

El primer Walsh: el género policial como laboratorio

Viviana PALETTA

Escritora y Editora (Argentina)

RESUMEN

Este estudio analiza los primeros cuentos policiales de Rodolfo Walsh publicados en prensa (1950-1964), y no incluidos en *Variaciones en rojo* (1953); con especial atención a las dos versiones de «Las tres noches de Isaías Bloom» (1950 y 1964).

Estos relatos se caracterizan por sus vacilaciones genéricas y por su adaptación al medio local. Además, en ellos se anticipan los rasgos más característicos de su poética posterior: la preocupación por registrar el habla coloquial, la incorporación del paisaje argentino y sus inquietudes sociales.

Palabras clave: Rodolfo Walsh, cuento policial, literatura argentina siglo XX

Walsh's beginnings: detective stories as a laboratory

ABSTRACT

This study analyzes the Rodolfo Walsh's first detective short stories published in the newspapers (1950-1964), and not included in *Variaciones en rojo* (1953). The study takes special attention to the two «Las tres noches de Isaías Bloom» versions (1950 and 1954).

Those stories are characterized by his hesitations in the genre and by his adaptation to the local context. Also, it is possible to see his future poetics typical features: his worry to register the colloquial way of speaking, the inclusion of the Argentinean landscape and his social restlessness.

Key words: Rodolfo Walsh, detective short stories, XXth century Argentinean literature

«¿Cómo nació el género? ¿Con la Biblia o con Poe?», se preguntaba Jorge Lafforgue en las páginas iniciales de su selección de *Cuentos policiales argentinos* publicada en 1997. Se hacía así eco de un antiguo divertimento de Rodolfo Walsh en su artículo de *La Nación* del 14 de febrero de 1954, «Dos mil quinientos años de literatura policial», donde, rastreando los orígenes del relato policial, afirmaba que sus elementos primordiales se encuentran dispersos en toda la literatura anterior a Poe. De esta manera, retrotraía el origen del género a las narraciones bíblicas o a los clásicos griegos, ya que según consideraba también Dorothy Sayers, a quien cita, «el arte de atormentarse a sí mismo es antiguo y tiene una larga y honorable tradición literaria» (Walsh 1987a, 163).

Para Walsh, los primeros relatos policiales se encuentran en la Biblia, específicamente en el *Libro de Daniel*; por ello, considera a Daniel «el primer “detective” de la historia», protagonista de episodios que tienen como ingredientes fundamentales ciertos elementos que van a ser básicos en la novela policial: «[...] la confrontación de testigos, la clásica trampa para descubrir al delincuente y la interpretación de indicios materiales» (Walsh 1987, 164).

El repaso que realiza Walsh nos lleva de la Biblia a Homero, de Cicerón al *Conde Lucanor*, de *Las mil y una noches* al *Decamerón*. Destaca especialmente el *Zadig* de Voltaire, al que llama «pequeño islote de la ficción policial», en el que los historiadores de la literatura policial, especialmente franceses e ingleses, encuentran: «[...] ya bien avanzada la época moderna, el primer eslabón de la cadena que conduce sin tropiezos a Godwin, a Hawthorne, a Poe, a Dickens, a Collins, a los contemporáneos» (Walsh 1987, 165). Es claro que tuvo bien presente, a la hora de escribir esta nota, una selección muy particular sobre los orígenes de una tradición literaria como la que realiza Borges en su ensayo «Kafka y sus precursores», de *Otras inquisiciones* (1952).

En *Zadig o el destino* también había reparado Alejo Carpentier dos décadas antes, en su artículo «Apología de la novela policiaca», publicado el 19 de abril de 1931 en la revista *Carteles* (Carpentier 1976, 461-466). Allí hacía una desprejuiciada defensa del género policial, considerando que la novela policiaca tenía en Voltaire «un antecesor ilustre», y que ese cuento filosófico era «un ejemplo de deducción razonada».

Walsh señala acertadamente que, en realidad, a quienes se detienen en Voltaire les pasó desapercibido cierto episodio del capítulo XLV de la segunda parte del *Quijote*, donde Sancho, como gobernador de la Ínsula Barataria, soluciona un robo entre labriegos. Los diez escudos de oro robados se esconden en el interior de un báculo que se encuentra a la vista de todos pero del que nadie se percata, tal cual sucede con *La carta robada*, de Edgar Allan Poe, texto fundamental en la historia del género. En todo caso, el autor referente del género policial. Como decía Borges en una de las famosas conferencias impartidas en la Universidad en Belgrano, en 1979, «hablar del relato policial es hablar de Edgar Allan Poe, que inventó el género» (Borges 1980, 71).

También es Poe quien introduce la figura moderna del detective, «el sedentario Auguste Dupin» como lo llama Borges (1996, 289), pieza fundamental de todo relato policiaco,

[...] Auguste Dupin, el primer detective de la historia de la literatura. [...] Aquí tenemos otra tradición del cuento policial: el hecho de un misterio descubierto por obra de la inteligencia, por una operación intelectual. Este hecho está ejecutado por un hombre muy inteligente que se llama Dupin, que se llamará después Sherlock Holmes, que se llamará más tarde el padre Brown, que tendrá otros nombres, otros nombres famosos sin duda (Borges 1980, 78-79).

Rodolfo Walsh ingresa en el mundo del relato policial de la mano de otro detective de nombre bíblico: con su cuento «Las tres noches de Isaías Bloom», de 1950, que recibe una mención en el Primer Premio de Cuentos Policiales que la revista *Vea y Lea* organiza junto a la editorial Emecé y que cuenta con Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Leónidas Barletta como integrantes del jurado. De este cuento dirá Walsh, años después en una entrevista que le realizan para *Vea y Lea* (septiembre de 1961), que se trataba de «una historia notablemente mal contada».

Dicho cuento tuvo una segunda y definitiva versión en 1964, cuando aparece publicado en la antología preparada por Donald A. Yates, *Tiempo de puñales*. La

comparación entre estas dos versiones nos servirá para ilustrar la evolución en la primera etapa de la escritura de Rodolfo Walsh, y la manera en que llega a tomar forma su particular poética.

Néstor Ponce, en su *Diagonales del género*, al abordar la obra policial de Rodolfo Walsh (siguiendo a Lafforgue [1996] y a Victor Pesce [1987, 1991 y 2000], entre otros), señala que existen dos etapas en su producción genérica. La primera de ellas está conformada por las *nouvelles* de *Variaciones en rojo* y el brevísimo «Tres portugueses bajo un paraguas (sin contar el muerto)» (*Leoplán*, 16 de marzo de 1955). Estas obras tienen como personajes protagonistas al «corrector de pruebas» Daniel Hernández –que nos remite al Daniel bíblico, el «primer detective de la historia», y que curiosamente comparte sus iniciales con el maestro del policial negro Dashiell Hammett–, el cual actúa como un detective a la manera anglosajona, y el comisario Jiménez.

La segunda serie estaría integrada por los textos que publicó Walsh en *Vea y Lea* a partir de 1956. Son cuentos protagonizados por el comisario Laurenzi y un escritor que transcribe sus charlas de café, entre partida y partida de ajedrez –esquema que se cumple en todos los que protagoniza Laurenzi excepto en «Los dos montones de tierra», cuyo narrador permanece en el anonimato–. Ahora, al publicarlos, Walsh esconde su identidad, presentándolos bajo el seudónimo de Daniel Hernández.

Para Néstor Ponce, la segunda etapa está ya anunciada en un cuento que pertenece a la primera, el titulado «Cuento para tahúres» (obra que este crítico fecha en 1953, cuando en realidad apareció por primera vez en la revista *Vea y Lea* en julio de 1951). Sin embargo, establece una clara diferencia entre ambos períodos: «[...] no es descabellado esbozar la figura de dos Rodolfo Walsh en la práctica de la literatura policial a menos de una década de distancia el uno del otro. El primero respetuoso de las normas del relato de enigma, el otro innovador y transgresivo, sentando las bases de una futura narrativa» (Ponce 2001, 113).

Nosotros, por el contrario, consideramos que no son tan nítidas las fronteras ni tan puras las etapas. Con anterioridad a *Variaciones en rojo*, había publicado Walsh los mencionados «Las tres noches de Isaías Bloom» –al cual volveremos– y «Cuento para tahúres»; otros dos relatos de nítida adscripción fantástica, con remembranzas borgeanas, como son «Los ojos del traidor» (*Vea y Lea*, 20 de marzo de 1952) y «El viaje circular» (*Vea y Lea*, 18 de diciembre de 1952); y también «Los nutreros» (*Vea y Lea*, 20 de junio de 1951) y «En defensa propia» (*Vea y Lea*, 1 de julio de 1951), donde se introduce por primera vez al comisario Laurenzi. En todos estos relatos se supera el modelo del policial anglosajón o de enigma. Así, tienen cabida en ellos elementos como la preocupación por la oralidad –que alcanzará sus mayores logros en el Walsh posterior– o la recreación de localizaciones populares; en resumidas cuentas, el habla y el paisaje argentinos. Además, encontramos una relativización del sentido de la justicia y del papel de la Ley, inimaginables en el policial clásico; pero con pleno sentido «en un mundo de necesaria violencia» (Walsh 1987a, 76).

La preocupación por el paisaje recorre toda su obra, su referencia es permanente. Sus primeros relatos se sitúan en muy diferentes localizaciones de Argentina (Choele Choel, el litoral entrerriano, un pueblo perdido de Santiago del Estero...);

sin embargo, Rodolfo Walsh acaba por elegir la pampa como escenario privilegiado para sus cuentos capitales –de composición más perfecta e impronta más personal–: «Fotos» (1965) y «Cartas» (1967), además de los pertenecientes a su saga de los irlandeses.

Por este motivo no deja de sorprendernos que Graciela Montaldo hable del «residuo rural» presente en la literatura argentina, que sería una literatura con una clara vocación urbana y cosmopolita (Montaldo 1993). Para reseñar los motivos «residuales» pone como ejemplos *Campo nuestro*, de Girondo, y *El Adán Buenosayres*, de Marechal, ambos correspondientes a la segunda mitad de la década de los cuarenta. Los siguientes ejemplos corresponderían a *La ocasión*, de Juan José Saer (1988) y a distintas obras de César Aira en nuestros días. En esta relación, dicha autora realiza un salto cronológico de cuarenta años, e ignora la obra ficcional de Rodolfo Walsh, cuya mayor parte se sitúa precisamente en el ambiente rural argentino.

El tratamiento del motivo paisajístico en Rodolfo Walsh tiene reverberaciones espirituales. Se podría hablar de una «metafísica» de la pampa. En ella, el hombre se halla solo ante su inmensidad, se torna silencioso e introspectivo, y los eternos interrogantes sobre el sentido del vivir se trasladan al paisaje; de manera que la naturaleza adquiere atributos de espejismo, de irrealidad, incluso de cierto animismo. Así los vemos en el relato «Los nutreros», de 1951:

El agua había tomado un color plomizo, y en el oro verde de los juncos se alargaban las primeras sombras. Por los confines de la laguna, ensimismada en la quietud vesperal... [...] Luna llena: pila de monedas amarillas y temblonas sobre el paño gris del agua. En el fondo del juncal gritó la nutria; era un grito quejumbroso, como el gemido de un ser humano (Walsh 1987a, 136-137).

Este relato policial aborda la problemática social de los desplazados del sistema, y trata sobre un crimen de clase: dos cazadores furtivos de distinto origen étnico (el gringo Renato y el indígena Chino Pérez) cazan nutrias en terrenos que no les pertenecen; el Chino, al ser sorprendido, mata al hijo del capataz de la hacienda.

Eduardo Romano señala que en este cuento, especialmente con el personaje del gringo Renato, que establece una relación particular con el padre muerto y, por ende, con la tierra, se abre la vía walshiana «por la que transitarán, en el futuro, las figuras de dos magníficos relatos walshianos: «Cartas» y «Fotos» (Romano 2000, 75):

—¿Y qué vas a hacer, gringo, con la plata?

—¿La plata? —Renato parpadeó—. Volveré a la chacra —dijo a la vuelta de un largo rato. Su padre había querido tener un tractor. Toda su vida había querido eso. Ahora estaba muerto, en medio del campo, y los tractores pasaban por encima de sus huesos. Muerto, para siempre, y sin estrellas. El espejismo había renacido en el hijo, más torturado y violento: para hacerlo realidad a la fuerza, se había metido a nutriero. En la estancia vecina a la chacra de su padre había visto una vez un tractor de oruga, un Caterpillar pintado de rojo... Renato, acaso sin saberlo, tenía la tierra metida en todo el cuerpo, como sus padres y sus abuelos (Walsh 1987a, 137-138).

Esa «veneración» por la tierra aparece ilustrada también en «Los dos montones de tierra», de mayo de 1961. Allí Laurenzi, «un poco encorvado y asmático», se desplaza a una hacienda a investigar la muerte de un viejo chacarero, Carmen, que no gozaba de las simpatías de Julián Arce, un poderoso terrateniente, quien manda investigar el asesinato. Don Julián, igual que Silverio Funes, el padre protagonista de «Asesinato a distancia» (*Variaciones en rojo*, 1953), es un hombre hecho a sí mismo, un personaje de fuerte carácter que domina y transforma el paisaje:

Un hombre duro como un poste, que había llegado casi con lo puesto, treinta años atrás, cuando esos campos eran una soledad, y compró una chacra abandonada y la hizo producir; y después un estero, y lo secó, nadie sabe cómo, donde ahora ondulaba el agua imaginaria del lino [...]; y al fin todas las chacras de los alrededores, con o sin colonos; llevado por una formidable fuerza constructora que lo quemaba vivo, parado frente a las plagas, los hombres y el tiempo, sin razón aparente, sin más ley que esa implacable de dejar cosas hechas a la manera humana, con la astucia, la fuerza y la paciencia; tres mil hectáreas ahora de buenos pastos, tres mil cabezas de ganado, un monte de acacias que daba gusto verlo, galpones, bretes y acequias. [...] uno tenía la impresión de que estaba quemado de adentro para afuera, en esa inextinguible pasión o lo que fuese, que no le dejó tiempo para leer un libro o dormir con una mujer, ni aun para pensar a manos de quién iba a ir todo, como si el orden ya no importara para entonces, él el centro y la justificación del mundo que él construyó y de la justicia que hizo, él Julián 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, socio igualitario en las germinaciones y los apareos... (Walsh 1987a, 109-110).

Con los años de trabajo, cuando Walsh haya sometido su escritura a una impresionante labor de depuración, que se distinguirá por el dominio magistral de la condensación y la elipsis, más su consabida denuncia política, nos encontraremos este parlamento del hacendado Jacinto Tolosa, en el cuento «Fotos», perteneciente a *Los oficios terrestres* (1965):

—Acordáte quién sos —decía lentamente—, y que todo esto va a pasar. La ciudad se muere sin el campo, y el campo es nuestro. El campo es como el mar, y las estancias están ancladas para siempre, como acorazados de fierro. Otras veces han querido hundirnos y el campo siempre los tragó: advenedizos sin ley y sin sangre, el viento de la historia se los lleva, porque no tienen raíces. Ahora nos insulta por la radio [Perón], pero tiene que comprar el trigo afuera, porque este año nadie va a sembrar. [...]

La sonrisa de mi padre se hizo profunda como la intimidad del monte, se contagió a los dedos con que armaba sin mirar un cigarrillo, atento al presente del número y a la entraña del futuro (Walsh 1980, 177-178).

Y en su continuación, «Cartas», de *Un kilo de oro* (1967), Walsh recupera el mismo personaje y lo retrata con una concisión genial: «Calentura, llegó a tener Tolosa con esa loma. Ninguna mujer lo calentó tanto» (Walsh 1980, 374).

Son el campo y el registro de lo coloquial, de la oralidad, elementos que en sus primeros relatos se atisban tímidamente, los que nos llevarán, como podemos observar, a sus cuentos más logrados, narraciones que tenían en el horizonte una novela buscada que nunca llegó a escribir. Daremos algunos ejemplos de coloquialismos, de los muchos que se encuentran en sus primeros relatos policiales. Así en «Cuento para tahúres»:

Como quien no quiere la cosa, agarré para el lado de la puerta y subí despacio la escalera. Cuando salí a la calle había muchos curiosos y un milico que doblaba corriendo la esquina (Walsh 1987a, 15-16).

En «Los nutreros» encontramos: «—Está bien, hermanito; esta noche es lavenida —dijo Chino Pérez sin volverse» (Walsh 1987a, 136). Y finalmente un ejemplo de «La sombra de un pájaro», de 1954:

—No me le haga caso, señor comisario, ahora niega, señor comisario, pero él la mató no más, señor comisario. A ver, joven... muéstrelle las manos al señor comisario (Walsh 1987a, 36).

Como podemos observar, fue permanente la inquietud de Walsh por recrear los modos del habla argentina, que lo llevaba a registrar con fidelidad el repertorio coloquial de los personajes de sus relatos así como el de los entrevistados en sus notas periodísticas y en sus tres grandes obras testimoniales. Inquietud que recoge Lilia Ferreyra, su mujer, en una semblanza que realizó del autor a solicitud del periodista Horacio Verbitsky:

«Escribir es escuchar», dijo alguna vez. Esa actitud de Rodolfo es un rasgo más de la coherencia entre sus palabras y sus actos de la que fui testigo en los diez años de nuestra unión hasta que nos separó su muerte. Así escuchaba y grababa a los compañeros de la CGT de los Argentinos para después escribir las notas del *Semanario CGT*, así escuchaba y grababa a los compañeros de la Villa 31 para escribir el boletín villero, así escuchó y grabó al coronel Moori Koenig para escribir el cuento «Esa mujer». En 1956 escuchó: «Hay un fusilado que vive» y *Operación Masacre* cambió su vida (Verbitsky 1997).

En su obra de ficción, la búsqueda y recreación de la palabra oral persigue la verosimilitud, y está en consonancia con la emotividad que desea transmitir. En sus primeros relatos ello está en íntima relación con la finalidad de superar la naturaleza esquemática de los personajes, propia del género policial. Así encontramos en «La sombra de un pájaro», de octubre de 1954:

Tenía miedo. El miedo se estancaba en sus ojos enormes y negros, le entreabría la boca, le vibraba en las manos de dedos largos y quietos. Miedo y algo más profundo e indescifrable (Walsh 1987a, 34)

A medida que leía, se iba produciendo en él un extraño cambio: se ahondaba el pliegue vertical de su entrecejo, sus ojos parecían volverse, absortos, a una región secreta de su alma (Walsh 1987a, 39).

Y en «Simbiosis», de noviembre de 1956 (una obra que se puede leer como antecedente del relato de Borges: «El evangelio según Marcos», de *El informe de Brodie*, 1970):

Mire, si en ese momento yo no me hubiera dado cuenta de que estaba anocheciendo, si no hubiera visto el último sol que ardía entre los montes bajos, si no hubiera sentido el frío imperceptible que invadía el aire, creo que me habría quedado allí indefinidamente escuchando a ese hombre harapiento y sucio, colgado de sus palabras, como el último de los hacheros. Yo, el hombre de la ciudad, de la civilización (Walsh 1987a, 94-95).

Pero el gesto más innovador de Walsh es que asimila a la vida del hombre de campo la experiencia de la modernidad, esa «rápida aglomeración de imágenes cambiantes», según afirmó Simmel a principios del siglo xx.

La vanguardia en la prosa, en las primeras décadas del xx en Latinoamérica, dio figuras de la talla de Macedonio Fernández, Pablo Palacio, Felisberto Hernández, Roberto Arlt, que pusieron de manifiesto este fenómeno y trataron al hombre urbano como un personaje anodino, anónimo, juguete del tiempo. Walsh asume la fugacidad de la experiencia del hombre moderno, la heterogeneidad de imágenes de las que está preso, su pérdida de consistencia temporal o la fuga de valores que sufre. Asume esta condición, pero la desvía a otros ámbitos, otros personajes y otras épocas. Así lo observamos en dos ejemplos pertenecientes a «Los dos montones de tierra»:

[el comisario Laurenzi] anduvo por el pueblo cercano, por el almacén, por los ranchos, por la estación solitaria y muerta como una osamenta blanca bajo el sol de fuego, y en todas partes era el mismo silencio [...], la misma sensación de estar empujando una cosa blanda que cedía, o de estar viendo un reflejo en el agua, algo que está y no está... (Walsh 1987a, 108).

[...] él y la desgracia, él y los hombres que se mataban, él y la sangre en los boliche, y la justicia que ya no le importaba más, y la flojera que se le había ganado en el alma, animal pialado, corazón de bagre (Walsh 1987a, 117).

Aunque a grandes rasgos se pueden compartir las categorizaciones que realizan Pesce, Lafforgue o Ponce, hemos podido ver que las diferencias entre las dos etapas de la obra policial de Rodolfo Walsh no resultan tan tajantes ni tan nítidas. Casi se podría afirmar que las perfectas piezas de maquinaria intelectual que integran *Variaciones en rojo* suponen más bien un islote en su producción, un texto «diseñado» para obtener un premio literario, un libro que «está lleno de pedantería», en palabras del propio Walsh, del que incluso llega a decir: «Mi primer libro fueron tres novelas cortas en el género policial, del que hoy abomino. Lo hice en un mes, sin pensar en la literatura, aunque sí en la diversión y en el dinero» (Walsh 1966, 10). Al menos obtuvo con esas tres novelas de corte clásico, y plagadas de referencias literarias y de guiños al lector, el Premio Municipal de Literatura de la Ciudad de Buenos Aires.

Con el fin de observar en detalle ese proceso de depuración y esa inclinación por el tema social que alcanzará su etapa madura, volveremos al primer relato policial

de Rodolfo Walsh del que tenemos noticia, «Las tres noches de Isaías Bloom» (1950). Este cuento que, como hemos dicho, recibió una mención en el Primer Premio de Cuentos Policiales, lo publicó Walsh cuando tenía solo 23 años. Sin embargo, conocerá una segunda y definitiva versión en 1964, al aparecer en la antología *Tiempo de puñales* (1964). La comparación de estas dos versiones nos servirá para ilustrar la evolución del autor.

El relato está protagonizado por un estudiante, Isaías Bloom, que explica un crimen gracias a la interpretación de sus sueños.

Su nombre, Isaías (que significa «Dios salva») nos remite al Isaías bíblico, quizás el profeta más importante para los cristianos; a quien se distingue por su vasta cultura, su estilo conciso e incisivo y la belleza de sus imágenes. Es decir, el claro antecedente del investigador Daniel Hernández, que recupera el nombre de otro afamado profeta, con arte para descifrar misterios. Por supuesto, el apellido Bloom es un nada velado homenaje a su admirado Joyce.

Entre la primera y la segunda versión de este texto transcurrieron catorce años, y no en balde. Apenas se reconoce un cuento en otro.

En el primero, Isaías Bloom está esperando su título de médico para casarse con su amada Elena Conde. Comparte pensión con otros jóvenes estudiantes, que se encuentran preparando exámenes. Las dos noches anteriores al crimen, tiene extraños y bellos sueños. La tercera noche en cuestión, encuentra muerto a su compañero de habitación, Octavio, con su abrecartas como un puñal clavado en el costado.

Octavio muere al ser confundido con Isaías, por haberse acostado en la cama de éste. Isaías descubre que se trata de un crimen pasional, pues el asesino se ha enamorado de la misma mujer que él. El crimen es desvelado, a través de las señales que registraron sus sueños, y que transforma en dilatadas imágenes poéticas (que se distinguen tipográficamente en el texto mediante el uso de cursivas). La reconstrucción de las ensoñaciones se hace por escrito y las interpreta con la ayuda de un manual de psicología:

«... Yendo por una calle oscura vio caer una copa, que, al chocar contra el pavimento, desapareció misteriosamente, desmenuzada en infinitos fragmentos sonoros. Sobre el piso quedó dibujada una estrella de agua verde.» (Walsh 1950, 49)

La primera versión se distingue por los comentarios del narrador, que se anticipa a los hechos:

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. (Walsh 1950, 49).

Si Isaías no hubiera tenido tanto sueño; si hubiera comprendido que señales de esa clase son en extremo alarmantes al comienzo de un cuento policial –confesamos que esto no podía saberlo–; si, por último y para no fatigar al lector con media página más de razones, se le hubiera ocurrido cuán extraño era que el material de su sueño coincidiese con una situación real... (Walsh 1950, 49).

La noche del miércoles los acontecimientos empezaron a tomar –como suele

decirse— un cariz misterioso y alarmante (Walsh 1950, 49).

También se caracteriza por una adjetivación excesiva, las parsimoniosas descripciones y la presencia de personajes con nombres exóticos:

Sus ojos se dilataron. Una mueca de incomprendión empezó a trabajarle lentamente la cara, inmovilizándola de a poco, primero la mandíbula, luego los ojos y la frente, como una máscara de yeso que se endurece. *Como si estuviera viendo a un muerto*. Pareció que iba a gritar, pero no lo hizo. Esbozó un gesto fútil y soltó una breve carcajada. Luego se quedó inmóvil (Walsh 1950, 51 –las cursivas son del original–).

También hay que reseñar aquí las primeras muestras del interés de Walsh por registrar el lenguaje oral. Se transcriben las palabras de la mucama Graziella: «—Bueno, y entonces, ¿para qué se queja? —replicó la anciana, con tanta acrimonia como falta de lógica—. La habrá aceptado el diablo» (Walsh 1950, 49).

La segunda versión de «Las tres noches de Isaías Bloom» reelabora casi los mismos elementos; pero bajo la premisa de la economización de recursos y la perspectiva social: es el mismo suceso en clave de policial negro. La primera escena nos muestra al comisario que se ocupa del caso y a un periodista en el lugar del crimen. Sucintamente, se nos presenta al personaje que habrá de poner los indicios a la luz para resolver el asesinato:

Eran las ocho de la mañana. El comisario había ordenado que nadie saliera de su pieza. Salieron todos. Se los encontraba en los pasillos, en la escalera, en la cocina. El ambiente era casi de jarana.

—Para colmo, este elemento (Walsh 1987a, 63).

En la pensión además de seis o siete disipados estudiantes, hay un «yiro» y un quinielero, un ambiente turbio de alojamiento pobre. Es decir, se asume el mundo de la prostitución y del juego clandestino (además, los estudiantes pasan el rato jugando a la generala). A ello se le suma el universo de la droga, que finalmente resultará ser el móvil del crimen, lejos de la pasión amorosa del primer relato:

—¿Nieve? —ella puso los ojos en blanco—. Papelitos, drogas.

—Ah, no, comisario. En eso todavía soy una virgen (Walsh 1987a, 65)

Parece que estaba desesperado por lo que iba a contarnos Olmedo, si le daba tiempo. Andaban los dos en el tráfico de drogas y Olmedo quiso abrirse. Eso es todo. Los detalles los inventan ustedes (Walsh 1987 a, 71)

La víctima carece de exotismo. Se llama Olmedo, es un estudiante boliviano juerguista y su muerte no obedece a un error sino a una operación planificada. Tampoco es un precioso puñal el arma del crimen: «Hasta la muerte era ordinaria en esa pieza. Un tipo tendido en una de las camas, con un cuchillo de ferretería clavado en la espalda» (Walsh 1987a, 64).

Isaías Bloom cumple un papel destacado al narrar sus sueños, pero no descubre al asesino. Es el compañero de habitación del muerto y quien lo encuentra cuando regresa de hacer guardia en el hospital. La breve narración de sus sueños le da los elementos clave al comisario, que lo escucha con displicencia:

—[...] Yo estaba dormido y soñé algo. Soñé con un bosque y una mariposa de luz que revoloteaba entre los árboles y yo trataba de alcanzarla.

—Ajá —dijo el comisario, tamborileando sobre la mesa. [...]

—Voy a un psicoanalista, porque pienso seguir la especialidad, y anoto lo que sueño.

El comisario se echó a reír. [...]

—¿Quiere decir algo? —preguntó el comisario, irritado.

—Nada malo. Pero escúcheme. Anteanoche tuve un sueño curioso. Iba por una calle oscura y de golpe vi caer una copa que se rompió con un ruido cristalino y desapareció. En el pavimento quedó un charquito de agua verde, como una estrella. [...]

El comisario respiró hondo y cerró los ojos. Cuando los abrió, Isaías Bloom cruzaba la calle.

—Hay cada colifa —comentó el comisario (Walsh 1987a, 67-68).

En la versión definitiva, Walsh elimina otros personajes, como la mucama Graziella, «vieja reumática y seca, con cara de ave desnutrida» (Walsh 1950, 49). Además suprime objetos que eran fundamentales en la primera: una linterna, una lata de aceite, el cianuro de potasio... Igualmente, falta la parsimoniosa descripción de los sueños.

Es de destacar el despliegue de registros de la oralidad que alcanza esta segunda versión del relato:

Un fotógrafo lo fusilaba al comisario a mansalva.

—Sacás una más, y te la escracho toda —dijo sobriamente el comisario (Walsh 1987a, 64).

—Apenas saque el cana de la puerta, me las pico. Uíá —exclamó al ver a Suárez—. ¿Qué hacés vos aquí?

—Vengo a pasar un numerito.

—¿Il morto que parla? —preguntó Valentín y se echó a reír hasta que sintió encima la mirada del comisario—. Andá, Batilana, decile que no tengo nada que ver y que me puedo ir (Walsh 1987a, 66).

«Me dan ganas de sopapearlos», comentó más tarde. «Pero si usted los mira fijo, le dicen torturador» (Walsh 1987a, 68).

Desde el género policial, Walsh realiza la búsqueda de una poética propia, que lo lleva a preferir la concisión y la economía de elementos –como hemos podido comprobar al comparar las dos versiones de «Las tres noches de Isaías Bloom»–. En su elogioso artículo dedicado a Ambrose Bierce, «La misteriosa desaparición de un creador de misterios», publicado en *Leoplán*, en marzo de 1958; Rodolfo Walsh deja ver algunas de las claves del nuevo estilo que pretende, y que reconoce en Edgar Allan Poe a uno de sus maestros:

Nombrar a Ambrose Bierce es evocar la memoria ilustre de Edgar Allan Poe. Ambos cultivaron asiduamente el horror en literatura; ambos padecieron el desprecio o la incomprendición de sus contemporáneos. [...] En 1842, Poe había dado una receita famosa para escribir cuentos. Lo esencial, según él, era buscar «un efecto único», ya fuera de horror, de misterio, de «suspensión», y atenerse estrictamente a él. De los escritores posteriores a Poe, Bierce es quien sirve más fielmente esa regla [...]. Posee elementos de técnica que Poe desconoce: el final sorpresivo, el incisivo humorismo, la lúcida facultad descriptiva (Walsh 1995, 14).

Otro artículo de suma importancia para fijar los modelos estéticos que perseguía Walsh es «Un estremecimiento, por favor (En torno al cuento fantástico y de suspense)», aparecido en *Leoplán*, en mayo de 1955. Allí vuelve a señalar la importancia de Poe para el perfeccionamiento y cristalización del relato:

Lo dilatadamente episódico, sin embargo, lo arbitrario, conspira contra los fines del arte, y llega un momento en que es necesario recoger las tentativas anteriores, refinarlas y ceñirlas y sujetarlas a una finalidad específica. [...] Poe introduce nuevos temas y nuevos enfoques, introduce sobre todo una técnica narrativa nerviosa, ágil y precisa, que hasta hoy permanece casi insuperada y obra un renacimiento de la literatura fantástica. [...] Ya no se puede escribir como antes, amontonando episodios en una masa informe. La obra de Poe es de purificación, de poda, de síntesis: atrapar la idea básica y seguirla sin desviaciones, sin hojarasca, ateniéndose al efecto único que se desea producir (Walsh 1997, 190).

Pero, en verdad, ¿quién es el gran precursor de Rodolfo Walsh? Si bien se aproximó a la esfera de Roberto Arlt, a todas luces la gran figura que asedia toda su escritura es Borges. Como él, cultivó el policial clásico y fue amante de los juegos deductivos de la inteligencia. La admiración que sentía por Borges queda recogida en la presentación de «El milagro secreto» para la *Antología del cuento extraño*, que realizó en 1956 para la Editorial Hachette:

Se le ha acusado [a Borges] de practicar un juego erudito e intrascendente, olvidando que sus temas son los que atañen en forma permanente al destino humano: el tiempo y la eternidad, Dios, el misterio de la identidad personal, la creación literaria (Walsh 1987a, 190).

Como él, intentó diluir los límites entre el género policial y el relato fantástico,

y recrearlos también en el ámbito de la pampa argentina. Es innegable, por ejemplo, la huella borgeana, más precisamente de «La muerte y la brújula» (1942) –en palabras de Walsh el «mejor cuento policial argentino»–, en «Transposición de jugada» (1961). Ambos relatos se construyen en torno a un acertijo geométrico. También se puede señalar que este cuento es ilustrativo de otro tema walshiano: el ajedrez, ese juego de la lógica, pasión también compartida con Borges.

Vemos entonces que los caminos de Walsh para encontrar su propia poética lo llevan a Borges. El primero que supo ver esta «borgeanización» de Walsh y sus afinidades electivas fue Ángel Rama, observación que han confirmado, entre otros, Víctor Pesce o Hernán Vaca Narvaja, el cual incluso llega a denominarlo «el hijo bastardo de Borges». Efectivamente, Rodolfo Walsh siguió esa «lección de rigor» del maestro argentino; pero es preciso señalar que, al tratarse de un «descendiente heterodoxo», intentó asumir nuevas formas y estrategias narrativas con las que escapar de esa «sombra terrible» al decir de Eloy Martínez.

Carlos Gamarro, sin embargo, no cree que Walsh pudiera sustraerse a esa impidente figura:

Todos los escritores de la generación de Walsh debieron encontrar respuestas a la pregunta primera: cómo escribir después de Borges. La solución genérica pasó por dedicarse a la novela, forma que Borges no practicó y por eso quedó «libre»; y dentro de ella hubo luego respuestas individuales: Puig se inclinó hacia las formas de arte de masas que Borges despreciaba; Saer hacia la lengua y la cultura francesas y hacia una literatura de la percepción minuciosa, sumergiéndose en «la prolíjidad de lo real» opuesta a la «escritura de la memoria» que Borges practica. Walsh, en cambio, estaba atrapado: su fuerte era el cuento corto; su unidad estilística, la frase breve, precisa, trabajada; sus lenguas y literaturas de referencia, la inglesa y norteamericana; sus recursos favoritos, en sus propias palabras, «la condensación y el símbolo, la reserva, la anfibología, el guiño permanente al lector culto y entendido». En otras palabras: Borges (Gamarro 2006, 52).

Durante mucho tiempo la crítica apenas ha atendido a la producción ficcional de Rodolfo Walsh, más interesada por sus textos testimoniales. Entre ellos, sobresale su obra *Operación Masacre* (1957), que se anticipó en más de una década al *new journalism* norteamericano o a la revelación que supuso *A sangre fría* (1965), de Truman Capote.

A los treinta años de su desaparición, lectores y críticos se interesan ahora por sus relatos, y les dan un nuevo tratamiento; como encontramos en Víctor Pesce:

Trabajando en los márgenes –y desde ellos– del sistema de consagración académico, su estética (pero no sólo ella) conlleva la impronta de algunos géneros de la modernidad: el relato policial, el relato fantástico, el periodismo masivo (Pesce 1991, 105).

Sin embargo, y aunque acertada, es una visión sesgada de la obra de Walsh. Creemos que no hace justicia a la calidad literaria de todos sus textos, en los que deben incluirse sus relatos policiales, tradicionalmente desdeñados por prejuicios hacia el género.

Se ha hecho habitual destacar la importancia de su obra testimonial:

La adopción de formas no canonizadas implica ya una toma de posición frente a la literatura como institución: hay en el género no-ficcional una elección y un trabajo sobre el material que pueden considerarse como una declaración política y estética acerca de la literatura, de su función y de los elementos que la constituyen (Amar Sánchez 1992, 30).

Consideramos que esta perspectiva resulta insuficiente. Es preciso repensar la interacción que se da en la obra de Walsh entre la literatura ficcional y la no-ficcional. Walsh utiliza toda la riqueza de los recursos de la escritura testimonial para transformar la literatura de creación. Como hemos visto, la preocupación por el habla viva, por el paisaje y por las relaciones sociales y económicas aparece en sus cuentos y les da una dimensión radicalmente nueva. De modo especial por la impronta de verosimilitud que les confiere.

Lo interesante, a nuestro modo de ver, es que esa inquietud ya es posible rastrearla en los primeros cuentos de Walsh, aunque de un modo «primario», espontáneo, acaso no consciente del todo.

Es unánime el reconocimiento del absoluto dominio de la técnica literaria en la obra no ficcional de Walsh: el montaje, la elipsis, la descripción escueta y rigurosa, la transcripción de diálogos, la inclusión de textos heterogéneos, el uso de la condensación y el símbolo. Él aplicó esa riqueza del uso del lenguaje a textos escritos con la urgencia del testimonio y la denuncia. Sin embargo, es posible observar que esa maestría de recursos se halla con la misma intensidad en sus libros de relatos *Los oficios terrestres* (1965) y *Un kilo de oro* (1967).

Como hemos querido mostrar en este trabajo, el género policial supuso, para el joven Rodolfo Walsh, el laboratorio de su escritura y de sus inquietudes sociales.

BIBLIOGRAFÍA

AMAR SÁNCHEZ, Ana María:

1992 *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

BORGES, Jorge Luis:

1980 «El cuento policial», *Borges oral*, Barcelona, Bruguera, págs. 69-88.
 1996 «The paradoxes of Mr. Pond, de G. K. Chesterton» [*El Hogar*, 14 de mayo de 1937], *Textos cautivos, Obras Completas*, tomo IV, Barcelona, Emecé, pág. 289.

GAMERRO, Carlos:

2006 «Rodolfo Walsh, escritor», *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*, Buenos Aires, Norma, págs. 47-61.

LAFFORGUE, Jorge:

1997 (sel. y pról.), *Cuentos policiales argentinos*, Buenos Aires, Alfaguara.

LAFFORGUE, Jorge, y Jorge B. RIVERA:

1996 *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*, Buenos Aires, Ediciones Colihue.

MONTALDO, Graciela:

1993 *De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

PESCE, Víctor:

1987 «Rodolfo Jorge Walsh, el problemático ejercicio de la literatura», en Rodolfo Walsh, *Cuento para tahúres y otros relatos policiales*, Buenos Aires, Puntosur, págs. 205-217.

1991 «Rodolfo Jorge Walsh, el problemático ejercicio del relato», en Giusepe Petronio, Jorge B. Rivera y Luigi Volta, L. (comps.), *Los héroes «difícliles»: la literatura policial en la Argentina y en Italia*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1991, págs. 95-110.

2000 «Rodolfo Jorge Walsh, el problemático ejercicio del relato», en Gonzalo M. Aguilar, Pablo Alabarces *et al.*, *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*, Buenos Aires/Madrid, Alianza Editorial, págs. 39-60.

PONCE, Néstor:

2001 *Diagonales del género. Estudios sobre el policial argentino*, París, Éditions du Temps.

RAMA, Ángel:

1983 «Rodolfo Walsh: la narrativa en el conflicto de las culturas» (versión ampliada del artículo de 1974), en *Literatura y clase social*, México, Folios.

ROMANO, Eduardo:

2000 «Modelos, géneros y medios en la iniciación literaria de Rodolfo J. Walsh», en Gonzalo M. Aguilar, Pablo Alabarces *et al.*, *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*, Buenos Aires/Madrid, Alianza Editorial.

S.N.:

1961 «Walsh y el comisario Laurenzi», Buenos Aires, *Vea y Lea*, 14 de septiembre de 1961.

VACA NARVAJA, Hernán:

1995 «Rodolfo Walsh y la tradición argentina», Córdoba, *Tramas para leer la literatura argentina* (número monográfico sobre Rodolfo Walsh), 1 [1^a edición: otoño de 1995], edición revisada y corregida, págs. 55-78.

VERBITSKY, Horacio:

1997 «A 20 años del asesinato de Rodolfo Walsh», Buenos Aires, *Página 12*, 24 de marzo de 1997.

WALSH, Rodolfo:

1950 «Las tres noches de Isaías Bloom» (primera versión), Buenos Aires, *Vea y Lea*, agosto de 1950, págs. 49-52.

1966 «La máquina del bien y del mal» y Noticia autobiográfica, en Piri Lugones, *Los diez mandamientos*, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez.

1981 *Obra literaria completa*, México, Siglo XXI.

1987a *Cuento para tahúres y otros relatos policiales*, Buenos Aires, Puntosur.

1987b «He sido traído y llevado por los tiempos», entrevista de Ricardo Piglia, Buenos Aires, *Crisis*, núm. 55, noviembre de 1987, págs. 16-21.

1995 *El violento oficio de escribir. Obra periodística 1953-1977*, Buenos Aires, Planeta.

1996 *Ese hombre y otros papeles personales*, Buenos Aires, Seix Barral-Biblioteca Breve.