

Escrituras de la investigación e inscripciones del investigador

Por Roberto Retamoso

Doctor en Humanidades y Artes, con mención en Literatura, por la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Profesor Titular en las cátedras de “Análisis del Texto” y “Análisis y Crítica Literaria I” de la Escuela de Letras, Facultad de Humanidades y Artes, y en las cátedras de “Lenguajes III” y “Periodismo y Literatura” de la Escuela de Comunicación Social, Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales (UNR). Es autor de los libros *La dimensión de lo poético* (1995), *Figuras Cercanas* (2000), *Oliverio Girondo: el devenir de su poesía* (2005), y del inédito *Apuntes de literatura argentina*.

De manera amplia, y por momentos dominante, la literatura de Rodolfo Walsh se expone como *la escritura de una investigación*. Así, podría decirse que lo que en ella se cuenta generalmente es ese proceso por el cual *una verdad se persigue*. Concebida de tal modo, esa verdad se caracteriza, antes que por su naturaleza absoluta y definitiva -como si se tratase de una verdad *revelada* por una palabra religiosa o filosófica-, por su naturaleza ciertamente relativa y provisoria, más próxima a las formas de las obras modeladas por el accionar práctico que a las formas trascendentales del pensar filosófico.

Se trata, de manera notoria, de una verdad acotada, por momentos parcial, que en vez de presentarse como algo acabado se presenta como una verdad *en devenir*. Pero ello no significa que se trate de una verdad *indiferente*, insignificante, puesto que esa verdad perseguida siempre se muestra investida por alguna clase de *valor*.

Parecería paradójico combinar *verdad* con *valor*. La verdad, en un sentido clásico, canónico, se representa habitualmente con atributos tales como la universalidad, la objetividad, la cientificidad y, por sobre todas las cosas, la neutralidad.

El valor, por el contrario, remite al plano de las posiciones, los lugares y las situaciones: lo que vale, *vale para alguien*, y por eso se lo asocia generalmente con las preferencias y las creencias, y en el límite con lo subjetivo.

No obstante ello, en la literatura de Walsh la verdad tiene la propiedad del valor, puesto que se trata de una *verdad pragmática*, si se nos permite la figura. Ello significa que esa verdad no deja de provocar efectos, y que esos efectos son capaces de modificar situaciones, relaciones humanas y sociales, escenarios políticos y horizontes históricos. Así, la verdad en Walsh es una verdad *que se labra*. Si la metáfora alude con cierta precisión al quehacer que la posibilita, requiere en cambio dar cuenta del sujeto de ese quehacer. Ese sujeto, como se ha insinuado hasta aquí, es *un sujeto que investiga*: un artesano y, por momentos, un auténtico orfebre de esa clase de verdad.

El diccionario de la Real Academia define a la investigación según tres acepciones: “1) Hacer diligencias para descubrir algo; 2) Realizar actividades intelectuales y experimentales de modo sistemático con el propósito de aumentar los conocimientos sobre una determinada materia; 3) Aclarar la conducta de ciertas personas sospechosas de actuar ilegalmente. *Se investigó a dos comisarios de Policía*”. De las tres, resulta obvio que la última es la que corresponde al tipo de investigación que narra la escritura de Walsh, incluso por el ejemplo propuesto: se investigó a dos comisarios, es decir, a dos representantes de la fuerza pública y por ende del Poder. Sin embargo, las acepciones anteriores no son extrañas respecto de su universo textual, puesto que en sus relatos siempre se trata de actuar con diligencia para develar algo enigmático, del mismo modo que se realizan activida-

des tanto racionales como empíricas con el fin de acrecentar los conocimientos de los que se disponía hasta entonces.

El diccionario propone, en consecuencia, que la investigación es una búsqueda de la verdad en un sentido genérico, pero que también lo es en dos sentidos más específicos: en el sentido de lo que sería un saber *sistemático* acerca de determinada materia -y en ese caso la investigación adquiere los contornos del *saber científico*-, y en el sentido aún más particular de lo que sería el esclarecimiento de conductas ilegales -cobrando en este caso las formas de un *saber jurídico, ético y político*-.

Al respecto, se ha señalado la afinidad existente entre *investigación científica* e *investigación policial* en la etapa de consolidación de la modernidad occidental. Ello obedece, sin dudas, al estatuto de verdad que el pensamiento moderno le asigna a los hechos y situaciones propios del mundo *real*. Es sabido que el realismo moderno se asienta sobre un imaginario de carácter empirista, que postula que lo real es lo verdadero, del mismo modo en que afirma tautológicamente que la verdad es lo real. Para ese imaginario la verdad de una crónica, e incluso la verdad de un relato novelesco, no difiere esencialmente de la verdad que produce la ciencia, puesto que en todos los casos se trata del *relevamiento de una serie de datos empíricos* que permite el establecimiento de las distintas instancias donde la verdad se revela. La diferencia entre saber científico, saber histórico y saber ficcional es, desde este punto de vista, una diferencia de grado y no de naturaleza, dado que el objeto de tales saberes es siempre lo mismo: aquello que efectivamente ocurre, ha ocurrido, o *podría ocurrir*.

Por las mismas razones, el sujeto de la investigación presenta rasgos similares en todos los

casos. Del investigador, el diccionario dice tan sólo y de manera tautológica: "Que investiga". Pero investigar puede ser tanto la búsqueda de una verdad científica como de una verdad periodística e incluso ficcional. El discurso policial, sabemos, también es un discurso moderno, que pretende dar cuenta de ciertas aberraciones jurídicas que atentan contra el orden socialmente instituido, y por ello se bifurca desde el siglo XIX en dos perspectivas genéricas como la crónica y el relato policial (cuento o novela). Así, el investigador es quien practica una *pesquisa*, es decir, y nuevamente según el diccionario, la "indagación que se hace de algo para averiguar la realidad de ello o sus circunstancias".

La inscripción de ese sujeto en el discurso investigativo supone fuertes determinaciones genéricas. Para el discurso de la ciencia es inadmisiblesu presencia en términos enunciativos, dada su voluntad de representar objetivamente el mundo real. Para el discurso de la crónica también lo es, aunque al compartir su formato narrativo con los relatos literarios resulta más permeable a la posibilidad de tal inscripción. Para el discurso ficcional, finalmente, la inscripción del sujeto de la pesquisa se reduce a una simple opción narrativa, puesto que resulta indiferente que el relato se narre en tercera o primera persona.

Los textos de Rodolfo Walsh que narran investigaciones se inscriben tanto en el formato de los relatos policiales como en el formato híbrido, novedoso, de los relatos de no-ficción. La no-ficción ("novela de non fiction" en la tradición norteamericana) se ha definido, según un consenso crítico ya canónico, como la narración de *hechos protagonizados por personas reales* mediante las *técnicas propias de los relatos de ficción*. De manera que la no-ficción estaría a horcajadas de la crónica periodística y de los relatos ficcionales y

por ello, según Ana María Amar Sánchez (1992), se funda en dos imposibilidades: “La de mostrarse como una ficción, puesto que los hechos ocurrieron y el lector lo sabe y, por otra parte, la imposibilidad de mostrarse como un espejo fiel de esos hechos”.

Así, la no-ficción sería una especie de *excedente* situado en el espacio fronterizo que separa (tanto como vincula) la crónica periodística respecto de la literatura ficcional: comparte con la primera su vocación por representar lo real, y con la segunda las formas y los procedimientos narrativos, aunque su carácter excedentario lo convierta en un género híbrido que no puede sostenerse en la oposición binaria ficción/ realidad.

Según esa perspectiva interpretativa, los textos investigativos de Rodolfo Walsh se basarían en un *pasaje genérico* que lleva del espacio del relato policial de ficción al espacio del relato periodístico de no-ficción, y también de una escritura refractaria a la toma de posiciones acerca del mundo real a una escritura comprometida, política y militante en relación con dicho mundo. Ese pasaje se concretaría en el tránsito que lleva del formato genérico del *policial de enigma* al formato del *policial negro*. Es por ello que Amar Sánchez puede asimismo afirmar que “la producción de Walsh participa de todas las etapas del policial en la Argentina; funciona como un nexo entre ellas, un hilo conductor que las atraviesa y vincula. Es un lugar común considerar que toma las dos líneas del género en diferentes momentos: sus primeras novelas y cuentos serían ejemplos paradigmáticos del relato clásico (especialmente los tres textos reunidos en *Variaciones en rojo*, en los que es nítida la huella borgiana). Corresponden a esa época, en que Walsh también funciona como un divulgador del

género, sus antologías y prólogos a colecciones de cuentos y relatos como “Cuentos para tahrés”, “La sombra de un pájaro” y el acertijo “Tres portugueses bajo un paraguas (sin contar el muerto)”. En cambio, los textos no ficcionales tendrían una filiación claramente dependiente de la novela dura norteamericana”.

De ese modo, Amar Sánchez inscribe a la literatura de Walsh dentro del espacio del género policial en la literatura argentina, del que según ella participa de todas sus etapas, ya que funciona como *un hilo conductor que las atraviesa y vincula*. Pero ello supone, además de mutaciones genéricas, fuertes mutaciones ideológicas y políticas, puesto que el policial negro implica -como es sabido- una rotunda crítica del sistema social.

La lectura de ese tránsito genérico en los textos de Walsh admite, como es obvio, diversas maneras de realización. Una de ellas consiste en cotejar las formas en que el sujeto de la investigación se inscribe en el relato, puesto que sus representaciones son tan significativas como estratégicas respecto de las orientaciones genéricas adoptadas en cada caso. Así, en un relato como “La aventura de las pruebas de imprenta”, perteneciente a *Variaciones en rojo* (1994), el investigador es un personaje que participa de la historia para cumplir con el rol canónico de esclarecer el enigma de un crimen a partir del análisis de una serie de pistas. Posee nombre propio -se llama, como es notorio, Daniel Hernández- y está caracterizado en términos profesionales, puesto que se desempeña como editor. Se ha dicho que Daniel Hernández es una especie de *alter ego* de Rodolfo Walsh, lo cual no resulta incorrecto, dado que comporta una serie de rasgos que podrían leerse como indicios de carácter autobiográfico: trabaja en editoriales, es corrector, se interesa por los enigmas de los hechos policiales y

trata de resolverlos mediante un uso eficiente de la lógica. Pero Daniel Hernández es un personaje de ficción, y está narrado en tercera persona: se trata de dos cuestiones que resultan asimismo insoslayables para entender las formas que conducen de un espacio genérico a otro.

Desde el punto de vista del género, “La aventura de las pruebas de imprenta” es un relato policial clásico. En él se narra el encuentro de Hernández con Raimundo Morel -un escritor y traductor que ha traducido un texto de Oliver Wendell Holmes- a quien Hernández le entrega las pruebas de imprenta de su traducción para que las corrija. Cinco horas después Morel está muerto. Lo encuentra Alberta, su mujer, que debe prestar declaración ante el comisario Jiménez. De manera que esa situación diegética inicial plantea el núcleo que motoriza todo relato policial -la consumación de un crimen- para narrar de allí en más la historia de su esclarecimiento.

Como en todo policial clásico, esto supone la confrontación de hipótesis explicativas como un recurso narrativo que permite valorizar la que finalmente sostiene el detective. Así, el comisario Jiménez expondrá la hipótesis de que la muerte de Morel fue un accidente, promovido por el exceso de bebida. Pero esa explicación no satisface a Hernández, que llama al comisario y le pide una reunión con todas las personas interesadas en el asunto. Cuando se realiza esa reunión, otro personaje, Alvarado, que es investigador de la compañía de seguros involucrada en el asunto, propone otra hipótesis, al sostener que la muerte fue en verdad un suicidio consumado para beneficiar a la mujer.

Enfrentándose a esas posiciones, Hernández planteará su propia hipótesis al afirmar que la muerte de Morel fue en realidad un asesinato. Para ello se basa en un *razonamiento por proba-*

ble inferencia y se apoya en *14 demostraciones parciales*. Según esa línea de razonamiento, Hernández argumenta que las pruebas de imprenta *son la demostración más acabada de que no fue un accidente ni un suicidio*, dado que merced a ellas se pueden reconstruir *minuto por minuto* los movimientos de Morel.

Para probar su hipótesis, Hernández realizará la *crítica interna* de su escritura. De ese modo puede advertir que las correcciones eran siempre precisas y correctas, y que lo que variaba solamente era la forma de la letra. Abocado a explicar esas variaciones, Hernández sostendrá que no fueron producidas por un agente interno como el alcohol sino por un agente externo. Por tal razón, imagina que Morel había hecho un viaje en tren, lo que explicaría la alternancia de la letra normal con la letra irregular en función de los movimientos y detenciones practicados por ese medio de transporte.

A partir de esa suerte de abducción, las inferencias se despliegan casi naturalmente. Así, Hernández puede conjeturar que el viaje insumió un tiempo de sesenta y seis minutos. Para ello comprueba empíricamente que el tiempo de corrección de cada página es de seis, y como el número de pruebas de galeras que debía corregir Morel era veintidós -a razón de once de ida y once de vuelta, como lo prueba asimismo una línea que las separa al final de la undécima página- la conclusión se muestra como evidente. A partir de allí resulta muy fácil deducir que Morel viajó hasta La Plata, donde vivía, y que en ese lugar un cómplice y amante de la mujer, llamado Benavidez, lo asesinó con el fin de que la esposa pudiera cobrar el importante seguro que le había destinado.

De ese modo, el texto de Walsh expone -dramatizándola- la cuestión de que los hechos que

narra la historia pueden ser leídos de maneras diferentes. Por ello, la verdad acerca de esos hechos se presenta en cada caso como una construcción o como una versión en relación con aquello que se narra, aunque dentro de ese conjunto de verdades posibles sólo una resulte aceptable. Por otra parte, esa verdad es en rigor una verdad polémica, de naturaleza agonística, en la medida en que confronta permanentemente con las presuntas verdades que proponen los contendientes hermenéuticos del investigador.

De manera nítida, semejante modo de presentar la verdad habría de insistir en la escritura de los textos de no-ficción de Rodolfo Walsh. Sin embargo, en su texto emblemático -*Operación Masacre*- lo que difiere sustancialmente es el modo de representar al sujeto de la investigación. Porque ahora no se trata de un personaje ficcional, como en el caso de "La aventura de las pruebas de imprenta", sino de un enunciador del relato que se lee como una representación realista, y por lo mismo indicial, del autor del texto.

La inscripción de ese enunciador implica, asimismo, un complejo proceso de construcción textual. La historia de esa construcción es conocida: *Operación Masacre* se constituye como libro a partir de una serie de artículos publicada a lo largo de 1957 en periódicos gremiales y políticos como *Revolución Nacional* y *Mayoría*, que serían compilados por Walsh para una primera edición de la obra a fines de ese año. Hay una segunda edición en 1964, y en 1969 aparece la tercera, en la cual se incluye un prólogo escrito por el propio Walsh.

Ese prólogo puede leerse como un relato en sí mismo, que narra las circunstancias biográficas e históricas en que se gesta la obra. Enunciado en primera persona, se exhibe como un texto

autobiográfico, en el que se relata lo que podría llamarse la mutación ideológica del sujeto del discurso, o el proceso de su politización. Ese contorno genérico permite que en su tramo inicial el discurso se articule a partir de la recurrencia anafórica del verbo *recordar*. Así, la escena interlocutiva que el texto exhibe sitúa en un presente a *un yo que recuerda*. Y lo que recuerda, se sabe, son determinados episodios puntuales, singulares, que de forma metonímica representan la manifestación de un suceso de intensa significación histórica como el alzamiento del general Valle en 1956.

El prólogo comienza diciendo: "La primera noticia sobre los fusilamientos clandestinos de junio de 1956 me llegó en forma casual, a fines de ese año, en un café de La Plata...". Ese café era frecuentado por el narrador, cuyo "clima" describe relatando que en él se *hablaba más de Keres o Nimzovitch que de Aramburu y Rojas*. En ese punto el texto practica un desplazamiento analéptico, para contar de inmediato que "en ese mismo lugar, seis meses antes, nos había sorprendido una medianoche el cercano tiroteo con que empezó el asalto al comando de la segunda división y al departamento de policía, en la fracasada revolución de Valle".

Es a partir de ese momento que el relato se configura alrededor de la recurrencia del verbo *recordar*. "Recuerdo cómo salimos en tropel los jugadores de ajedrez, los jugadores de codillo y los parroquianos ocasionales, para ver qué festejo era ese...". Narrados desde un presente ulterior, los hechos que ese sujeto relata son referidos de manera irónica, para representar de modo realista la conmoción provocada por los sucesos que estaba presenciando junto con sus compañeros de café. Por ello, cuenta cómo salen con asombro y curiosidad de ese sitio, tratando de

observar lo que estaba ocurriendo. Pero esa salida no es gratuita, ya que supone introducirse en el espacio del conflicto armado.

Ese espacio es el de la calle, el espacio público súbitamente convertido en un ámbito peligroso. Es así que el texto dice: "Recuerdo que después volví a encontrarme solo, en la oscurecida calle 54, donde tres cuadras más adelante debía estar mi casa a la que quería llegar y finalmente llegué dos horas más tarde...", para agregar seguidamente: "Recuerdo la incoercible autonomía de mis piernas, la preferencia que en cada bocacalle demostraban por la estación de ómnibus, a la que volvieron por su cuenta dos y tres veces, pero cada vez más lejos, hasta que la última no tuvieron necesidad de volver porque habíamos cruzado la línea de fuego y estábamos en mi casa".

Nada heroico ni mucho menos épico; el yo que enuncia el relato se muestra como un sujeto medroso, que pretende simplemente llegar a su hogar. Pero aunque logre ese propósito, no puede desoír los gritos donde el conflicto se manifiesta. Así, finalmente dirá: "Tampoco olvido que, pegado a la persiana, oí morir a un conscripto en la calle y ese hombre no dijo: 'Viva la patria' sino que dijo: 'No me dejen solo, hijos de puta'".

La contraposición de esos enunciados también es tributaria de una perspectiva realista, puesto que las formas de los discursos convencionales, retóricos, con los que la ideología dominante pretende encubrir la realidad de la Historia aparecen sustituidas por otras formas descarnadas donde esa realidad se muestra de modo transparente. El conscripto no muere como la iconografía oficial representa las muertes en combate, muere como los personajes de una novela negra o de un film neorrealista. Ello parece

demasiado para el yo que narra, puesto que entonces confesará: "Después no quiero recordar más, ni la voz del locutor en la madrugada anunciando que dieciocho civiles han sido ejecutados en Lanús, ni la ola de sangre que anega al país hasta la muerte de Valle. Tengo demasiado para una sola noche".

A esa altura de la lectura, se vuelve evidente que *el yo que recuerda* no resulta congruente respecto del *yo recordado*. La distancia que los separa no es meramente temporal: es también ideológica. De ese modo, dirá luego: "Valle no me interesa. Perón no me interesa, la revolución no me interesa". Su campo de interés es otro, y por eso se pregunta: "¿Puedo volver al ajedrez?", para responderse: "Puedo. Al ajedrez y a la literatura fantástica que leo, a los cuentos policiales que escribo, a la novela 'seria' que planeo para dentro de algunos años, y a otras cosas que hago para ganarme la vida y que llamo periodismo, aunque no es periodismo".

De manera que la enumeración de las cosas que sí le interesan dibuja el perfil de un intelectual más próximo al espacio político-cultural de *Sur* que al espacio cultural y político del peronismo. En ella se trasluce con nitidez la impronta de Borges, a través de la predilección por la literatura fantástica y los cuentos policiales, pero también a través de cierta visión del sentido que pueden comportar los hechos presenciados. Cuando el narrador sostiene de inmediato "la violencia me ha salpicado las paredes, en las ventanas hay agujeros de balas, he visto un coche agujereado y adentro un hombre con los sesos al aire, pero es solamente el azar lo que me ha puesto eso ante los ojos", se reconoce fácilmente esa visión donde la densa trama de la historia y de la política se explica en términos de contingencia o de casualidad.

Sin embargo, seis meses después, en una noche asfixiante de verano, un hombre le dirá: “Hay un fusilado que vive”. La antítesis lógica que suponen los términos de esa frase, su forma de oxímoron, evocan asimismo el discurso borgeano. Pero ahora se ha producido una inversión de sentido y de perspectiva, y lo que antes posibilitaba una mirada desinteresada sobre la realidad del mundo, en este momento permite que se la mire con interés.

Al principio, ese interés no resulta claro para la conciencia del narrador. “No sé qué es lo que consigue atraerme en esa historia difusa, lejana, erizada de improbabilidades”, relata, para agregar seguidamente: “No sé por qué pido hablar con ese hombre, por qué estoy hablando con Juan Carlos Livraga”. Si el uso del presente supone una especie de actualización de la instancia enunciativa del discurso, que significa implícitamente una cercanía respecto del interlocutor -como si se tratase de *dramatizar enunciativamente* cierta complicidad que se propone a los lectores, por otra parte representa una forma perifrástica de las formas del pretérito verbal. De *por qué pido hablar a por qué estoy hablando* media una distancia cronológica evidente, que en vez de enunciarse por medio de las distintas inflexiones gramaticales del pasado se enuncia reiterando la forma del presente: se trata de un presente *traslaticio*, similar al presente histórico, que también connota el sentido de *proximidad* respecto de los hechos relatados. Así, las dos ocurrencias del presente verbal inscriben los extremos de un intervalo que, al puntuar distintos momentos del suceder cronológico, también trazan los alcances del tiempo donde comienza a operarse la mutación del sujeto. Porque el segundo momento, el de su encuentro con Juan Carlos Livraga, es el momento de su reacción ante los signos de la

Historia; el instante preciso en que se produce su *toma de conciencia* y la *asunción de un compromiso* que lo lleva a involucrarse de manera absoluta con el esclarecimiento de lo acontecido en los basurales de José León Suárez.

Por eso el narrador puede decir: “Pero después sé. Miro esa cara, el agujero en la mejilla, el agujero más grande en la garganta, la boca quebrada y los ojos opacos donde se ha quedado flotando una sombra de muerte”, para agregar de manera decisiva: “Me siento insultado, como me sentí sin saberlo cuando oí aquel grito desgarrador detrás de la persiana”. Si la visión de un cuerpo *perforado* por la violencia represiva se presenta como un espectáculo conmovedor, que no admite respuestas ignorantes ni indiferentes en relación con lo que ese cuerpo dice, el narrador no puede menos que manifestar su reacción frente a ello, contando que se siente insultado, como se sintió sin saberlo cuando oyó el grito del concripto que moría. Así, es ése el momento de su transformación, y esa transformación es el efecto que produce en su conciencia la escucha de la palabra de Livraga.

Esa escucha se narra también por medio de una antítesis lógica: “Livraga me cuenta su historia increíble; la creo en el acto”. La antítesis representa, una vez más, no sólo proposiciones contrapuestas sino, además y esencialmente, cosmovisiones enfrentadas. La historia de Livraga resulta increíble para una mirada elusiva en relación con la cruda realidad de un mundo que, de forma brutal, irrumpe a través de las marcas que grabó en su cuerpo; pero se torna creíble para otra mirada que no eluda el terreno fangoso donde el mundo y la Historia se despliegan. De la incredulidad a la credibilidad hay también un pasaje que impone la politización definitiva del investigador.

Por ello, el narrador dirá seguidamente: "Así nace aquella investigación, este libro". Aquella investigación será, en consecuencia, la que practicará un sujeto comprometido con la búsqueda y la difusión de la verdad acerca de los fusilamientos de José León Suárez. Contemplada con amplitud, la naturaleza de esa búsqueda coincide con la que pudo haber practicado Daniel Hernández, puesto que en ambos casos se trata del esclarecimiento de un hecho criminal. Pero las diferencias entre ambos investigadores son, asimismo, significativas. Hernández es un personaje de ficción, enunciado en tercera persona. El narrador del prólogo a *Operación Masacre* no es designado por un nombre propio pero, al ser enunciado en primera persona, las formas del yo remiten inequívocamente al autor del texto, y se leen indicialmente como una representación de Rodolfo Walsh. De igual modo, Daniel Hernández se circunscribe al ejercicio de la razón para llevar adelante su cometido, mientras que el investigador que narra el prólogo a *Operación Masacre* además de la razón *pone el cuerpo* para practicar su búsqueda de la verdad. Es por ello que puede decir un poco más adelante: "Ahora, durante casi un año no pensaré en otra cosa, abandonaré mi casa y mi trabajo, me llamaré Francisco Freyre, tendré una cédula falsa con ese nombre, un amigo me prestará una casa en el Tigre, durante dos meses viviré en un helado rancho de Merlo, llevaré conmigo un revólver, y a cada momento las figuras del drama volverán obsesivamente...".

Se ha recordado más arriba una interpretación de la literatura de Walsh según la cual el tránsito que lleva del policial de enigma al policial negro es lo que acompaña -y expone- su conversión ideológica y su franca politización. Lo cual es acertado, con la condición de recordar

que Walsh no trocó un detective de ficción por otro. No cambió a Holmes por Marlowe: *fue Marlowe*, y como él asumió su compromiso sabiendo, con certeza, que *una vez en la vida te matan*.

BIBLIOGRAFÍA

- AMAR SÁNCHEZ, A.M. *El relato de los hechos*, Beatriz Viterbo, Rosario, 1992.
- CHANDLER, R. *El largo adiós*, Diagonal, Barcelona, 2002.
- WALSH, R. *Operación Masacre*, De la Flor, Buenos Aires, 1974.
- _____ "Las aventuras de las pruebas de imprenta", en *Variaciones en rojo*, De la Flor, Buenos Aires, 1994.