



Rastros de la novela de suspenso/espionaje anglosajona en *Operación Masacre* (1957) de Rodolfo Walsh

*Traces of the Anglo-saxon Espionage/Suspense Novel
in Operación Masacre (1957), by Rodolfo Walsh*

 <https://doi.org/10.48162/rev.54.011>

Sebastián Henríquez

Universidad Nacional de Cuyo
Argentina

cazador_americano@yahoo.com.ar

“Una cosa muy positiva me ha dejado este caso de *Operación Masacre*. Creo haber demostrado en la forma más espectacular que un autor de novelas policiales puede investigar un caso real... y resolverlo.”

Rodolfo Walsh. Carta a Donald Yates, 16/08/1957

“—Usted no ha sido detective —exclamó Johns—. Usted ha sido escritor de libros policiales.”

El Ministerio del Miedo. Graham Greene

Resumen

La crítica literaria suele ubicar los cuentos policiales de Rodolfo Walsh dentro de la categoría de policial “de enigma”, mientras que propone ver en

Operación Masacre (1957) un pasaje hacia la “novela negra”. En este trabajo analizaremos la correspondencia de Rodolfo Walsh con el investigador norteamericano Donald A. Yates, mantenida entre 1954 y 1957, para dar cuenta de la particular recepción que hizo el escritor argentino de las tendencias del género policial de procedencia anglosajona. De dicho análisis se desprende que no es la novela negra, sino las entonces emergentes novelas policiales de suspenso, de espionaje y psicológicas las que constituyeron modelos activos de referencia para Walsh durante los años cincuenta. En el caso particular de *Operación Masacre*, es en la lectura y traducción de novelas policiales de suspenso/espionaje anglosajonas – también populares en el cine– donde podemos encontrar los principales modelos presentes en su técnica narrativa.

Palabras clave: *Operación Masacre*; suspenso; novela policial; non-fiction; Rodolfo Walsh

Abstract

Literary criticism usually places Rodolfo Walsh's crime narratives within the category of "detective stories". However, it proposes to see in *Operación Masacre* (1957) a passage towards the "hard-boiled" novel. This work will analyze the correspondence between Rodolfo Walsh and the American researcher Donald A. Yates between 1954 and 1957, to account for the particular reception that the Argentine writer made of the trends of the Anglo-Saxon crime genre. From this analysis it will emerge that it is not hard-boiled novels, but the then emerging police suspense, espionage and psychological novels that constituted active models of reference for Walsh during the 1950s. In the particular case of *Operación Masacre*, it is in the reading and translation of Anglo-Saxon thriller/espionage crime novels –also popular in the cinema– where we can find the main models present in its narrative technique.

Keywords: *Operación Masacre*; thriller; detective novel; non-fiction; Rodolfo Walsh

La influencia de la literatura policial que leía, traducía y escribía Rodolfo Walsh (1927-1977) sobre la escritura de *Operación Masacre* (1957) –relato de no ficción, o testimonial– ha sido tradicionalmente abordada desde la dicotomía “policial de enigma”/“novela negra” o “dura”. Desde esta perspectiva, ha sido común ver sus cuentos policiales precedentes a *Operación Masacre* como “ejemplos paradigmáticos del relato [policial] clásico”, por un lado, mientras que, por otro lado, “los textos

no-ficcionales tendrían una filiación claramente dependiente de la novela dura norteamericana” (Amar Sánchez, 2008: 165). En similar perspectiva, David Viñas propone leer *Operación Masacre* como un texto bisagra en la producción de Walsh, en el que “la novela policial de enigma se va trocando en novela negra” y en el que “el eje cultural argentino se fue desplazando de Europa hacia Estados Unidos” (Viñas, 1996: 219). Igualmente, Juan José Saer señalaba en una entrevista en 1998 una “contradicción” en Walsh, ya que “los policiales de Walsh son curiosamente deductivos. (...) Después están sus otros libros que son directamente políticos” (citado en Pron, 2013: 361).

Las lecturas precedentes hacen énfasis en el aspecto temático de *Operación Masacre* para justificar su filiación dentro de la novela negra:

Si se admite que la novela negra propone una lectura de un mundo agobiado por la inseguridad de la existencia, nada más ejemplificador de esto que el relato del fusilamiento de inocentes atrapados por azar en la pesadilla de *Operación Masacre* (Amar Sánchez, 2000: 209).

En este trabajo, por el contrario, nos proponemos demostrar que la novela policial negra norteamericana no era un modelo de referencia para Walsh durante los años cuarenta y cincuenta, sino las entonces emergentes novelas anglosajonas de suspenso, de espionaje y psicológicas. En esta perspectiva, veremos cómo ciertos aspectos centrales de la técnica narrativa en *Operación Masacre* son el resultado de una “recepción productiva” (Moog-Grünwald, 1993: 255) que llevó adelante Walsh de los relatos de suspenso/espionaje anglosajones que leía y traducía en esos años, así como de sus adaptaciones en el cine.

Al hablar de “recepción productiva” nos referimos a un proceso complejo y dinámico por el cual los escritores, “estimulados e influidos por determinadas obras (...), crean una nueva obra de arte” (Moog-Grünewald, 1993: 255). Pero no en una simple relación directa, por ejemplo, de obra a obra, sino en un proceso “en el que participan tres ‘instancias’: autor, obra, público” (Moog-Grünewald, 1993: 250) y en el que es necesario tener en cuenta, también, “el marco de la tradición, (...) que es responsable de la aceptación y del rechazo de éstos o de aquellos textos” (Moog-Grünewald, 1993: 257).

En nuestro caso particular, se suma la complejidad de que abordaremos este proceso de recepción productiva, de textos ficcionales, en un texto no-ficcional. Por lo tanto, para avanzar en nuestro análisis, se hace necesario especificar, en primer lugar, que entendemos *Operación Masacre* como un relato de no-ficción o testimonial, en el cual existe una

narrativización o subjetivización [de la fuente documental] (...) y son los procedimientos que se encuentran en la narrativa ficcional del mismo autor los que hacen posible ese proceso. (...) En el caso de Walsh, el canon del género policial domina en la mayor parte de su producción y define sus relatos testimoniales (Amar Sánchez, 2008: 145).

En segundo lugar, debemos establecer una categorización de los relatos policiales a fin de dar cuenta de cuáles son las subespecies del género que tendrán un papel determinante en la técnica narrativa de *Operación Masacre*. Trabajaremos con las definiciones que propone Todorov (2003), en las que se combinan ciertos aspectos formales de la narración con elementos temáticos.

Partimos, entonces, de la siguiente definición de la “novela de enigma”: “En la base de la novela de enigma se encuentra una dualidad. (...) Esta novela no contiene una sino dos historias: la historia del crimen y la de la pesquisa” (Todorov, 2003: 37). En la novela de enigma, en consecuencia, la primera historia –la del crimen– está ausente y se nos presenta como un “puzzle” que debe ser resuelto por la pesquisa. En términos coloquiales del universo lector anglosajón de principios del siglo XX, se las denominaba “*whodunit*” –“quién lo hizo”– (Rodell, 1954: 10). Sus principales referentes fueron escritores ingleses, como Sir Arthur Conan Doyle (1859-1930), el creador de Sherlock Holmes.

La “novela policial negra”, en cambio, surge históricamente después de la novela de enigma. Se crea y desarrolla principalmente en Estados Unidos, entre 1920 y 1930, en el contexto de la “Gran Depresión” (Porter, 2003: 95). A diferencia de la novela de enigma, la novela negra “fusiona las dos historias o, en otras palabras, suprime a la primera y da vida a la segunda. Ya no se nos narra un crimen anterior al momento del relato: el relato coincide con la acción” (Todorov, 2003: 38). Aquí, entonces, el interés del lector no se sostiene principalmente sobre el misterio que debe ser resuelto, sino sobre el “suspense”, es decir, sobre “la espera de lo que acontecerá” (Todorov, 2003: 38). Como también señala el autor, estas novelas se constituyeron y definieron, primariamente, alrededor de una diferenciación temática respecto a la novela de enigma que apelaba a la inteligencia deductiva: “la violencia, el crimen, sórdido con frecuencia, la amoralidad de los personajes” (Todorov, 2003: 38-39).

Frente a estas dos variantes emerge “una tercera que combina sus propiedades: la *novela de suspense*” (Todorov, 2003: 39).

Esta subespecie del género policial, “apareció en dos momentos; sirvió de transición entre la novela de enigma y la novela negra, y ha existido contemporáneamente con esta última” (Todorov, 2003: 39). Desde el punto de vista formal narrativo, en la novela de suspenso se conservan las dos historias, “la del pasado y la del presente”, pero, como en la novela negra, “es la segunda historia la que ocupa el lugar central” (Todorov, 2003: 39). Como explica el autor: “Los dos tipos de interés se encuentran, pues, reunidos aquí: la curiosidad de saber cómo se explican los acontecimientos ya pasados; y el suspenso también: ¿qué va a ocurrirles a los personajes principales?” (Todorov, 2003: 39).

En su tipología, Todorov no parece pensar a la “novela de espionaje” como una subespecie de la novela policial (en especial, de la novela de suspenso). Por el contrario, la menciona, sin mayores precisiones, como una “sustitución” de la “novela de aventuras” (Todorov, 2003: 39). Por nuestra parte, compartimos con Hamish Stewart que, aunque en la novela de espionaje, muchas veces, “el resultado es una forma de literatura de acción” (Stewart, 2001: 3), existe al menos un grupo de ellas que son “un ramal de la novela de suspenso” (Stewart, 2001: 10). En cuanto a lo temático, en la novela de espionaje generalmente:

there is no discrete crime involved but rather a covert action which (...) transgresses conventional, moral, or legal boundaries. The action is self-evidently political since it involves national rivalries and constantly veers towards a paranoid visión of ‘violation by *outside* agencies’ and ‘violation of individual autonomy by *internal* agencies’

[“no hay un crimen discreto involucrado sino más bien una acción encubierta que (...) transgrede los límites

convencionales, morales o legales. La acción es evidentemente política, ya que implica rivalidades nacionales y vira constantemente hacia una visión paranoica de ‘violación por parte de agencias externas’ y ‘violación de la autonomía individual por parte de agencias internas’.¹ (Seed, 2003: 115)

De manera similar a la novela de espionaje, existe una novela policial de suspenso que, por su temática, ha sido llamada “psicológica”. Son aquellos relatos de suspenso en los que se pone “below all foreground the psychology of their characters *in extremis*” [“en primer plano la psicología de sus personajes *in extremis*”] (Forshaw, 2007: 150).

Teniendo en cuenta estas categorías, resulta fundamental tener presente que la literatura policial está marcada por su historia como “literatura de masas” (Todorov, 2003: 36) en la que “la relación con el mercado es inmediata” y “la escritura se orienta hacia una demanda preexistente” (Pastormerlo, 1997: 19). Sin distinciones de subespecie, su popularidad entre los lectores está vinculada estrechamente a las publicaciones periódicas desde finales del siglo XIX (folletines, revistas, colecciones de bolsillo) hasta pasada la primera mitad del siglo XX (Lafforgue y Rivera, 1997: 11-23).

A su vez, esta popularidad marcó otro aspecto importante del género policial: su relación estrecha con el cine. Como señala Setton:

Desde sus comienzos (...), el cine dio un lugar privilegiado a las tramas de carácter policial. Así, importantes modelos

¹ Todas las traducciones de citas en inglés son nuestras, salvo que se indique lo contrario.

narrativos y comunicacionales fueron recibidos y transformados en la literatura (policial), además de que fueron un importante influjo para el desarrollo de los diversos cines nacionales (Setton, 2020: 85).

Finalmente, para poder dar cuenta de los rastros que dejaron los relatos y películas anglosajones de suspenso/espionaje en *Operación Masacre*, será fundamental una lectura atenta de la correspondencia de Walsh con el investigador norteamericano Donald A. Yates, publicada recientemente². Dicha correspondencia abarca años claves en la formación y producción de Walsh como escritor y especialista en literatura policial, especialmente entre 1954 y 1957. Las cartas llenan un vacío respecto a la evolución interna de las propias definiciones teóricas de Walsh sobre el género, sus proyectos editoriales y de traducción, así como el impacto de estos en la escritura de su obra de ficción y de *Operación Masacre*.

1. Rodolfo Walsh y el género policial en Argentina

El camino que lleva a Walsh a la producción de *Operación Masacre* está cimentado sobre una tarea de años en el corazón de la industria editorial de masas, que se inició en los primeros escalafones del oficio. Walsh vive económicamente de su trabajo como corrector de pruebas, con 17 años, en la editorial Hachette (Walsh, 2008: 13). Allí mismo podrá aprovechar su

² 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. Fue responsable de la primera traducción de J. L. Borges en Estados Unidos. Yates, como parte de su trabajo de tesis doctoral, entra en contacto con la antología *Diez cuentos policiales argentinos* (1953), elaborada por Walsh. Escribe a Walsh en 1954 y así comienza una relación epistolar que se volverá una amistad entre ambos (Delaney, 2021: 5-10).

conocimiento del inglés como segunda lengua materna, por su descendencia irlandesa, para comenzar a trabajar como traductor. Traductor, mayoritariamente, de novelas policiales o similares que apuntan a un consumo masivo. Por una parte, en colecciones como las Biblioteca de Bolsillo Serie Naranja y *Evasión*, ambas de editorial Hachette. Por otra parte, en revistas populares o “magazines” como *Leoplán* y *Vea y Lea* (Lafforgue, 2000: 300).

Su propia producción en el género se inicia auspiciosamente con “Las tres noches de Isaías Bloom” (1950), presentado –y premiado con una mención en segundo lugar– en concurso de relatos policiales organizado por la editorial Emecé y la revista *Vea y Lea*, con jurado compuesto por Jorge Luis Borges (1899-1986), Adolfo Bioy Casares (1914-1999) y Leónidas Barletta (1902-1975). Salvo unas breves incursiones fantásticas en esos inicios, considerados por Piglia como “irónicas pruebas de su inicial fervor borgeano” (Piglia, 2020: 525)³, Walsh desarrolló la mayor parte de su narrativa policial dentro de las normas del relato de enigma, aunque con un mayor interés puesto en el desarrollo de caracteres y situaciones a partir de los cuentos de la denominada “saga del comisario Laurenzi”⁴.

En ese recorrido edita la primera antología del género en nuestro país, *Diez cuentos policiales argentinos* (1953), que

³ En esos años, Walsh consideraba a Borges “sin lugar a dudas, el más talentoso y lúcido entre los escritores argentinos contemporáneos” (Walsh, 2021: 17). Los relatos son “Los ojos del traidor” (1952) y “El viaje circular” (1952) en *Vea y Lea*.

⁴ El detective protagonista de esos relatos será el comisario de provincia Laurenzi, quien, ya jubilado, cuenta diversos casos a Daniel Hernández. El mismo Daniel Hernández que hasta entonces había protagonizado los relatos de Walsh como detective, ahora devenido narrador.

incluye su “Cuento para tahúres”. Luego, vendrá *Variaciones en rojo* (Premio Municipal, 1953). Entre 1956 y 1962, Walsh publica nueve relatos policiales más, siete de los cuales pertenecen a la “saga del comisario Laurenzi”. En 1956, edita la *Antología del cuento extraño*. En paralelo, también escribe artículos relacionados con el género o acompañando traducciones, mayormente para la revista *Leoplán*⁵. La nota “2-0-12 no vuelve” (1955) será su incursión periodística previa a *Operación Masacre*.

Ahora bien, este recorrido prolífico de Walsh en el género policial se enmarca en un contexto de recepción y producción particular. En el período que va desde principios de 1940 a mediados de 1950 asistimos a una “feliz conjunción” (Lafforgue, 2003: 15) entre el crecimiento de la industria editorial y de un público lector afín al género, por una parte, y el impulso de prestigio que, por otra parte, le dieron autores consagrados por fuera de la literatura de masas. Una época que se encontró hegemonizada –aunque no absorbida– por la escuela clásica de la novela de enigma.

Borges y Bioy Casares ya habían publicado, bajo seudónimo, sus *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942) cuando fundan para Emecé la colección “Séptimo círculo” en 1945, centrada en autores mayormente británicos y algunos norteamericanos, todos alejados de la novela negra. Al mismo tiempo, bajo ese predominio de la novela de enigma, como señala Setton, “en Argentina se desarrolló a partir de la década

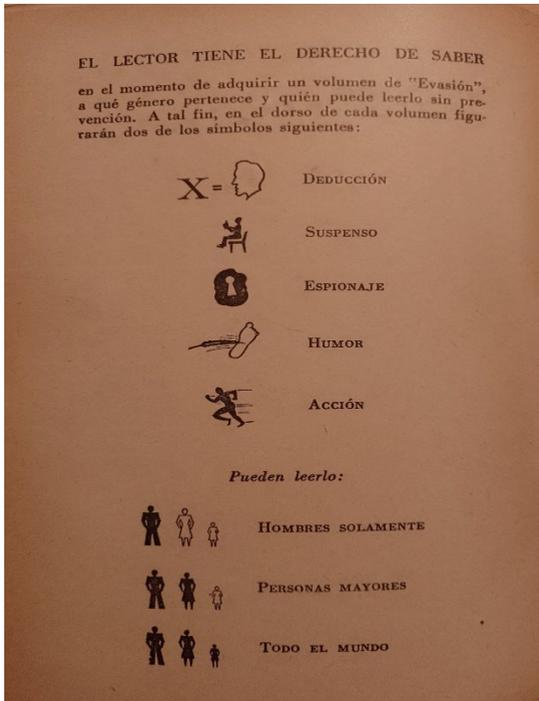
⁵ “La misteriosa desaparición de un creador de misterios” (1953); “¡Vuelve Sherlock Holmes!” (1953); “Dos mil quinientos años de literatura policial” (en *La Nación*, 1954); “Un estremecimiento, por favor (En torno al cuento fantástico y de suspenso...)” (1955) y “Cierre la puerta” (1955).

de 1930 una literatura policial diferente a la narración de enigma o novela-problema” (Setton, 2020: 92). Se trata de traducciones y de algunas expresiones nacionales del “hard-boiled” y del suspenso, tanto en las revistas populares como en el cine. En esta mixtura, la novela clásica sigue imponiendo su mirada desdeñosa sobre la novela negra, también llamada de “acción”. Como lo señalaba Ricardo Piglia, esos relatos “duros (...) parecían la versión degradada de un género refinado y armónico” (Lafforgue y Rivera, 1996: 51).

Aquí debemos destacar el ascendente relevante de las novelas de suspenso, de espionaje y psicológicas, correspondiente a lo que sucedía en Estados Unidos e Inglaterra. Una mirada a los catálogos de la Colección de Bolsillo Serie Naranja (1943-1955) y de la colección Evasión, (1951-1955), ambas de Hachette, permite precisar esa diversificación en el género. En la Serie Naranja, predomina claramente la novela de enigma, con autores como Ellery Queen⁶ y Carter Dickson⁷, mientras empiezan a ganar espacio las novelas de suspenso. El autor más destacado de esta tendencia, en dichos catálogos, será William Irish, seudónimo de Cornell Woolrich (Estados Unidos, 1903-1968). La importancia es tal, que el propio Walsh, en algo muy poco común, escribe un prólogo especial para su traducción de *Lo que la noche revela* (1946), introduciendo al autor y al tipo de policial que lo caracteriza (Abós, 2020). 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.

⁶ Seudónimo de los escritores estadounidenses Frederick Dannay (1905-1982) y Manfred Bennington Lee (1905-1971).

⁷ Seudónimo del escritor estadounidense John Dickson Carr (1906-1977).



Fuente: IRISH, William. *Alguien al teléfono*. Traducción Rodolfo Walsh. Colección Evasión. Buenos Aires: Hachette, 1952, p. 2.

Estas precisiones se vuelven aún más relevantes cuando observamos que la mayor parte de las traducciones realizadas por Walsh para ambos catálogos fueron de novelas de suspenso, de espionaje y de orientación psicológica, destacándose Cornell Woolrich, Victor Canning (1911-1986) y Evelyn Piper⁸ (Lafforgue, 2000: 300-303).

Una forma más de medir la importancia que tuvo la novela de suspenso en la etapa que nos ocupa es su relación con el cine

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

anglosajón y el argentino. El cine producido en Hollywood fue prolífico en sus adaptaciones de relatos policiales de todas las subespecies, pero en especial de las tendencias vinculadas al suspenso y a la novela negra. Algunas de esas películas se convirtieron en obras consagradas del séptimo arte. Valgan de ejemplo películas como *El halcón maltés* (1941)⁹, *El cartero siempre llama dos veces* (1946)¹⁰, *39 escalones* (1935)¹¹ y *La ventana indiscreta* (1954)¹². El caso de Woolrich vuelve a destacar, no solo porque sus relatos de suspenso fueron muchas veces adaptados al cine en Estados Unidos, como *La ventana indiscreta*, sino también en Argentina. Relación que se hace explícita publicitariamente en la contratapa de *Alguien al teléfono* (1952), traducida por el propio Walsh, cuando se afirma que las características de esos relatos: “los hacen en general especialmente aptos para ser trasladados a la pantalla. Precisamente ‘Alguien al teléfono’ acaba de ser presentada por el cine argentino, como integrante de la película llamada ‘Nunca abras esa puerta’” (Irish, 1952: contratapa).

2. Las ideas de Rodolfo Walsh sobre el género policial a través de la correspondencia con Donald Yates

Estamos, por lo tanto, en un momento de la recepción y producción de la literatura policial en nuestro país en el cual el prestigio de la novela de enigma se complementa ampliamente con la emergencia de nuevas tendencias del género, como el suspenso. Un marco de transición donde la novela negra es aún marginal en nuestro país, aunque también

⁹ Basada en la novela negra homónima de Dashiell Hammet (1894-1961).

¹⁰ Basada en la novela homónima de James M. Cain (1892-1977).

¹¹ Basada en la novela homónima de John Buchan (1875-1940).

¹² Basada en un relato de Cornell Woolrich.

circule en traducciones de las publicaciones populares. Etapa, a su vez, en la que las novelas de suspenso y negras tienen un auge propio en el cine de mayor envergadura mundial (Estados Unidos).

En este marco, Walsh dejará registrado en su correspondencia con Yates un conjunto rico de reflexiones teóricas sobre el género policial así como de sus proyectos propios de escritura. Reflexiones y proyectos que serán claves en la técnica narrativa de *Operación Masacre*.

En primer lugar, es importante constatar cómo Walsh es consciente de la transición que se opera en el mercado editorial y en el consumo de los lectores, tanto en el país de su interlocutor como en el propio. Las cartas dan cuenta de cómo se construye ese diagnóstico de situación. Primero, Walsh informa a Yates que en Argentina, en 1954, “El público se inclina aun por los *whodunits*, exige un buen problema resuelto con inteligencia. La buena novela psicológica (sin psicoanálisis) también es aceptada”. (Walsh, 2021: 20). Pero, más adelante, con el fluir del intercambio con Yates, constata el declive de la novela de enigma entre el público lector anglosajón en beneficio de otras subespecies del género policial: “Sus comentarios sobre el gusto actual del público norteamericano son muy ilustrativos. Personalmente, lamento que las preferencias se inclinen por la novela de acción” (Walsh, 2021: 32). Este “lamento” inicial en Walsh es entendible desde un escritor que viene basando su obra policial en una tendencia que ahora, constata, “ha pasado de moda” (Walsh, 2021: 32) justamente en el país que marca tendencia en el género.

Ante el nuevo escenario que se gesta ante sí, Walsh opta por reorientar su propia producción, teniendo en cuenta el “mercado norteamericano” (Walsh, 2021: 59) al que ahora puede aspirar gracias a las traducciones que Yates afirma que hará de sus cuentos. De esa reorientación surge la “saga del comisario Laurenzi”:

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, 2021: 59).

Ahora bien, de la misma manera en que Walsh reorienta su trabajo como escritor en base a las expectativas de consumo de un mercado editorial y de un público que pide otros desarrollos al género policial, también arriba a nuevas reflexiones teóricas sobre el género. Estas últimas articulan de manera coherente la relación autor-obra-público. Así, en una extensa misiva de octubre de 1954, Walsh propone a Yates definir de manera amplia a la literatura policial, haciendo eje en su “técnica narrativa”, antes que en aspectos formales o temáticos: “Esa nota de *incertidumbre* es para mí (...) lo esencial de la novela detectivesca. (...) El autor debe suscitar en el lector la duda y el deseo urgente de aclararla (Walsh, 2021: 66). Esta definición, según él, permite plantear una “ampliación de fronteras” en el género que ve como “necesaria” ante el agotamiento de las posibilidades del enigma tradicional: “Es cada vez más difícil encontrar un ‘plot’ al estilo clásico que sea verdaderamente original” (Walsh, 2021: 66).

¿En qué consiste dicha ampliación de fronteras? Se trata de una tipología del relato policial más amplia basada en la “incertidumbre” que se genera en el lector. Según la pregunta, será la clasificación: “*quién y cómo* en la novela policial clásica, *por qué* en la psicológica, y *ahora qué* en la de suspenso” (Walsh, 2021: 66). Este enfoque, resalta Walsh, permite incluir “como nuevas provincias las hasta ahora rechazadas novela de espionaje y novela de intriga psicológica” (Walsh, 2021: 66). Por el contrario, la novela negra, o de acción, sigue siendo explícitamente descartada: ““the hard-boiled detective story’ es una rama ilegítima de la novela policial (...) que debe combatirse muy seriamente” (Walsh, 2021: 64).

En relación con lo anterior, Walsh señala claramente cuáles son sus modelos en esa perspectiva de apertura del género: “yo mencionaré *El ministerio del miedo*¹³ de Greene, *La bestia debe morir*¹⁴ de Blake, *The Plot*¹⁵ de Evelyn Piper como puntos culminantes” (Walsh, 2021: 68). A estos ejemplos sumará “*My Own Murderer*¹⁶ de Richard Hull” en la que, según comenta: “la ‘detección’ ocupa apenas un 10% del total de la obra”.

¹³ Novela del escritor inglés Graham Greene (1904-1991), publicada originalmente en 1943. En Argentina, en 1945, colección Séptimo Círculo, Emecé.

¹⁴ Novela del escritor inglés Nicholas Blake, seudónimo de Cecil Day-Lewis (1904-1972), publicada originalmente en 1938. En Argentina, en 1945, colección Séptimo Círculo, Emecé.

¹⁵ Publicada originalmente en 1951. Traducida por el propio Walsh como *La trama* usurpada (1952) para Evasión.

¹⁶ Novela del escritor inglés Richard Hull, seudónimo de Richard Henry Sampson (1897-1973), publicada originalmente en 1940. En Argentina, en 1945, colección Séptimo Círculo, Emecé.

También menciona *Mister Bucylla*¹⁷ (sic) de Eric Linklater, de la cual destaca que: “El esclarecimiento (no la ‘detección’) de los hechos está realizado con verdadera maestría” (Walsh, 2021: 67-68).

La selección operada, con sus argumentos, da cuenta de una predilección de Walsh por el suspenso, el espionaje y la intriga psicológica. Recordemos que *El ministerio del miedo* es una novela de suspenso-espionaje, llevada al cine en 1944 por Fritz Lang. Mientras que, tanto *La bestia debe morir* como *The plot, My own murderer* y *Mister Byculla* son policiales de intriga psicológica, y no estrictamente clásicas de enigma.¹⁸

Una prueba más de las intenciones de Walsh de hacer propias las nuevas tendencias en el género es su propio proyecto de escribir una novela de suspenso-espionaje ambientada en América Latina. Siempre, también, con vistas al público norteamericano. E, incluso, con la posibilidad de proponerla como guion cinematográfico. Así se lo comenta y consulta a Yates, en carta de mayo de 1954:

Tengo trazado el argumento para una novela que se desarrollaría en Paraguay o Bolivia, y que quizá respondería mejor al requisito que menciona usted de "a colorful Latin background". Sería una novela de espionaje, aunque con un

¹⁷ Novela del escritor escocés Eric Linklater (1899-1974), publicada originalmente en 1950. En Argentina, en 1954, colección Séptimo Círculo, Emecé.

¹⁸ Es oportuno señalar que, aunque todas estas novelas se apartan —como señala Walsh— de la novela de enigma clásica ortodoxa, cuatro de las cinco novelas mencionadas fueron publicadas en Séptimo Círculo. Es decir, en una colección anclada en los exponentes británicos prestigiosos. No se trata, pues, de novelas consideradas disruptivas, como sí lo era la novela negra.

asesinato que sería resuelto después de una laboriosa investigación, como en las del inglés Victor Canning. Le parece que puede interesar? (Walsh, 2021: 22).

Aquí aparece otro modelo clave, el inglés Víctor Canning. Del célebre escritor y periodista, Walsh ya había traducido para la serie *Evasión* las novelas de suspenso y espionaje *Luna de las panteras* y *Un bosque de ojos*, ambas en 1951. Así, en cartas posteriores, Walsh insistirá sobre este proyecto, refiriéndose a él como la “novela paraguaya” o “boliviana”. Al mismo tiempo, el interés por escribir esta novela incluía documentarse sobre el país en el que se desarrollaría e incluso viajar al mismo para construir la verosimilitud de los ambientes.

Pero a medida que avanza el tiempo, Walsh deja constancia de las dificultades para concretar la escritura de la novela. En marzo de 1955, cuenta a Yates que frente a esta imposibilidad, ha decidido registrar “la idea como argumento cinematográfico” y sugiere a su amigo buscar la posibilidad de venderlo en Estados Unidos, como un negocio compartido: “Si querés trabajar sobre la idea para mejorarla desde el punto de vista del espectador norteamericano, perfecto” (Walsh, 2021: 107). En dicho film, Walsh proyectaba la historia de un ciudadano norteamericano en La Paz, Bolivia: “Después de una serie de peripecias (tiros, persecuciones, puñetazos y mujeres), se entera de que durante un mes ha llevado, sin saberlo, sobre su persona (dentro del sobretodo) todos los planes de una revolución para derrocar al gobierno...” (Walsh, 2021: 103).

Efectivamente, el argumento imaginado comparte tanto con *El ministerio del miedo* como con las dos novelas de Canning un mismo elemento: el protagonista no es un espía profesional,

sino alguien que termina accidentalmente involucrado en una trama de espionaje. Es importante destacar, a su vez, que la novela de espionaje tiene, necesariamente, un contenido que incluye lo político. Dichas novelas escritas en el mundo anglosajón tomaban mayormente, como telón de fondo, o la recientemente terminada Segunda Guerra Mundial o la ya instalada Guerra Fría.

3. La novela de suspenso-espionaje en *Operación Masacre*

Resulta fundamental tener presentes las reflexiones teóricas de Walsh sobre la literatura policial de su época así como sus proyectos de escritura dentro del género, tal y como los desarrolló en su correspondencia con Yates. Lo que hemos puntualizado hasta aquí nos permitirá dar cuenta de cómo Walsh adopta técnicas y modelos de las novelas de suspenso-espionaje en un texto testimonial como *Operación Masacre*.

Tratándose de un texto de no-ficción, es necesario contextualizar este pasaje de Walsh de la ficción policial al relato testimonial. Con el derrocamiento del presidente Perón por la autodenominada “Revolución Libertadora” en septiembre de 1955, se producen en simultáneo una serie de desplazamientos tanto en el campo cultural como en la vida e inserción de Walsh en él. En abril de 1956, Walsh deja constancia de un declive abrupto del interés de los lectores en la ficción policial que atribuye, en su correspondencia con Yates, a un cambio de contexto: “Los temas políticos y sociales ocupan casi exclusivamente las páginas de las revistas” (Walsh, 2021: 120).

Dentro de esta misma caracterización, Walsh decide orientarse hacia el periodismo tanto político como el de “interés general” (Walsh, 2008: 21). Por primera vez, Walsh comienza a trabajar

narrativamente, desde la crónica, con materiales de la realidad política, articulando el testimonio con una búsqueda estilística propia.

Sin embargo, importa ver que este impacto de la realidad política en Walsh es siempre *novelable*. La realidad política, al principio, se lee también desde sus posibilidades literarias. Este aspecto será crucial en *Operación Masacre*, ya que su historia se presentará a Walsh, desde el principio, con ese rasgo. Argentina se convierte, ya en abril de 1956, en el posible “ambiente” para una historia policial de espionaje. Así se lo afirma a Yates: “Hemos vivido casi todo este año en medio de una psicosis revolucionaria que no puede concebir quien no la haya experimentado (...) (Y yo, que quería irme a Bolivia en busca de “ambiente”...) (Walsh, 2021: 119).

Este escritor es el que, a inicios de diciembre de 1956, se pone en contacto con una “historia increíble”, la de “un fusilado que vive” (Walsh, 1964: 10), en la que pueden desplegarse las prácticas del periodismo de investigación, tan cercano a la investigación detectivesca. Un proceso transformador, a su vez, que supondrá una revisión acelerada de sus posiciones políticas al asumir riesgos y compromisos con las víctimas cuyos testimonios son el material de su texto de denuncia.

Puesto en contacto con Juan Carlos Livraga, sobreviviente de los fusilamientos clandestinos realizados entre el 9 y el 10 de junio de 1956, Walsh inicia, junto con una entonces joven periodista llamada Enriqueta Muñiz (Muñiz, 2019), un proceso de investigación y una tenaz campaña periodista de denuncia. Entre enero y marzo de 1957 se publicarán seis notas en el periódico *Revolución Nacional*. Luego, tras un primer ordenamiento del material, Walsh publica en la revista

Mayoría, "Operación Masacre. Un libro que no encuentra editor", en una serie de ocho notas, entre junio y julio de 1957. Finalmente, en diciembre de ese año, saldrá a la luz la primera edición en libro de Operación Masacre. Un proceso que no ha sido clausurado, de editorial Sigla.

Tomando en cuenta cómo el propio Walsh ve en la Argentina de 1956 un ambiente propicio para una novela de espionaje, se lee ya en el título de *Operación Masacre* esta marca. El término "Operación" remite al lenguaje político militar de las operaciones de inteligencia y espionaje propias de dicho tipo de novela. Justamente, Walsh había condensado y traducido hacia poco *Operation Heartbreak* (Operación Desengaño), de Duff Cooper, para *Leoplán* (Romano, 2000: 92). "Operación" ya filia al texto de Walsh con las novelas de espionaje-suspense, en las que el término era común para hacer referencia a lo planificado, en este caso desde el Estado, pero también al carácter secreto de la acción. Una acción conspirativa de una parte del Estado contra las libertades de ciudadanos de ese mismo Estado. En este sentido, estas asociaciones semánticas se anticipan en el título de la última nota de la primera serie publicada en *Revolución Nacional*: "¿Fue una operación clandestina la masacre de José León Suárez?".

Ya dentro del texto mismo, la propia tipología de Walsh propuesta a Yates nos indica el camino. ¿Qué preguntas estructuran la "incertidumbre" en la narrativa de *Operación Masacre*? Las preguntas que según Walsh definen al relato de enigma, el *quién* y el *cómo*, se encuentran mayormente resueltas en los apartados introductorios – "Prólogo para la

edición en libro” e “Introducción”¹⁹ –. Desde antes de comenzar la lectura de la narración misma –contenida en los apartados “Las personas” y “Los hechos”–, sabemos que hubo un fusilamiento clandestino y que su denuncia se encuentra en trámite en la Justicia. Sabemos que el relato de lo que leeremos se sostiene sobre testimonios de los sobrevivientes, de los familiares de los asesinados y de diversas pruebas documentales. Sabemos, por estos textos previos a la narración, quién es el principal responsable: “el señor Jefe de Policía de la provincia de Buenos Aires” (Walsh, 1957: 17). Tomando la caracterización de Todorov (2003) ya enunciada, la historia del crimen no está ausente en beneficio de la historia de la investigación del mismo. Por el contrario, la configuración del crimen se va esclareciendo y desarrollando frente a nuestros ojos.²⁰

No será tampoco el *por qué* la incertidumbre sobre la que se asienta la construcción de *Operación Masacre*, propia de la novela policial psicológica. No estamos ante un relato en el que nos lleven por el intrincado laberinto psicológico de un criminal, aunque existen indagaciones sobre los caracteres y motivaciones de los personajes.

En cambio, como la crítica ya ha señalado, en *Operación Masacre* “el suspenso domina el relato” (Amar Sánchez, 2008: 182). Es decir, en el marco de la propia tipología de Walsh, la

¹⁹ Es importante señalar que nos referimos siempre a la primera edición de *Operación Masacre*, sobre la cual habrá cambios, supresiones y agregados realizados por Walsh en posteriores ediciones (Ferro, 2009).

²⁰ Existe, por supuesto, una historia de la investigación en *Operación Masacre*. La misma funciona como un “marco” del relato propiamente dicho y se encuentra en los prólogos, epílogos, apéndices y en el apartado “3. La evidencia” (Amar Sánchez, 2008: 103-112).

incertidumbre que se impone en la narración es *ahora qué*. Y, más específicamente, las peripecias que aún deben padecer los personajes, de las cuales el fusilamiento es una, pero no la única.

Para construir este suspenso que no se asienta sobre incógnitas fundamentales del crimen, sino sobre los sucesos que viven sus personajes, Walsh utiliza diversas técnicas propias de la novela de suspenso que adquieren una relevancia especial, como el tiempo de la narración y las prolepsis.

En cuanto al tempo de la narración, retomamos el planteo de Todorov (2003) sobre la novela de suspenso, cuando afirma que “el interés principal reside en la segunda historia, la que se desarrolla en el presente” (Todorov, 2003: 39). Podemos ver un indicio de esto en el hecho de que ése es el tiempo que predomina en *Operación Masacre*, el presente.

Esto resulta llamativo porque los relatos testimoniales suelen estructurarse –no exclusivamente– desde la memoria de testigos y sobre la indagación de un pasado. Justamente, *Operación Masacre* inicia en tiempo pretérito (“1. Carranza”), hasta que en el capítulo “2. Garibotti”, el tiempo presente se instala definitivamente en la narración. Su efecto es inequívoco: actualiza los hechos como si sucedieran nuevamente frente a nuestros ojos en tiempo real. Como señala Setton, este es un rasgo de la novela negra –compartido con la novela de suspenso–, la cual “está orientada hacia el futuro y cuya narración –como la del cine– está situada en un continuo presente” (Setton, 2020: 90). El tiempo presente, entonces, permite recrear los hechos reales de tal manera que favorece la expectativa del *ahora qué*, toda vez que sirve para

suspender en el lector la conciencia de todo lo que ya sabe del hecho.

Esta mirada cinematográfica tiene una fuerte presencia en *Operación Masacre*. Como ya indicamos en su correspondencia con Yates, Walsh tenía en mente una posible adaptación cinematográfica de su proyecto de novela de suspenso-espionaje “boliviana”. La relación no sólo es explícita en Walsh, sino que está enunciada en apenas el segundo párrafo de la “Introducción” (1957) de *Operación Masacre*, como clara incitación a un tipo de lectura a su lector: “La historia me pareció cinematográfica, apta para todos los ejercicios de la incredulidad” (Walsh, 1957: 11).

No es una simple expresión. Walsh consideró la posibilidad de que *Operación Masacre* fuera esa novela policial con destino cinematográfico en Estados Unidos. En carta de agosto de 1957, Walsh le escribe a su amigo Yates: “No creo que esto tenga allá muchas posibilidades de publicación. El aspecto político del caso no ha de interesarles. Pero tal vez interese ‘as story’. (...) Pienso –tal vez sin motivo– que ésta sería una buena historia para el cine” (Walsh, 2021: 139).

Esta idea de Walsh es posible porque *Operación Masacre* ha sido escrita emulando una suerte de suspenso cinematográfico, aspecto que Walsh ve en la historia que le han contado y que intenta lograr como efecto para su lector. En el tiempo presente de la narración convergen estas dimensiones exploradas en su correspondencia.

Otro rasgo distintivo del suspenso que Walsh quiere imprimir a su relato es el abundante uso de prolepsis durante la narración. Walsh indica a su lector, de diversas formas, que siempre hay algo más asombroso o trágico que está por

ocurrir. Esto, por supuesto, contribuye de manera crucial en el objetivo de mantener el interés del lector.

En la primera parte, “LAS PERSONAS”, se acentúan las anticipaciones. Con las mismas, se nos insiste en que pronto vendrán los hechos que justifican la narración. En algunos casos, la anticipación se centra en la caracterización de lo que va a ocurrir –y no en su revelación–. Por ejemplo, en el capítulo “2. GARIBOTTI”, se cierra la escena recreada con el siguiente adelanto: “De Garibotti no volveremos a tener referencias ciertas. Para que alguna recojamos de Carranza antes del silencio definitivo, tendrán que pasar muchas horas. Y muchas cosas incomprensibles” (Walsh, 1957: 26). Otras anticipaciones, en el mismo apartado “LAS PERSONAS”, indican aspectos a los que debemos prestar atención porque serán importantes en el futuro de la narración, pero sin saber aún por qué. Es el caso del cierre del capítulo “4. GIUNTA” en el que se nos llama la atención sobre “dos cualidades menores” (Walsh, 1957: 31) de dicho personaje, que más tarde resultaran fundamentales para salvar su vida:

No sospecha –mientras cena en esa casa apacible, adquirida con su esfuerzo, rodeado del afecto de los suyos–no podría siquiera imaginar que esas cualidades, sobre todo la primera, le ayudarán horas más tarde a salir del trance más duro y amargo de su vida (Walsh, 1957: 31).

No obstante, las prolepsis no son exclusivas de “LAS PERSONAS”, aunque allí su despliegue sea abundante. Son una marca de estilo constante de ese suspenso cinematográfico con el que Walsh parece querer retener a su lector en una constante tensión de lo que está por ocurrir. Más específicamente, de lo que sus personajes están por padecer. En ocasiones, estarán reforzadas con hipérboles, que ubican a

los hechos en un plano donde el lenguaje parece no encontrar cómo funcionar frente al miedo y al horror sobre el que debe dar cuenta. Tal es el caso en “27. El ministerio del miedo”, en el que Livraga deambula con su cuerpo acribillado tras haber sido fusilado. El narrador nos advierte que aún hay cosas peores y nos deja en estado de alerta: “A partir de entonces empieza un calvario infinito en que el miedo y el sufrimiento físico se sucederán y llegarán a identificarse. Habrá un momento en que Livraga lamentará haberse salvado” (Walsh, 1957: 87).

Continuando con las prolepsis, hay una en particular en la que Walsh recurre explícitamente al imaginario novelesco del lector: “A Benavidez va a sucederle algo increíble, algo que aun ubicado en esa noche de singulares aventuras y experiencias, parece arrancado de una exuberante novela. Pero ya volveremos sobre ello” (Walsh, 1957: 58). Una afirmación como esta de Walsh durante la narración no solo busca sostener el suspenso con la promesa de lo aún más asombroso que sucederá. También habilita a buscar en esas novelas, a las que tiene en mente como modelos, algunas de las formas con las que se construye su propia narración.

Uno de esos modelos resulta explícito en el capítulo “27. El ministerio del miedo”, obvia referencia a la novela de Graham Greene. Novela de suspenso-espionaje a la que, como ya vimos, Walsh considera una de las tres mejores que ha leído.

Al ubicar esa novela de referencia, Walsh nos señala un símil entre la historia real que Livraga le cuenta y lo novelesco que ha leído. ¿Cuál es ese símil? En ese breve capítulo, Livraga deambula recién fusilado, con su cara destrozada por un disparo a quemarropa, en shock, casi delirando, sin animarse a

hablar con nadie ni a recurrir a nadie, ante el miedo de volver a ser fusilado: “Es como si ya no pudiera creer más en nadie de este mundo” (Walsh, 1957: 87), leemos. Contra toda posibilidad, sin embargo, resulta ser un oficial de policía que pasaba por el lugar quien lo asiste y decide llevarlo a un hospital. Ahora, veamos el pasaje de la novela de Greene donde se define qué es el “Ministerio del Miedo”, en la Inglaterra bombardeada por Hitler: “Formaron, ¿sabe usted?, una especie de Ministerio del Miedo... con los más hábiles subsecretarios. No solamente dominan a ciertas personas. Crean una atmósfera general en la cual cada uno tiene la impresión de no poder confiar en alma viviente” (Greene, 2015: 163-164).

Es decir, Walsh establece una relación de significados en común entre su personaje, Livraga, deambulando herido y perseguido por el propio Estado, sin poder confiar en nadie, y lo que ocurre en *El ministerio del miedo*. En esta novela, el personaje principal también deambula durante gran parte de la historia, sin poder confiar en nadie. En ella, también, perseguido por algunos agentes del Estado, tras haber sido involucrado, como Livraga, en una trama política de la que ignora casi todo.

Para finalizar, podemos ver que las coincidencias con la novela de Greene exceden la relación temática. Existen, también, algunos rasgos formales en común. Un ejemplo que nos interesa señalar es el uso de la ironía por parte del narrador. Específicamente, frente a la palabra de un personaje a quien se quiere menoscabar desde el narrador mismo. En ambos casos, es la voz militar la que es socavada con una sorna muy sutil. En *El ministerio del miedo* el protagonista se encuentra

dialogando con un mayor del ejército con el que comparte reclusión en una institución psiquiátrica:

—Mala guerra es ésta —dijo el mayor—. Civiles con shocks provocados por las bombas.

No se sabía si desaprobaba a los civiles o a los shocks (Greene, 2015: 168).

Compárese el recurso con este momento en el que el narrador de *Operación Masacre* caracteriza la enunciación de un soldado que amenaza constantemente a Giunta mientras lo tienen detenido en el capítulo “29. ‘Te llevan’”:

—¡Si avanzas un paso, te levanto la tapa de los sesos! —le informaba a intervalos regulares—. ¡Si hablas, te levanto la tapa de los sesos! ¡Si haces un gesto, te levanto la tapa de los sesos!

Su vocabulario era más bien limitado, pero convincente (Walsh, 1957: 94).

Comentarios finales

En nuestro análisis de la correspondencia de Walsh con Yates hemos podido identificar cómo fue la particular recepción, selección y adaptación que el escritor argentino hizo de las subespecies del género policial presentes en el mercado editorial anglosajón. Este trabajo crítico consistió en una reflexión teórica propia que pudiera dar cuenta de los cambios que se producían en el género y renovar su propia producción dentro del mismo, dando una especial relevancia al público lector.

Surge de nuestro recorrido que la lectura predominante que asignaba a *Operación Masacre* características de la novela negra velaba la presencia de otro modelo que compartía rasgos con aquella: la novela de suspenso-espionaje. En este sentido, la correspondencia de Walsh con Yates no solo ilumina este aspecto clave para entender con qué modelos construye *Operación Masacre*, sino incluso la evolución dentro de sus relatos ficcionales en el género, como los cuentos de la llamada “saga del comisario Laurenzi”.

Finalmente, este trabajo señala un camino de investigación para dar cuenta de la importancia que podrían tener en *Operación Masacre* tanto las traducciones que Walsh realizó de novelas policiales que resultaron modelos para él, como sus lecturas de las nuevas tendencias policiales de suspenso, espionaje y psicológicas, tales son los caso de la novela de Greene aquí analizada o las novelas de suspenso de Víctor Canning traducidas por Walsh y mencionadas por él como modelo de referencia.

Tenemos por delante, entonces, un importante campo de investigación para profundizar en un caso ejemplar de recepción productiva, como es el trabajo ficcional y no ficcional de Rodolfo Walsh. En esa perspectiva, *Operación Masacre* sigue siendo un texto lleno de enigmas por resolver.

Bibliografía

ABÓS, Álvaro. “Cuando Rodolfo Walsh era un exquisito prologuista de policiales”, 20/06/2020. [https://www.clarin.com/revista-enie/literatura/rodolfo-walsh-exquisito-prologuista-policiales_0_wHGuD1rL5.html], visitada 05/06/2022.

AMAR SÁNCHEZ, Ana María. *El relato de los hechos, Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2008.

AMAR SÁNCHEZ, Ana María. “El sueño eterno de justicia”. En: LAFFORGUE, Jorge (ed). *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Buenos Aires: Alianza, 2000; pp. 205-216.

- FERRO, Roberto. *Operación Masacre seguido de La campaña periodística*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2009.
- FORSHAW, Barry. *The Rough Guide to Crime Fiction*. New York: Penguin, 2007.
- GREENE, Graham. *El ministerio del miedo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Emecé, 2015.
- STEWART, Hamish. "La novela de espionaje como género literario". En: *Nueva Revista del Pacífico*, Nº 46 (2001): pp. 115-226.
- IRISH, William. *Alguien al teléfono*. Traducción de Rodolfo. J. Walsh. Buenos Aires: Hachette, 1952.
- LAFFORGUE, Jorge. "Hacia una bibliografía de Rodolfo Walsh". En: LAFFORGUE, Jorge (ed). *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Buenos Aires: Alianza, 2000; pp. 285-320.
- LAFFORGUE, Jorge (comp.). *Cuentos policiales argentinos*. LAFFORGUE, J. prólogo y selección. Buenos Aires: Alfaguara, 2003.
- LAFFORGUE, Jorge y RIVERA, Jorge B. *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue, 1996.
- MOOG-GRÖNEWALD, María. "Investigación de las influencias y de la recepción". En: RALL, Dietrich (comp.). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM, 1993; pp. 245-270.
- MUÑIZ, Enriqueta. *Historia de una investigación*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Planeta, 2019.
- PASTORMERLO, Sergio. "Una introducción a la narrativa policial borgeana. Dos concepciones del género policial". En: PONCE, Néstor; PASTORMERLO, Sergio y SCAVINO, Dardo. *Literatura policial en la Argentina: Wales, Borges, Saer*. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, 1997; pp. 17-43.
- PIGLIA, Ricardo. "Nota a esta edición". En: WALSH, Rodolfo J. *Cuentos completos*. Buenos Aires: De la Flor, 2020; p. 525.
- PRON, Patricio. "Rodolfo Walsh y el género policial. El relato de los hechos". En: *La Trama De La Comunicación*, Nº 4 (2013): pp. 361–367.
- RODELL, Marie F. *Mystery Fiction. Theory and technique*. London: Hammond, Hammond, 1954.
- ROMANO, Eduardo. "Modelos, géneros y medios en la iniciación literaria de Rodolfo J. Walsh". En: LAFFORGUE, Jorge (ed). *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Buenos Aires: Alianza, 2000; pp. 73-97.
- SEED, David. "Spy fiction". En: PRIESTMAN, Martin (ed.). *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. New York: Cambridge University Press; pp. 115-134.
- SETTON, Román. "Noir / Noire: recepción y transformación del cine criminal en la literatura y el cine argentinos". En: *Eu-topías*, Nº 20, (2020): pp. 83-94.

TODOROV, Tzvetan. "Tipología de la novela policial". En: LINK, Daniel (ed). *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*. Buenos Aires: La marca, 2003; pp. 35-40.

VIÑAS, David. *Literatura argentina y política II: de Lugones a Walsh*. Buenos Aires: Sudamericana, 1996.

WALSH, Rodolfo J. *Cuentos completos*. Buenos Aires: De la Flor, 2020.

WALSH, Rodolfo J. *El violento oficio de escribir: obra periodística*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2008.

WALSH, Rodolfo J. *Operación Masacre*. 1ª ed. Buenos Aires: Sigla, 1957

WALSH, Rodolfo J. *Operación Masacre y el expediente Livraga*. 2ª ed. Buenos Aires: Continental Service, 1964.

WALSH, Rodolfo J. *Rodolfo Walsh: cartas a Donald A. Yates 194-1964*. Delaney, Juan José (compilador, notas y traducción). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: De la Flor, 2021.