso, subrayar todo aquello que queda en los intersticios, que puede reordenarse en otros sentidos, acaso más paradójicos pero más reveladores, sin pretender agotar las interpretaciones ni proponer explicaciones absolutas: es necesario, sobre todo, exhibir las tensiones de una escritura que ataca los márgenes de los géneros y de su propia existencia en todo momento.

Leída así, la trayectoria de Walsh indica que 1953 es el año de las rupturas. No es sólo por el reconocimiento que obtiene gracias al Premio Municipal de Literatura otorgado por *Variaciones en rojo*, ni a su naciente estatura de especialista en literatura policial que surge de la antología *Diez cuentos policiales argentinos*. 1953 es el año en que Walsh empieza a escribir cabalmente en la ortodoxia del género policial.

Daniel Link<sup>267</sup> propuso leer el artículo de Walsh sobre Ambrose Bierce (“La misteriosa desaparición de un creador de misterios”, aparecido en *Leoplán* en marzo de 1953)<sup>268</sup> como la postulación de una tradición en la cual inscribir su propia literatura. Bien, pero hasta cierto punto. Porque Walsh diseñó un espacio de lectura de su propia obra de una manera mucho más explícita y programática a través de *Diez cuentos policiales argentinos*<sup>269</sup>, mediante dos operaciones. Primero: ordena la producción de narrativa policial hasta el momento y le pone un punto de inicio a la literatura policial nacional (1942, el año de *Seis problemas para don Isidro Parodi*, de “La muerte y la brújula”, de *Las muertes del padre Metri*, de Leonardo Castellani). Segundo: organiza las

---

<sup>265</sup> Ferro, 1999: 139.

<sup>266</sup> Luppi, 2012: 73.

<sup>267</sup> Link, 2003b: 282-284.

<sup>268</sup> Walsh, 2007b: 15-19.

<sup>269</sup> Walsh, 1953: 7-8.

condiciones de legibilidad de su obra futura; se permite incluir su “Cuento para tahúres”, que cierra la antología, entre los nombres ilustres de la revista *Sur*: Borges, Bioy, Peyrou. Señala al concurso *Vea y Lea* y Emecé de 1950 –una forma de legitimarse a sí mismo– en términos de una literatura argentina: ya es tiempo, dice, de que Buenos Aires sea escenario de una aventura policial.

Así entendido, *Diez cuentos policiales argentinos* es el prólogo a *Variaciones en rojo*: tres cuentos policiales (novelas cortas, dirá Walsh en 1966)<sup>270</sup> que, a su manera, transcurren en Buenos Aires. Lo saliente: de sus páginas emerge un plan. El primer cuento dramatiza la fundación de una relación (entre el comisario Jiménez y Daniel Hernández, corrector de pruebas de imprenta y detective accidental) sobre la que se basa el libro; los siguientes dos relatos se complementan como episodios de ese vínculo. Un cuento publicado en *Leoplán* en 1954 (“La sombra de un pájaro”) se integra sin problemas a la serie como el cuarto integrante.

Con Daniel Hernández, la obra de Walsh produce una novedad trascendente: aparece el detective, la figura central del género policial clásico, que a través de mecanismos deductivos resuelve casos que parecen imposibilidades lógicas. Porque hasta 1953, los cuentos policiales de Walsh eran principalmente *murder stories* y no *detective stories*: la diferencia la había planteado el propio Walsh en 1946, en el prólogo a *Lo que la noche revela* de William Irish. En las primeras “simplemente se relata un crimen, o aun un suicidio, haciendo resaltar en el mayor grado posible las circunstancias trágicas que condujeron a él”; en las *detective stories* lo central es “el proceso deductivo, la serie de razonamientos lógicos que llevan al investigador a desentrañar un misterio”<sup>271</sup>. Por supuesto, ese proceso deductivo no puede ocurrir sin nadie que encarne la razón: he aquí Daniel Hernández. La lógica del funcionamiento racional del mundo está en la base del género policial clásico, tal como desarrolla Fernández Vega<sup>272</sup> siguiendo a Sigfried Krakauer. Por eso Hernández, arquetipo del género, es un razonador nato, construido bajo la influencia de Isidro Parodi, el detective de Bioy y Borges que es “el triunfo de la pura inteligencia”<sup>273</sup>.

Lo clásico en el policial de Walsh no está sólo en los cuatro cuentos del par Jiménez-Hernández, sino en toda su producción del período (nuevamente: interdependencia formal): es entrevistado en tanto especialista en el género<sup>274</sup>, publica un famoso artículo sobre la historia del género en *La Nación*<sup>275</sup>, dedica un largo texto a Arthur Conan Doyle en *Leoplán*<sup>276</sup>; entre mediados de 1953 y principios de 1955 traduce media docena de cuentos de Sherlock Holmes para esa misma revista<sup>277</sup>.

---

<sup>270</sup> Walsh, 2007a: 14-15.

<sup>271</sup> Walsh, 2017b: 239-240.

<sup>272</sup> Fernández Vega, 1997a: 63-64.

<sup>273</sup> Walsh, 1953: 7.

<sup>274</sup> Aguirre, 2017: 14-19.

<sup>275</sup> Walsh, 1989: 163-168.

<sup>276</sup> Walsh, 1989: 171-186.

<sup>277</sup> Lafforgue, 2000: 301.

Sin embargo, el proyecto Jiménez-Hernández se interrumpió con la misma celeridad con la que había emergido. En 1954, aparece “La sombra de un pájaro”, que retóricamente es parte orgánica de la serie de casos Jiménez-Hernández y que al mismo tiempo clausura la etapa. Ese mismo año Hachette publica la última traducción de Walsh para la Serie Naranja: *El cuatro de corazón*, de Ellery Queen.

Si 1953 implicó una ruptura, dos años después se produce un reacomodamiento. Tiene sentido, entonces, la idea de *Variaciones en rojo* como “islote” en la producción de Walsh que propuso Paletta. Existe un consenso crítico bastante generalizado respecto de que la caída del peronismo coincidió con el final de la etapa dorada de la literatura policial clásica en nuestro país, específicamente el cuento<sup>278</sup>; esta coincidencia, sin embargo, no implica necesariamente una causalidad. El propio Walsh describe ese momento en una carta a Donald Yates de 1957. Se trata, al mismo tiempo, de un declive de la industria editorial –que había florecido, también, gracias a la guerra en Europa, que permitió captar todo el mercado hispano parlante– y de un desplazamiento de la atención del público hacia temas más urgentes y más cercanos: Walsh propone que el mismo público lector de clase media que antes leía literatura policial “encuentra un material mucho más apasionante, vivo y actual” en la prensa política surgida al calor de la caída de Perón<sup>279</sup>.

Esos dos factores exógenos (la industria editorial, el contexto político) no alcanzan para explicar los desplazamientos que se producen en los proyectos de escritura de Walsh. Hay un elemento endógeno a ponderar también: como traté de mostrar en el apartado anterior, Walsh no había sido un cultor obediente del género sino recién a partir de 1953; en sus narraciones tempranas, lo fantástico tenía una importancia equivalente a lo policial. Y además: como señaló en una entrevista de 1954, para Walsh la literatura policial es un trabajo (como el periodismo de interés general que practica en *Leoplán*), en el sentido de que le permite el sustento económico para encarar un proyecto literario “de mayores pretensiones”<sup>280</sup>. Así, la escritura de cuentos policiales clásicos puede leerse como un oficio más, contiguo a sus trabajos anteriores como corrector de pruebas, traductor y antólogo.

Desplazamientos y adaptaciones, entonces. En enero de 1955 aparecen en *Leoplán* sus dos primeras traducciones de cuentos fantásticos: “El misántropo”, de John Davys Beresford, y “El precio de la cabeza”, de John Russell. Ambas formarán parte, en 1956, de la *Antología del cuento extraño*. Cinco meses después, también en *Leoplán*, formula una interpretación conjunta de la literatura policial y fantástica como “relatos de misterio”: en “Un estremecimiento, por favor (En torno al cuento fantástico y de suspenso)”, afirma Walsh que ambos géneros proponen un enigma: uno postula el ejercicio del razonamiento y el otro lo excluye<sup>281</sup>; el planteamiento del misterio, y no la forma de su resolución, es lo que parece interesarle más a Walsh. Los autores que

---

<sup>278</sup> Campodónico, 2016: 179; Rivera, 1994: 64-65; Capdevila, 1996: 60.

<sup>279</sup> Walsh, 2007a: 39.

<sup>280</sup> Aguirre, 2017: 16.

<sup>281</sup> Walsh, 1989: 189.

traduce en lo que resta del año confirman esa óptica: William Irish, Villers de L'Isle Adam, Edgar Allan Poe, Roald Dahl, Jack London, H. G. Wells, George Simenon.

En 1955 apenas publica un cuento: “Tres portugueses bajo un paraguas (sin contar el muerto)”, un relato menor, la última colaboración de Daniel Hernández con el comisario Jiménez. Más un juego literario que un cuento policial, escrito en estrofas, plantea un enigma al estilo de una adivinanza; tanto el planteamiento del problema como su resolución son perfectamente olvidables. Y entonces sí, llega el año 1956.

Importa poco, en este contexto, evaluar con qué fervor vivió Walsh la caída de Perón; él menciona “apremiantes motivos de afecto familiar” para simpatizar con el golpe<sup>282</sup>; Aníbal Ford describe su pensamiento de la época como un “antiperonismo liberal y casero”<sup>283</sup>. El homenaje al capitán Estivariz que publica a finales de 1955 en *Leoplán* puede leerse tanto como una distinción al coraje individual como una celebración de la Revolución Libertadora. Es factible que Walsh no estuviera exagerando cuando en el prólogo de *Operación Masacre*, años después, recuerde esa época en la que le interesaba más el ajedrez y la literatura que Aramburu, Rojas o Perón<sup>284</sup>.

1956, entonces. Las transformaciones que comienzan a operar en la literatura de Walsh este año sí despliegan consecuencias a futuro con mayor intensidad que el proyecto de 1953, concluido al año siguiente. Es el año de la *Antología del cuento extraño*, de la aparición del comisario Laurenzi y de un renovado Daniel Hernández. Parecen tres elementos independientes, pero cuyas relaciones son mucho más profundas de lo que se manifiesta en la superficie.

La *Antología del cuento extraño* es, de alguna manera, el formulario que Walsh completó para ser admitido en el grupo *Sur*. El problema fue que cuando la revista de Victoria Ocampo dio cuenta de la existencia del libro –cuya reseña se anuncia en la tapa del número 246, de mayo-junio de 1957– a Walsh ya no le interesaba: en el medio, habían ocurrido los fusilamientos de José León Suárez y estaba publicando *Operación Masacre* por entregas en la revista *Mayoría*. Por supuesto, al publicar la antología, en agosto de 1956, Walsh aún no conocía la historia de Juan Carlos Livraga.

En *Diez cuentos policiales*, Walsh había dicho que Borges era “notoriamente el mejor cuentista argentino” y de sí mismo que “colabora en revistas de Buenos Aires”<sup>285</sup>. Tres años más tarde, la figura de Borges es aún mayor (“en el extranjero es el autor argentino más apreciado”)<sup>286</sup> y su propio nombre aparece elidido: es apenas el compilador y traductor de un volumen de más de novecientas páginas. A diferencia de la antología de 1953, aquí Walsh no incluye un cuento propio (“para el cuento fantástico hace falta talento”, escribió en “La trampa”, de 1957)<sup>287</sup>. El gesto borgeano está en el afán erudito

---

<sup>282</sup> Walsh, 2009: 251.

<sup>283</sup> Ford, 1972: 285.

<sup>284</sup> Walsh, 2009: 20.

<sup>285</sup> Walsh, 1953: 10 y 184.

<sup>286</sup> Walsh, 1956: 172.

<sup>287</sup> Walsh, 2016a: 236.

de la compilación, no en su producción narrativa. Con la *Antología del cuento extraño* Walsh completa la emulación a la tarea que Borges y Bioy habían llevado adelante en los primeros años de la década anterior: *Antología de la literatura fantástica*, de 1940; *Seis problemas para don Isidro Parodi*, de 1942; y los dos tomos de *Los mejores cuentos policiales*, de 1943 y 1951. Walsh, con tres libros (*Diez cuentos policiales argentinos*, *Variaciones en rojo*, *Antología del cuento extraño*), establece la filiación de su obra y la tradición en que quiere inscribir su literatura. En sus dos compilaciones demostró ser un atento lector de *Sur*. “Toda improbable antología futura que no incluya *La espada dormida* o *La playa mágica* me parecerá, bien lo sé, un libro inexplicable y algo monstruoso”, había escrito Borges en 1945<sup>288</sup>, a propósito de *La espada dormida*, el libro de cuentos policiales de Manuel Peyrou. El cuento “La playa mágica”, efectivamente, forma parte de *Diez cuentos policiales argentinos*. En la *Antología del cuento extraño* se incluye “Laura”, un cuento del escritor inglés Saki, “autor de uno de los relatos más inquietantes con que cuenta la literatura fantástica: Shredni Vashtar, del que ya existe versión castellana”<sup>289</sup>. La traducción que Walsh menciona pero no cita es la de Bioy Casares, aparecida en el número 70 de *Sur*, de julio de 1940, y también en la *Antología de la literatura fantástica*.

No son menores, entonces, la tensión con el género fantástico y la búsqueda de legitimación dentro del campo de las letras consagradas cuando en noviembre de 1956 aparece en *Vea y Lea* “Simbiosis”, el primer cuento del comisario Laurenzi, firmado con el seudónimo de Daniel Hernández. Con estas dos novedades se abre un inmenso campo de estudio acerca de la narrativa policial walshiana, con implicancias que se extienden al menos hasta 1964.

Ocho años transcurren entre la primera y la última aparición del comisario Laurenzi (con particularidades que en algunos casos ya fueron expuestas, y otras que lo serán más adelante); se trata, sin duda, de un proyecto más extenso que los cuatro cuentos del par Jiménez-Laurenzi. Al mismo tiempo, las características de los cuentos del comisario Laurenzi permiten leer de una forma más rigurosa a *Variaciones en rojo*, porque revelan las formas divergentes con las que Walsh se acercó al género policial.

Pero comencemos por el aspecto más superficial de la cuestión: Daniel Hernández. Se ha señalado profusamente la novedad que implica el desplazamiento de Hernández, que pasa de investigador en los casos de Jiménez a interlocutor, café mediante, del comisario Laurenzi<sup>290</sup>. Pero ese desplazamiento en realidad es doble: Hernández no es sólo un interlocutor sino que es también quien firma los cuentos aparecidos en *Vea y Lea*, una distinción importante, que sólo parece haber sido detectada por Victoria García<sup>291</sup>. Y es importante porque a partir de este mecanismo Walsh introduce una distinción en su obra que no es sencilla de desmontar. La primera publicación firmada por Daniel Hernández es el artículo “Los peores desastres de este siglo”, aparecido en

---

<sup>288</sup> Borges, 1945: 74

<sup>289</sup> Walsh, 1956: 84

<sup>290</sup> Alabarces, 2000: 31; Bracerías *et al*, 2000: 102; Luppi, 2012: 69.

<sup>291</sup> García, 2015: 470.

*Leoplán* en septiembre de 1956. Entre ese momento y diciembre del año siguiente aparecen en la misma revista las siguientes notas, todas firmadas por Hernández: “De Copenhage a Tokio, a través del polo”, “3120-5699-1184 (Lenguaje cifrado universal)”, “El fin de los dirigibles”, “El automóvil del futuro”, “Los métodos del FBI”, “Kapitza, el enemigo público n° 1 de Occidente”. La explicación más fácil es proponer que Walsh quiso diferenciar esta obra –acaso menor– de la campaña periodística en torno a los fusilamientos de José León Suárez, que inició en *Revolución Nacional* en enero de 1957 y continuó luego en *Mayoría*. Pero eso no explica los primeros artículos de la serie, aparecidos cuando Walsh aún no conocía la historia del 9 de junio. Tampoco explica por qué firmó con ese seudónimo los cuentos aparecidos en *Vea y Lea*: “Simbiosis”, en 1956, y “La trampa” y “Zugzwang”, en 1957. Como forma de ocultar su identidad, apelar al nombre de un personaje de un libro anterior (que encima había recibido el Premio Municipal de Literatura) no parece el mecanismo más adecuado.

La interpretación exclusivamente literaria de la obra de Walsh no puede registrar estos movimientos, ni dar respuestas a estas perplejidades. Porque el verdadero seudónimo de Walsh fue Freyre (Francisco en los años cincuenta, Norberto en los setenta), no Daniel Hernández. Si la función del seudónimo es ocultar la identidad real de una persona, con Freyre, Walsh lo ejecutó a la perfección: ese fue el nombre que utilizó durante la investigación de *Operación Masacre*<sup>292</sup>, con ese nombre le hacía llegar las notas sobre el caso Satanowsky a los directores de *Mayoría*<sup>293</sup>; ese mismo nombre utilizaba para comunicarse con sus contactos cubanos hacia 1970<sup>294</sup>; ese fue el nombre con el que compró la casa en San Vicente a fines de 1976 o principios de 1977<sup>295</sup>.

En definitiva, Daniel Hernández no fue más que un *nom de plume* de Walsh, una forma de separar dos secciones de su obra, que tomó otra importancia cuando comenzó la campaña de *Operación Masacre* (pero de la que ignoraba absolutamente todo al firmar su primera nota con ese seudónimo). ¿Qué secciones de su obra pensaba separar? Por una parte, aquello que en 1956 llevaba su nombre: la *Antología del cuento extraño*, su proyecto de “literatura seria”, la novela que proyectaba para el futuro. Por otro lado: los cuentos policiales y los artículos de interés general para *Leoplán*. Esa quizá fue la decisión que Walsh tomó a mediados de 1956, antes de publicar la *Antología* y “Simbiosis”, pocos meses antes de escuchar “hay un fusilado que vive”.

Podemos ahora, luego de este rodeo, adentrarnos en los cuentos del comisario Laurenzi. Al menos en una docena de estudios sobre la literatura policial de Walsh<sup>296</sup> se ocuparon de analizar diferentes aspectos de *Variaciones en rojo*, de la serie de cuentos del comisario Laurenzi o de las diferencias entre ambos conjuntos. Remito a ellos para un recorrido más detallado de sus características. Me interesa primordialmente leer el

---

<sup>292</sup> Walsh, 2009: 20.

<sup>293</sup> Walsh, 1997: 16.

<sup>294</sup> Arrosagaray, 2006: 131.

<sup>295</sup> Serrano, 2014: 26.

<sup>296</sup> Rivera, 1994; Bracerías *et al*, 2000; Alabarces, 2000; Capdevila, 1996; Capdevila, 1997; Maltz, 2014; Luppi, 2012; Paletta, 2007; García, 2015; Lafforgue y Rivera, 1996; Fernández Vega, 1997a; Fernández Vega, 1999.

corpus en términos de *diferenciales*: lo que Walsh revela al proponer nuevos enigmas, nuevos escenarios, nuevas situaciones dentro del género policial, por un lado, y cómo esos desplazamientos tejen sentidos incrustados dentro de la totalidad de la obra walshiana.

En primer término, no es correcto que “el giro que representa la aparición de Laurenzi sólo es posible después de *Operación Masacre*”<sup>297</sup>: el primer cuento, “Simbiosis”, fue publicado en noviembre de 1956, un mes antes de que la primera información del caso Livraga le llegara a Walsh. Esta afirmación es sintomática de una interpretación de la narrativa walshiana que quiere leer a las historias de Laurenzi como una consecuencia de *Operación Masacre* y la progresiva politización de Walsh. Como ya demostré a propósito de “En defensa propia”, en 1951 Walsh ya había escrito un cuento en el que la policía encubría a un asesino, con la justificación de que la víctima era un delincuente y bien muerto estaba. Hay sí, en “Simbiosis”, una lectura a mitad de camino entre la fascinación y el rechazo al peronismo, como propone García<sup>298</sup>, que puede equipararse con otras interpretaciones similares, como “El simulacro” de Borges (según Beatriz Sarlo) o “Visiones” de Silvina Ocampo (según María Moreno y Mariana Enríquez)<sup>299</sup>. O también *¿Qué es esto?* de Martínez Estrada, según Christian Ferrer<sup>300</sup>.

Así como la aparición de “Simbiosis” no se explica por *Operación Masacre*, los siguientes dos cuentos del comisario Laurenzi tampoco parecen haber sido afectados por la campaña sobre los fusilamientos del 9 de junio: temática y retóricamente forman un conjunto orgánico, en los que una concepción más elaborada del policial walshiano empieza a tomar forma. Estos dos relatos son “La trampa” y “Zugzwang”, aparecidos, con la firma de Daniel Hernández, en *Vea y Lea* en octubre y diciembre de 1957. En esta tríada aparece en todo su esplendor la influencia de Chesterton en la narrativa policial walshiana<sup>301</sup>: lo policial se teje con lo fantástico, a la manera en que Walsh ya había postulado en su artículo “Un estremecimiento, por favor”, de 1955. Porque en “Simbiosis” hay un monstruo de dos cabezas y en “La trampa” aparece el diablo, pero resulta que tales seres no son reales: existe una perfecta explicación racional para cada una de ellos.

“Chesterton, siempre, realiza el *tour de force* de proponer una aclaración sobrenatural y de reemplazarla luego, sin pérdida, con otra de este mundo”, escribió Borges en 1935<sup>302</sup>. Y luego, en *Otras inquisiciones*, de 1952: “La saga del padre Brown presenta un misterio, propone explicaciones de tipo demoníaco o mágico y las reemplaza, al fin, con otras que son de este mundo”<sup>303</sup>. Walsh sigue el pie de la letra el *dictum* borgeano sobre la literatura chestertoniana. En “Simbiosis” no hay ningún monstruo de dos cabezas que asesina a un curandero, sino dos personas (un ciego y un tullido) que unieron sus

---

<sup>297</sup> Alabarces, 2000: 31

<sup>298</sup> García, 2015: 475-478

<sup>299</sup> Sarlo, 2003: 112-114; Moreno, 2001; Enríquez, 2018: 130-131.

<sup>300</sup> Ferrer, 2014: 286.

<sup>301</sup> García, 2015: 473.

<sup>302</sup> Borges, 1935: 94.

<sup>303</sup> Borges, 2005b: 76.

fuerzas para cometer un crimen, cada uno por distintas razones: el ciego por dinero, el tullido por fe. “La trampa” pone en escena un enigma similar: un hombre muere en una habitación entre estallidos y fulgores; no fue el diablo, sino una de sus hijas, que le había electrocutado el catre de hierro donde dormía.

“Zugzwang” es el más borgeano de los cuentos policiales de Walsh. El relato describe una venganza tejida con precisión y paciencia, como las de Emma Zunz o Red Scharlach. Para localizar al inglés que había seducido y abandonado a su novia, Aguirre juega partidos de ajedrez por correspondencia con personas de todo el mundo; es el único dato que conoce del hombre que va a matar. Es una apuesta al infinito, encontrar a un hombre así. Pero lo encuentra; se llama Redwolf. Gana su confianza carta a carta, jugada a jugada, hasta que establece su identidad y cruza medio mundo a ejecutar su represalia.

Este primer conjunto de relatos de Laurenzi permite leer mejor las contraposiciones con los casos del comisario Jiménez, resueltos por Daniel Hernández. El desplazamiento más visible es el rol de Hernández, que pasa de detective amateur a interlocutor de Laurenzi en una mesa de café. Sobre esa novedad se monta una segunda, igual de importante: la temporalidad de la acción narrada. En los casos de Jiménez, el tiempo de la narración coincide con el tiempo de lo narrado; el desenvolvimiento de las acciones de los personajes es simultáneo al desarrollo del enigma sobre el que se apoya el caso policial. El relato avanza (el *saber* de los personajes avanza) a medida que las acciones tendientes a resolver el crimen aparecen en el relato. En cambio, en los tres casos iniciales del comisario Laurenzi, el relato es siempre retrospectivo: el caso pertenece al pasado, a la historia. No hay un enigma a develar en el tiempo presente del relato, sino en el pasado de un personaje que narra una historia pretérita; es Laurenzi quien recuerda sus casos de cuando era comisario, en una situación que se reproduce con fidelidad en todos estos cuentos: sobre el trasfondo de una charla, jugando al billar o al ajedrez, Laurenzi le relata un viejo caso a su interlocutor. Y en esta diferencia se revela una transformación más profunda: en los casos de Jiménez, era Hernández quien poseía el saber necesario para resolver los crímenes; ante Laurenzi, en cambio, es apenas un testigo, cuyo saber no puede ni siquiera encontrar la resolución ante el planteo de su amigo el comisario jubilado, café mediante.

Sobre estas distinciones, opera una de mayor envergadura: la diferencia la historia del crimen y la historia de la investigación, de acuerdo a la famosa proposición elaborada por Todorov<sup>304</sup>. En la primera, los personajes actúan; en la segunda, aprenden. Las páginas que separan el descubrimiento del crimen del descubrimiento del culpable se organizan como un aprendizaje. En los relatos de Walsh podemos leer esta divergencia oponiendo los casos de Jiménez con lo de Laurenzi: en éstos, el componente principal es la descripción del crimen; en los primeros, el despliegue de la investigación (y la inteligencia de Hernández, el descifrador de los enigmas) es lo que predomina en el relato. Combinando estas proposiciones, podemos ver que los casos de Jiménez son

---

<sup>304</sup> Todorov, 2003: 65.

investigaciones en tiempo real (el tiempo presente de la narración) donde se plantea y resuelve un enigma por medios puramente racionales; en los casos de Laurenzi, se trata de relatos encajonados (en otros relatos, en referencias pasadas) donde el saber de la resolución ocupa un lugar menor, dado que el eje de la acción se traslada hacia los mecanismos que llevaron al crimen, no necesariamente a su resolución. Los relatos del comisario Laurenzi serían, así, *murder stories* con un detective que oficia de narrador.

Al mismo tiempo, la lógica del crimen en la que se apoyan ambos conjuntos es diferente. Al decir de tres investigadoras: “En los cuentos que componen la saga Laurenzi, la figura del criminal se desdobra: es ‘victimario’ porque en una situación anterior o simultánea ha sido víctima del que a su vez ha sido directa o indirectamente su victimario”<sup>305</sup>. En este sentido, la lógica del crimen, la relación entre víctima y victimario en Laurenzi es circular, porque no hay una causalidad unívoca sobre la cual fundar la idea de culpabilidad<sup>306</sup>. En los casos de Jiménez, en cambio, la causalidad es lineal, directa, inmediata: se trata de crímenes por dinero, por celos, por herencias; los reenvíos entre los motivos y los culpables no admiten atenuantes ni otras explicaciones que las más elementales del género policial clásico.

Un último desplazamiento: los casos del comisario Jiménez son crímenes entre burgueses; su espacio es siempre un lugar cerrado: una casa, un departamento, incluso una mansión frente al mar; la muerte se vincula, como escribió David Viñas, con herencias, albaceas, propiedades<sup>307</sup>. Asesinatos entre burgueses, además, que nunca salen a la calle: el espacio cerrado no se explica solamente por la lógica del relato policial de enigma (que obliga a diseñar un crimen en apariencia imposible) sino por una exclusión tajante de todo lo que ocurre de puertas hacia afuera. Son personajes que viven en sus casas como en estuches; lo de afuera es la ciudad, lo anónimo, lo masivo, la multitud<sup>308</sup>. En estos casos, el criminal nunca es popular: en *Variaciones en rojo* y “La sombra de un pájaro” hay una estética del crimen en la cual la burguesía exhibe un arte de matar que solamente ella es capaz de producir<sup>309</sup>. En Laurenzi, en cambio, hay un pueblito polvoriento donde aparece un manosanta a curar leprosos, llagados y tullidos (“Simbiosis”), una casa venida a menos donde el dueño condena a sus hijos a la miseria mientras atesora dinero debajo de un catre (“La trampa”) o un jubilado que vive en un cuarto de pensión rodeado de botellas vacías (“Zugzwang”).

Este estudio contrapuesto de los casos de Jiménez y Laurenzi se apoya, sin embargo, en un principio que conviene cuestionar más a fondo: la homogeneidad de los dos conjuntos de relatos. En las mejores exploraciones de la serie Laurenzi<sup>310</sup>, por caso, se toma como objeto al conjunto de los cuentos protagonizados por el comisario, sin ahondar en los mecanismos de su construcción. La serie Laurenzi, estrictamente hablando, se compone de tres ciclos diferentes. Por una parte, los tres relatos publicados

---

<sup>305</sup> Braceras *et al*, 2000: 102

<sup>306</sup> García, 2015: 474.

<sup>307</sup> Viñas, 2005: 170.

<sup>308</sup> Benjamin, 2002b: 47, 121-126.

<sup>309</sup> Foucault, 1999: 305.

<sup>310</sup> Maltz, 2014; Luppi, 2012; Capdevila, 1997.

en 1956 y 1957, ya analizados en contraposición a los casos del comisario Jiménez. Un segundo ciclo (1961-1962) lo conforman tres cuentos que Walsh publicó en *Vea y Lea* a su regreso de Cuba: “Los dos montones de tierra”, “Trasposición de jugadas”, “Cosa juzgada”; los últimos dos, presentados al segundo concurso de cuentos policiales organizado por *Vea y Lea* y Emecé; en este ciclo, el registro del género policial comienza a deslizarse “hacia la memoria personal en contacto con la memoria colectiva”<sup>311</sup>; es importante señalar, en este sentido, que los cuentos transcurren, respectivamente, en el sur bonaerense, en Lamarque y el Tigre. Y finalmente, un tercer ciclo compuesto por las reescrituras de 1964: la ya analizada de “En defensa propia” para *Tiempo de puñales* y la de “Los dos montones de tierra”, incluida en *Cuentos de crimen y misterio*, antología de Juan Jacobo Bajarlía editada por Jorge Álvarez (sobre esto, más adelante).

Existe asimismo una confusión importante respecto del rol de Daniel Hernández en los cuentos de Laurenzi: como firma (es decir: asumiendo su autoría) y como personaje dentro del texto (es decir: como interlocutor del comisario). Hay que descomponer el problema en tres instancias diferentes: el autor como sujeto empírico, que es una figura extratextual (y que, por supuesto, es siempre Rodolfo Walsh); y luego el narrador y narratario, como figuras internas al discurso, que sólo existen en él<sup>312</sup>. Allí es donde operan Laurenzi, como narrador, y Hernández, como narratario<sup>313</sup>. Es una simplificación afirmar que Hernández es el autor de los cuentos del comisario Laurenzi, o que es su narrador: en rigor, es el narratario interno, es decir, a quien se dirige la narración de los hechos, a cargo siempre de Laurenzi. Incluso no hay en el texto ninguna marca que establezca la identidad del narratario con nombre y apellido, por lo que bien podríamos sospechar que Daniel Hernández es apenas un seudónimo con el que Walsh firmaba esos cuentos. Esta diferencia es importante si, por ejemplo, vemos cómo utiliza un recurso similar Adolfo Pérez Zelaschi en su cuento “Los crímenes van sin firma”: hay, en el relato, un detective y un amigo que charlan en un bar sobre un caso policial; ambos se tratan con nombre y apellido; son Pérez Zelaschi y el comisario Leoni. La diferencia es que Laurenzi nunca nombra a su interlocutor; nunca le dice “Esto fue lo que confesó Juan Bernal, amigo Pérez Zelaschi”, como sí hace el comisario Leoni<sup>314</sup>.

Entonces: la presencia de Hernández está lejos de ser uniforme. No es el sujeto empírico, que siempre es Walsh; no es quien firma la totalidad de los cuentos de Laurenzi (los cuentos firmados por Daniel Hernández son cuatro; pero los protagonizados por Laurenzi son siete; los tres restantes fueron firmados por Walsh); ni tampoco hay marcas en los relatos que permitan afirmar que es Daniel Hernández quien departe con Laurenzi en las mesas del bar Rivadavia. Y más: en la reescritura de “Los dos montones de tierra” el que desaparece es Daniel Hernández, tanto en la firma como

---

<sup>311</sup> Luppi, 2012: 97.

<sup>312</sup> Filinich, 1998: 38-40.

<sup>313</sup> Braceras *et al*, 2000: 104.

<sup>314</sup> Pérez Zelaschi, 1953: 71.

en el relato mismo. En definitiva, ese conjunto homogéneo no es tal: *men believe the oddest things if they are in a series*, como dijo el Padre Brown<sup>315</sup>.

Hay, por supuesto, continuidades formales y temáticas en los cuentos de Laurenzi que permiten postular cierto sentido de una serie. Pero si me interesa subrayar los puntos de divergencia es para volver más visibles las marcas de las operaciones retrospectivas ejecutadas por Walsh en su obra, como hizo con “En defensa propia” y también con la reescritura de “Los dos montones de tierra”. Es importante redimensionar el valor de estas operaciones porque, como observó Juan Pablo Luppi, los cuentos de Laurenzi fueron el escenario en el cual Walsh recomenzó su carrera literaria a su regreso de Cuba<sup>316</sup>.

Así empieza, entonces, la primera versión de “Los dos montones de tierra”, aparecida en 1961 *Vea y Lea* con la firma de Daniel Hernández:

“–Daño grande fue el que hizo el turco Martín en el partido de Las Flores aquel año de mil novecientos cuarenta... y tantos –dijo el comisario mirando desde la ventana del café los árboles pelados de la plaza–. Usted, claro, como nunca salió de la ciudad, no lo pudo conocer. Pero en la provincia lo conocían todos, al turco y a su carro, desde Pergamino hasta Bahía Blanca y desde Pehuajó hasta Chascomús.

”–Achique un poco, comisario”.<sup>317</sup>

En 1964, el que no está más es Daniel Hernández: ni fuera del texto (el cuento lo firma Rodolfo Walsh) ni como narratario interno; porque en el relato, el único que habla es el comisario Laurenzi:

“Daño grande fue el que hizo el turco Martín por el año cuarenta y tantos, en el partido de Las Flores.

”Cada vez han de ser menos los que se acuerdan del turco, porque ya entonces todos los viejos se estaban muriendo. Él mismo se iba poniendo viejo y le dolían los huesos de tanto andar con su carro, de Pergamino a La Ventana, de Pehuajó a Chascomús, o a cualquier punto de la provincia que a uno se le ocurra mencionar”<sup>318</sup>.

Como con “Las tres noches de Isaías Bloom” y “En defensa propia”, la reescritura de “Los dos montones de tierra” pasó desapercibida para los críticos y biógrafos de Walsh, a pesar de que aparece mencionada en la carta a Yates de 1964. En este caso, Walsh lo modificó a pedido de Juan Jacobo Bajarlía, para incorporar a *Cuentos de crimen y misterio*; también apareció en el número 719 de *Leoplán*, en agosto de 1964. Sin embargo, todas las compilaciones de la obra de Walsh –desde *Cuento para tahúres y otros relatos policiales* hasta los *Cuentos completos*– ignoraron este cambio.

---

<sup>315</sup> Chesterton, 2006: 672.

<sup>316</sup> Luppi, 2012: 73.

<sup>317</sup> Walsh, 1961: 72.

<sup>318</sup> Walsh, 2016a: 255.

Puesta en perspectiva, la reescritura de “Los dos montones de tierra” es la más importante de todas las examinadas hasta ahora, porque es al mismo tiempo un cuento policial –con lo cual se relaciona con la obra walshiana desde 1950– y un anticipo de su narrativa más celebrada, la de *Los oficios terrestres* y *Un kilo de oro*. Además, llamativamente, es la única reescritura en la que el segundo cuento es más largo que el original. En rigor, más que una reescritura es una extensión; la desaparición de Hernández es la única supresión en la segunda versión, que contiene otras situaciones que no estaban en la original de 1961.

El argumento del relato se mantiene: el comisario Laurenzi investiga la muerte de un chacarero, don Carmen, el único que no le había devuelto el campo que le arrendaba al poderoso terrateniente local, don Julián Arce. El comisario resuelve el caso: fue el propio Arce el que lo mató a don Carmen, en venganza porque el otro le había prendido fuego un trigal; a su vez, Arce le había matado al perro, lo único que le quedaba al viejo, sin familia. Confrontado con la verdad por Laurenzi, Arce acepta los hechos y se pega un tiro, a modo de reparación. En cierta medida, se produce justicia.

Pero en este cuento se empieza a desplegar otra línea narrativa: aparece en la ficción de Walsh la memoria personal fusionada con la memoria histórica, en un proceso de vinculación del espacio biográfico con el pasado colectivo<sup>319</sup>. La figura de Julián Arce es el punto intermedio exacto entre el capitalista pujante y virtuoso (Silverio Funes de “Asesinato a distancia”, último cuento de *Variaciones en rojo*) y Jacinto Tolosa, el terrateniente de “Cartas” y “Fotos”, senador provincial en tiempos de Década Infame, que construye su fortuna en medio de la miseria generalizada.

Precisamente un párrafo con la caracterización de Arce es uno de los principales agregados del cuento: “Arce, injertado de prepotencia en la savia de la avena y del sudan grass, fluyendo en la sangre de los toros, circulando en el agua de riego y en el tiempo de las estaciones”, dice el narrador<sup>320</sup>. La otra añadidura es igualmente importante: una noche en la que Laurenzi no puede dormir y se pasea por la casa de don Julián, revisando muebles, hasta que encuentra la prueba que necesita para resolver el caso. Pero esa escena contiene algo más. Laurenzi visita el rancho de don Carmen y ve una sombra flotando en la noche, enredada entre los árboles: “la luz azul de unos huesos, la burbuja gaseosa de un sueño”<sup>321</sup>. A mitad de camino entre el sueño (como en “Las tres noches de Isaías Bloom”) y la luz mala, el comisario Laurenzi resuelve el caso. A diferencia de “Simbiosis” y “La trampa”, donde el enigma sobrenatural quedaba clausurado por una explicación lógica y racional, en “Los dos montones de tierra” no es la resolución del caso el componente fantástico; a fin de cuentas, se trataba de un asesinato por venganza. Pero en este cuento lo fantástico opera como medio de revelación: a Laurenzi se le manifiesta la verdad de lo sucedido cuando está de noche, solo, en el rancho de un viejo muerto y una brisa de aire le apaga la vela: cuando mira por la ventana, logra ver por un instante una luz que flota sobre en un montón de tierra.

---

<sup>319</sup> Luppi, 2012: 97-98.

<sup>320</sup> Walsh, 2016a: 259.

<sup>321</sup> Walsh, 2016a: 263.

En “La novela geológica”, Walsh afirmó que “la preocupación obsesiva de todo escritor es descubrir el idioma exacto de sus narraciones, como si ésa fuera la única manera posible de hacerlo”<sup>322</sup>. La reescritura de “Los dos montones de tierra” exhibe con toda claridad esa búsqueda del idioma exacto. En la versión de 1961, Laurenzi le dice a don Julián, cuando encuentra la prueba de que era culpable del asesinato de don Carmen: “usted no debió dejar esto en su escritorio para que lo encontrara cualquier zonzo desvelado”<sup>323</sup>. Tres años más tarde, la frase es la misma, pero ese zonzo se convirtió en sonso<sup>324</sup>: el idioma exacto, para Walsh, implicó cambiar apenas dos letras de una palabra, alejarse del lenguaje de los escritores y reproducir el habla de la gente común, en este caso el comisario Laurenzi.

### **Hacia el policial argentino**

“Walsh es en todo sentido uno de los traductores del género policial en nuestro país”<sup>325</sup>. Las autoras de esta sentencia quizá no hayan captado la profundidad de su propia observación. Efectivamente, Walsh participó –desde Hachette– en la introducción de los más celebrados autores de la narrativa policial anglosajona, a finales de los años cuarenta, como también lo hicieron, por ejemplo, Borges y Bioy con la colección El Séptimo Círculo. Al mismo tiempo, Walsh fue traductor en un sentido más profundo: adaptó a la realidad argentina las características y los mecanismos de un género fuertemente codificado. En este sentido es que la afirmación citada cobra su particular importancia: Walsh tradujo el policial en términos de adaptación a la lógica argentina de un género nacido en Europa y Estados Unidos.

Dos operaciones fundamentales, dicen los críticos, fueron la base de la nacionalización del policial en nuestro país: la creación de un ambiente local y la postulación de una relación particular entre el detective, la verdad y la justicia<sup>326</sup>. Walsh participa efectivamente en las dos, desde sus más tempranas incursiones en el género. Ya en “Los nutrieros” y “Cuento para tahúres”, de 1951 y 1952, es visible una preocupación por el ambiente y el habla nacionales, que serán luego características fundamentales de los relatos del comisario Laurenzi.

En los primeros años de la década del cincuenta, cuando Walsh pasa de traductor a escritor de policiales, “un nacionalismo contradictorio e irreal” envolvía al género, de acuerdo a la observación de Aníbal Ford<sup>327</sup>. Esta contradicción queda evidenciada en el siguiente diálogo de 1954 entre Walsh y un periodista de *Vea y Lea*:

–Aunque cabría preguntar primero: ¿cuál es el ambiente ideal para la novela policial?

---

<sup>322</sup> Aguirre, 2017: 59.

<sup>323</sup> Walsh, 1961: 75.

<sup>324</sup> Walsh, 2016a: 265.

<sup>325</sup> Braceras *et al.*, 2000: 99.

<sup>326</sup> Capdevila, 1997: 2; Maltz, 2014: 115-116.

<sup>327</sup> Ford, 1972: 275.

–Supongo que el anglosajón. ¿No le parece?

–No me parece de ningún modo.<sup>328</sup>

Walsh no sólo rechaza la imaginaria obligatoriedad del ambiente anglosajón para el género (“complejo de inferioridad de una cultura colonial”, siguiendo de nuevo a Ford)<sup>329</sup> sino que, al extender su respuesta, descompone la supuesta homogeneidad de lo anglosajón: señala los orígenes del policial en Poe, cuyos primeros relatos están ambientados en París, y la innegable presencia francesa en el género (desde Gaboriau a Simenon, pasando por Leroux)<sup>330</sup>. Walsh comprende, en suma, que todos los géneros literarios son igualmente artificiales, una lección aprendida de Borges.<sup>331</sup>

El mismo Borges había advertido que era un error suponer que la literatura argentina tendría que abundar obligatoriamente en “color local”<sup>332</sup>. Por este motivo, es necesario pensar que la nacionalización de la literatura policial no supuso únicamente la ambientación de relatos detectivescos en un contexto argentino, sino –como ya se dijo– en la postulación de una lógica propiamente argentina del género policial. En este sentido, la obra de Walsh se revela particularmente rica.

Donald Yates señaló que la literatura policial argentina nunca fue una literatura criolla, motivo por el cual perdió la oportunidad de incorporar una figura local que podría interpretarse como la traducción del detective: el rastreador, tal como está presente en *Facundo*<sup>333</sup>. De esta manera, los detectives de la literatura policial argentina fueron contruidos a partir de las figuras del canon anglosajón<sup>334</sup>; el dueto Jiménez-Hernández no se aparta mucho de esas prescripciones. Incluso en la noticia preliminar a *Diez cuentos policiales argentinos* Walsh proponía la nacionalización del género en términos, al menos, geográficos: “se admite ya la posibilidad de que Buenos Aires sea el escenario de una aventura policial”<sup>335</sup>.

Ni color local ni un detective particularmente argentino puede verse en la narrativa policial de Borges, cuyos cuentos más importantes (“El jardín de senderos que se bifurcan”, “La muerte y la brújula”) transcurren en Inglaterra o una Buenos Aires transfigurada bajo referencias francesas (Rue de Toulon, Triste-le-Roy)<sup>336</sup>. Tampoco se presenta una indagación especial en la relación entre el detective, la verdad y la justicia. En Borges, la literatura policial es una disputa entre inteligencias: la del criminal (y, en ella, la del autor) y la del detective (y, en ella, la del lector); una plantea un enigma a revelar por medios puramente intelectuales; a la otra le cabe la tarea de descifrarlo. Una regla tácita obliga al narrador a no apelar a medios sobrenaturales ni explicaciones

---

<sup>328</sup> Aguirre, 2017: 18.

<sup>329</sup> Ford, 1972: 276.

<sup>330</sup> Aguirre, 2017: 18.

<sup>331</sup> Borges, 2005a: 283.

<sup>332</sup> Borges, 2005a: 284.

<sup>333</sup> Yates, 1956: 228-229.

<sup>334</sup> Braceras *et al.*, 2000: 101.

<sup>335</sup> Walsh, 1953: 8.

<sup>336</sup> Borges, 2005a: 286.

irracionales<sup>337</sup>. En este sentido, Borges, como tejedor de la intriga, está siempre del lado del criminal, porque su objetivo es plantear una incógnita y exhibir su resolución como una forma de triunfo; por eso, en sus cuentos policiales el asesino es el narrador (como en “Hombre de la esquina rosada” o “El jardín de senderos que se bifurcan”) o triunfa en su maquinación criminal (como Emma Zunz o Red Scharlach). Para Borges, igual que para Chesterton, *the criminal is the creative artist; the detective only the critic*<sup>338</sup>.

En Walsh hay, por su parte, tanto ambiente local como un detective argentino. La localización de los relatos está presente en sus tempranos acercamientos al género, como “Las tres noches de Isaías Bloom”, que transcurre en una pensión, o “Cuento para tahúres”, ambientado en un boliche donde se juega por plata. La primera línea de *Variaciones en rojo* ubica a la narración en plena Avenida de Mayo. En los cuentos de Laurenzi la localización es dual: por una parte, se encuadran en un espacio porteño (la mesa de bar donde charlan el comisario y su interlocutor) y luego se reenvía al escenario del relato específico, que puede ser el campo (“Simbiosis”, “Los dos montones de tierra”) o la ciudad (“La trampa”, “En defensa propia”). A diferencia de Borges, los cuentos policiales de Walsh transcurren en un lugar plenamente identificable; y en algunos de ellos, incluso, la geografía local es inseparable del crimen que se narra; esto ocurre en “Los nutrieros”, “Simbiosis”, “Los dos montones de tierra”, “Cosa juzgada”, “Trasposición de jugadas”. ¿En qué sentido inseparable? En que la causalidad de la narración está espacializada: el crimen que organiza el relato está relacionado con el espacio geográfico en que ocurre<sup>339</sup>.

Para la argentinización del policial, Walsh desplegó otra operación de mayor profundidad: la relación específica entre el detective, la verdad y la justicia, que dota de un carácter particularmente argentino al policial nacional. Aquí cobra una dimensión más profunda el hecho de señalar a Walsh como un traductor “en todo sentido” del género en nuestro país. Porque lo que hizo Walsh con el comisario Laurenzi, por un lado, y con *Operación Masacre*, por otro, fue desplegar el más profundo intento de nacionalización del género.

En la primera línea del primer cuento de Laurenzi se esconde la sombra terrible de Sarmiento: “El país es grande”, dice el comisario en “Simbiosis”<sup>340</sup>. Hay un impulso federal en la serie de Laurenzi: el comisario es llevado y traído por las provincias, recalca en Santiago del Estero, el sur bonaerense, Tigre, Río Negro, La Plata. Lo que el recorrido despliega a lo largo de los relatos es la progresiva constatación de una carencia de la institución policial, que no puede concluir en la clausura de los casos, como ocurre en los relatos del género clásico, con la restitución final de la justicia<sup>341</sup>. “Yo no puedo tolerar, por ejemplo, que usted me salga matando a alguien sin un motivo razonable y concreto”, dice Laurenzi también en “Simbiosis”<sup>342</sup>, enunciando el límite

---

<sup>337</sup> Fernández Vega, 1996: 40-47.

<sup>338</sup> Chesterton, 2006: 21.

<sup>339</sup> Braceras *et al*, 2000: 100.

<sup>340</sup> Walsh, 2016a: 215.

<sup>341</sup> Capdevila, 1997: 9; Maltz, 2014: 126; Luppi, 2012: 81.

<sup>342</sup> Walsh, 2016a: 215.

del género que toda la serie va a poner en tensión. Porque es precisamente la lógica de la causalidad –sobre la que reposa la propia idea de un culpable y por lo tanto del castigo– la que Laurenzi cuestiona; en sus casos, como ya se dijo, el criminal es de alguna manera un víctima de un crimen anterior<sup>343</sup>, por lo que no se trata de castigar al culpable, sino de constatar la ambigüedad de la ley y de la justicia en un país de “necesaria violencia”<sup>344</sup>.

En los casos de Laurenzi subyace cierta imposibilidad de la justicia, por lo menos pensada desde la lógica del Código Penal. En “Cosa juzgada”, un ingeniero planifica al milímetro el asesinato accidental de su vecino, al que escucha todas las noches golpear a su esposa; en “Zugzwang”, el asesino venga el suicidio de una mujer, desesperada luego de haber sido seducida y abandonada; en “Simbiosis”, un ciego y un paralítico unen sus fuerzas para asesinar a un curandero estafador que promete sanaciones milagrosas; en “La trampa”, una muchacha electrocuta a su padre, un miserable que condena a sus hijos a la pobreza, mientras atesora dinero bajo su catre; en “Los dos montones de tierra”, un terrateniente asesina a un chacarero y se pega un tiro cuando es descubierto. Laurenzi tiene que resolver casos que no están contruidos a partir de una lógica de la culpabilidad directa y sin ambigüedades; en la imposibilidad de conocer “el corazón secreto de la gente”<sup>345</sup> radica su progresivo alejamiento de la institución policial.

Para Borges, el hecho de que la razón coincida con la ley es apenas “una doctrina británica y norteamericana” que llevaría a la risa al desertor Martín Fierro<sup>346</sup>. No es precisamente la lógica racional la que se pone en juego en los casos de Laurenzi: aparecen el diablo, un monstruo de dos cabezas, la luz mala. El género se desborda hacia la imposibilidad de la explicación racional, pero no en términos fantásticos, sino sociales: si hay un “algo que no se puede narrar”<sup>347</sup>, es precisamente la “inestabilidad de las categorías que definen la justicia humana”<sup>348</sup>. En la conclusión del ciclo Laurenzi, con la reescritura en 1964 de “En defensa propia”, esa constatación abre el cuento: “Yo, a lo último, no servía para comisario”<sup>349</sup>. En realidad, no es que Laurenzi no sirva para comisario, sino que en el proceso de aprendizaje que implican sus casos<sup>350</sup> llega a comprender que la lógica del culpable no es perfecta: el juez Reynal es, efectivamente, un asesino, pero su víctima era un ladrón y chantajista, que lo amenazaba con revelar el pasado oscuro de su hija; no existe, a fin de cuentas, un punto que organice la racionalidad de los hechos y permita ofrecer una solución absoluta. Por eso Reynal es sobreseído del asesinato de Luzati, pero se muere de viejo al año siguiente. Como dice

---

<sup>343</sup> Braceras *et al*, 2000: 102; García, 2015: 474.

<sup>344</sup> Walsh, 2016a: 246.

<sup>345</sup> Walsh, 2016a: 215.

<sup>346</sup> Borges, 1935: 92.

<sup>347</sup> Maltz, 2014: 129.

<sup>348</sup> Luppi, 2012: 91.

<sup>349</sup> Walsh, 2016a: 279.

<sup>350</sup> Maltz, 2014: 128.

Laurenzi en “La trampa”: “la verdad es como una cebolla: usted quita una capa, después otra, y cuando sacó la última, no le queda nada”<sup>351</sup>.

Hay en Walsh una segunda traducción del género policial en Argentina, que es la más importante y profunda de todas: *Operación Masacre*. La ruptura que esa obra implica fue denominada como “una máquina de borrar fronteras genéricas y culturales”<sup>352</sup>, un “híbrido genérico” que violenta los esquemas<sup>353</sup>. Como se ve, la especificidad de *Operación Masacre* fue leída en particular como una tensión en torno al género al que pertenece; Alabarces enumera los diferentes linajes que convergen en ella: “novela, ensayo, testimonio, reportaje, historia, relato policial, panfleto, denuncia, autobiografía, periodismo, ficción”<sup>354</sup>.

Me interesa leer la irrupción de *Operación Masacre* en la carrera literaria de Walsh como una forma de comprender mejor la historia de la nacionalización del género policial. Walsh practicó, de cierta forma, las dos variantes principales del género: el relato de enigma (*Variaciones en rojo*) y una suerte del policial negro en los cuentos de Laurenzi. En ambos casos, la nacionalización funciona en términos de adaptación argentina de las lógicas de un género foráneo: Jiménez y Hernández son una especie de Sherlock Holmes y Watson caminando por la Avenida de Mayo; Laurenzi es alguien que, como Sam Spade, jamás confunde a la policía con la ley o la justicia (la observación es de Gamarro)<sup>355</sup>.

El policial, como cualquier otro género, funciona como un tipo específico de enunciados, con características temáticas, compositivas y estilísticas que determinan productos relativamente estables<sup>356</sup>; el género propone siempre al lector cierto horizonte de expectativas<sup>357</sup>. Sobre esta idea clásica de Bajtín, propongo interpretar también al funcionamiento social de los géneros como la puesta en práctica de un verosímil específico. Como escribió Metz, un verosímil opera siempre como un efecto de corpus: esto es, como un discurso que es autorizado siempre por discursos anteriores, que reducen el universo de lo posible (o sea: de lo decible)<sup>358</sup>. Lo verosímil, para Metz, es la “reiteración de un discurso”<sup>359</sup>; esta convención prescriptiva funciona reglamentando todos los textos pertenecientes a un género como una *performance*<sup>360</sup>.

Si leemos los intentos de nacionalización del policial desplegados por Walsh en *Variaciones en rojo* y con los casos del comisario Laurenzi, podemos ver que el verosímil de género se mantuvo impertérrito. Walsh era consciente de los límites del policial clásico; en la “Noticia” preliminar a *Variaciones en rojo* se refiere al género

---

<sup>351</sup> Walsh, 2016a: 236.

<sup>352</sup> Alabarces, 2000: 36.

<sup>353</sup> Lafforgue y Rivera, 1996: 145.

<sup>354</sup> Alabarces, 2000: 35.

<sup>355</sup> Gamarro, 2006: 90.

<sup>356</sup> Bajtín, 2005: 252.

<sup>357</sup> Steimberg, 2000: 41.

<sup>358</sup> Metz, 1970: 20.

<sup>359</sup> Metz, 1970: 25.

<sup>360</sup> Metz, 1970: 27.

como “el único que cuenta con dos –o quizás tres– situaciones o problemas específicos susceptibles de distintas soluciones”<sup>361</sup>. En carta a Yates, señala que Borges ya había planteado los límites del policial con “La muerte y la brújula”<sup>362</sup>. En definitiva, hacia mediados de los años cincuenta, lo que se había nacionalizado del género eran los ambientes donde transcurrían las historias y el habla popular de ciertos personajes; pero el verosímil del género había permanecido intocable.

Hasta que a Walsh alguien le dice: hay un fusilado que vive.

Para Ford, Walsh tal vez escucha esa frase “porque está más cerca de lo fantástico que de lo real”<sup>363</sup>. En agosto de 1956 había publicado la *Antología del cuento extraño*; en noviembre, el cuento “Simbiosis”. A Walsh, la historia del hombre que denuncia haber sido fusilado le parece salida de un cuento fantástico; en la introducción que escribe para las notas en *Mayoría*, fechada en marzo de 1957 (tres meses después de haber conocido a Livraga) dice: “la historia me pareció cinematográfica, apta para todos los ejercicios de la incredulidad”<sup>364</sup>. El caso de los fusilamientos de José León Suárez era, para el Walsh de diciembre de 1956, efectivamente inverosímil. Y porque era inverosímil es que Walsh puede referirse en el prólogo de *Operación Masacre* como si tratara de algo que pasó en otro país: “una mañana que soy el primo de Livraga y por eso puedo entrar en el despacho del juez, donde todo respira discreción y escepticismo, donde el relato suena un poco más absurdo, un grado más tropical”<sup>365</sup>. Si Walsh, y todos los que escuchan a Livraga, son escépticos, es porque los fusilados que hablan son perfectamente inverosímiles: pertenecen, en todo caso, a una esfera de la ficción o de algún país tropical, no a Buenos Aires.

Lo que Walsh revela con *Operación Masacre* es, entonces, el verosímil del policial en la Argentina. A un grupo de hombres los llevan a un descampado y con la excusa de un intento de golpe de Estado los fusilan sin juicio previo (lo que es, en definitiva, una matanza sangrienta, pero esperable). Ahora bien, la policía, por error, por cansancio, por un repentino ataque de misericordia, por lo que sea, deja con vida a la mitad de los fusilados. Es en este sentido que, como escribió Piglia, el punto de partida *Operación Masacre* sea que “lo imposible es verdadero”<sup>366</sup> o, como escribió Sarlo, “*Operación Masacre* es lo inverosímil, lo improbable, lo *real*”<sup>367</sup>. Como si fueran las capas de una cebolla, *Operación Masacre* revela en definitiva un verosímil que hasta ese momento no era exigible a la realidad de las relaciones entre la sociedad y la ley, o entre la policía y los ciudadanos. Era imposible, pero fácticamente innegable que a Juan Carlos Livraga lo habían fusilado en un basural de José León Suárez, pero ahí estaba, una mañana de

---

<sup>361</sup> Walsh, 2016a: 22.

<sup>362</sup> Yates, 1956: 231.

<sup>363</sup> Ford, 1972: 282.

<sup>364</sup> Walsh, 2009: 216.

<sup>365</sup> Walsh, 2009: 21.

<sup>366</sup> Piglia, 2016: 199.

<sup>367</sup> Sarlo, 1972: 18; cursiva original.

diciembre, ante el juez Hueyo, amagando a sacarse la ropa para mostrar las cicatrices de los tiros que tenía en el cuerpo<sup>368</sup>.

*Operación Masacre* rompe, de este manera, el verosímil social construido por el Estado<sup>369</sup>. En términos de su estatus genérico, podemos decir, con Steimberg, que se trata de una obra antigénero, porque “quiebra la previsibilidad instalada” y “rompe con las regularidades que fundan una circulación de género”<sup>370</sup>. Walsh, al tener que probar la verdad de los hechos porque los canales institucionales se oponen a hacerlo, funde los procedimientos de la investigación con los códigos narrativos del género policial. Pero *Operación Masacre* no es una obra antigénero por su hibridación textual, sino por la ruptura del verosímil sobre la cual estaba construida: si la lógica del relato policial es que el crimen siempre es resuelto (a pesar de que, a veces, el culpable no sea castigado), aquí no hay ninguna posibilidad de investigación oficial, porque el crimen lo comete el Estado. Es por eso que, medio siglo después, Gamarro puede escribir que “la realidad de la policía argentina es básicamente increíble”, porque la policía “no representa la ley, sino su contrario”<sup>371</sup>. Precisamente, ése es el verosímil que Walsh reveló con *Operación Masacre*, que no se aleja de lo afirmado por Borges en “Nuestro pobre individualismo”: para los argentinos, la policía es una mafia<sup>372</sup>.

El problema del verosímil que le planteó *Operación Masacre* a Walsh no tiene que ver exclusivamente con las consecuencias sociales y políticas del caso, sino que hunde sus raíces en su concepción misma de la literatura. Volvamos a “hay un fusilado que vive”. Hay *fusilados que viven* en la literatura; hay, incluso, uno en la literatura de Walsh. En la *Antología del cuento extraño* Walsh incluyó dos cuentos gemelos: “El milagro secreto”, de Borges, y “El ahorcado”, de Ambrose Bierce (una licencia inexplicable de Walsh; el título original es “An Occurrence at Owl Creek Bridge”; en 1968, fue traducido por José Bianco como “El puente sobre el río del Búho” para la editorial Jorge Álvarez). En ambos casos hay un hombre a punto de ser fusilado; en Borges, un designio divino le permite al condenado que el tiempo se detenga, para poder concluir la obra a la que había dedicado su vida; Bierce, más siniestro, hace creer al lector que la soga en el cuello del ahorcado se corta y logra escapar: era apenas la alucinación del condenado, en su último instante antes de morir. La lógica de la literatura le permite a ambos escritores jugar con la idea de un *fusilado que vive*; lo verosímil, en estos casos, se resuelve en los términos de la literatura fantástica. Pero a Walsh la historia argentina se le revela más fantástica (más inverosímil) que la propia literatura fantástica: “Livraga me cuenta su historia increíble; la creo en el acto”<sup>373</sup>, dice. En los cuentos de Borges y Bierce, un hombre va a ser fusilado; se plantea la posibilidad de que se salve, pero no se salva. En *Operación Masacre*, a un grupo de personas las fusilan porque sí, sin causa ni explicaciones, y encima la policía erra la mitad de los tiros.

---

<sup>368</sup> Walsh, 2009: 21.

<sup>369</sup> Piglia, 2016: 202.

<sup>370</sup> Steimberg, 2000: 78-79.

<sup>371</sup> Gamarro, 2006: 88, 83.

<sup>372</sup> Borges, 2005b: 39.

<sup>373</sup> Walsh, 2009: 20.

Cinco años antes de *Operación Masacre*, Walsh había publicado el cuento fantástico “Los ojos del traidor”; la influencia de Borges es tan evidente que incluso una frase de “La muerte y la brújula” aparece prácticamente replicada, como detectó Romano<sup>374</sup>. En este cuento, Walsh propone una versión fantasmal y terrorífica de un fusilado que vive. En Hungría, a fines de la Segunda Guerra, un hombre condenado por traidor (Alajos Endrey es su nombre) se ofrece a donar sus córneas a un ciego de nacimiento; el que las recibe comienza a tener alucinaciones espantosas: son las visiones del muerto, poco antes de recibir la descarga del pelotón<sup>375</sup>. El hecho de ubicar el escenario de un fusilamiento en Europa revela el verosímil que operaba en Walsh: en Argentina, tierra de golpes de Estado y de generales en la Casa de Gobierno, no eran normales los fusilamientos. Por eso le resulta lógico al Walsh de 1952 ambientar la historia en Hungría. En 1957, en una carta a Yates, dice a propósito de *Operación Masacre*: “por primera vez en la historia argentina se fusila a un general. Bueno, desde el siglo pasado no había aquí fusilamientos”<sup>376</sup>.

En la misma carta, Walsh discute con Yates la posibilidad de analizar la literatura policial argentina a partir de las categorías del crítico Howard Haycraft, que en un ensayo de 1941 había postulado a la *detective story* como una “institución esencialmente democrática”, una forma de entretenimiento que sólo puede existir en aquellas naciones donde prima el derecho; para Haycraft, un detective sólo puede actuar mediante el examen de evidencias, las cuales sólo tienen validez en un juicio justo con garantías constitucionales<sup>377</sup>. En la carta, Walsh discrepa respetuosamente con esa teoría. Cuatro años más tarde, ya no tiene tapujos en decir que “le parece pueril” la teoría de Haycraft<sup>378</sup> (“los juicios literarios que aventura son alarmantes”, había escrito Borges sobre el mismo autor en *Sur*, muchos años antes)<sup>379</sup>.

En 1928, el crítico de arte Willard Huntington Wright (que escribía con el seudónimo de S. S. Van Dine) enunció las veinte reglas que consideraba obligatorias para que la competencia intelectual entre el autor y el lector de novelas policíacas fuera un *fair play*. La número 7 dice: “una novela sin cadáver no puede existir”<sup>380</sup>. Para el sentido común del género policial clásico –para el verosímil, en su versión más cruda– la ausencia del cadáver es una aberración; para los argentinos, es una forma elemental de relación entre el Estado y los ciudadanos. Por eso, cuando medio siglo después de *Operación Masacre*, un escritor elaboró un “Decálogo del relato policial argentino”, es absolutamente verosímil lo que afirma el primer precepto: “el crimen lo comete la policía”<sup>381</sup>.

---

<sup>374</sup> Romano, 2000: 81.

<sup>375</sup> Walsh, 1989: 143-149.

<sup>376</sup> Walsh, 2007a: 33.

<sup>377</sup> Haycraft, 1941: 313.

<sup>378</sup> Aguirre, 2017: 40.

<sup>379</sup> Borges, 1943: 67.

<sup>380</sup> Lafforgue y Rivera, 1996: 261.

<sup>381</sup> Gamarro, 2006: 90.

## Epílogo. Hacia *Los caballos*

Lo que importa es el proceso que ha pasado por mí.

Walsh, 14 de marzo de 1972

Empecé hablando de mí, así que voy a terminar de la misma manera.

Lo que ocurrió con la escritura de esta tesina fue un proceso de aprendizaje en cierta forma inesperado. Ahora puedo decir, contradiciendo a Masotta, que *yo sé* más que quien escribió estas páginas. Llegó el momento de abandonar la impostura. Las cosas que aprendí, que descubrí, están incluidas en los capítulos precedentes. Pero también aprendí que hay muchas cosas para decir sobre Walsh que no fueron dichas; que hay temas, zonas, cuestiones, problemas, enigmas, vacíos que hay que seguir investigando. Sé que es más fácil señalar los errores en los demás que escribir las páginas propias.

No puedo decir, como Arlt, que ya estoy pensando en escribir mi próximo libro mientras termino de escribir este, pero tampoco puedo negar que esa idea sobrevuela mi cabeza. La escritura me dio una confianza que pensaba abandonada; espero que también haber dejado atrás la afectación de cuando uno tiene veinte años y habla más de lo que piensa.

¿Existirá, finalmente, *Los caballos*? Cuando escribí el prólogo, hace cinco meses, tenía claro que era la clausura a etapa y nada más. Pero hubo un proceso que pasó y yo cambié y ahora no estoy seguro de no que poder escribir el libro que dije que no iba a poder escribir.

“Nunca des por concluida una obra que no te haya retenido alguna vez desde el atardecer hasta el despuntar del día siguiente”, dejó anotado Walter Benjamin en “La técnica del escritor en trece tesis”<sup>382</sup>. Muchos años atrás, pensé que así iba a terminar mi tesina el día que la escribiera; hoy creo que esta es la mejor manera de encontrar un final: son las 7 y media de la mañana del martes 20 de agosto de 2019, en pocas horas tengo que estar en la oficina, y esto se terminó.

Y que el futuro diga.

---

<sup>382</sup> Benjamin, 2002b: 34.

## Bibliografía

- AAVV (1964) *Tiempo de puñales*. Buenos Aires: Seijas y Goyanarte.
- Adur, Lucas (2011) “Las muertes del padre Chesterton. Borges y Castellani, lectores de Father Brown”. En *La revista del psicoanálisis. Subjetividad de la época*, pp. 1-8.
- Aguirre, Osvaldo, compilador (2017) *Les presentamos a R. J. Walsh. Entrevistas (1954-1974)*. Buenos Aires: Desde la Gente.
- (2018) “Cartas de Walsh antes de ser Walsh”. En *Ñ*, número 752, pp. 18-19.
- Alabarces, Pablo (2000) “Walsh: dialogismo y géneros populares”. En Jorge Lafforgue, editor *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Buenos Aires: Alianza, pp. 29-38.
- Amar Sánchez, Ana María (2008) *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*. Buenos Aires: De la Flor.
- Anónimo (1964) “La cólera de un particular”. En *Leoplán*, número 715, p. 76.
- Arlt, Roberto (2000) *Los siete locos. Los lanzallamas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Arrosagaray, Enrique (2006) *Rodolfo Walsh, de dramaturgo a guerrillero*. Buenos Aires: Catálogos.
- (2013) *Rodolfo Walsh en Cuba: Agencia Prensa Latina, milicia, ron y criptografía*. Ituzaingó: Cienflores.
- Bajarlía, Juan Jacobo, selección (1964) *Cuentos de crimen y misterio*. Buenos Aires: Jorge Álvarez.
- Bajtín, Mijaíl (2005) *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barrio, Pablo (2016) “En busca del último Walsh”. En *Mu*, número 96. Disponible en <http://www.lavaca.org/mu96/en-busca-del-ultimo-walsh/> [consultado el 7 de agosto de 2019].
- Benjamin, Walter (2002a) *Ensayos*, tomo II. Madrid: Editora Nacional.
- (2002b) *Calle de mano única*. Madrid: Editora Nacional.
- Bioy Casares, Adolfo (2006) *Borges*. Edición de Daniel Martino. Buenos Aires: Destino.
- Borges, Jorge Luis (1935) “Los laberintos policiales y Chesterton”. En *Sur*, número 10, julio, pp. 92-94.
- (1936) “Modos de G. K. Chesterton”. En *Sur*, número 22, pp. 47-53.

- (1943) Reseña de *Murder for Pleasure* de Howard Haycraft. En *Sur*, número 107, pp. 66-67.
- (1945) Reseña de *La espada dormida* de Manuel Peyrou. En *Sur*, número 127, pp. 73-74.
- (2005a) *Obras completas*, tomo I. Buenos Aires: Emecé.
- (2005b) *Obras completas*, tomo II. Buenos Aires: Emecé.
- Braceras, Elena, Cristina Leytour y Susana Pittella (2000) “Walsh y el género policial”. En Jorge Lafforgue, editor *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Buenos Aires: Alianza, pp. 99-104.
- Campodónico, Raúl Horacio (2016) “Los volúmenes proyectados. Industria editorial y cine policial en Argentina (1941-1956)”. En Román Setton y Gerardo Pignatiello, compiladores *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*. Buenos Aires: Biblos, pp. 159-183.
- Capdevila, Analía (1996) “Walsh y el policial: variaciones sobre el género”. En *Boletín del Centro de estudios de teoría y crítica literaria*, número 5, pp. 60-70.
- (1997) “Walsh y el policial argentino: los casos del comisario Laurenzi”. En *Revista de Letras*, número 5, pp. 1-19.
- Chesterton, G. K. (2006) *The Complete Father Brown Stories*. Londres: Wordsworth.
- Correas, Carlos (2007) *La operación Masotta. Cuando la muerte también fracasa*. Buenos Aires: Interzona.
- Dandan, Alejandra (2010) “Se hicieron tres copias de las fichas”. En *Página 12*, 19 de agosto, p. 12-13.
- (2012) “El día que cerraron la trampa”. En *Página 12*, 25 de marzo, p. 8-9.
- (2015) “Periodismo y resistencia”. En *Página 12*, 22 de noviembre, pp. 18-19.
- Delaney, Juan José (2013) “La sangre derramada”. En *Ñ*, número 498, pp. 6-9.
- De Santis, Pablo (2017) “Los libros que se prometieron”. En *Ñ*, número 728, pp. 18-19.
- Díaz, César (2017) “9 de junio de 1956: La Plata, Walsh y *Mayoría*”. En *Tram(p)as de la comunicación y la cultura*, número 80, pp. 1-35.
- Enríquez, Mariana (2018) *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo*. Barcelona: Anagrama.
- Fernández, Macedonio (1996) *Museo de la Novela de la Eterna*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Fernández Vega, José (1993) “La narración de la justicia en Rodolfo Walsh”. En *Arte y poder*. Buenos Aires: CAIA.

(1996) “Una campaña estética. Borges y el policial”. En *Variaciones Borges*, número 1, pp. 27-66.

(1997a) “Más allá de Borges. Una exploración de la temprana narrativa policial de Rodolfo Walsh”. En *Iberoamericana*, número 2, pp. 49-69.

(1997b) “La cólera de un particular. Rodolfo Walsh entre Borges y Perón”. En *Razón y Revolución*, número 3, reedición electrónica.

(1999) “De la teología a la política. El problema del mal en la literatura policial de Rodolfo Walsh”. En *Hispanamérica*, número 83, pp. 5-15.

Ferrer, Christian (1989) “Rodolfo Walsh: una herencia imposible”. En *Babel*, número 9, p. 27.

(2014) *La amargura metódica. Vida y obra de Ezequiel Martínez Estrada*. Buenos Aires: Sudamericana.

Ferreya, Lilia (1980) “Rigor e inteligencia en la vida de Rodolfo Walsh”. En *Controversia*, número 4, p. 15.

(2006) “Dos lectores”. En *Página 12*, 9 de enero, p. 24.

(2007) “El último verano”. En *Página 12*, 25 de marzo, pp. 2-5.

(2015) “Esa carta”. En *Página 12*, 5 de abril, pp. 8-9.

Ferro, Roberto (1997) “Escritura periodística y poderes públicos. Las notas de *Mayoría*”. En Rodolfo Walsh *Caso Satanowsky*. Buenos Aires: De la Flor, pp. 207-219.

(1999) “La literatura en el banquillo. Walsh y la fuerza del testimonio”. En Susana Cella, directora *Historia crítica de la literatura argentina. La irrupción de la crítica*. Buenos Aires, Emecé, pp. 125-145.

(2000) “Operación Masacre: investigación y escritura”. En Jorge Lafforgue, editor *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Buenos Aires: Alianza, pp. 139-166.

Filinich, María Isabel (1998) *Enunciación*. Buenos Aires: Eudeba.

Ford, Aníbal (1969) “El vandorismo”. En *Los libros*, número 1, pp. 28-29.

(1972) “Walsh: la reconstrucción de los hechos”. En Jorge Lafforgue, editor *Nueva novela latinoamericana 2*. Buenos Aires: Paidós, pp. 272-322.

Forn, Juan (2002) “Irlandeses detrás de un escritor”. En *Página 12*, 22 de diciembre, p. 5.

Foster Wallace, David (2006) *Consider the Lobster and Other Essays*. New York: Little, Brown and Company.

Foucault, Michel (1999) *Estrategias de poder*. Barcelona: Paidós.

Gamerro, Carlos (2006) *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*. Buenos Aires: Norma.

(2012) “Rodolfo Walsh. Prólogo a una edición nonata de sus *Obras escogidas*”. En *Hispanamérica*, número 123, pp. 3-14.

García, Victoria (2014) *La obra testimonial de Rodolfo Walsh en el contexto argentino y latinoamericano de los años 60-70. Una perspectiva discursiva*. Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

(2015) “Vuelta a lo que resultó un comienzo: de géneros literarios y política en ‘Simbiosis’, de Rodolfo Walsh”. En *Anales de Literatura Hispanoamericana*, volumen 44, pp. 465-481.

Gómez, Silvana (2014) “Imaginario social y formas de hacer política en el interior bonaerense. Un periódico socialista iluminando la noche política de Benito Juárez”. En *Historia Regional*, número 32, pp. 9-23.

Haycraft, Howard (1941) *Murder for Pleasure. The Life and Times of the Detective Story*. New York: Appleton.

Jozami, Eduardo (2006) *Rodolfo Walsh. La palabra y la acción*. Buenos Aires: Norma.

Jurado, Alicia (1957) Reseña de *Antología del cuento extraño* de Rodolfo Walsh. En *Sur*, número 246, pp. 67-69.

Lafforgue, Jorge, editor (2000) *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Buenos Aires: Alianza.

– y Jorge B. Rivera (1976) “‘La morgue está de fiesta...’ Literatura policial en la Argentina”. En *Crisis*, número 33, pp. 16-21.

(1996) *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue.

Larraquy, Marcelo y Roberto Caballero (2000) *Galimberti. De Perón a Susana. De Montoneros a la CIA*. Buenos Aires: Norma.

Link, Daniel, compilador (2003a) *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*. Buenos Aires: La Marca.

(2003b) *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*. Buenos Aires: Norma.

Luppi, Juan Pablo (2012) “Seis cuentos en busca de un autor. El declive del comisario Laurenzi en el proyecto de Rodolfo Walsh”. En *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, número 2, pp. 61-101.

- Maltz, Hernán (2014) “La argentinización del policial en los casos del comisario Laurenzi de Rodolfo Walsh”. En *Cuadernos Americanos*, número 150, pp. 115-131.
- Marder, Herbert (2002) *Virginia Woolf. La medida de la vida*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- McCaughan, Michael (2015). *Rodolfo Walsh. Periodista, escritor y revolucionario. 1927-1977*. Adrogué: Lom.
- Metz, Christian (1970) “El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?”. En AAVV *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, pp. 17-30.
- Moreno, María (2001) “En la jaula de la métrica”. En *Página 12*, 8 de junio.
- (2018) *Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- Painceira, Lalo (2005) “Rodolfo Walsh, platense”. En *Oficios terrestres*, número 20, pp. 82-90.
- Paletta, Viviana (2007) “El primer Walsh: el género policial como laboratorio”. En *Anales de Literatura Hispanoamericana*, volumen 36, pp. 79-93.
- Pérez Zelaschi, Adolfo (1953) “Los crímenes van sin firma”. En Rodolfo Walsh compilador *Diez cuentos policiales argentinos*. Buenos Aires: Hachette, pp. 61-73.
- Pesce, Víctor (1989) “Rodolfo Jorge Walsh, el problemático ejercicio de la literatura”. En Rodolfo Walsh *Cuento para tahúres y otros relatos policiales*. Buenos Aires: Puntosur, pp. 205-217.
- (2000) “Rodolfo Jorge Walsh, el problemático ejercicio del relato”. En Jorge Lafforgue, editor *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Buenos Aires: Alianza, pp. 39-60.
- Piglia, Ricardo (2003) “Introducción a la Serie Negra”. En Daniel Link, compilador *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*. Buenos Aires: La Marca, pp. 78-83.
- (2011) *Respiración artificial*. Buenos Aires: Planeta.
- (2016) *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Plante, Alicia (2009) “Estación Borges”. En *Página 12*, 21 de junio, pp. 25-27.
- Rama, Ángel (1966) “Walsh en el tiempo del desprecio”. En *Marcha*, número 1296, pp. 28-29.

(2004) “Rodolfo Walsh: la narrativa en el conflicto de las culturas”. En Ana María Barrenechea, editora *Ficciones argentinas. Antología de lecturas críticas*. Buenos Aires: Norma, pp. 261-302.

Rest, Jaime (1974) “Diagnóstico de la novela policial”. En *Crisis*, número 15, pp. 30-38.

Rivera, Jorge B. (1994) “El relato policial en la Argentina”. En Giuseppe Petronio, Jorge B. Rivera y Luigi Volta, editores *Los héroes difíciles. La literatura policial en Argentina y en Italia*. Buenos Aires: Corregidor, pp. 59-83.

Romano, Eduardo (1994) “Los parientes criollos del padre Brown”. En Giuseppe Petronio, Jorge B. Rivera y Luigi Volta, editores *Los héroes difíciles. La literatura policial en Argentina y en Italia*. Buenos Aires: Corregidor, pp. 257-279.

(2000) “Modelos, géneros y medios en la iniciación literaria de Rodolfo J. Walsh”. En Jorge Lafforgue, editor *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Buenos Aires: Alianza, pp. 73-97.

Sarlo, Beatriz (1972) “Novela argentina actual: códigos de lo verosímil”. En *Los libros*, número 25, pp. 18-19.

(2003) *La pasión y la excepción*. Buenos Aires: Siglo XXI.

(2005) *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo*. Una discusión. Buenos Aires: Siglo XXI.

Sebreli, Juan José (2010) *Cuadernos*. Buenos Aires: Sudamericana.

Serrano, Patricia (2014) “Lo de Freyre”. En *Maíz*, número especial Rodolfo Walsh, pp. 26-27.

Setton, Román y Gerardo Pignatiello, compiladores (2016) *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*. Buenos Aires: Biblos.

Steimberg, Oscar (2000) *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires: Atuel.

Tessieri, Enrique (2017) “1977 - 25 de marzo - 2017: La muerte de Rodolfo Walsh y su amistad con Horacio Aníbal Maniglia”. En <http://www.migranttales.net/1977-25-de-marzo-2017-la-muerte-de-rodolfo-walsh-y-su-amistad-con-horacio-anibal-maniglia/> [consultado el 7 de agosto de 2019].

Tribunal Oral en el Criminal Federal número 5 (2011) Fundamentos de la sentencia de la causa n° 1270 caratulada “DONDA, Adolfo Miguel s/ infracción al art. 144 tercer párrafo 1° del Código Penal -ley 14.616-” y sus acumuladas n° 1271, n° 1275, n° 1276, n° 1277, n° 1278, n° 1298 y n° 1299.

Todorov, Tzvetan (1970) “Lo verosímil que no se podría evitar”. En AAVV *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, pp. 175-178.

(1991) *Los géneros del discurso*. Caracas: Monte Avila.

(2003) “Tipología de la novela policial”. En Daniel Link, compilador *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*. Buenos Aires: La Marca, pp. 63-71.

Verbitsky, Horacio (1985) “Gabo habla de Walsh”. En *Humor*, número 158, pp. 37-42.

(1997) “Nacer en Madrid”. En Ernesto López, Mario Greco y Carlos Borro editores *Semanario CGT*, tomo 4. Buenos Aires: La Página, pp. 5-11.

(1999) “Walsh lee a Borges”. En *Página 12*, 20 de septiembre, p. 24.

(2007) “El *Facundo* de Walsh”. En *Oficios Terrestres*, número 20, pp. 20-25.

Vialatte, Pablo (2014) “Estética de un cuento *desaparecido*. La última obra de Rodolfo Walsh, desde Martin Heidegger”. En *La Biblioteca*, número 14, pp. 252-267.

Viñas, David (2005) *Literatura argentina y política II. De Lugones a Walsh*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Yates, Donald (1956) “The Spanish American Detective Story”. En *The Modern Language Journal*, número 5, pp. 228-232.

Walsh, Rodolfo (1950) “Las tres noches de Isaías Bloom”. En *Vea y Lea*, número 97, pp. 48-51 y 76.

(1951) “En defensa propia”. En *Vea y Lea*, número 118, pp. 40-42.

(1952) “Cuento para tahúres”. En *Vea y Lea*, número 142, pp. 40-42.

[compilador] (1953) *Diez cuentos policiales argentinos*. Buenos Aires: Hachette.

[compilador](1956) *Antología del cuento extraño*. Buenos Aires: Hachette.

(1961) “Los dos montones de tierra”. En *Vea y Lea*, número 363, pp. 72-75.

(1964) “Los dos montones de tierra”. En *Leoplán*, número 719.

(1965) “Juegos de guerra”. En *Nueva Política*, número 1, pp. 91-94.

(1967) “Una literatura de la incomodidad”. En *Primera Plana*, número 260, p. 84.

(1968) “El 37”. En Susana Lugones, selección *Memorias de infancia*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, pp. 53-60.

(1973) “Tres retratos”. En *Crisis*, número 3, pp. 20-22.

(1974) “El común oficio del periodismo”. En *Crisis*, número 15, p. 63.

- (1979) *Los papeles de Walsh*. Cuadernos del Peronismo Montonero Auténtico, sin datos.
- (1988) *La granada. La batalla*. Buenos Aires: De la Flor.
- (1989) *Cuento para tahúres y otros relatos policiales*. Edición de Jorge B. Rivera. Buenos Aires: Puntosur.
- (1997) *Caso Satanowsky*. Buenos Aires: De la Flor.
- (2003) *¿Quién mató a Rosendo?* Buenos Aires: De la Flor.
- (2007a) *Ese hombre y otros papeles personales*. Edición de Daniel Link. Buenos Aires: De la Flor.
- (2007b) *El violento oficio de escribir. Obra periodística (1953-1977)*. Edición de Daniel Link. Buenos Aires: De la Flor.
- (2009) *Operación Masacre. Seguido de la campaña periodística*. Edición de Roberto Ferro. Buenos Aires: De la Flor.
- (2015) *Los jugadores de dados*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- (2016a) *Cuentos completos*. Edición de Ricardo Piglia. Buenos Aires: De la Flor.
- (2016b) “Nota preliminar a *Lo que la noche revela*”. En Román Setton y Gerardo Pignatiello, compiladores *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*. Buenos Aires: Biblos, pp. 239-240.