

“¿Por qué fue?”. Repensando la nacionalización del género policial en la “saga Laurenzi” de Rodolfo Walsh desde la traducción

“Why was it?” Rethinking the nationalization of the crime fiction in the “Laurenzi saga” by Rodolfo Walsh from the translation

Sebastián Henríquez

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

cazador_americano@yahoo.com.ar • orcid.org/0009-0009-8911-4971

Recibido: 08/03/2024. Aceptado: 29/04/2024.

Resumen

La recuperación de los cuentos policiales de Rodolfo Walsh que componen la “saga del comisario Laurenzi” estuvo acompañada, desde finales de 1980, de una elaboración crítica predominante que los entendía como parte de un proceso de “nacionalización” del género policial en Argentina. A su vez, estos estudios establecían una división de la obra policial de Walsh entre una etapa regida por la traducción y la imitación del modelo inglés y una etapa más libre, con cuentos de características propiamente nacionales. Esta perspectiva crítica desestimó la tarea traductora de Walsh como una suerte de sumisión a modelos importados que habrían sido superados en la saga del comisario Laurenzi con cuentos más verosímiles anclados en la realidad nacional. Por el contrario, en este trabajo ponemos en evidencia cómo Walsh se propuso, con la saga del comisario Laurenzi, actualizar conscientemente su producción teniendo en cuenta la evolución del género en el mercado editorial anglosajón. En esta tarea, cumplieron un papel fundamental tanto su oficio traductor como la tarea de recepción, difusión y crítica de tendencias renovadoras del policial tradicional inglés que se incorporaron al repertorio local gracias a agentes destacados como J. L. Borges.

Palabras clave: Rodolfo Walsh, traducción, policial, saga Laurenzi, nacionalización

Abstract

The recovery of Rodolfo Walsh's crime fiction stories that make up the "Commissioner Laurenzi Saga" was accompanied, since the late 1980s, by a predominant critical elaboration that understood them as part of a process of "nationalization" of the crime fiction genre in Argentina. At the same time, these studies established a division of Walsh's crime fiction work between a stage governed by translation and imitation of the English model and a freer stage, with stories with specifically national characteristics. This critical perspective dismissed Walsh's translation task as a kind of submission to imported models that would have been surpassed in Commissioner Laurenzi's saga with more credible stories anchored in national reality. On the contrary, in this work we show how Walsh proposed, with the saga of Commissioner Laurenzi, to consciously update his production taking into account the evolution of the genre in the Anglo-Saxon publishing market. In this task, both his translation profession and the receiving, disseminating and criticizing the innovative tendencies of traditional English crime fiction that were incorporated into the local repertoire thanks to prominent agents such as J. L. Borges played a fundamental role.

Keywords: Rodolfo Walsh, translation, crime fiction, Laurenzi saga, nationalization

Introducción

El proceso de recuperación de los cuentos policiales del escritor argentino Rodolfo Walsh (1927-1977), desde finales de 1980, dio como resultado relevante la publicación de la serie de relatos conocidos como la "saga" o los "casos del comisario Laurenzi" tal y como se los presentó por primera vez en las antologías *Cuento para tahúres y otros relatos policiales* (1987) y *La máquina del bien y del mal* (1992). En sus versiones originales para la revista *Vea y Lea* la saga del comisario Laurenzi consta de seis cuentos publicados entre 1956 y 1962: "Simbiosis" (15/11/1956), "La trampa" (03/10/1957), "Zugzwang" (12/12/1957), "Los dos montones de tierra" (25/05/1961), "Trasposición de jugadas" (14/09/1961) y "Cosa juzgada" (12/04/1962)¹.

1 Dejamos afuera de este estudio el cuento "En defensa propia" publicado por Walsh en la antología *Tiempo de puñales* (1964) por tratarse de una reescritura. No existe registro de la versión original de dicho cuento en los listados bibliográficos. Según el propio Walsh, tuvo que "reescribirlos íntegramente" (Walsh, 2021, p. 140) a los dos cuentos publicados en esa antología. Por lo que, al tratarse de un cuento escrito y publicado en otro contexto que el de la saga, sus

Con las primeras configuraciones de la saga surgieron modos de leerla cuyas influencias se extienden hasta hoy. En especial, predominó una lectura que ve a estos relatos como parte de un intento de varios narradores argentinos de “traducir” o ‘nacionalizar’ el género” (Lafforgue, 1992, p. 116). Al comparar los cuentos de la saga con la literatura policial producida por Walsh antes de la misma, en especial el volumen *Variaciones en rojo* (1953), se afirma:

Así, sugerimos la hipótesis de un trayecto en su producción, desde un primer momento de respeto a las reglas del género y “traducción” más fiel del original inglés -representado por *Variaciones en rojo*-, hasta una etapa en que se maneja más libremente, porque ya tiene experiencia con el género, toma conciencia de esa experiencia y se desprende del texto original. Es el momento en que escribe la saga del comisario Laurenzi. (Braceras et al., 2000, p. 99)

Estas ideas tuvieron una destacable influencia en estudios posteriores. Primero, la noción de etapas dentro de la producción policial de Walsh según la cual *Variaciones en rojo* ejemplifica un primer momento de apego estricto al original inglés, es decir, al policial de enigma con el cual Walsh tenía un contacto estrecho por “su trabajo [como traductor] en Hachette” (Braceras et al., 2000, p. 99). En esa primera etapa, entonces, “Walsh se ubica frente al género como traductor” (p. 102). Esta idea de dos etapas contiene una perspectiva evolutiva para las autoras ya que sólo cuando Walsh se desprende de ese modelo es que se puede afirmar que “construye su poética” y “escribe cuentos policiales argentinos” (p. 104).

Segundo, la identificación de al menos dos rasgos que caracterizan esta nacionalización del género regida por un afán de verosimilitud: “la ambientación de los cuentos de Walsh en distintos escenarios de la geografía argentina” y “la creación de un comisario con nítidas connotaciones nacionales” (Braceras et al., 2000, p. 101).

cambios resultan indicadores de cambios en el propio Walsh. Por este motivo, no podemos tomarlo para la etapa de la producción que nos ocupa. En todos los casos hemos trabajado siempre con las versiones originales.

Tercero y último, un aspecto temático de valor ideológico. La caracterización de Laurenzi como comisario de provincia jubilado, antes que ponerlo como representante y defensor de la ley, habría permitido trazar un itinerario de descreimiento en la justicia, “un sentimiento de fracaso como comisario [...] una paulatina transformación que lo lleva a colocarse en el punto de vista del criminal” (Braceras et al., 2000, p. 102).

Bajo estas premisas se desarrollaron diferentes trabajos que, dentro de sus respectivos enfoques de la obra walshiana, repiten estas aseveraciones o exploran y matizan algunas de sus conclusiones sin contradecirlas en lo esencial (Lafforgue 1992 y 2003; Lafforgue y Rivera, 1996; Capdevila 1996a y 1996b; Luppi, 2012; García, 2015). No obstante, hay investigaciones que relativizan la tajante división en etapas dentro del policial de Walsh y señalan antecedentes, rasgos anticipados y líneas de continuidad entre *Variaciones en Rojo* y la saga del comisario Laurenzi (Fernández Vega, 1993 y 1997). Incluso, llegando a cuestionar totalmente las divisiones analíticas dentro de la obra de Walsh al plantear que en todos los relatos policiales previos y posteriores a *Variaciones en rojo* “se supera el modelo del policial anglosajón o de enigma” al encontrar en ellos “una relativización del sentido de la justicia y del papel de la Ley, inimaginables en el policial clásico” (Paletta, 2007, p. 3).

Sin embargo, Maltz (2016) cuestiona parcialmente la idea de nacionalización del género policial en Walsh al entender que “esta lectura esencializa los atributos más visibles de la ‘argentinidad’ y deja de lado otros elementos que también desempeñan un papel en el complejo proceso de la argentinización” (p.97). Es decir, no se niega la existencia de un proceso denominado “nacionalización”, pero se alerta sobre el problema de qué es lo que hace nacional al texto. Maltz consigna el importante papel de lo extranjero en los cuentos de Walsh como parte de lo nacional y afirma:

Walsh lleva a cabo la nacionalización del género, en perfecta sintonía con las ideas de la literatura que Borges profesaba en ese entonces. El verosímil de lo argentino no puede funcionar sin referencias a lo

extranjero, a partir de una lógica compleja de mezcla, traducción, adaptación. (Maltz, 2016, p.99)

A este cuestionamiento parcial, debemos agregar que la idea de nacionalización supone una suerte de corte de diálogo con el policial anglosajón ya que los rasgos distintivos –¿originales?– de la saga son los rasgos que se identifican con lo nacional. Se entiende entonces la escasa o nula relación en estos trabajos entre la tarea traductora de Walsh y sus decisiones estéticas en torno a la saga Laurenzi puesto que la traducción queda homologada a imitación y subordinación a un modelo –el enigma inglés– del que Walsh se habría independizado.

Ahora bien, ¿es posible asegurar tal corte sin hacer un cotejo y un análisis exhaustivo del trabajo traductor de Walsh? ¿Podemos asegurar sin este análisis ausente que no hay ningún diálogo entre la saga del comisario Laurenzi y los modelos a los que Walsh podía acceder a través de la literatura traducida por él y por otros en ese momento? ¿Es un supuesto proyecto de nacionalización del género lo que explica los cambios perceptibles en los relatos de Walsh o existen otras explicaciones más plausibles de ser comprobadas?

Nuestra hipótesis es que, en los cuentos de la serie Laurenzi, Walsh siguió recurriendo a modelos de la literatura policial anglosajona, integrados ya al repertorio local como literatura traducida. Nos referimos centralmente al vasto repertorio de la literatura policial psicológica y de suspenso prolíficamente traducida en Argentina en ese momento, incluidas las propias traducciones de Walsh. Siendo la primera –la psicológica– la más importante, por constituir una tendencia renovadora surgida dentro del policial inglés de enigma y difundida y traducida ampliamente por “agentes” (Even-Zohar, 2008, p. 225) destacados como Jorge Luis Borges. A su vez, lo que motivó esta tentativa de renovación de sus relatos fue la necesidad de dar respuesta a las cambiantes demandas del público lector junto con una expectativa de inserción en el mercado norteamericano.

Nuestro enfoque, entonces, cuestiona tanto la asociación de la traducción con una mera subordinación o copia de modelos como su

relegamiento a lo foráneo. Por el contrario, partimos de la idea de que “la literatura traducida forma parte del sistema literario ‘importador’” (Wilson, 2019, p. 91). De esto resulta que en la construcción de un “repertorio cultural” (Even-Zohar, 2008, p. 218) son fundamentales tanto la “importación” como la “invención”, entendiéndolo que “no son procedimientos opuestos porque la invención se puede llevar a cabo mediante la importación” (p. 221).

Por lo tanto, nuestro abordaje comienza por echar luz sobre una parte del repertorio de opciones al que Walsh podía acceder -y al que efectivamente recurrió- a través de la literatura policial traducida en Argentina, para construir su propio aporte al sistema literario local con perspectiva internacional. Repertorio que también se nutrió de sus propias traducciones.

Importación de la renovación psicológica del policial clásico inglés. Del *Detection Club* a la colección “Séptimo Círculo”

Recientes estudios han cuestionado acertadamente esquematizaciones clásicas sobre el desarrollo histórico de la literatura policial escrita en Argentina. Los estudios puestos en revisión son aquellos que “suelen situar los comienzos del género hacia 1940 [...] y [a] estos cuentos y novelas dentro del relato clásico de enigma en lengua inglesa” (Setton, 2020, p. 84) para luego trazar un itinerario de desplazamiento del interés hacia la literatura policial negra “que empieza a desarrollarse hacia 1960 y llega a su cumbre hacia 1970” (p. 84). Por el contrario, nuevas investigaciones han remontado los orígenes del género en nuestro país “hacia el último tercio del siglo XIX” (p. 84) y han dado pruebas documentales de que “la literatura policial de las décadas de 1930 y 1940 no sólo se alimentó de la tradición clásica inglesa [sino que], también abrevó en las películas de *gangsters*, el *film noir*, el *police procedural*” (p. 84).

Nuestro trabajo sobre la constitución del repertorio de modelos importados a través de la traducción y otras prácticas editoriales nos llevó a vislumbrar otra línea del género policial hasta ahora poco o nada

atendida en su particularidad. Nos referimos a la renovación llamada entonces “psicológica” en el corazón de la misma tradición inglesa de enigma. Su origen puede remontarse al entonces célebre escritor inglés Anthony Berkeley (1893-1971), fundador del *Detection Club* (1928)². En su novela policial *The Second Shot* (1930), Berkeley utiliza una dedicatoria para preguntarse “¿Cuál es el futuro del relato detectivesco?”³ (2010, dedicatoria, 1er párrafo) y responde a esa pregunta con una nueva orientación para la novela policial de enigma:

Personalmente, estoy convencido de que los días del viejo enigma criminal puro y simple, basado enteramente en la trama y sin atractivos añadidos de carácter, estilo o incluso humor, están, si no contados, al menos en manos de los auditores; y que el relato de detectives ya está en proceso de convertirse en una novela con un interés detectivesco o criminal, reteniendo al lector menos por aspectos matemáticos que psicológicos. El elemento del rompecabezas sin duda permanecerá, pero se convertirá en un rompecabezas de carácter en lugar de un rompecabezas de tiempo, lugar, motivo y oportunidad. La pregunta no será: “¿Quién mató al anciano en el baño?”, sino: “¿Qué indujo a X, precisamente, a matar al anciano en el baño?”. (Berkeley, 2010, dedicatoria)

La propuesta de Berkeley suponía relegar la centralidad del “quién” y del “cómo” del crimen en beneficio de explorar aspectos del “por qué”, también devenido enigma. Así, el autor pone en boca de su personaje en dicha novela la siguiente reflexión: “[...] en el arte de la ficción, incluso en una forma tan baja como la historia de detectives, el interés humano debería ser, en mi opinión, una condición sine qua non” (p.11). Nos interesa seguir, hasta llegar a Walsh, uno de los particulares

2 El primer presidente del *Detection Club* fue el eminente G. K. Chesterton (1874-1936). Dorothy L. Sayers (1950), una de sus célebres integrantes, afirmaba: “Si alguna grave finalidad existe en la organización confesadamente frívola del *Detection Club*, es mantener la novela policial en el más elevado nivel que su naturaleza intrínseca consienta y depurarla del funesto legado de sensacionalismo, cháchara y estilo corrompido que por desgracia la abrumó en los tiempos pasados” (citado en Rivera, 1986, p. 10).

3 Original en inglés. Esta traducción, al igual que las siguientes, son nuestras.

recorridos de este tópico en la literatura policial argentina: el *interés humano*.

La británica Dorothy L. Sayers (1893-1957), una de las más prestigiosas autoras, antologistas y referente internacional del policial de enigma, apoyó esta perspectiva en su introducción a *Great Short Stories of Detection, Mystery and Horror. Second Series* (1931)⁴: “toda la opinión pública está, creo, del lado de los reformadores” (p. 17). Para ella, esta nueva novela policial contenía “una psicología más elaborada y realista” en la que “[...] los asesinos son en general menos malvados que antes y las víctimas menos inocentes” (p. 17), confirmando así la relevancia de esta nueva tendencia y de su intención de darle más realismo y elaboración al aspecto humano de la novela-problema.

En 1947, el estadounidense Howard Haycraft, uno de los más importantes estudiosos del género policial en esos años, destacó cómo se habían cumplido las predicciones de Sayers al reconocer que ella había anticipado “la tendencia hacia la novela de psicología y carácter que ha sido el desarrollo técnico más destacado en el relato policial detectivesco de los años 1930 y 1940” (p. 71).

En el sistema literario argentino, aparece Jorge Luis Borges (1899-1986) como el receptor contemporáneo más entusiasta de dicha renovación. El escritor utilizó su espacio en el suplemento “Libros y autores extranjeros” del semanario ilustrado *Hogar*, entre 1935-1939, para esbozar algunas ideas sobre la literatura policial. Al tratarse de reseñas sobre libros nuevos, resulta especialmente interesante constatar que se trata de lecturas en la lengua original (el inglés, en este caso) y en el mismo año de publicación de los textos en sus países de origen. Importante porque, como veremos, la recepción crítica precede, cual aparato que modela la lectura, la traducción que se hará posteriormente de los textos en el sistema local argentino.

4 Agradezco el acceso a este material inhallable en nuestro país a la “Dorothy L. Sayers Society”: <https://www.sayers.org.uk/contact>.

Para ilustrar esta recepción crítica, cobra especial relevancia su reseña a la novela *The Beast Must Die*, del inglés Nicholas Blake⁵, el 24 de junio de 1938, mismo año de su publicación original. Tras considerar que la novela de Blake es “admirable” (Borges, 2011, p. 701), Borges afirma:

El cuento policial puede ser meramente policial. En cambio, la novela policial tiene que ser también psicológica si no quiere ser ilegible. Es irrisorio que una adivinanza dure trescientas páginas. [...] No en vano la primera novela policial que registra la historia –[...] *The Moonstone* (1868) de Wilkie Collins– es, asimismo, una buena novela psicológica. Blake, en toda su obra, es felizmente fiel a esa tradición. No abruma a sus lectores: no incurre en la compleja abominación de horarios y de planos. [...] Yo lo compararía con Richard Hull, con Milward Kennedy o con Anthony Berkeley. (p. 702)

En esta cita se encuentra casi todo lo que Borges repetirá en sucesivas reseñas literarias. Primero, la distinción entre preceptivas para la novela y para el cuento en cuanto a literatura policial. Segundo, la convicción de que una buena novela policial exige, más que un *puzzle* rebuscado, un trabajo especial sobre sus personajes, sobre lo psicológico. Tercero, que dicha tentativa es ya una “tradición” que remite a la novela *La piedra lunar* del inglés Wilkie Collins (1824-1889) quien “para que sus personajes no fueran piezas de un mero juego o mecanismo, los mostró humanos y creíbles” (p. 34)

En línea con lo anterior, no es menor aclarar que Borges estimaba que dentro del cuento policial también había una distinción similar para hacer: “La solución, en las malas ficciones policiales, es de orden material: una puerta secreta, una barba suplementaria. En las buenas, es de orden psicológico: una falacia, un hábito mental, una superstición” (p. 702). Es decir, se trata de una psicología que en el cuento suele ser una manifestación lógica del razonamiento, la hábil deducción de cómo se comportaría alguien. En la novela, este desarrollo

5 Seudónimo del poeta inglés, nacido en Irlanda, Cecil Day-Lewis (1904-1972).

de la psicología presenta mayores posibilidades, pero nunca se confunde con “charlatanerías de psicoanálisis” (p. 490), tal y como celebra Borges al reseñar la novela policial de Michael Innes⁶, *Death at the President's Lodging*: “el estudio de caracteres humanos que propone este libro es más encantador que el estudio del plano de una casa de varios pisos” (p. 490). Así, en su reseña de la novela policial *Sic Transit Gloria*, del escritor inglés Milward Kennedy (1894-1968), Borges elogia: “No sólo interesa el problema; interesan los caracteres. Mejor dicho: el problema interesa en función de los caracteres” (p. 490).

En definitiva, Borges es un lector contemporáneo de esta renovación de la novela policial mientras sucede, incluida la ya citada propuesta de Berkeley: “En la dedicatoria de una de sus novelas anteriores, Anthony Berkeley ha proclamado que los artificios del género policial están virtualmente agotados y que fuerza es manejar los procedimientos de la novela psicológica” (p. 721).

No obstante el entusiasmo de Borges con las posibilidades que suponía para la novela policial esta renovación, sus textos principales no serán traducidos al español sino hasta algunos años después. Así, en 1942 y en 1952, respectivamente, Borges y Bioy Casares (1929-1999) editan *Los mejores cuentos policiales* y *Los mejores cuentos policiales. Segunda serie*. Allí, junto con cuentos clásicos del género y de sus orígenes, tenemos traducidos a los renovadores o modernos como los escritores ingleses Eden Phillpotts (1862-1960) y Graham Greene (1904-1991), además de los ya citados Berkeley, Kennedy y Innes. Incluso, al muy célebre en ese entonces William Irish, exponente del suspenso⁷.

En estas traducciones, los autores renovadores hacen gala de su abordaje psicológico, en el sentido de “hábito mental” que le dio Borges. Así, tenemos desde los “indicios psicológicos” (Queen, 1997, p. 195) que desentraña un Ellery Queen hasta “el arte de leer las mentes, estudiar los caracteres, y adivinar los sentimientos que anidan en los

6 Seudónimo del escritor escocés John Innes Mackintosh Stewart (1906-1994).

7 Seudónimo el escritor estadounidense Cornell Woolrich (1903-1968).

corazones [que se impone por sobre] el examen de las huellas dactilares o el análisis de colillas de cigarrillos” (Innes, 1952, p. 258) en “La tragedia del pañuelo”. No obstante, el cuento más representativo de la corriente renovadora será “Tres hombres muertos” en el que el detective asegura que la solución sólo puede alcanzarse “por medio de un estudio conciso y exhaustivo del carácter” (Phillpotts, 1952, p. 197) al punto de desdeñar “de las pruebas circunstanciales más claras si se oponen a características comprobadas del modo de ser y de actuar de un hombre” (p. 209).

En el medio de ambas antologías, es la Colección Séptimo Círculo la que jerarquiza esta renovación psicológica de la novela policial en Argentina con traducciones encargadas por Borges y Bioy Casares. La misma se inicia justamente con *La bestia debe morir*, de Nicholas Blake, en 1945 y su catálogo contiene también novelas de Innes, Berkeley, Hull, Phillpotts, Kennedy y Greene, así como de precursores como Wilkie Collins, entre otros.

Las citas extraídas de las antologías elaboradas por Borges y Bioy Casares, con sus respectivas traducciones, muestran que ciertos rasgos que se han indicado como distintivos de los comisarios rurales de ficción, como Laurenzi, no eran una desviación del modelo inglés. Antes bien, eran comunes en los textos policiales traducidos y difundidos. Nos referimos tanto a ese “colocarse en el punto de vista del criminal” (Braceras et al., 2000, p. 102) como a ese “conocimiento del comportamiento de su gente, la aplicación de una psicología consuetudinaria antes que libresca” (Pignatiello, 2015, p. 210). A su vez, Walsh mismo tradujo relatos de suspenso con estos mismos rasgos. Por ejemplo, en *Siete cantos fúnebres*, leemos: “Quédese usted con la balística. Yo prefiero mis conocimientos de la naturaleza humana” (Irish, 1948, p. 157).

Igualmente, novelas escritas en Argentina –publicadas en Séptimo Círculo– daban cuenta de la transferencia decidida de los aportes de esta corriente al repertorio local. Para muestra, basta mencionar *El estruendo de las rosas* de Manuel Peyrou (1902-1974), publicada en

1948, en la que a través de una digresión metaliteraria del narrador explicita su filiación: “Richard Hull, Nicholas Blake, Anthony Berkeley, Milward Kennedy, Graham Greene, son maestros en el género policial psicológico [...] El género policial, pues, se enriquece por medio de estos avances y conquistas dentro de la novela psicológica” (Peyrou, 2020, pp. 17, 21). Similar recurso usaron Bioy Casares y Silvina Ocampo (1903-1993) en su novela policial *Los que aman odian* de 1946. Allí, el narrador responde airado ante una explicación del crimen: “Su explicación es psicológicamente imposible. Usted me recuerda a esos novelistas que se concentran en la acción y descuidan los personajes. No olvide que sin el factor humano no hay obra duradera” (Ocampo y Bioy Casares, 2016, p. 83). Establecían así su intención de inscribirse en esta tendencia renovadora del policial inglés.

En síntesis, existía una renovación dentro del policial clásico de la “era dorada” (1920-1930), proveniente mayormente de Inglaterra. Dentro de nuestro sistema literario, Borges con su ya consolidado prestigio, puede ser considerado uno de los agentes activos que promovieron la transferencia de dichos modelos, desde la recepción crítica hasta el encargo de traducciones. Con estos modelos, se buscaba enriquecer a la literatura policial local intentando dotarla de lo que se llamó “interés humano” (preeminencia del “por qué” por sobre el “cómo” y el “quién”), prestando atención al trabajo sobre personajes (psicología), ambientes (circunstancias que llevan al crimen) y técnica narrativa (tipos de narradores, relatos invertidos, etc.).

Walsh: su traducción y recepción de la literatura policial

Antes de haber publicado su primer cuento policial, Rodolfo Walsh es ya un traductor del género. Uno muy joven –19 años–, cuyo manejo de la lengua inglesa proviene de su familia de origen irlandés (Bertranou, 2006). En 1946, se publica su primera traducción, *Lo que la noche revela*, del norteamericano William Irish, en la “Colección de Bolsillo Serie Naranja” (1943-1955) de la editorial Hachette. En la misma editorial, y traducidos por Walsh, se publican “siete volúmenes de

Woolrich / Irish” (Campodónico, 2016, p. 164). Tenemos, también, dos novelas de Evelyn Piper⁸, dos del inglés Víctor Caning (1911-1986) y dos de Ellery Queen⁹. Igualmente, traduce una novela en 1952¹⁰ para la Colección Séptimo Círculo.

Una breve clasificación del material revela diversidad de tendencias en el género antes que un predominio excluyente del policial de enigma clásico. Con Woolrich/Irish tenemos suspenso o “novela de la víctima” (Braceras, et al., 1986, p. 31); con Piper, intriga psicológica; con Caning, espionaje; con Queen, enigma clásico. Esta diversidad ya era parte tanto del hábito lector como de la oferta editorial: “A partir de 1951, con la ‘Serie Evasión’, las tendencias se vuelven claras y organizan el material, con las siguientes categorías: ‘deducción, suspenso, espionaje, humor y acción’” (Henríquez, 2022, p. 59).

¿Qué marcas dejó en su propia ficción policial este contacto estrecho de Walsh con modelos tan diversos? Para nosotros, sus dos primeras publicaciones en el género, “Las tres noches de Isaías Bloom” (1950) y “Los nutrieros” (1951), ya dan cuenta de la apropiación de modelos distintos. Por un lado, tenemos “Las tres noches...” dirigido al primer concurso de cuentos policiales argentinos de la revista *Vea y Lea*, con Borges y Bioy Casares entre los jurados. En la versión original de este cuento, el protagonista debe develar el misterio de un asesinato “a través de las señales que registraron sus sueños [...] con la ayuda de un manual de psicología” (Paletta, 2007, p. 86). Se trata de un cuento claramente adscrito al tipo deductivo con una presencia explícita de lo psicológico, en el sentido de “hábito mental” al que Borges solía referirse.

“Los nutrieros”, en cambio, se publica con poca diferencia de tiempo en *Leoplán* y no hay allí trama deductiva, sino una tragedia violenta que

8 Seudónimo de la escritora estadounidense, Merriam Modell (1908-1994).

9 Seudónimo de los escritores estadounidenses Frederick Dannay (1905-1982) y Manfred Bennington Lee (1905-1971).

10 *Peligro en la noche* del inglés Norman Berrow (1902-1986).

se desenvuelve frente a nosotros. Aquí vemos uno de los modelos que Walsh traduce en Argentina: Woolrich/Irish, cuyas ficciones policiales, según el propio Walsh (2016), “no son, estrictamente hablando, detectivescas” sino que “encuadran más bien en el género, tan difundido actualmente, de *murder-stories*, cuentos de crímenes” (p. 239). Según el joven escritor argentino, en las *murder-stories* “simplemente se relata un crimen, o aun un suicidio, haciendo resaltar en el mayor grado posible las circunstancias trágicas que condujeron a él” (p. 240).

Más adelante, si tomamos su “Cuento para tahúres” (1953), recopilado por él en su antología *Diez cuentos policiales argentinos* (1953), tenemos un típico proceso deductivo -sin detective- pero combinado con el relato de crímenes al estilo de Woolrich/Irish. Allí, el asesinato develado queda impune en términos de la ley y es justificado por el narrador por ser “en defensa propia” (Walsh, 2020, p. 212). Al mismo tiempo, si tomamos *Variaciones en rojo* (1953), tenemos tres relatos detectivescos más cercanos a la ortodoxia del género para publicar en el que es su primer libro y enviar a un concurso, sabiendo que en Argentina existía un público lector importante que seguía eligiendo dicho modelo de policial. Por lo tanto, si “Cuento para tahúres” da cuenta de la capacidad de ir más allá del policial clásico, lo cierto es que *Variaciones en rojo* es el que garantiza la publicación consagratoria. Existen modelos jerarquizados y modelos novedosos y Walsh se mueve entre ambas posibilidades.

Esta tensión entre formas del policial clásico de enigma inglés jerarquizadas y formas nuevas, como la renovación psicológica, está presente también en el propio *Variaciones en rojo*. Es fundamental leer la “Noticia” que abre el volumen a la luz de esas opciones. En esa introducción, Walsh (2020) señala como una deficiencia inevitable del primero de los tres relatos, “La aventura de las pruebas de imprenta”, que “no hay ‘drama’, está ausente ese elemento fantástico o patético que enriquece otras de sus aventuras” (p. 21) y concluye: “Parece condición ineludible de la narración policial que, cuanto más ‘ortodoxa’ es en su planteo y solución, tanto más queda en la sombra eso que por

no buscar términos más complicados llamaremos “interés humano”” (pp. 21-22). Reaparece aquí, el mismo tópico del “interés humano” que venimos rastreando desde Berkeley.

Es importante identificar, entonces, que cuando Walsh habla de la literatura policial detectivesca entiende que hay una tensión intrínseca, y variaciones posibles, en una gradación que va “desde la pura ortodoxia de ‘La aventura de las pruebas de imprenta’ hasta la mayor densidad pasional que respira el clima de ‘Asesinato a distancia’” (Fernández Vega, 1997, p. 57).

Walsh era consciente de la gradación experimentada en estos relatos. Al enviarle un ejemplar de *Variaciones en rojo* al investigador estadounidense Donald A. Yates, en 1954, le comenta en una carta:

[...] el primer cuento no debe tener muchas posibilidades allá, por pertenecer a una modalidad que en su país ha pasado de moda, aunque aquí conserva sus adictos. El tercero es quizá el que más se aproxima a lo que he leído en revistas americanas e inglesas. Personalmente, prefiero el segundo, que me parece responder con bastante exactitud al gusto de nuestros lectores. (Walsh, 2021a, p. 21)

Más allá de si son exactas o no las apreciaciones de Walsh, lo cierto es que con éstas confirma tanto su clara consciencia de las tendencias disponibles dentro del género como la importancia que tiene el gusto del público lector a la hora de tomar decisiones de publicación. Y, como veremos a continuación, en sus decisiones de escritura.

Origen de la saga Laurenzi

La mención al “interés humano” en su “Noticia” a *Variaciones en rojo* no es fortuita. Walsh también fue un investigador y estudioso del género policial. Y será Howard Haycraft quien tendrá un lugar relevante en la correspondencia entre Walsh y Yates. Es a través de Yates que Walsh accede a las obras críticas *Murder for pleasure* (1941) y *The Art of the Mystery Story* (1947), a las que lee “con enorme interés” (Walsh, 2021a, p. 42), calificando a la primera como “definitiva en cuanto a la evolución del género en los países anglosajones” (p. 42). En ellas, se

encuentra una amplia defensa de la tendencia de renovación psicológica dentro de la novela policial inglesa.

Donald Alfred Yates (Estados Unidos, 1930-2017) fue un estudioso de la narrativa policial latinoamericana, en especial de la argentina. Docente, investigador, recopilador y traductor. Yates, como parte de su trabajo de tesis doctoral, entra en contacto con la antología *Diez cuentos policiales argentinos* (1953) elaborada por Walsh. Escribe al escritor argentino en 1954 y así comienza una relación epistolar que se volverá una amistad entre ambos. A partir de este vínculo, Walsh puede tener una noción más precisa de lo que ocurre en el mercado estadounidense y la perspectiva de insertarse en él.

En esa misma correspondencia, Walsh desarrolla ideas del género que dialogan con Haycraft y Sayers, y que retoman un planteo muy similar al de Berkeley. En una extensa misiva de octubre de 1954, Walsh (2021a) constata el agotamiento del policial de enigma: “Es cada vez más difícil encontrar un ‘plot’ al estilo clásico que sea verdaderamente original” (p. 66). Por lo tanto, propone a Yates una definición amplia del género policial haciendo eje en su técnica narrativa: “El autor debe suscitar en el lector la duda y el deseo urgente de aclararla” (p. 66). De ahí que Walsh proponga una tipología del relato policial más amplia basada en la pregunta central a resolver: “*quién y cómo* en la novela policial clásica, *por qué* en la psicológica, y *ahora qué* en la de suspenso” (p. 66). Así, Walsh resalta que en esta nueva tendencia “se ahonda en la psicología y la conducta de los personajes, y cuanto más se ahonda, más misteriosos nos resultan” a la vez que “presenta [...] más posibilidades” (p. 67) para el trabajo literario.

Dentro de su argumentación, Walsh menciona obras ya elogiadas por Haycraft y por Borges, como *My Own Murderer* (1938) de Richard Hull¹¹. A esa predilección, Walsh amplía cuáles cree que son las mejores novelas en el género: “*El ministerio del miedo* de Greene, *La bestia debe*

11 Ejemplo clásico del “relato invertido” donde se narra cómo se comete el crimen desde la perspectiva del asesino y, al final, el proceso de investigación.

morir de Blake, The Plot de Evelyn Piper” (p. 68). Por cierto, todas, salvo *The Plot*, traducidas por la Colección Séptimo Círculo.

Ahora bien, la correspondencia con Yates da cuenta de algo más relevante aún. En ella podemos atestiguar cómo la saga Laurenzi surge, por una parte, directamente emparentada a la reflexión teórica arriba reseñada y, por otra parte, como tentativa de respuesta a un diagnóstico sobre los cambios en la demanda del público lector norteamericano y argentino:

Para el público local (que es el que primariamente tengo en cuenta en las cosas que escribo) D. H. [Daniel Hernández] funciona sin inconvenientes; [...]. En el mercado norteamericano, sin embargo, sospecho que la situación es diferente. En primer lugar, supongo que lo primero que el público norteamericano exigirá a un cuento extranjero es “color local”; pero en Buenos Aires es difícil encontrar color local. [...] Después D. H. tiene una manía disquisitoria [...] que a los lectores de su país puede resultarles fatigosa [...]. Por todo ello se me ha ocurrido la posibilidad de asesinar a D. H. (en los cuentos que le envió a usted, no en los que se publiquen aquí), reemplazándolo por un tranquilo comisario de policía, y dar un poco más de énfasis al ambiente local. Usted me dirá si estoy acertado en mis suposiciones y si la tarea vale la pena. (Walsh, 2021a, p. 59)

Walsh no optará por tal dualidad. En cambio, se definirá por una nueva orientación para sus relatos. Así se lo expresa, tras profundizar sus reflexiones sobre el género y las posibilidades respecto al público lector norteamericano, en marzo de 1955: “Te mando dos cuentos policiales míos, con un nuevo personaje y un tono algo más popular” (pp. 101-02). No hay duda de que se trata de cuentos de la saga Laurenzi porque, en mayo de 1955, Walsh escribe:

Agradezco tus generosas palabras sobre mis cuentos. Tengo pensadas varias historias más sobre el comisario Laurenzi, y en ellas haré hincapié en los caracteres y en los dilemas de conducta, más que en el truco policial, porque es evidente, a juzgar por los últimos números del EQMM [Ellery Queen Mystery Magazine] que he recibido, y por el cuento premiado, que ésa es la tendencia que está predominando. (p. 107)

“Simbiosis”, el primer relato publicado de la saga Laurenzi, aún no había sido publicado. Pero para 1955 ya existían dos relatos protagonizados por Laurenzi que habían sido enviados a Yates. Al referirse a estos cuentos y a la serie que proyecta, Walsh habla de *tono algo más popular*, de *color local* y de hacer *hincapié en los caracteres y en los dilemas de conducta, más que en el truco policial*. Este último aspecto, claramente mirando hacia la renovación psicológica de la literatura policial clásica y a su consolidación editorial.

Al final, está el porqué

Walsh tradujo dos novelas de Evelyn Piper para la colección *Evasión: El motivo es todo* (1951) y la ya mencionada *The Plot* -como *La trama usurpada* (1952)-. Walsh las menciona como ejemplos de “novela psicológica” y las define como “excelentes” (Walsh, 2021a, p. 20). En la primera novela hay una suerte de tesis que se proclama desde el título: la centralidad del motivo. A poco de comenzar, leemos el siguiente diálogo:

—¿Detective aficionado? ¿Yo? [...] Y sin embargo, no me desagradaría saber por qué mataron a Shirley.

—¡Joey, compañero, escucha! No se trata del porqué. ¡Cómo! Cómo. Qué. Cuándo, quién, no “por qué”. Eso es lo malo de tu adaptación: todos porqués.

[...] —No puedo evitarlo, George, pero es el “porqué” lo que me interesa siempre. Quiero comprender. (Piper, 1951, p. 18)

Veamos cómo inicia el primer cuento de la saga Laurenzi, “Simbiosis”. Durante toda la serie, un Laurenzi jubilado rememora sus casos a un Daniel Hernández que escribe. Daniel es, entonces, el narrador que nos reproduce la voz de Laurenzi. Desde el inicio del relato, Laurenzi deja establecido que los motivos tendrán un aspecto central en la historia que narrará:

El país es grande —dijo el comisario Laurenzi—. [...] Pero el corazón secreto de la gente, usted no lo comprende nunca. Y eso es asombroso, porque soy un policía. Nadie está en mejor posición para ver los

extremos de la miseria y la locura. Lo que pasa es que uno es también un ser humano. Pasado un tiempo nos cansamos, dejamos que las cosas resbalen sobre nosotros. [...] Con tres o cuatro palabras explicamos todo: un crimen, una violación o un suicidio. Vea, queremos que nos dejen tranquilos. ¡Pobre de usted si me trae un problema que no se pueda resolver en términos sencillos: dinero, odio, miedo! Yo no puedo tolerar, por ejemplo, que usted me salga matando a alguien sin un motivo razonable y concreto. (Walsh, 2020, p. 215)

A partir de aquí, es oportuno señalar que los elementos constantes son relativos en la serie. Como si, mirados de conjunto, los relatos fueran un terreno de experimentación dentro de una orientación muy general. Por ejemplo, no todos los relatos suceden en el ámbito rural¹². Sin embargo, en cuanto al carácter del enigma, salvo en “La Trampa” (en el que vemos un cuento de enigma clásico de principio a fin), los restantes relatos ponen en escena una gravitación mayor de los dilemas morales y de las circunstancias que llevan al crimen. Y esta sería su mayor constante.

Sin duda, el cuento más representativo de esta tentativa de actualización de su policial es “Trasposición de jugadas”, que recibió el tercer premio en el concurso de la revista *Vea y Lea* en 1961, otra vez con Borges como jurado. En primer lugar, es el único cuento donde Daniel Hernández debe insistir a Laurenzi para que le cuente la historia ya que en todos los demás siempre se muestra predispuesto a hablar o comienza él mismo la narración. Aquí el comisario es esquivo porque se trata de un error que él cometió. En segundo lugar, el Laurenzi que rememora es el más viejo de la saga, pero el caso que cuenta es cuando era más joven, su primer caso. Por lo tanto, hay una inexperiencia juvenil que resulta clave para darle credibilidad al error que cometerá el comisario a la vez que un tono nostálgico que sostiene la sensación de lo irreparable. En tercer lugar, es el propio error de Laurenzi el que

12 Además de “Simbiosis”, lo rural juega un papel destacado en “Los dos montones de tierra” y en “Trasposición de jugadas”; un papel relativo en “Cosa juzgada” y ninguno en “La trampa” o “Zugzwang”.

genera las condiciones para el asesinato que se comete. De ahí un dramatismo del texto que no puede atemperarse con chistes que son recurrentes en los otros relatos. A su vez, no es cualquier error el que comete Laurenzi, sino uno relacionado, justamente, con la psicología de los involucrados en la historia: “Así que yo me equivoqué [...] si hubiera repartido bien los papeles [...]” (Walsh, 2020, p. 253). En cuarto lugar, si bien existe un acertijo durante el relato –la aplicación del dilema del Alcuino–, el crimen sucede hacia el final del cuento, en apenas un párrafo, sin enigma alguno respecto a quién ni cómo. Solo hay algo que resolver, que le corresponde a Hernández preguntar: “¿Por qué fue?” (pp. 247).

Es en este cuento, a nuestro juicio, al cierre de su saga, donde Walsh logra dar forma más certera al tipo de relato policial que se había propuesto con el inicio de la serie. En él hallamos simplicidad del problema; desplazamiento del enigma hacia el por qué; desarrollo cuidado de un ambiente y de al menos un personaje (el propio Laurenzi); un tono acorde con el drama planteado, que no queda reducido a justificación para un problema lógico y, por último, un estilo en el que empieza a reconocerse al Walsh narrador de los años sesenta.

Comentarios finales

En nuestro recorrido pusimos en evidencia que la saga del comisario Laurenzi no tiene su origen en un corte con el policial anglosajón. Antes bien, surge de una actualización que realiza Walsh de su literatura policial apoyada en una corriente de renovación psicológica del género proveniente de la literatura inglesa. Dichos modelos se importaron al repertorio local a través de agentes como Borges y de las propias traducciones de Walsh, dentro de un vasto andamiaje editorial. También resultó clave el diálogo teórico y analítico de Walsh con Donald A. Yates que le permitió pulsar los gustos del público anglosajón y el agotamiento de lo antiguo.

No obstante, esto no supone falta de originalidad ni una mera imitación por parte Walsh. La saga del comisario Laurenzi, como todos

los relatos de Walsh, se propone aportar algo original. Walsh ya había reivindicado esta perspectiva al referirse a los cuentos seleccionados por él para la antología *Diez cuentos policiales argentinos*: “Todos – creo– presentan algún enfoque original, algún problema nuevo, alguna situación memorable” (Borges et al, 1953, p. 8). Es desde la búsqueda de originalidad dentro del vasto campo internacional de la literatura policial –y no de una nacionalización– que Walsh prueba distintas variantes en su saga creando un detective singular en un ambiente distinto y con problemas y dilemas que surgen de esa particularidad recurriendo, claro está, a aspectos de la realidad local argentina.

Referencias

- Berkeley, A. (2010). *The Second Shot*. The Langtail Press. https://archive.org/details/secondshot0000berk_n6e7/page/n7/mode/2up
- Bertranou, E. (2006). *Rodolfo Walsh: argentino, escritor y militante*. Leviatán.
- Borges, J. L., Hurtado, L., Marull, F., Pérez Zelachi, A. L., Peyrou, M., Eisen, W. L., Mayfer, A., Rey, J. del, Bustos Domecq, H. y Walsh, R. (noticia de Rodolfo Walsh). (1953). *Diez cuentos policiales argentinos*. Hachette.
- Borges, J. L. (2011). *Miscelánea*. Debolsillo.
- Braceras, E., Leytour, C. y Pittella, S. (1986). *El cuento policial argentino*. Plus Ultra.
- Braceras, E., Leytour, C. y Pittella, S. (2000). Walsh y el género policial. En J. Lafforgue (Ed), *Textos de y sobre Rodolfo Walsh* (pp. 99-104). Alianza.
- Campodónico, R. H. (2016). Los volúmenes proyectados. Industria editorial y cine policial en Argentina (1941-1956). En R. Setton y G. Pignatiello (Comps.), *Crimen y pesquisa: El género policial en la Argentina, 1870-2015: literatura, cine, televisión, historieta y testimonio* (pp. 159-183). Título.
- Capdevila, A. (1996a, 14 de junio). *Rodolfo Walsh y el Policial: Los casos del comisario Laurenzi*. Espacio Latino. Recuperado el 10 de junio de 2023. https://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/capdevila_analia/rodolfo_walsh_y_el_policial.htm
- Capdevila, A. (1996b, octubre). Walsh y el policial: Variaciones sobre el género. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria*, (5), 60-70. <https://www.cetycli.org/cboletines/capdevilab5.pdf>
- Even-Zohar, I. (2008). La fabricación del repertorio cultural y el papel de la transferencia. En A. Sanz Cabrerizo (Ed.), *Interculturas/Transliteraturas* (pp. 217-226). Arco libros.

- Fernández Vega, J. (1997). Más allá de Borges: Una exploración de la temprana narrativa policial de Rodolfo Walsh. *Iberoamericana*, 2(66), 49-69. <https://www.jstor.org/stable/41671627?origin=JSTOR-pdf>
- Fernández Vega, J. (1999). De la teología a la política: El problema del mal en la literatura policial de Rodolfo Walsh. *Hispanamérica*, (83), 5-15. <http://www.jstor.org/stable/20540117>
- García, V. (2015). Vuelta a lo que resultó un comienzo: De géneros literarios y política en “Simbiosis”, de Rodolfo Walsh. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 44, 465-481. <https://hispadoc.es/servlet/articulo?codigo=5490954>
- Haycraft, H. (Ed.). (1947). *The Art of The Mystery Story: A Collection of Critical Essays*. Grosset and Dunlap.
- Henríquez, S. (2022). Rastros de la novela de suspenso/espionaje anglosajona en *Operación Masacre* (1957) de Rodolfo Walsh. *Boletín de literatura comparada*, 47(1), 49-79. <https://doi.org/10.48162/rev.54.011>
- Innes, M. (1952). La tragedia del pañuelo. En J. L. Borges y A. Bioy Casares (Comps.), *Los mejores cuentos policiales. Segunda serie*. EMECÉ.
- Irish, W. (1948). *Siete cantos fúnebres* (Trad. Rodolfo J. Walsh, 1.ª ed.). Hachette.
- Lafforgue, J. (2003). Prólogo. En J. Lafforgue (Ed.), *Cuentos policiales argentinos*. Alfaguara.
- Lafforgue, J. y Rivera, J. B. (1996). *Asesinos de papel: Ensayos sobre narrativa policial*. Colihue.
- Luppi, J. P. (2012). Seis cuentos en busca de un autor: El declive del comisario Laurenzi en el proyecto de Rodolfo Walsh. *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 2, 61-101. <https://badebec.unr.edu.ar/index.php/badebec/issue/archive>
- Maltz, H. (2016). “El país es grande”: La argentinización del policial en los casos de Laurenzi. En R. Setton y G. Pignatiello (Comps.), *Crimen y pesquisa: El género policial en la Argentina, 1870-2015: literatura, cine, televisión, historieta y testimonio* (pp. 97-104). Título.
- Ocampo, S. y Bioy Casares, A. (2016). *Los que aman odian*. EMECÉ. (Original publicado en 1946).
- Paletta, V. (2007). El primer Walsh: El género policial como laboratorio. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 36, 79-93. <https://hispadoc.es/servlet/articulo?codigo=2521652>
- Peyrou, M. (2020). *El estruendo de las rosas*. Libros del Zorzal.
- Phillpotts, E. (1952). Tres hombres muertos. En J. L. Borges y A. Bioy Casares (Comps.), *Los mejores cuentos policiales. Segunda serie*. EMECÉ.

Pignatiello, G. (2015). Los comisarios policiales camperos de Velmiro Ayala Gauna y Rodolfo Walsh. *A contracorriente*, 13(1), 195-215.

<https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/1366/2467>

Piper, E. (1951). *El motivo es todo* (Trad. Rodolfo J. Walsh, 1.ª ed.). Hachette.

Queen, E. (1997). Filatelia. En J. L. Borges y A. Bioy Casares (Comps.), *Los mejores cuentos policiales 1* (4.ª edición). EMECÉ.

Rivera, J. B. (Comp.). (1986). *El relato policial en Argentina: Antología crítica*. Eudeba.

Sayers, D. L. (1931). Introduction. En D. L. Sayers (Comp.), *Great Short Stories of Detection, Mystery and Horror: Second series*. Doubleday / Doran & Company.

Walsh, R. J. (noticia de Lafforgue, J.). (1992). *La máquina del bien y del mal*. Clarín / Aguilar.

Walsh, R. J. (2020). *Cuentos completos* (Ed. De R. Piglia). De la Flor.

Walsh, R. J. (2021a). *Rodolfo Walsh: Cartas a Donald A. Yates 1954-1964* (Comp., notas y trad. de J. J. Delaney). De la Flor.

Walsh, R. J. (2016). Nota preliminar a *Lo que la noche revela*. En R. Setton y G. Pignatiello (Comps.), *Crimen y pesquisa: El género policial en la Argentina, 1870-2015: literatura, cine, televisión, historieta y testimonio* (pp. 239-240). Título.

Wilson, P. (2019). *Página impar. Textos sobre la traducción en Argentina: Conceptos, historia, figuras*. Ethos.