



DURA 1 (2019)

Revista de literatura criminal hispana

Poética del género policial y compromiso político en Rodolfo Walsh

Enrique Rodrigues-Moura
Universität Bamberg

[E]l único enigma que proponen – nunca resuelven– las novelas de la serie negra es el de las relaciones capitalistas.

Ricardo Piglia 1976; aquí 2001: 62

Prodesse, delectare, movere

El activo compromiso político de los escritores latinoamericanos es una seña de identidad propia del siglo XX, y una clave interpretativa de los textos que estos fueron pergeñando a lo largo de esa centuria entre sus países de origen y el exilio. Esta relación entre las armas y las letras forma parte de la tradición occidental desde por lo menos los diálogos platónicos, que denotan una admiración por el poeta, al tiempo que lo destierran de la ciudad ideal por su incontrolable peligrosidad, caso no supedite sus versos a los intereses de la cosa pública.¹ Tres son los jalones que más acentuada huella han dejado en el quehacer literario político de los intelectuales del sur global que se expresaron en lengua española o portuguesa a lo largo del pasado siglo, especialmente de la segunda mitad de éste:² el denominado *affaire Dreyfus* (1898), que sirvió para crear la

¹ Como es sabido, el diálogo fundamental de Platón sobre la organización del Estado lleva por título *Πολιτεία* (*Politeia*), que suele traducirse en castellano como *República*. El poeta latino Horacio, observando la cuestión desde el punto de vista del vate, resaltó en su *Ars poetica* la conveniencia de que se combinase lo útil con lo agradable (*prodesse, delectare*).

² En el caso latinoamericano es necesario precisar, como ya notara con agudeza Antonio Candido, que la importancia de la literatura durante los procesos de formación nacional fue una actividad devoradora, que venía a ser el medio por excelencia para ganar legitimidad como buen conocedor de la realidad local. Pocos políticos se mantuvieron alejados de las letras. A finales del siglo XX la literatura como institución ya había perdido la preponderancia de otrora (15). Sobre la pérdida de prestigio de la ficción, desde un punto de vista más formalista, cf. Todorov, *La littérature en péril*. Por otro lado, no solamente en español y portugués han escrito y escriben los autores del sur global latinoamericano, pero,

moderna figura del intelectual comprometido, la influencia de Jean-Paul Sartre en los orígenes de la denominada Guerra Fría y el paradigma político-cultural que vivazmente difundió la Revolución Cubana a partir de 1959.

El muy conocido *affaire Dreyfus* se extendió entre septiembre de 1894, cuando aparecieron los papeles que acabarían condenando con pruebas forjadas al militar Alfred Dreyfus por el delito de alta traición al Estado, y julio de 1906, fecha de su rehabilitación y reintegración en el ejército francés. El por entonces ya célebre escritor Émile Zola publicó el 13 de enero de 1898 su famosa *Lettre à M. Félix Faure, Président de la République*, conocida como *J'Accuse*, con la manifiesta intención de intervenir en la plaza pública.³ Este acto consiguió que un proceso que se desarrollaba en el opaco ámbito de la jurisdicción militar pasase a la justicia civil, pues las acusaciones de Zola permitían, como así fue, que, de acuerdo a la legislación vigente, fuese acusado de difamación. Zola tenía como modelos históricos a Voltaire o Victor Hugo y era muy consciente de la fuerza social de su acto político, que acabaría moldeando la concepción clásica del intelectual comprometido en el siglo XX: “Y el acto que llevo a cabo aquí sólo es un medio revolucionario para acelerar la explosión de la verdad y de la justicia” (Zola, *Yo acuso* 90).⁴ La amplia visibilidad del caso permitió su posterior esclarecimiento y sirvió, además, para sentar un precedente claro del compromiso político del *homme de lettres*. El intelectual viene a ser, pues, la persona que, habiendo adquirido previamente un capital cultural ampliamente reconocido por la sociedad en la que vive, siente la necesidad ética de arriesgar ese prestigio acumulado para defender alguna causa que, desde su punto de vista, vulnera los más elementales derechos humanos, especialmente si la vulneración la cometen representantes del Estado. El término

indudablemente, ambas son las lenguas mayoritarias y con mayor penetración en los medios masivos de comunicación, tanto en su espacio cultural de producción como en el norte global.

³ La selección del título abreviado con el que la carta ha pasado a la historia, *J'Accuse*, fue una decisión periodística, basada en el final de la carta, en la que se repite anafóricamente ocho veces dicha expresión, encabezando sendos párrafos.

⁴ La versión original dice así: “Et l'acte que j'accomplis ici n'est qu'un moyen révolutionnaire pour hâter l'explosion de la vérité et de la justice” (Zola, “J'Accuse...” 2). Voltaire publicó en 1763 su *Traité sur la tolérance*, donde abogaba por la tolerancia religiosa, tras la falsa acusación que padeció el hugonote Jean Calas de haber matado a su hijo, pues éste estaría planeando convertirse a la religión católica. Por su parte, Victor Hugo escribió fervientemente a lo largo de toda su vida a favor de la abolición de la pena de muerte.

“intelectual” ganó vuelo al día siguiente de la publicación de la carta de Zola, cuando apareció en el mismo medio un muy breve texto que exigía que se respetasen las mínimas garantías jurídicas del proceso contra Dreyfus. Lo firmaban un nutrido grupo de escritores y hombres de letras, entre ellos, Anatole France, Marcel Proust, etc.⁵ El término intelectual se impuso de forma definitiva en la plaza pública a partir del artículo “La Protestation des intellectuels!”, del escritor conservador y activo *antidreyfusard* Maurice Barrès, que se publicó en *Le Journal* el primer día de febrero de 1898.

La influencia de Jean-Paul Sartre tiene su inicio con la publicación del largo ensayo “Qu’est-ce que la littérature?”, publicado en 1947 inicialmente en la revista *Les Temps modernes*. En dicho texto establece una diferencia clara entre prosa y poesía. La primera serviría para comunicar, para des-cubrir las cosas, y la segunda tendría un fin en sí misma. Si la prosa permite revelar cómo es el mundo, cada autor es libre de asumir esa responsabilidad –dos ejes fundamentales de la ética de Sartre: libertad y responsabilidad–, de enfrentarse al imperativo ético que se le propone. El compromiso político se podía ejercer desde la prosa y así fue entendido. Fue efímero el crédito que se concedió a dicha concepción de la prosa, pues Pablo Neruda uso por extenso sus versos para intervenir en la arena pública, y porque los autores del denominado *boom*, y no sólo, no rehuyeron de una prosa voluntariamente estética. No obstante, en los albores de la mal llamada Guerra Fría –sólo evitó guerras abiertas en Europa, no en otros continentes (Soutou, Westad)–, la figura de Sartre se erigió, a veces, como la medida de todas las cosas.

Por último, el tercer jalón que marcó la militancia de los autores latinoamericanos en el siglo XX fue la Revolución cubana (1959) y la posterior influencia política y cultural que ésta ejerció en todo el continente.⁶ Sólo a partir del caso Padilla (1971) se puede constatar que la inicial y general simpatía por el gobierno comandado por Fidel Castro comenzó a mostrar grietas significativas. La creación de instituciones

⁵ Interesa notar que fue el propio Proust quien se encargó de recoger las firmas. A cada nueva edición de *L’Aurore*, en los siguientes días, se iban añadiendo firmas al citado breve texto, compuesto de una simple frase y titulado “Une Protestation” (Conner 126-127). A este breve texto siguió otro, “Une deuxième Protestation”.

⁶ Un ejemplo de esa capital influencia política de Fidel Castro en América Latina se aprecia en la visita que realizó a Chile en 1971. Aterrizó el 10 de noviembre y su visita se extendió hasta el 4 de diciembre, más de veinte días en los que recorrió el país y multitudes de simpatizantes lo acogieron y celebraron. La oposición al presidente Salvador Allende protestó por lo que consideró una clara injerencia en asuntos chilenos.

como la Casa de las Américas o la agencia de noticias Prensa Latina, así como la extensión del foquismo revolucionario a varios países latinoamericanos, fueron referencias políticas y culturales con gran presencia en los debates públicos del continente (Mayer). Sintomático para la relación entre cultura y política fue el famoso discurso de Fidel Castro a los intelectuales cubanos reunidos en la Biblioteca Nacional en junio de 1961. Vestido de militar y armado afirmó que los escritores y artistas, ya sean revolucionarios o no, tienen derechos, siempre y cuando no vayan contra la Revolución. Como escribió Guillermo Cabrera Infante, “Fidel se quitó el cinturón y la pistola y los puso sobre la mesa como diciendo aquí están mis cojones.” (231). Ciertamente que recién en abril de 1961 había tenido lugar la invasión de Bahía de Cochinos y que la integridad física de Fidel Castro estaba constantemente amenazada, y que el autor de la frase fue un exiliado profundamente decepcionado con la Revolución, pero la imagen del militar armado discursando a los intelectuales indicaba los caminos que asumirían en la isla el compromiso político y la libertad de expresión.

La relación entre las armas y las letras en el espacio latinoamericano fue tematizada por Roberto Bolaño en su “Discurso de Caracas” (1999), con el que agradecía la concesión del premio Rómulo Gallegos a su novela *Los detectives salvajes* (1998). Con perspicacia, Bolaño indaga en la tradición del tópico en las letras ibéricas al celebrar el discurso de don Quijote sobre las armas y las letras (tomo I, cap. 24 del *Quijote*), resaltando, así, la longevidad de un motivo literario, no obstante el contexto histórico-cultural en el que escribe sea ciertamente bien distinto. No le interesa el detalle filológico, sino traer al presente “aquella página del *Quijote*, en donde se discute sobre los méritos de la milicia y de la poesía” (Bolaño 37).⁷ En su “Discurso de Caracas”, Bolaño refiere que

⁷ Tanto es así, que en el propio “Discurso de Caracas” Bolaño afirma que no le interesa volver a leer las páginas que alude, contentándose con referir el recuerdo de una lectura pretérita: “si leemos bien esas páginas (algo que ahora, cuando escribo este discurso, yo no hago, aunque desde la mesa donde escribo estoy viendo mis dos ediciones del *Quijote*)” (Bolaño 37). De haber vuelto a leer atentamente las páginas que trae a colación, habría tenido que observar que don Quijote delimita bien su discurso de las armas y las letras. De las letras deja aparte las “divinas”, es decir, la teología, centrándose en las “letras humanas”, que se refieren a la jurisprudencia, tan necesaria como las armas para la preservación de la cosa pública (t. I, cap. 37; Cervantes 485). La ficción, la historiografía y otros estudios humanísticos no entrarían, en principio, dentro del marbete de las letras citado por don Quijote. Ahora bien, el discurso cervantino forma parte de una tradición que, con un origen greco-latino clásico, adquirió gran prestigio entre los hombres de letras del final de la Edad Media y del denominado Siglo de Oro. Y en ese motivo literario, el campo de las citadas letras era más generoso con los géneros literarios que podía abarcar. Ya en su prólogo a sus *Proverbios* de

“Cervantes, que fue soldado, hace ganar a la milicia, hace ganar al soldado ante el honroso oficio de poeta” (37), sin entrar en un minucioso *close reading*, que lo llevaría a ver que el derrotado hombre de letras es más un aplicado graduado en leyes que un verdadero poeta. Esa mención al discurso cervantino de las armas y las letras le “viene a la cabeza” (37) para exponer su poética: un canto de despedida a una generación, la suya, que creyó fervientemente en la revolución latinoamericana, en la que no pocos de sus integrantes incluso tomaron las armas, y que el tiempo ha venido a demostrar que sus buenas y generosas intenciones no justificaban, desde un punto de vista ético, lo que ha venido a llamarse “todas las formas de lucha”:⁸ “entregamos [...] nuestra juventud [...] a una causa que creímos la más generosa de las causas del mundo y que en cierta forma lo era, pero que en la realidad no lo era.” (37). Bolaño no tomó parte de la milicia, pero en no pocos de sus cuentos, novelas y poemas se canta una América Latina “sembrada con los huesos de estos jóvenes olvidados” (38), con vocación de hacer una “escritura de calidad”, es decir, de “saber meter la cabeza en lo oscuro” (36). El compromiso político del escritor implica siempre una voluntad de intervención social, un ansia de ser palanca de cambio. En el caso de Bolaño, esa recuperación ficcional de una memoria de una generación revolucionaria es una forma de mantener vivo en el presente el sueño utópico por el que muchos lucharon.

La biografía conocida de Roberto Bolaño relata que hacia agosto de 1973, con escasos veinte años, bajó por vía terrestre de México a Chile, con el sueño de apoyar de alguna forma al gobierno de la Unidad Popular. Pronto fue retenido y pasó unos ocho días preso, consiguiendo salir libre gracias a un conocido, antiguo compañero de liceo. La vuelta a México, también por vía terrestre, le hizo pasar por América Central,

1437, Iñigo López de Mendoza, el Marqués de Santillana, defendía la importancia de las letras para la formación cabal del caballero del medioevo: “La sciencia non embota el fierro de la lança, nin façe floxa el espada en la mano del cauallero.” (A4). El libro del Marqués tenía como objetivo la educación del príncipe Enrique, que acabaría reinando Castilla. No pocos autores volvieron a fatigar el tema, muchos de ellos habiendo ejercido a lo largo de sus vidas como soldados y como poetas; entre ellos, Garcilaso de la Vega, Gutierre de Cetina, Hernando de Acuña, Alonso de Ercilla, Francisco de Aldana, Luís de Camões, etc.

⁸ La expresión “todas las formas de lucha” resumió, en la historia del Partido Comunista de Chile, la opción por la lucha armada contra el dictador Pinochet, sin renunciar, no obstante, a la continuación de la vía política. La enunció su Secretario General, Luis Corvalán, en un famoso discurso pronunciado en Moscú el 3 de septiembre de 1980: “Es el fascismo el que crea una situación frente a la cual el pueblo no tendrá otro camino que recurrir a todos los medios a su alcance, a todas las formas de combate que le ayuden, incluso de violencia aguda, para defender su derecho al pan, a la libertad y a la vida.” (Álvarez 216).

concretamente por El Salvador. Y sobre estas semanas o pocos meses salvadoreños del viaje de vuelta de Bolaño se afirma que llegó a conocer al poeta Roque Daltón y a entrar en contacto con la incipiente guerrilla salvadoreña, pero también se sostiene que fue un conocimiento fugaz e incluso más literario que real. Ciertamente es que la ejecución de Roque Daltón por parte de sus compañeros de guerrilla y sin un juicio con las mínimas garantías legales marcó a Roberto Bolaño. Roque Daltón fue poeta y soldado, de las letras pasó a las armas, pero sin renunciar a la poesía, y su asesinato en mayo de 1975, “mientras dormía”, se narra en *Estrella distante* (1996) como un acto eminentemente vil (69; cursiva del original). La fascinación por la vía armada hacia la revolución se agotó para Bolaño, por lo menos literariamente, en ese hecho concreto.

Ante las injusticias sociales y políticas que observaban, las armas sedujeron a no pocos intelectuales latinoamericanos. También a Rodolfo Walsh, quien llegó a escribir, al poco de conocer la noticia del asesinato del Che Guevara, que daba “un poco de vergüenza estar aquí sentado frente a una máquina de escribir” (Walsh, “Guevara” 283).⁹ Años más tarde, no obstante, habiéndose ya pasado a las armas, tendría gran comprensión para los que optaron por permanecer en el ámbito de las letras. Así, ante los asesinatos de su hija Victoria y de su íntimo amigo Francisco Urondo, ambos abatidos por las fuerzas de la dictadura argentina en 1976, escribió que “había otros caminos, distintos sin ser deshonorosos” (Walsh, “Carta a mis amigos” 58), refiriéndose a su hija, y, en su semblanza sobre Urondo, afirmó que al intelectual revolucionario “no le está prohibido dar un paso más” (Walsh, “Carta a Paco Urondo” 272), dando carta de legitimidad, pues, a quien optase por usar solamente la escritura como arma.

Rodolfo Walsh fue un escritor e intelectual que de las letras se pasó a las armas o, de forma más precisa, a su actividad de escritor incorporó la de combatiente y compaginó ambas, con mayor o menor intensidad, hasta su asesinato por un denominado grupo de tareas de la dictadura argentina el 25 de marzo de 1977.¹⁰ Escribió algo menos, especialmente ficción, durante su etapa de combatiente, y fue consciente de ello (Jozami 371), pues la militancia exige tiempo. No obstante, no fue

⁹ La primera edición de este breve texto titulado “Guevara” se publicó en el número 46 de la revista *Casa de las Américas*, en enero-febrero de 1968.

¹⁰ Una dictadura que dejó un balance de muertos, torturados y otras víctimas ciertamente espeluznante. Se autodenominó Proceso de Reorganización Nacional y rigió los destinos de Argentina desde el golpe de Estado de marzo de 1976 hasta diciembre de 1983.

sólo una cuestión de organización del tiempo disponible. Para Walsh el paso de las letras a las armas era una decisión consciente y de poética literaria, ya que había perdido la confianza en la ficción para influir en la sociedad (*movere*). Volveré sobre este punto de la mano de Piglia y con algún indicio complementario.

Walsh llegó a las armas tras un proceso gradual de concienciación política. Suele citarse junio de 1956 como el momento en que se inicia su compromiso político activo, el día en que le dicen “-Hay un fusilado que vive.” (Walsh, *Operación* 13). Seis meses antes, en la noche del 9 de junio de 1956, el gobierno de la dictadura autodenominada Revolución Libertadora había sofocado a sangre y fuego el levantamiento del General Juan José Valle. En ese contexto, se acometieron los fusilamientos clandestinos de José León Suárez, donde se disparó a una docena de civiles inocentes, pero algunos lograron sobrevivir. Esa afirmación de que había un fusilado vivo abrió el camino a una ardua investigación y le permitió desvelar los hechos, que acabaría publicando en forma de libro en 1957, bajo el título de *Operación massacre*. Inauguró con este libro un género de no ficción o testimonial o nuevo periodismo, género que volvería a frecuentar con los libros *Caso Satanowsky* (1958) y *¿Quién mató a Rosendo?* (1969).¹¹ La noche del levantamiento del General Juan José Valle, Walsh vio de primera mano la represión, pero no sintió la necesidad de actuar. Así lo expresó en su prólogo a su famoso libro *Operación massacre*. Ante los intensos hechos de una sola noche, en la que incluso allanaron su casa, optó por volver al “ajedrez y a la literatura fantástica [...], a los cuentos policiales, [...] a la novela” (Walsh, *Operación* 12). Seis meses después, el superviviente le contó “su historia increíble” (13) y el narrador, Walsh, manifiesta: “la creo en el acto.” (13). Se trata de una historia ciertamente inverosímil -un civil fusilado sin juicio y que, además, sobrevive-, inaceptable en una novela, pero en este caso se trata de una historia real, encarnada en el mundo de lo empírico, espacio ajeno a la ficción.

Con *Operación massacre* Rodolfo Walsh adquirió un prestigio que fue *in crescendo* a lo largo de los años. Su labor de antólogo de *Diez cuentos policiales argentinos* (1953), el Premio Municipal de Literatura que logró con sus tres relatos policiales reunidos en un libro titulado *Variaciones en rojo*¹²

¹¹ La bibliografía sobre el citado género testimonial es ingente. Para una primera aproximación, partiendo de la obra de Walsh, cf. Amar Sánchez.

¹² Las tres narraciones son “La aventura de las pruebas de imprenta”, “Variaciones en rojo” y “Asesinato a distancia”.

Poética del género policial y compromiso político ~ *Rodrigues-Moura*

(1953) o su actividad periodística no pueden compararse, en cuanto a capital cultural adquirido, con el reconocimiento que le trajo *Operación masacre*. Por un lado, creó un género nuevo en el cruce entre periodismo y literatura, dando lugar al relato testimonial y, por otro, quizás aún más importante para su futura militancia, su libro pasó a ser un texto fundamental para el peronismo. Es un libro que concede voz a los subalternos, a aquellos a quienes el peronismo pretendía representar y defender.¹³ Walsh supo ver la importancia de *Operación masacre* y lo sometió a una permanente reescritura, puliendo la *elocutio*, añadiendo paratextos, eliminando algún pasaje, etc.¹⁴ Un estudio detenido de estos cambios permitiría elaborar una edición crítica, que abriese caminos para una interpretación más esmerada de su poética literaria y de su evolución política.¹⁵ Queda aquí el deseo expreso de que pronto exista una solvente edición crítica de *Operación masacre*.

Rodolfo Walsh pasó a ser miembro de Montoneros a finales de 1972 o comienzos de 1973 y fue un intelectual combativo. Aportaba su ya acumulado capital cultural como escritor y su experiencia periodística cubana, tras su paso por la agencia de noticias Prensa Latina en La Habana, pero supo asumir un disciplinado papel en la estructura de la organización. Hacia finales de 1976 comenzó a criticar la lucha armada como medio idóneo de combatir la dictadura, pues percibió con claridad que era una lucha desigual, sin posibilidad de victoria. Además, y no menos importante, ponía en riesgo la eventual autoridad ética de Montoneros frente a la dictadura militar. Walsh tampoco comulgaba con los análisis que Montoneros hacía sobre diferentes hechos políticos contemporáneos (Jozami 347-362 y Farías 2013). En vez de enfrentarse de

¹³ No es asunto menor tener presente que en el año 1957 Rodolfo Walsh no se definía en absoluto como peronista. Sobre la evolución de su militancia y partiendo de diferentes enfoques políticos, cf. Bertranou, Jozami y el libro de entrevistas de Arrosagaray.

¹⁴ Jozami (82-88) y Mattalia (183-184) esbozan sucintamente algunos de estos cambios, añadidos, etc. No en vano, un texto fundamental que tanto facilita la intervención pública de su autor bien merece una atención constante a lo largo de la vida de éste. También Sarmiento volvió repetidamente a su *Facundo*.

¹⁵ Sobre la praxis poética del autor empírico, véase la distinción entre enmiendas de elocución (relativas a los vocablos, a la composición lingüística del discurso) y las enmiendas de poética, las cuales permiten rescatar la conciencia poética del autor empírico. Las primeras son indicios de una preocupación por la lengua, por la elocución, y las segundas son indicios de una evidente conciencia poética (Rodrigues-Moura, "Para uma interpretação..."). Esta futura edición crítica tendría que contar, sin ningún género de dudas, con las anotaciones que fue escribiendo a lo largo de su vida, a modo de diario, y que se publicaron póstumamente en *Ese hombre y otros papeles personales*.

Poética del género policial y compromiso político ~ *Rodrigues-Moura*

golpe a la organización, optó por distanciarse, por espaciar los encuentros con sus contactos, posiblemente dentro de la consigna de no dar armas al enemigo. Es un tema ciertamente delicado, pero la historia de los movimientos de izquierda del siglo XX, sobre todo si organizados de forma particularmente jerárquica, constatan la ausencia de espacios para la crítica interna. Los casos más conocidos son los de los diferentes partidos comunistas. Jorge Semprún recuerda en su novela autobiográfica *Quel beau dimanche!* (1980) que los miembros del partido comunista decían entre ellos que era preferible equivocarse con el partido que tener razón fuera de él o incluso en contra del partido. Por otro lado, en este caso concreto, en una precaria situación de clandestinidad y ante un aparato represor implacable, la disciplina al grupo era necesaria y Rodolfo Walsh actuó con sentido de compañerismo.

La difícil relación entre las armas y las letras lo acompañó siempre. Si en la sociedad burguesa el escritor ya no depende de un mecenas, sino que puede subsistir de las ventas de sus libros, no deja de ser cierto de que algunos autores están, de partida, mejor situados en la escala social para desarrollar una labor artística. Walsh era muy consciente de las dificultades del escritor que no sólo quiere sobrevivir de su producción, sino que también quiere intervenir en la cosa pública. En sus diarios póstumos¹⁶ dejó una lapidaria reflexión: “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” (Walsh, *Ese hombre* 182). Escribir, vivir y hacer política (194); y la triple presencia del verbo trabajar, que borra las veleidades artísticas de una musa inspiradora de las obras de arte.

Rodolfo Walsh quizás silenció sus desacuerdos con Montoneros, pero sí fue consciente de que su *Carta abierta de un escritor a la Junta Militar* tendría más repercusión con su firma al pie. No se trataba de una carta de un militante de base de Montoneros, sino la de un escritor reputado que se dirigía a las redacciones de los diarios argentinos y a los corresponsables de medios extranjeros.¹⁷ Rodolfo Walsh sabía

¹⁶ El diario *Ese hombre y otros papeles personales* apareció por vez primera en 1996. Para su interpretación en la línea argumentativa de este ensayo, son muy útiles los artículos de García (2013 y 2018).

¹⁷ Su hija, Patricia Walsh, según Arrosagaray, insiste en que “no fue decisión de su padre incorporar la frase *de un escritor*” al título de la carta (Arrosagaray 242, cursiva del original). No se puede discutir, no obstante, que la carta tiene un responsable y que éste firma al pie, aportando incluso el número de su célula de identidad. Y la famosa frase final de la carta

perfectamente que su prestigio como escritor, como intelectual, seguía en pie. Su capital cultural acumulado le permitirá llegar a más lectores, y el número de estos, tras su asesinato, al día siguiente de comenzar a divulgar la carta, no hizo sino aumentar.

Eros, cronos y tánatos

Con el surgimiento y posterior consolidación de la sociedad burguesa, cuatro ha sido los géneros literarios que aúnan un importante éxito comercial y una alta codificación poética. A saber, la novela rosa o erótica (*eros*), las novelas que giran alrededor del tiempo (*cronos*), luego la novela de ciencia ficción y la novela histórica, y la novela policial, que versa sobre crímenes y muertes (*tánatos*). Dentro de la novela policial, Rodolfo Walsh se interesó sobremanera por la novela policial de enigma, asumiendo que el género policial clásico ya formaba parte de la cultura literaria argentina.¹⁸ Su citada antología y los tres cuentos policiales de *Variaciones en rojo* protagonizados por Daniel Hernández, “corrector de pruebas” de imprenta (Walsh, *Cuentos* 31) “pronunciadamente miope a juzgar por sus lentes de ocho dioptrías” (110) y que lleva siempre un libro bajo el brazo (165), inciden en esa voluntad de apropiación cultural de un género literario de origen anglosajón. Al año siguiente de su exordio literario publicó un artículo en *La Nación* en el que elaboraba una arqueología del género policial y lo retrotraía al bíblico *Libro de Daniel* (Walsh, “Dos mil quinientos...”). Su homónimo protagonista es capaz de descifrar sueños y visiones al pasar de la descripción a la interpretación (Daniel 2, 26-49; 4, 16-24; 5, 17-30). Además, prueba la inocencia de Susana, al desenmascarar por medio de un inteligente interrogatorio el falso testimonio de los dos ancianos (Daniel 13, 1-64), y demuestra la culpabilidad de los sacerdotes

refleja la preocupación de Walsh de dar testimonio de las injusticias que investigaba, como ya había dejado demostrado sobradamente con *Operación masacre*, *Caso Satanowsky* y *¿Quién mató a Rosendo?*: “Estas son las reflexiones que en el primer aniversario de su infausto gobierno he querido hacer llegar a los miembros de esa Junta, sin esperanza de ser escuchado, con la certeza de ser perseguido, pero fiel al compromiso que asumí hace mucho tiempo de dar testimonio en momentos difíciles.” (Walsh, *Carta abierta* 13).

¹⁸ Como recuerda Mattalia, el género policial fue muy frecuentado por autores como Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares, Pérez Zelaschi, Anderson Imbert, Manuel Peyrou, José Bianco y Jorge Luis Borges, entre otros. Tanto el policial como el fantástico, géneros marginales en el cánón literario, atrajeron la atención de estos autores, que no pocas veces mezclaron la imaginación fantástica con la implacable deducción lógica y el artificioso rigor (Mattalia 116-118, 172-184).

de Bel, gracias a las huellas que estos dejaron en el suelo previamente cubierto de ceniza (Daniel 14, 1-22).

La lectura de los indicios es el elemento que Walsh relaciona con la novela policial de enigma y, por eso, en este citado artículo sobre el género, menciona el *Zadig* de Voltaire (1747-1748).¹⁹ El joven y despierto Zadig es capaz de leer en la arena las huellas de un animal y deducir que se trata de un perro pequeño. Su agudeza visual e interpretativa le permiten, incluso, afirmar que en realidad es una perra que ha parido recientemente. En el mismo acto interpretativo y basándose en simples marcas de herraduras y ramas recién caídas, Zadig también es capaz de describir a la perfección el caballo más hermoso de las cuadras del rey, que poco antes se había escapado (Voltaire 52-53).²⁰ Para llegar a tal precisión Zadig atesora un “profundo y sutil discernimiento” (53).²¹ No obstante, el cuento filosófico de Voltaire tiene la genialidad de presentar la real posibilidad de una falsa interpretación de los indicios seleccionados, lo

¹⁹ Este cuento filosófico fue publicado en 1747 bajo el título de *Memnon, histoire orientale*. Al año siguiente salió la versión titulada *Zadig ou la Destinée, histoire orientale*, con modificaciones importantes. Interesa notar que Alejo Carpentier en 1931 ya había publicado un artículo titulado “Apología de la novela policiaca” en el que también se discute la importancia de *Zadig* para el género (Paletta 80).

²⁰ El texto original y completo dice así: “J’ai vû sur le sable les traces d’un animal, & j’ai jugé aisément que c’était celles d’un petit chien. Des sillons légers et longs, imprimés sur de petites éminences de sable entre les traces des pates, m’ont fait connaître que c’était une chienne dont les mammelles étaient pendantes, & qu’ainsi elle avait fait fait [sic] des petits il y a peu de jours. D’autres traces en un sens différent, qui paraissaient toujours avoir rasé la surface du sable à côté des pates de devant, m’ont apri qu’elle evait les oreilles très-longues; & comme j’ai remarqué que la sable était toujours moins creusé par une pate que par les trois autres, j’ai compris que la chienne de notre auguste Reine était un peu boiteuse, si je l’ose dire. // A l’égard du cheval du Roi des Rois, vous saurez que me promenant dans les routes de ce bois, j’ai aperçû les marques des fers d’un cheval; elles étaient toutes à égales distances. Voila, ai-je dit, un cheval qui a un galop parfait. La poussière des arbres, dans une route étroit qui n’a que sept pieds de large, était un peu enlevée à droite & à gauche à trois pieds & demi du milieu de la route. Ce cheval, ai-je dit, a une queue de trois pieds & demi, qui par ses mouvemens de droite & de gauche a balayé cette poussière. J’ai vû sous les arbres qui formaient un berceau de cinq pieds de haut, les feuilles des branches nouvellement tombées; & j’ai connu que ce cheval y avait touché; & qu’ainsi il avait cinq pieds de haut. Quant à son mords, il doit être d’or à vingt-trois carats, car il en a frotté les bossettes contre une pierre que j’ai reconnuê être une pierre de touche, & dont j’ai fait l’essai. J’ai jugé enfin par les marques que ses fers ont laissé sur des cailloux d’une espèce, qu’il était feré d’argent à onze deniers de fin.” (Voltaire, *Zadig ou la Destinée* 15-16). Cito por la edición crítica de Ascoli, segunda edición, que toma como texto de base la edición de *Zadig* de 1756, la última de la que se tiene constancia que fue corregida por Voltaire.

²¹ Según el original, “Tous les juges admirèrent le profond et subtil discernement de *Zadig*” (Voltaire, *Zadig ou la Destinée* 16; cursiva del original).

que lleva a una conclusión falsa. El rey sospecha que Zadig le es infiel con su esposa e interpreta que un mismo color azul de sendas babuchas de la reina y de Zadig y que el mismo color amarillo de unas cintas y un gorro son “terribles indicios” que prueban la realidad de sus celos (70).²²

La revisión histórica del género policial que establece Walsh en su artículo de 1954 se basa en lo que Carlo Ginzburg denominó en 1979 de paradigma indiciario (158-209).²³ El protagonista de varios de los cuentos policiales de Walsh es un joven miope que, no obstante, puede tener una “mirada de águila”²⁴ (Walsh, *Cuentos* 114) y, sobre todo, leer mejor y aportar la interpretación correcta, aquella que corrige y mejora las versiones de otros personajes que también se mueven en el ámbito de este modelo epistemológico propuesto por Ginzburg: “Es exacta en la descripción de algunos hechos materiales, pero es inexacta en su interpretación.” (Walsh, *Cuentos* 142). Así le habla el personaje Daniel Hernández al comisario, para a continuación exponer su lúcida y certera

²² Nuevamente, según el original: “Il crut tout ce qu’il voyait, & imagine tout ce qu’il ne voyait point. Il remarqua surtout que les babouches de sa femme étaient bleuës, & que les babouches de *Zadig* étaient bleues; que les rubans de sa femme étaient jaunes, & que le bonnet de *Zadig* était jaune; c’était-là de terribles indices pour un Prince délicat. Les soupçons se tournèrent en certitude dans son esprit aigri.” (Voltaire, *Zadig ou la Destinée* 38-39; cursiva del original).

²³ En el marco de este paradigma indiciario, resulta elucidadora la capacidad investigadora del profeta Daniel, citado por Rodolfo Walsh en su artículo de 1954 sobre la génesis del género policial: “- [...] Llévame ante el rey [Nabucodonosor] y yo le interpretaré el sueño.” (Daniel 2,24); “Este fue el sueño; ahora se lo interpretaremos al rey.” (Daniel 2, 36); “-¿Así que tú eres Daniel, uno de los judíos, que mi padre, el rey, trajo cautivos de Judea? He oído decir que posee una inspiración divina, que tienes clarividencia, una inteligencia y una sabiduría superiores. [...]” Daniel tomó la palabra y respondió al rey: -guarda tus regalos y da tus obsequios a otro; en cualquier caso leeré e interpretaré para el rey lo escrito.” (Daniel 5, 13-17); “-¿Tan necios sois, israelitas, que sin examinar la cuestión y sin investigar a fondo la verdad, habéis condenado a una hija de Israel? Volved al lugar del juicio, porque éstos han dado falso testimonio contra ella.” (Daniel 13, 48-49); “Pero Daniel mandó a sus criados traer ceniza, y la esparcieron por todo el templo en presencia sólo del rey; [...] -Fíjate en el pavimento y piensa de quién pueden ser estas huellas.” (Daniel 14, 14 y 19). Todas las citas de *La Biblia cultural* 856, 863, 873, 875.

²⁴ En su adaptación de *Il Galateo* (1558), de Giovanni della Casa, Lucas Gracián Dantisco afirmaba, en su *Galateo Español, destierro de ignorancias, maternario de avisos* (1582), que el creador de una agudeza ingeniosa era capaz de elevarse a la vera de Dios, en la más alta de las jerarquías de los seres celestiales. Como lector, por el contrario, aquel que era capaz de discernir y entender un concepto ingenioso o una agudeza venía a equipararse a un águila: “Si el percibir la agudeza acredita de águila, el producirla empeñará en ángel; empleo de cherubines y elevación de hombres, que nos remonta a extravagante jerarquía” (Gracián Dantisco 239a).

interpretación de los hechos que llevaron al crimen. Existe una colaboración entre el comisario y el corrector-investigador: ambos se mueven en el marco del paradigma indiciario, pero el segundo sabe leer más acertadamente los indicios aportados por el primero: “Creo que esa tercera solución también es falsa. [...] Yo basaré mi demostración en indicios más concretos.” (203).

Esta búsqueda de la verdad en el género policial, a partir de un racionamiento bien trabado, no exime de que lo lúdico e ingenioso prime sobre otras lecturas, como percibe el lector ya en el paratexto de los tres cuentos reunidos bajo el título de *Variaciones en rojo*: “En las tres narraciones de este libro hay un punto en que el lector cuenta con todos los elementos necesarios, si no para resolver el problema en todos sus detalles, al menos para descubrir la idea central, ya del crimen, ya del procedimiento que sirve para esclarecerlo.” (Walsh, *Cuentos* 33). El juego ingenioso es lo primero que se percibe en los cuentos policiales de Walsh, pero una atenta lectura permite discernir, también, una preocupación reflexiva sobre el propio género, incluso sobre sus limitaciones para escapar a sus férreas reglas. En el relato “*Variaciones en rojo*” las referencias metaliterarias al propio género no sólo son abundantes (Gaston Leroux, *Estudio en escarlata* de Conan Doyle, etc.), sino que la feliz resolución del enigma se debe al conocimiento previo que el corrector-investigador Daniel Hernández atesora sobre las propias reglas del género (Mattalia 173). Como ha señalado con precisión David Viñas, la concepción del policial de muchos cuentos de Walsh, por lo menos los de su etapa inicial, era esencialmente conservadora, pues se restablecía siempre un cierto equilibrio social al cierre de cada narración (Viñas 217).

Los cuentos policiales de Walsh están perfectamente armados y sus explicaciones finales son convincentes, verosímiles. Nada que ver con el ya citado paratexto de *Operación masacre*, en el que Walsh relata cómo supo de la “historia increíble” de un fusilado que sobrevivió a su propio fusilamiento. En el cuento “*Asesinato a distancia*” el patriarca Funes solicita ayuda a Daniel Hernández para esclarecer la muerte de su hijo, acontecida exactamente un año antes. La policía cree que “la evidencia en favor del suicidio es abrumadora” (Walsh, *Cuentos* 181), pero su padre se niega a aceptar dicha interpretación. Daniel le espeta a su interlocutor: “¿Usted quiere que yo demuestre algo que atenta contra todas las leyes de la lógica?” (181). Ante la respuesta afirmativa de Funes, Daniel Hernández replica: “Acepto” (181). Hacia el final del cuento el caso se resuelve e incluso Daniel puede comenzar la explicación de su interpretación

Poética del género policial y compromiso político ~ *Rodrigues-Moura*

resaltando su ignorancia inicial, “[a]yer no sabía nada” (209). Así, el cuento “Asesinato a distancia” presenta una afirmación inicial que es a todas luces inverosímil, y sólo un concienzudo análisis viene a demostrar que, no obstante su increíble apariencia, condice con los hechos. A su vez, la narración del fusilado superviviente que da inicio a *Operación masacre* es muy difícil de creerse, pero la avalan los hechos empíricos exteriores a la ficción.

Puede ocurrir, no obstante, que los indicios se interpreten de forma errónea y el caso no se solucione. Así ocurre en el cuento “Trasposición de jugadas” (1961), en el que el comisario Laurenzi encierra al asesino con su víctima creyendo que era la mejor opción, y acaba por facilitar su ahorcamiento, y reconoce su error: “Porque lo que me gustaba era el juego. [...] repartí mal los papeles” (Walsh, *Cuentos* 600). Al final del cuento, la relación con el *Zadig* de Voltaire es evidente, incluso porque la infeliz interpretación de los indicios puede acarrear una muerte, en grado de tentativa en el texto del francés, consumada en el cuento del argentino. Nada grave, en realidad, pues nos movemos sólo en el terreno de la ficción, como en el cuento “Zugzwang” (1957) se recuerda de forma magistral, en su clausura: “salimos a la calle. Amanecía. Un mozo soñoliento cerró la cortina metálica del bar Rivadavia, como quien baja un telón.” (Walsh, *Cuentos* 573). Al bajar el telón se acaba el cuento, dejamos el espacio de la ficción para volver al mundo empírico.²⁵

Mattalia sitúa a Walsh como autor bisagra entre la generación de autores argentinos que cultivó con pasión y éxito a finales de la década de los cuarenta el género policial de enigma y los autores también del cono sur que comenzaron a publicar en la década de los setenta, más atentos a la denuncia social y política (Mattalia 174). Ciertamente es que algún cuento policial de Walsh aporta algún elemento de crítica social o cierta reflexión de mayor calado.²⁶ Por ejemplo, en el cuento “La trampa” (1957), el ya retirado comisario Laurenzi le perora a Daniel Hernández: “Pero escuche:

²⁵ Muchos son los ejemplos aducibles. Por ejemplo, el personaje Duilio Peruzzi comenta en “Variaciones en rojo” que para reconstruir el crimen se podría utilizar su estudio, pues así “[l]o exige la ley de las tres unidades. Lo solicita la justicia poética. Lo reclama la mera simetría.” (Walsh, *Cuentos* 131). En el cuento “Simbiosis” (1956) el narrador, Daniel Hernández, comenta la forma de contar del comisario Laurenzi: “Tiene el don natural de la pausa dramática. Tal vez por eso le he dicho que debería dedicarse a escribir cuentos para las revistas.” (538). No obstante, hacia el final de dicho cuento, cuando ya se alcanza la resolución del caso, llega a firmar que “su técnica narrativa es deplorable” (546).

²⁶ Así opina Mattalia, citando los relatos de *Cuento para tahúres* y los protagonizados por el comisario Laurenzi (Mattalia 174).

nunca quiera llegar al fondo de la verdad, de ninguna verdad. La verdad es como la cebolla: usted quita una capa, después otra, y cuando sacó la última, no le queda nada." (Walsh, *Cuentos* 549). Mattalia llega a afirmar que las referencias a la II Guerra Mundial y los crímenes nazis en el cuento "Variaciones en rojo" ponen en cuestión "la asepsia del relato de enigma" (Mattalia 173), pero, acto seguido, el corrector-investigador Daniel Hernández pide a sus interlocutores, y por extensión al lector, que presten atención a un indicio menor: "Retengamos este último detalle, porque es fundamental para aclarar todo lo que sucedió después." (Walsh, *Cuentos* 145). Es decir, en el momento en que el lector podría interesarse por el aspecto político del cuento, la narración lo empuja, en el mismísimo párrafo siguiente, a centrarse en un "último detalle": las reglas del género son implacables.²⁷ La cuidada trabazón de la narrativa policial corre el serio riesgo de apagar la reflexión de carácter político o filosófico. El lector sólo presta atención a reflexiones de mayor calado cuando éstas tienen una directa relación con la resolución del caso.²⁸

Testimonio

Es a partir de *Operación masacre* cuando la crítica social y política pasan a primer plano en la obra de Rodolfo Walsh. Ricardo Piglia lo describió con meridiana claridad: "*Operación masacre* es una respuesta al viejo debate sobre el compromiso del escritor y la eficacia de la literatura." Y concluye, radical, que un "uso político de la literatura debe prescindir de la ficción" (Piglia, "Rodolfo Walsh..." 12). Walsh no abandonó la escritura de novelas policiales de enigma, pues los siete casos del comisario Laurenzi fueron publicados entre 1956 y 1961, en la revista *Veja y Lea*, al tiempo que investigaba, escribía y divulgaba *Operación masacre*, pero supo percibir que el clásico *whodunit* no le servía para ser un intelectual comprometido. Tenía que alejarse del juego literario para entrar en la política o, por lo

²⁷ Un ejemplo muy semejante en el que el narrador llama ostensivamente la atención del lector por un "detalle" se encuentra en *Plata quemada* (1997), de Ricardo Piglia: "Es en el primer piso del edificio, que por ser sólo de tres plantas no tiene ascensor. Hay que retener este detalle." (Piglia, *Plata* 129).

²⁸ Esta afirmación es ciertamente discutible. En un interesante debate con el escritor Mempo Giardinelli, acontecido en Olomouc a principios de mayo de 2012, le lancé la provocadora pregunta de si se podía pensar desde el género literario policial, un género con tan claros esquematismos y con tan clara proyección comercial. Giardinelli defendió con sabiduría y ardor que sí: "En cualquier género, si se escribe bien y se tiene algo para decir, es posible reflexionar." (Rodrigues-Moura, "Conversaciones" 335). Las posturas sobre el debate quedan razonablemente esbozadas. Resta al lector decantarse y formarse su propia opinión.

menos, separar en su prosa esas facetas literarias.²⁹ Piglia lo expuso con meridiana claridad, pero los indicios ya estaban diseminados en uno de los textos canónicos del policial de enigma.³⁰ Así, una lectura atenta del clásico “Estudio en escarlata” (1887), de Arthur Conan Doyle, ya permitía entender que al detective por excelencia, Sherlock Holmes, no le interesaba nada que fuese ajeno a las reglas del propio género. Como explica el narrador John H. Watson, tan “notable como lo que sabía era lo que ignoraba. Sus conocimientos de literatura contemporánea, de filosofía y de política parecían ser casi nulos.” (Doyle, “Estudio...” 61-62). Y unas líneas más adelante enumera y evalúa el entendimiento de Holmes en áreas como la literatura y la filosofía, que considera de nivel “cero” (63), siendo algo más generoso con sus conocimientos de política, que valora como “ligeros” (63). Su saber sobre jurisprudencia se restringe a “conocimientos prácticos de las leyes” (63), nada, pues, sobre los cimientos teóricos que estructuran las sociedades.³¹

La novela testimonial *Operación masacre* desvela ya en el paratexto inicial, en el “Prólogo”, el enigma: la investigación informa de un fusilamiento colectivo de doce civiles cometido por las autoridades del Estado argentino en la noche del 9 de junio de 1956, en respuesta a un levantamiento armado que pretendía derrocar la dictadura autodenominada Revolución Libertadora. Todos estos civiles estaban desarmados y no fueron siquiera juzgados. Siete sobrevivieron. Como en

²⁹ El cuento “Esa mujer” ficcionaliza el secuestro del cuerpo de Eva Perón. La génesis del cuento es una investigación comenzada por Rodolfo Walsh, que no llegó a buen puerto. La transformó en un cuento de ficción que publicó en 1965. El texto no tuvo ninguna repercusión como obra de denuncia, quizás para dar la razón al citado axioma de Piglia, según el cual el uso político de la literatura debe prescindir de la ficción. Años más tarde, el escritor Eloy Martínez le propuso a Walsh continuar la investigación, pero éste le contesta que para él el caso está encerrado. La ficción ganó esta partida y la repercusión social fue ínfima, no obstante la indudable calidad literaria del cuento (Jozami 229).

³⁰ Victoria García lo resume de forma sucinta y clara: “para los escritores latinoamericanos como Barnet y Walsh, la relación entre testimonio y ficción se presentó más bien como una disyuntiva. Priorizaron la literatura testimonial, reivindicándola por sobre y hasta en detrimento de la ficción, porque había una urgencia política a la que consideraban imperativo responder y, según diagnosticaban, esa respuesta la ofrecía el testimonio como herramienta estético-política, y no la narrativa ficcional. (“Testimonio...” 370-371).

³¹ Según el texto original, *A Study in Scarlet*: “His ignorance was as remarkable as his knowledge. Of contemporary literature, philosophy and politics he appeared to know next to nothing” (Doyle 1981: 21); “*Sherlock Holmes – his limits* // 1. Knowledge of literature. – Nil. // 2. [Knowledge of] Philosophy. – Nil. // [...] // 4. [Knowledge of] Politics. – Feeble. // [...] // 12. Has a good practical knowledge of British law.” (Doyle, “A Study...” 21-22; cursiva del original).

una tragedia griega, el lector ya conoce lo básico de la trama argumentativa y ahora puede adentrarse en el texto, conocer los detalles. Como explicó Todorov en un ensayo ya clásico, la primera historia, la del crimen, ha acabado antes de que empiece la segunda historia, la de la investigación.³² Y es un solo investigador quien desarrolla toda la búsqueda de pruebas, entabla entrevistas con los supervivientes, recaba testimonios de los familiares, etc. Y durante su obsesionada investigación, que se extiende por casi un año, su vida corre serio peligro: “abandonaré mi casa y mi trabajo, me llamaré Francisco Freyre, tendré una cédula falsa con ese nombre, un amigo me prestará una casa en el Tigre, durante dos meses viviré en un helado rancho de Merlo, llevaré conmigo un revolver” (Walsh, *Operación* 13). El narrador se empeña en buscar la verdad y se configura como personaje con retazos propios del periodista empírico que firma el libro y retazos que recuerdan más bien al detective de una novela negra, que tiene que arriesgar su integridad física para conseguir información valiosa para elucidar el caso. Prototípico del género negro clásico es la existencia de un investigador solitario y varón. Walsh acata esta tradición y quizás por ello, por un respeto al género policial, luego a la ficción, elimina casi cualquier referencia a Enriqueta Muñiz, con quien desarrolló prácticamente toda la investigación: “Desde el principio está conmigo una muchacha que es periodista, se llama Enriqueta Muñiz, se juega entera. [...] En Enriqueta Muñiz encontré esa seguridad, valor, inteligencia que me parecían tan rarificados a mi alrededor.” (Walsh, *Operación* 15). El libro *Operación masacre* va dedicado a Enriqueta Muñiz, pero ésta desaparece como compañera investigadora.³³ Capítulo a capítulo el lector reconoce como propia de la novela negra una asfixiante

³² Según el original, publicado por primera vez en 1966: “Ce roman ne contient pas une mais deux histoires: l’histoire du crime et l’histoire de l’enquête. [...] La première, celle du crime, est terminée avant que ne commence la seconde. (Todorov, “Typologie...” 57). En el caso de ¿*Quién mató a Rosendo?*, Walsh recuerda en la “Noticia preliminar” que el libro que el lector tiene entre sus manos tiene dos vertientes temáticas, un “tema superficial” y un “tema profundo” (Walsh, ¿*Quién mato a Rosendo?* 23).

Varios son los autores que han llamado la atención sobre la directa relación estructural de *Operación masacre* con el género policial: Amar Sánchez 125-143; Jozami 86-89, 151; Mattalia 174-184; Trelles Paz 56-60.

³³ Si Walsh elimina la figura de Enriqueta Muñiz y así la narración se asemeja más a la clásica novela negra, en otros momentos Walsh adorna la *elocutio* al citar el “aroma de los tilos” cercanos a su casa (Walsh, *Operación* 12). Daniel Link, con mucha perspicacia, ha notado que en junio, en el hemisferio sur, los tilos no tienen ni hojas (279). Esa referencia botánica denota, pues, la presencia de un elemento ficcional. También García ha diseccionado varios elementos ficcionales en la *elocutio* de *Operación masacre* (“Testimonio...” 377).

atmósfera de miedo, violencia, injusticia e inseguridad. Además, la trama narrativa mantiene activa la tríada necesaria para una buena novela policial: *action, analysis mystery*. La acción se mantiene activa por la acertada disposición de indicios y señales a lo largo de la narración, el análisis de los detalles va aportando coherencia a la explicación inicial y la feliz relación entre espacio y tiempo al relatar los hechos acaecidos mantiene el mistero hasta el final.

Por último, a diferencia de las novelas policíacas de enigma escritas por Walsh, la confianza en la restauración de la justicia no se cumple. El Estado ha sido el causante del crimen o por lo menos el cómplice necesario. Los representantes de la ley pasan a ser los delincuentes y las víctimas reciben un tratamiento degradante, como si fuesen culpables. Situación que se repitió con su investigación sobre el caso Satanowsky, que tampoco llevó a ningún culpable a la cárcel, ni siquiera hubo un simple detenido. Es así que, años después de poner el punto final a la novela testimonial *¿Quién mató a Rosendo?*, Walsh desahoga su decepción por la falta de justicia: “confié en que algún género de sanción caería sobre los culpables.” (Walsh, *¿Quién mató a Rosendo?* 192). Y afirma tajante que el “sistema no castiga a sus hombres: los premia” (192), para concluir que el “sistema”, el “gobierno” y la “justicia” no pueden ser más que “cómplices” del triple homicidio narrado en su texto (193). La conclusión no puede ser más desalentadora. En *Operación masacre* denunció las prácticas criminales de la policía, el ejército y la justicia, en el *Caso Satanowsky* atacó la complicidad de los medios de comunicación con el crimen y, por último, en *¿Quién mató a Rosendo?* su crítica se dirige hacia un sindicalismo burocrático y corrupto que no defiende a los suyos. En todos estos casos los culpables no fueron siquiera juzgados. La única forma de castigarlos y reparar parcialmente el dolor de las víctimas es narrar estos crímenes, explicitar públicamente lo que ocurrió y quiénes cometieron estos actos reprobables. Contar estos crímenes es la única forma de evitar su total impunidad.

Es tan evidente la relación genérica de *Operación masacre* con la novela negra que así lo enuncia Walsh en el prólogo: “uno llega a creer en las novelas policíacas que ha leído o escrito, y piensa que una historia así, con un muerto que habla, se la van a pelear las redacciones” (Walsh, *Operación* 14). Y en el tercero de sus libros de investigación de no ficción, *¿Quién mató a Rosendo?*, Walsh vuelve a establecer esta comparación con el policial, pero agrega su ferviente deseo de que el lector no lo lea “como una simple novela policial” (Walsh, *¿Quién mató a Rosendo?* 25). Sabe y

deja que el lector así lo piense que una novela policial no deja huella, no actúa de forma efectiva, de forma política, no cambia nada. Y Walsh está inmerso en esos años en un proceso político que lo llevará a la militancia armada. Decir y actuar van de la mano.

Los indicios son abrumadores. Innumerables elementos propios de la novela negra comparecen en los tres libros de no ficción o testimoniales o de periodismo de investigación de Rodolfo Walsh. En su resoluta voluntad de denuncia y de intervención social, propia del intelectual comprometido, Walsh ha optado por eliminar la ficción y apearse a los hechos empíricos exteriores al texto. La *elocutio* de estos tres libros puede beneficiarse de un tono policial, pero las informaciones se deben a los hechos. Esta poética del género testimonial se puede rastrear en sus reflexiones privadas, que fue anotando a lo largo de su vida, y donde se aprecia sus desvelos sobre las posibilidades e imposibilidades de la ficción, sus reflexiones sobre la relación entre literatura y política, máxime cuando la militancia armada pasa a ser una realidad. Walsh reflexiona sobre su condición de escritor (Walsh, *Ese hombre* 192), sobre la singularidad del yo, máximo ejemplo de la genialidad del artista burgués. Y Walsh divide dicotómicamente el mundo entre los burgueses y los obreros y pretende hacer una literatura para los segundos, sustraerse a las reglas artísticas de la burguesía (158-159, 231): “Que la novela, el cuento, son la expresión literaria característica de la burguesía y, sobre todo, de la pequeña burguesía” (215). En varias entradas de su diario Walsh busca el tono adecuado para contar las cosas y no lamenta la desvalorización de la literatura, de la ficción, pues lo que se escriba en ese momento histórico tiene que contribuir al proceso político (231-235; García, “Testimonio...” 370). Walsh ya ha elegido a sus lectores, en quiénes está pensando como lectores ideales: los “destinatarios naturales son los trabajadores de mi país” (Walsh, *¿Quién mato a Rosendo?* 23). Con agudo sentido crítico, Ángel Rama denominó en 1974 la producción testimonial de Rodolfo Walsh de “novelas policiales del pobre”. Señalaba, con ello, que Walsh buscaba un destinatario muy distinto al público culto que escribió y leyó novelas policiales en la década de los años cuarenta en Argentina, donde primaba la novela policial de enigma, que el propio Walsh leyó y escribió con fervor. Y para llegar a conquistar a este nuevo público lector no le vale la ficción, que “no hiere a nadie, no acusa ni desenmascara” (215), necesita acudir al testimonio que “presenta los hechos” (215). La ficción no le sirve, pero dentro de ésta tampoco puede confiar en la novela policial, ya sea de enigma, ya sea negra. La primera no deja de ser un ingenioso juego de

salón; la segunda tiene pretensiones de denuncia, pero fracasa por la tenaz resistencia de sus reglas poéticas, que frenan una posible expresión liberadora, y por el éxito mediático del propio género, que ensombrece cualquier atisbo de crítica social. Un género literario que genere pingües dividendos sólo en muy contadas ocasiones tendrá cierta capacidad de socavar los cimientos de la asentada sociedad burguesa que ávidamente lo consume.

Una futura edición crítica de *Operación masacre* y otros textos testimoniales de Rodolfo Walsh aportará cabal información para interpretar mejor los numerosos indicios del género policial desperdigados por sus libros de no ficción. En un determinado momento de su vida Walsh optó por dar prioridad al compromiso político y dejó de frecuentar el policial, pero siguió sirviéndose de las estructuras narrativas del género, si bien anclando su narración en hecho empíricos, verificables en el mundo exterior al texto. Rodolfo Walsh supo que, desde un punto de vista poético, la denuncia y crítica social a la que aspiraba no podía encauzarla en el género negro. Abundan los indicios que así lo atestiguan y resta al lector favorecer, matizar o refutar la narración que aquí se ha presentado.

REFERENCIAS

- Álvarez, Rolando. *Desde las sombras. Una historia de la clandestinidad comunista (1973-1980)*. Santiago de Chile: LOM, 2003.
- Amar Sánchez, Ana María. *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1992.
- Arrosagaray, Enrique. *Rodolfo Walsh, de dramaturgo a guerrillero*. Buenos Aires: Catálogos, 2006.
- Bertranou, Eleonora. *Rodolfo Walsh: argentino, escritor y militante*. Buenos Aires: Leviatán, 2006.
- Bolaño, Roberto. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- . "Discurso de Caracas." *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Roberto Bolaño. Edición de Ignacio Echevarría. Barcelona, Anagrama, 2005, pp. 31-39.
- La Biblia cultural*. Madrid: PPC y Ediciones SM, 2002.
- Cabrera Infante, Guillermo. *Mapa dibujado por un espía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013.
- Candido, Antonio. "Literatura, Espelho da América?" *Luso-Brazilian Review*, vol. 32, n.º 2, 1995, pp. 15-22.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española, 2015.
- Conner, Tom. *The Dreyfus Affaire and the Rise of the French Public Intellectual*. Jefferson, NC: McFarland & Company, 2014.
- Doyle, Arthur Conan. "A Study in Scarlet." *The Penguin Complete Sherlock Holmes*. Arthur Conan Doyle. With a preface by Christopher Morley. London: Penguin Books, 1981, pp. 13-86.
- . "Estudio en escarlata." *Todo Sherlock Holmes*. Arthur Conan Doyle. Traducciones de Julio Gómez de la Serna, Ramino Sánchez, María Engracia Pujals y Juan Manuel Ibeas. Edición, introducción, notas y apéndices de Jesus Urceloy. Madrid: Cátedra, 2003, pp. 51-152.
- Farías, Matías Carlos. "Del intelectual revolucionario al intelectual crítico: la relectura de Walsh en *Controversia*", *Cuadernos de H ideas. Revista científica sobre comunicación, política y sociedad*, vol. 7, n.º 7, 2013, en línea. Consultado el 15 de mayo de 2019.
- García, Victoria. "Rodolfo Walsh en *Ese hombre: un escritor a diario, su memoria en los papeles*." *Kamchatka*, n.º 2, diciembre, 2013, pp. 139-164.

- García, Victoria. "Testimonio y ficción en la narrativa argentina." *Lexis*, vol. XLII, n.º 2, 2018, pp. 369-404.
- Ginzburg, Carlo. "Spie. Radici di un paradigma indiziario", *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*. Carlo Ginzburg. Torino: Einaudi, 2000, pp. 158-209.
- Gracián Dantisco, Lucas. *Galateo español*. Edición de Margherita Morreale. Madrid: CSIC, 1968.
- Jozami, Eduardo. *Rodolfo Walsh. La palabra y la acción*. Buenos Aires: Norma, 2006.
- López de Mendoza, Iñigo. *Proverbios de Iñigo López de Mendoza, Marques de Santillana et alii*. Amberes: en casa de la viuda de Martín Nucio, 1558.
- Link, Daniel. "Rodolfo Walsh y la crisis de la literatura." *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*. Daniel Link. Buenos Aires: Norma, 2003, pp. 271-292.
- Mattalia, Sonia. *La ley y el crimen. Usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)*. Madrid: Iberoamericana, 2008.
- Mayer, David. "Die Anden in die Sierra Maestra Lateinamerikas verwandeln. Die Kubanische Revolution als Teil des kollektiven Gedächtnisses Lateinamerikas". *Von Wäldern, Städten und Grenzen. Narration und kulturelle Identitätsbildungsprozesse in Lateinamerika*. Enrique Rodrigues-Moura (ed.). Frankfurt am Main: Brandes & Apsel / Südwind, 2005, pp. 384-411.
- Paletta, Viviana. "El primer Walsh: el género policial como laboratorio." *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 36, 2007, pp. 79-93.
- Piglia, Ricardo. *Plata quemada*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- . "Sobre el género policial." *Crítica y ficción*. Ricardo Piglia. Barcelona: Anagrama, 2001, pp. 59-62.
- . "Rodolfo Walsh y el lugar de la verdad." *Nuevo Texto Crítico*, vol. 6 n.º 2, 1994, pp. 12-15.
- Rama, Ángel. "Las novelas policiales del pobre." *Rodolfo Walsh, vivo*. Compilación y prólogo de Roberto Baschetii. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1994, pp. 79-86.
- Rodrigues-Moura, Enrique. "Conversaciones en Olomouc: Horacio Castellanos Moya, Alonso Cueto, Abilio Estévez y Mempo Giardinelli." *Disturbios en la Tierra sin Mal. Violencia, política y ficción en América Latina*. Daniel Nemrava (ed.). Buenos Aires: Ejercitar la Memoria Editores, 2013, pp. 305-347.

Poética del género policial y compromiso político ~ Rodrigues-Moura

- . "Para uma interpretação hermenêutica de uma edição crítico-genética: emendas de elocução e emendas de poética". *Estudos Linguísticos e Filológicos Oferecidos a Ivo Castro*. Ernestina Carrilho et al. (eds.). Lisboa: Centro de Linguística da Universidade de Lisboa, 2019.
- Semprún, Jorge. *Quel beau dimanche!* Paris: Gallimard, 1980.
- Soutou, Georges-Henri. *La Guerre froide, 1943-1990*. Paris: Arthème Fayard/Pluriel, 2010.
- Todorov, Tzevetan. "Typologie du roman policier". *Poétique de la prose*. Tzevetan Todorov. Paris: Seuil, 1971, pp. 55-65.
- . *La littérature en péril*. Paris: Flammarion, 2007.
- Trelles Paz, Diego. *Detectives perdidos en la ciudad oscura. Novela policial alternativa en Latinoamérica. De Borges a Bolaño*. Lima: Ediciones Copé, 2017.
- Viñas, David. *Literatura argentina y política. De Lugones a Walsh*. Buenos Aires: Sudamericana, 1996.
- Voltaire. *Zadig ou la Destinée. Histoire orientale*. Édition critique avec une introduction et un commentaire par Georges Ascoli. Deuxième tirage revu et complété par Jean Fabre. Paris, Marcel Didier, 1962.
- . "Zadig o el Destino. Historia oriental." *Cuentos*. Voltaire. Traducción de Mauro Armiño. Madrid: Akal, 1983, pp. 41-126.
- Walsh, Rodolfo. "Dos mil quinientos años de literatura policial." *Cuentos para tahúres y otros relatos policiales*. Rodolfo Walsh. Buenos Aires: Puntosur, 1987, pp. 163-168.
- . "Carta a Paco Urondo". *Hermano, Paco Urondo*, edición de B. Urondo y G. Amato. Buenos Aires: Nuestra América, 2007, pp. 270-272.
- . *Ese hombre y otros papeles personales*. Edición y prólogo de Daniel Link. Buenos Aires: De la Flor, 2007.
- . "Guevara." *El violento oficio de escribir. Obra periodística 1953-1977*. Rodolfo Walsh. Edición corregida y aumentada a cargo de Daniel Link, prólogo de Rogelio García Lupo. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2008, pp. 283-288.
- . *Operación masacre*. Madrid: 451 Editores, 2008.
- . "Carta a mis amigos." "Estetização da morte? Notas sobre 'Carta a Vicki' e 'Carta a meus amigos' de Rodolfo Walsh". *Revista Cultura Crítica*, vol. 9, marzo, 2009, pp. 57-58.
- . *Cuentos completos*. Edición y prólogo de Viviana Paletta. Madrid: Veintisiete Letras, 2010.
- . *¿Quién mató a Rosendo?* Madrid: 451 Editores, 2010.

Poética del género policial y compromiso político ~ Rodrigues-Moura

---. *Carta abierta de un escritor a la junta militar, 24 de marzo de 1977*. Edición de Edgardo Vannucchi. Buenos Aires: Ministerio de Justicia, Seguridad y Derechos Humanos de la Nación, 2010.

Westad, Odd Arne. *The Cold War: A World History*. London: Allen Lane, 2017.

Zola, Émile. "J'Accuse...! Lettre à M. Félix Faure, Président de la République." *L'Aurore Littéraire, Artistique, Sociale*, año 2, n.º 87, 13 de enero, 1898, pp. 1-2.

---. *Yo acuso. La verdad en marcha*. Traducción de Encarna Castejón. Barcelona: Prensa Ibérica, 1998.