

Seis cuentos en busca de un autor.**El declive del comisario Laurenzi en el proyecto de Rodolfo Walsh**Juan Pablo Luppi¹

Resumen: Aparecidos en *Vea y Lea* entre 1956 y 1962, escritos desde dilemas personales y conflictos colectivos disparados por la caída del peronismo, los seis “casos del comisario Laurenzi” de Walsh tantean una vía de indagación, salida del policial y paulatinamente abierta a la violencia política y la vida en comunidad, que problematiza en la ficción las condiciones de producción y propiedad de verdad y los modos de definir y practicar la justicia. La experiencia del autor, y la manera discursiva de imaginarse como tal, escanden la serie y provocan sutiles cambios narrativos en su desarrollo, particularmente en el dialogismo y en la figura de Laurenzi como engranaje estatal de la esfera jurídica, esbozando líneas de escritura futura que se consolidarán entre 1963 y 1967. La serie Laurenzi puede ser mejor leída a la luz del proyecto del escritor, desde sus inicios en los 50 pero especialmente desde el estado actual de la recepción walshiana, que permite considerar la obra como espacio coherente donde el autor, integrando sus

¹ Juan Pablo Luppi. Buenos Aires, 1977. Profesor de Enseñanza Media y Superior en Letras y Licenciado en Letras (UBA). Profesor para la Enseñanza Primaria (ENS N° 4). Ha publicado artículos en revistas académicas y presentado ponencias en congresos y jornadas del área, referidos a problemas de la literatura argentina en vinculación con la violencia y las tensiones entre lo privado y lo público. Actualmente desarrolla un proyecto de investigación radicado en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la UBA en el marco de una beca doctoral de CONICET, y dicta clases en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Contacto: pabloluppi@hotmail.com

capacidades y sus dudas a la vez que construye una imagen pública en diálogo con los modos de ser leído, se define por la práctica y los usos de la escritura más allá de los géneros, encarando con rigor las propias tensiones aunque queden irresueltas.

Palabras Clave: Autor – Personaje – Serie – Proyecto – Justicia

Abstract: Published on *Vea y Lea* between 1956 and 1962, written from personal dilemmas and collective conflicts thrown by peronism's fall, six "commissary Laurenzi's cases" by Walsh test a route of inquiry, emerged from detective story and gradually opened to political violence and community's life, which complicates in fiction the conditions of truth's production and property and the modes of defining and practicing justice. Author's experience, and his discursive manner of imagining himself as such, scan sequence and provoke fine narrative changes on its development, in particular on dialogism and on Laurenzi's figure like state gearing of juridical sphere, sketching future writing's lines which will be consolidated between 1963 and 1967. Laurenzi series can be better read under light of writer's project, from its beginnings about 50's but especially from Walshian reception's actual estate, which allows considering complete work as a coherent space where author, integrating his capacities and his doubts at the same time that constructs a public image in dialogue with modes of being read, defines himself by writing's practice and uses beyond literary genres, facing with rigor proper tensions although they remain unsolved.

Key Words: Author – Character – Series – Project - Justice

Relecturas de un clásico

Si, como define Calvino (15), toda lectura de un clásico es una relectura, la obra de Rodolfo Walsh (y la figura de creador que forma parte de ella) ha producido desde fines de la década del 80 diversos abordajes críticos que, en mayor o menor medida, implican relecturas del libro clásico, *Operación masacre* (1957), en general a tono con la imagen del autor como intelectual comprometido, a partir de su recorrido político durante los 60 y 70. Por debajo de imágenes homogéneas y periodizaciones lineales, un rico campo de tensiones mantiene activa la función de este clásico en el sistema literario hispanoamericano, y mejor le cabe otra definición de Calvino que podría superar al libro para referir con más justicia al autor y su obra: “Un clásico es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir.” Leer a Walsh es invariablemente *volver a leer* el clásico, lo que en principio demanda una interrogación sobre la construcción y los conflictos de esa clasicidad, que puede ofrecer un panorama a partir del cual releer a Walsh con la perspectiva de su propia producción y las tensiones que allí quedan abiertas, resituar el clásico en un proyecto literario que, a pesar de abundantes relecturas que le han hecho decir lo que suponen que tiene que decir, nunca termina de decirlo y sigue abierto a sentidos actuales.

Luego del rescate editorial, a tono con el clima de recuperación democrática, de *Operación masacre* en tándem con la *Carta de un escritor a la Junta Militar* (pronto también canonizada, escolarizada), durante la década del 90 se realizan lecturas que, retomando en ocasiones los escasos estudios pioneros de principios de los 70 (Ford, Rama), conforman la instancia culminante de recepción en sede literaria. Sin embargo, ese mismo proceso hace plausible, una década después, el balance de que el proyecto literario, disperso y fragmentado, sigue abierto y activo, motivando suposiciones y discusiones sobre qué es lo que tiene para decir. Propongo releer una zona lateral del proyecto, recuperada en parte durante este proceso aunque sin recibir análisis específicos, para plantear interrogantes que intenten explorar zonas inestables de la literatura, núcleos menores de sentido, ambiguos y dispersos, que corren por debajo de la cristalización que amenaza al clásico. La serie *Laurenzi* puede ser mejor aprovechada a la luz del proyecto walshiano, desde sus inicios en los 50 pero especialmente desde el estado actual de recepción, que permite entender esta producción (dispersa, perdida, parcialmente recuperada) como un espacio de escritura coherente incluso al integrar tensiones irresueltas y autocorrecciones constantes.

Entramada en la inestabilidad de la coyuntura cultural y política latinoamericana, gestada en borradores, apuntes de investigación y lectura, intentos de novela, entrevistas editadas y paratextos de autor, la obra de Walsh es abierta en sí misma, y su interrupción abrupta no ha impedido que siga creciendo en la instancia de

recepción². En dos momentos de un período que las cronologías suelen dejar en blanco porque el autor no publica libros, entre fines de 1956 y fines de 1957 el primero, y durante 1961 y principios de 1962 el segundo, aparecen en *Veá y Lea* seis cuentos que tienen al comisario jubilado Laurenzi como protagonista y voz principal; en 1964, la antología *Tiempo de puñales* incluye con otro título el sexto cuento de la serie, que dará paso a la etapa más densa del Walsh cuentista (y en este sentido más a tono con “Esa mujer”, aparecido en *Los oficios terrestres* en 1965, que con “Simbiosis”, el primer cuento del comisario). Inestable, repartida durante ocho años en seis números de una revista de difusión masiva y en siete páginas de una antología sin reediciones, la serie *Laurenzi* inscribe conflictos de definición de obra y de figuración autoral, que generan un diálogo productivo con búsquedas anteriores y posteriores del escritor, y también con los ritmos y las intensidades variables de la instancia de recepción. Producidos justo antes del despegue narrativo de Walsh a mediados de los 60, los casos de Laurenzi son reunidos en libro a comienzos de la década del 90, y recién entonces parecen propiciar abordajes críticos más o menos focalizados. Preguntarse por qué este nudo problemático del proyecto ha sido escasa o lateralmente interrogado, y con demora, implica cuestionar construcciones homogéneas sobre la obra y la figura de Walsh.

² Un abordaje específico de este problema, desglosado del presente trabajo, desarrollé en “Obra abierta. Sobre la recepción literaria de Rodolfo Walsh hacia la década del 90”, ponencia presentada en el IV Congreso Internacional de Letras “Transformaciones culturales: Debates de la teoría, la crítica y la lingüística en el Bicentenario” (Facultad de Filosofía y Letras, UBA, noviembre de 2010).

Los primeros abordajes de la obra walshiana como totalidad (inscribible en sede literaria) intentan, con mayor o menor énfasis, sobrepasar la canonización periodística-testimonial anclada en *Operación*, y dar pie a análisis literarios de los cuentos, a menudo partiendo de la filiación con Borges vía género policial; tal será uno de los modos dominantes de lectura desde fines de los 80 y con mayor sistematización durante los 90. En 1987, Rivera edita en Puntosur *Cuento para tahúres y otros relatos policiales*, en cuyo “Fichero” Pesce recupera la línea crítica fundante, y expone la necesidad de indagar más allá de la *doxa* consolidada tras la muerte de Walsh³. Propiciando una visualización efectiva de *Laurenzi* como serie autónoma, cinco años después de esa antologización apoyada en el género que fragmenta la “saga” aunque reconoce sus rasgos salientes, se reúnen por primera vez los seis cuentos en libro: *La máquina del bien y del mal*, publicado por Clarín-Aguilar en la colección *La muerte y la brújula* dirigida por Lafforgue, agrupa el cuento que da título al libro como Parte 1, “*Los casos del comisario Laurenzi*” en la Parte 2, y “Esa mujer” como la 3. Ahora *Laurenzi* es (casi) un libro, cuyo relato de seis casos se alarga hacia los cuentos que la enmarcan (ambos de 1965), promoviendo cierta contaminación sobre la serie del estado en que Walsh concibe su oficio hacia mediados de los 60, concepción a su vez fermentada en el desarrollo de la serie. Además, el libro permite reubicar la serie a comienzos de la década del

³ Esa *doxa*, como la llama Pesce, se sustenta en “la justa fama ganada con sus tres libros de denuncia”, que lo propone como “paradigmático producto de una tensión resuelta: la establecida entre el intelectual y la política” (206). Para evitar “erigir mausoleos unilaterales”, Pesce plantea “la necesidad de hacer hincapié en *toda la obra*” (210). Gesto crítico de apertura dinámica, la edición sin embargo fragmenta la “saga” (no se incluyen “La trampa” ni “Zugzwang”) y la rodea con cuentos policiales de iniciación, publicados en revistas y antologías a partir de 1951. A tono con el eje del género que estructura la compilación, Pesce marca parentescos de *Laurenzi*, “portador de un empírico saber popular”, con el Isidro Parodi de Borges-Bioy, el Padre Metri de Castellani y don Frutos Gómez de Ayala Gauna, y destaca el “contrapunto dialéctico” establecido con Daniel Hernández (protagónico detective aficionado en los cuentos de principios de los 50, y seudónimo del Walsh cuentista en *Vea y Lea*).

90, y vincularla con operaciones de canonización literaria del autor y establecimiento paulatino de su obra. *Los casos del comisario Laurenzi*, libro que Walsh no escribió pero que su proyecto deja previsto, lanzado hacia el futuro (según lo leemos retrospectivamente), operaría como uno de los hitos interrogables en los avatares de la recepción de una obra expansiva, que agrega numerosas compilaciones póstumas a los escasos libros publicados en vida.

Ambos libros “de Walsh”, el de Rivera en 1987 y el de Lafforgue en 1992, forman parte del movimiento inicial, posterior a la dictadura, de recuperación literaria de la obra narrativa, en tensión a veces explícita con su canonización política desde 1984 como intelectual comprometido (aunque no como militante revolucionario, imagen legitimada, no sin tensiones, recién en los últimos años). Los cuentos parecen ofrecer la certeza de autonomía profesional del género, distinguidos a priori de la serie política y de la periodística aunque su soporte originario sea la prensa, segmentando los “campos de actividad” que suelen demarcar las bibliografías sin considerar que en todos se practica la escritura. Tales opciones de entrada en Walsh, que importan como inicios de sistematización crítica, abren líneas de lectura que, hacia fines de los 90, deberán sustraerse de la homogeneización y la cristalización del clásico reciente. Como diagnostica Ferro en 1999 (en un artículo que focaliza en “la fuerza del testimonio” comprobando la ya probada fuerza de *Operación masacre*): “Es casi una pulsión de la crítica actual establecer taxonomías, a menudo tajantes y esquemáticas, de los textos de Walsh” (139). Los cuentos de Laurenzi indican el estado del proyecto en el cruce de la década del 50 a la del 60

(en momentos de volver a empezar después de la iniciación en el oficio y la investigación consagratoria), y dejan leer cierta autoimaginación esbozada sobre los cambios y continuidades del proyecto en su momento más fértil, entre *Operación masacre* y “Esa mujer”.⁴

La crítica ha privilegiado un abordaje de *Laurenzi* en sede policial, focalizando en la trama de cada caso y en rasgos externos del personaje, sin profundizar las conexiones entre cuentos y con otras zonas del proyecto además de *Variaciones en rojo*. La lectura de Romano, uno de los primeros estudios exhaustivos sobre esa etapa vinculada con el trabajo periodístico, no especifica la serie como objeto de análisis y la integra a la “iniciación de Walsh”; refiere solo a los tres primeros cuentos, “poco atractivos literariamente” aunque ya revelan aspectos experimentales de la “desmitificación” y el “particular cruce entre periodismo y literatura” (91). En esa línea, los escasos análisis que mencionan a *Laurenzi* lo conectan con los géneros populares y el policial (Alabarces; Braceras-Leytour-Pittella; Vaca Narvaja): *Laurenzi* se integraría sin grandes cambios, como señalaba Pesce, en la serie de comisarios de pueblo de la literatura argentina. También se han expandido los lineamientos trazados por Pesce al observar que el crecimiento

⁴ Ambos textos, disímiles y a la vez con notables puntos en común, conforman la dupla canónica del Walsh consumido en el mercado literario: *Operación* como “obra maestra testimonial” o invención anticipada de la “no-ficción”, construcción que decanta en “Esa mujer” como “mejor cuento argentino”, según la selección editada por Olguín en 1999 (*Los mejores cuentos argentinos*, publicado por Alfaguara, en cuya encuesta previa figura un solo cuento de *Laurenzi* entre los varios de Walsh votados: curiosamente el primero, “Simbiosis”). Producida en el intenso intermedio de ambos textos canónicos, diluida en la posteridad consagratoria, *Laurenzi* nos habla, en tanto serie, del futuro de lectura de la obra walshiana, de los cambios en el horizonte de escucha y de recuperación del pasado reciente en el campo cultural y literario argentino hacia la década del 90, y de las zonas literarias y políticas del clásico cuya riqueza ha sido tardíamente atendida.

de la figura del comisario deja en sombras al narrador devenido narratario, el personaje que en *Variaciones*, en dupla con el policía Jiménez, ocupaba el lugar clásico del “aficionado que se revela como más hábil que los profesionales en la resolución del crimen” (Alabarces 31). Ahora Hernández no investiga, pasa al oficio oscuro de escuchar y escribir, y no por eso deja de ser funcional a los cuentos, aunque la voz y los actos del personaje principal acaben reinando en el fluir narrativo. La nueva, sutil funcionalidad de Hernández, vinculada a las variaciones en el marco dialógico entablado con Laurenzi, aporta elementos para pensar los cambios que se están produciendo en el proyecto de Walsh, algo que la crítica no ha indagado más allá de los análisis atentos a la figura del comisario. La reducción del mediador letrado a la mínima autoironía indispensable puede verse como la gestación de un espacio enunciativo propio, autoral, que irá conformándose más decididamente en el cruce de la literatura con el periodismo (como la voz en primera persona del periodista que no logra averiguar lo que busca en “Esa mujer”). Y también allí sería donde Laurenzi imprime su imperceptible desvío al policial argentino, desde su lugar enunciativo y a partir de sus reflexiones sobre la justicia a lo largo de la serie, e intensamente hacia el final, donde ya no habrá espacio para la ironía del escritor.

La referencia obligada a Borges para enfocar sobre los cuentos iniciales de Walsh es uno de los aspectos que dan cuenta de la complejidad de este proyecto abierto. Haciendo de la auto-crítica una virtud, en 1966 Walsh se declara lento para los cambios políticos y los aprendizajes estéticos: “he tardado quince años en pasar del

mero nacionalismo a la izquierda; lustros en aprender a armar un cuento” (*Ese hombre* 15). Acaso sus desvíos de Borges hayan sido explorados con paciencia e incertidumbre a través de Laurenzi (ya consolidado el aprendizaje de la construcción), antes de pasar a narrar desoyendo por fin al maestro –y aprovechando sus enseñanzas con propiedad- en cuentos como “Esa mujer”, que decanta en un momento de aceleración del aprendizaje literario en el que ya se inserta el aprendizaje político, que tendrá su aceleración a fines de la década. La principal inversión, detectada por Rocco-Cuzzi en la “novela del campo bonaerense”, opera sobre la “leyenda familiar” borgeana del doble linaje, que Piglia ha prescripto en “Ideología y ficción en Borges” a fines de los 70: al contrario de esa identificación canónica de la historia familiar con la historia del país (una tradición fuerte desde el XIX argentino), “casi toda su obra y su vida posterior a *Operación masacre* son el intento de subsumir lo individual en lo colectivo” (99). Por la convicción de ese afán, que no por intenso está a salvo de dudas, *Laurenzi* puede entenderse como germen del desvío decisivo en la construcción de la poética, consolidado en los cuentos de mediados de los 60 y vuelto a poner en duda hacia el final de la década. Esta lectura parece posible recién en 2006, cuando Jozami sintetiza: “con la saga de Laurenzi, Walsh inicia otra construcción de su poética” (67).

Las retroalimentaciones entre lo individual y lo colectivo sostienen no solo la construcción de personajes, sino buena parte de la riqueza narrativa y el espesor político del espacio literario trazado por Walsh (y también, con otra intensidad, el

espesor y la riqueza de sus cavilaciones sobre la utilidad social de ese trazo, que se radicalizarán por la opción del borramiento en el primer lustro de los 70). La esfera privada, la historia familiar, el sujeto que escribe (que construye su obra en acto y en contacto con la vida, y la deja abierta al costado de las emboscadas del pensamiento político), y la búsqueda de sonoridad pública, la indagación en la historia nacional, las construcciones imaginarias de un colectivo (las víctimas, los desconocidos, los trabajadores), son espacios vinculados por tensiones que Walsh trabaja en la elaboración de voces narrativas, personajes y vínculos sociales.⁵ La violencia pública de la historia argentina se narra por vía de voces y miradas subjetivas, cerrando el ángulo y focalizando en las vidas de personajes definidos por su lugar social. Nexo estatal de relaciones materiales en la sociedad bonaerense hacia las décadas del 30 y 40 (zona de exploración privilegiada por Walsh en su cuentística y en su espacio biográfico), Laurenzi -según suena su voz transcrita por Hernández- expone conflictos de la esfera jurídica argentina, entramados en su accionar personal como representante público de una legalidad corrupta.

Comisario por casualidad, Laurenzi funciona como caja de resonancia del ruido a menudo ocluido que provocan las fricciones entre ley y verdad. Como detectan Braceras-Leytour-Pittella (102), Walsh somete al personaje a “una paulatina transformación que lo lleva a colocarse en el punto de vista del criminal”, por lo que esa figura central del género se desdobra en ambiguos personajes, que son

⁵ Según lee Crespo en *Rosendo* (y la perspectiva vale para la cuentística, germinalmente en *Laurenzi*), los personajes pueden entenderse “como engranajes de procesos sociales”, dibujados por la tensión de fundar el “contexto que los circunda, que los vuelve comprensibles y les confiere su significación”: “son los procesos sociales los que hablan a través de todas las voces y miradas que constituyen el texto” (86-87).

victimarios por haber sido víctimas, como Aguirre en “Zugzwang”, que mata al seductor que provocó el suicidio de su esposa. En ese cuento oímos a Laurenzi declarar su debilidad, anticipando el futuro de la novela de sus casos al confesar haber hecho “dos o tres macanas hasta que me jubilé”, y dar sus razones en el criollo “me iba haciendo flojo” por querer pensar y hacerse cargo. En esa breve línea de sentido fugada de la geometría, el tercer cuento esboza la zona política de la serie, desviada así de la resolución legalista y exitosa del policial clásico, en el momento en que Laurenzi expone el atolladero de la justicia terrestre: “Y si lo denunciaba y lo arrestaban, también hacía mal, porque con todo mi corazón yo lo había justificado” (*La máquina* 102)⁶. Como el concepto de ficción y su incómodo tratamiento, el lugar de la verdad en el proyecto de Walsh es problemático desde que, para hacerse un nombre, el escritor se inmiscuye en la investigación del inverosímil caso real de “un fusilado que vive”. La plantilla policial, que ha sido su nicho laboral en la década anterior (la de los inicios), sufrirá en la segunda mitad de la serie sutiles pero contundentes cambios de función, que permitirán a Walsh seguir escribiendo ficción a pesar de (y debido a) la interpelación violenta, sostener el desplazamiento indagador por los discursos en la busca de justicia, y tramitar por medio de la escritura las transformaciones individuales y sociales en la cultura argentina hacia la década del 60.

⁶ Todas las citas de los seis cuentos que conforman el objeto de este trabajo refieren a la edición de Lafforgue, por motivos que se desprenden de la perspectiva de análisis. Se indica luego, en cada uno, la fecha de publicación en *Vea y Lea*.

Es indudable que *Operación masacre* encabeza como un gran título la figura y la obra fragmentaria e inacabada de Walsh, aunque (como planteamos al inicio) no está de más proponer dudas al consenso, y buscar qué hay en los bordes del centro resonante.⁷ Las variaciones internas que analizaremos permiten suponer que *Laurenzi* –en tanto serie, digamos desde el tercer cuento- ofrece al escritor un campo ficcional donde sondear la posibilidad de volver a empezar su proyecto después de *Operación* y el primer viaje a Cuba en 1959-1960. Estos seis cuentos serían el germen experimental desde el cual asentar en 1964 la elección del “violento oficio de escritor”, y producir alrededor de ese año y los tres siguientes la zona más densa del proyecto narrativo (abriendo incluso la experimentación al espacio teatral, en un trabajo sobre las voces en situación de diálogo que se ha ido precisando en los cuentos). En un proceso imperceptible para la crítica que ordena la obra por libros, el tono resignado de Laurenzi irá desapareciendo en el tránsito del escritor hacia otros usos del relato, mientras la denuncia se especificará contra los detentadores del poder (y no contra el poder ni la violencia en sí). Habrá sido el terreno seguro del género profesionalmente conocido lo que habilitó el desvío de la norma, alentando la exploración textual de preocupaciones personales sobre el modo de entender la escritura, la vida, las relaciones entre ambas y su alteración por el inestable lugar de la justicia.

⁷ Desde *Operación masacre* resuena el modelo de periodismo de investigación (y todas las intervenciones en torno a la categoría de “no-ficción”) junto con la imagen aldeaña de escritor comprometido. Pero también el clásico va trazando, a lo largo del proyecto, cierto declive. Como se lee en los paratextos autorales de las tres reediciones en vida (1964, 1969, 1972), el propósito que orientó su escritura dista de haberse cumplido. En el epílogo de la tercera edición, insiste en la inutilidad de exigir justicia para las víctimas y castigo a los culpables, y el corolario sobre el efecto de las tres investigaciones es tajante: “Dentro del sistema, no hay justicia” (*Operación* 315). En tanto enunciado performativo, *Operación* es un fracaso, y su potencia extratextual queda atada al lugar del clásico, el de las relecturas de la posteridad.

Declive del justiciero

En sordina, por debajo del “silencio de seis años” que suelen marcar las cronologías circunscriptas a los libros publicados, los cuentos de Laurenzi muestran aspectos ocluidos del proceso contradictorio en el que Walsh inspecciona sus intereses y posibilidades, antes de redefinirse por el oficio de escritor, como se autolee en la muy citada nota autobiográfica de 1966. En tanto “segunda saga policial”, como la categoriza Vaca Narvaja (1999), a caballo entre *Variaciones en rojo* y los efectos inmediatos de *Operación masacre*, las palabras y los actos del ex comisario ficcionalizan devaneos del autor sobre la posibilidad de empezar de nuevo, afirmando una obra en marcha que no contradiga la disponibilidad para la aventura. Novela que no fue (pero que ha podido ser, en la productiva instancia de recepción), Laurenzi estaría anunciando varias tensiones que Walsh enuncia desde mediados de los 60. Ficciones policiales en busca de otro desvío que el borgeano, verifican ahora, mejor que en las tramas de *Variaciones*, el progresivo desencanto que en las reediciones del clásico comprobará en 1964 y radicalmente desde 1969.

En la lectura seriada de los cuentos puede detectarse un crescendo de escepticismo y desgano que altera no solo la voz del personaje sino el marco enunciativo que la rodea; mediada por el investigador aficionado devenido escritor (Hernández), la materialidad escrita de la voz del comisario segrega una pérdida de confianza en códigos y procedimientos del sistema judicial. En el recorrido por esta novela hecha

de cuentos, pasamos del tópico de la resolución (con diversos tropiezos, nunca “exitosa”) por medio de la observación y la razón práctica, a la paulatina instalación de una sospecha sobre la clasificación víctima-victimario y sobre la legitimidad de la justicia y sus representantes, de ahí al descubrimiento de que el personaje “ya no servía para comisario” porque “no quería ver nada”, y asistimos al revés rotundo ante un juez homicida, culminación del declive. El de Laurenzi es un fracaso que se narra, y la decepción permite armar la serie como novela: en la sombra dialógica del comisario se agazapa Hernández, el que para escribir escucha, el periodista aficionado al ajedrez y al policial, el escritor argentino (en relación inevitable con la tradición, ya borgeana) que establece el puente enunciativo con el representante del sistema judicial, el novelista dudoso que cuenta los (fra)casos de Laurenzi.

La primera página de esta presumible novela, o sea el inicio de “Simbiosis” (*Vea y Lea*, 15/11/1956), dibuja la forma de la negociación productiva entre ambos dialogantes: a la parrafada inicial de Laurenzi le sigue la acotación burlona de Hernández y su breve respuesta irónica tanteando la complicidad del lector. En el intercambio inicial ya están dadas las condiciones del diálogo, los ritmos y presupuestos que traman el vínculo entre un yo (Hernández) y un él que se hace yo cuando habla (Laurenzi), cuyos dilatados encuentros en el bar Rivadavia conforman el marco enunciativo de esta novela hecha de casos. Laurenzi se nos presenta desde el doblez del policía que “es también un ser humano”, prometiendo que, como lo primero, “nadie está en mejor posición para ver los extremos de la miseria y la locura”, pero, como lo segundo, reculando al instante: “Pasado un tiempo nos

cansamos, dejamos que las cosas resbalen sobre nosotros.” Sin que sepamos quién es (lo sabremos cuando Laurenzi lo nombre al pasar, en el tercer cuento, “Zugzwang”), el narrador nos habla al oído, proponiendo mayor cercanía con él que con el (otro) personaje, al que ironiza develando que no es policía sino que lo *fue*: “El comisario, a todas luces, hablaba en presente histórico. Hace ocho años que está jubilado” (17). El desarrollo de la serie irá silenciando esta voz irónica y distanciada, dando mayor espacio a la voz dramática y ambigua de Laurenzi. La diversidad de voces es central en todos los registros de la escritura walshiana. En los seis casos (como en “Esa mujer”), el dialogismo atraviesa el marco enunciativo, mostrando y ocultando a un narrador que es la sombra del héroe caído, que sustenta un texto en el que está y no está. El vínculo entre Laurenzi y Hernández sería un lugar apropiado donde rastrear nuevas preguntas en torno a la imagen de autor y a los modos en que piensa su proyecto en momentos de definirse por el oficio de escritor. Además de colocar las funciones literarias en vinculación con la comprobación y denuncia de injusticias, el escritor merodea, en el después de *Operación*, caminos narrativos futuros, entre la práctica de escribir historias contadas por otros y la posibilidad diferida de novelar la propia historia subsumiendo lo individual en lo colectivo.

Autonomizar los cuentos de Laurenzi, releerlos en su dinámica interna, permite entender las vinculaciones de esta serie marginal con el proyecto de Walsh. A partir de lo que está antes y lo que está después de *Laurenzi*, pueden indicarse ciertas transformaciones entre la primera y la segunda mitad de la serie, que no constituyen

un quiebre tajante sino idas y vueltas con matices internos y cambios paulatinos. Escritos en paralelo al proceso investigativo de *Operación masacre*, los tres primeros focalizan, a la manera de los tres cuentos largos de *Variaciones*, en el enigma del policial clásico (el detective cuenta su resolución a partir de las pistas diseminadas en el relato). La recepción contemporánea de *Operación* y el primer viaje a Cuba provocan un corte con aquel trabajo inicial sobre la tradición, y los tres cuentos siguientes, escritos a principios de los 60, toman sutil (o aun dubitativa) distancia del policial de enigma, y comienzan a explorar líneas, más temáticas que procedimentales, que se consolidarán en la segunda mitad de la década, en la etapa que, hacia principios de los 70, Walsh autolee como tensionada entre la elección del “oficio de escritor” y la caída en la “trampa cultural”, período en que produce sus dos libros editados de cuentos, los dos guiones teatrales, y comienza a borrar su proyecto de novela. Integrando elementos de lo que la crítica reciente ha comenzado a definir como “ciclos”, *Laurenzi* puede leerse como breve ciclo novelesco que esboza, condensado, el mecanismo que Walsh explorará intermitente pero sostenidamente en su inconcluso plan de “novela geológica”, expresado en sus borradores y en una entrevista de 1968.⁸ Dos años después, el plan perdura pero ha ingresado en una espesa autocorrección, que cuestiona el

⁸ El entrevistador de *Primera Plana* propone *Operación masacre* como “su primera aproximación a la novela, la empresa de largo aliento que le reclamaron los críticos de *Un kilo de oro* (1967)”; a sabiendas del contrato que liga al escritor con Jorge Álvarez, anticipa que “esta novela o serie de cuentos no tiene título todavía, pero sí una época que la ciñe: la que va desde 1880 hasta 1968”. El tratamiento del lenguaje sería “la base del plan”, en tanto exploración metódica de “las capas geológicas del habla rioplatense que han ido superponiéndose desde los días de la Organización”. De ese plan abierto, exploración ardua y consciente que tiene como eje constructivo la recuperación literaria de la oralidad rioplatense, ciertas zonas son expandidas en la serie de irlandeses y en la de “Cartas”-“Fotos”, las mismas que antes fueron trazadas con rasgos incipientes en *Laurenzi*. A la intención de documentarse para conseguir arrancarle a la historia “la atmósfera de la época”, Walsh agrega la convicción ética que confiere unidad a su proyecto de escritor: la inmersión de lo individual en lo colectivo, el afán por conseguir que “mis historias particulares no contradigan la historia general de los argentinos” (*Ese hombre* 111-112).

concepto mismo de novela e interpela la definición del escritor ante las vicisitudes políticas, en una autodemanda que deviene búsqueda ontológica.⁹

En esa trama diseminada en seis cuentos que es el marco enunciativo del bar Rivadavia (lugar de actualización de la voz narradora identificada con la firma falsa del autor), el tratamiento de la intriga se distancia de la normativa del género y comienza a intensificar el trabajo sobre el lenguaje y la construcción de personajes en contacto con la vida. Los casos van explorando nuevas posibilidades de la intriga, vinculada menos con el enigma policial que con la corrupción del sistema jurídico-político y con la incertidumbre ocasionada por las limitaciones humanas. En los seis casos Laurenzi resuelve el enigma ante el culpable, aunque en “La trampa” y en “Los dos montones de tierra” este se suicida frente a aquel, y en “Trasposición de jugadas” lo resuelve tarde y para darse cuenta de que él mismo provocó el crimen. La resolución del último caso implica el agotamiento de la voz del ex policía: como en “Zugzwang”, el Laurenzi de “En defensa propia” encubre al asesino, aunque a diferencia del cuento de 1957, ahora se trata de un juez, representante estatal de la justicia. Veremos aquí, en la indagación del mecanismo contradictorio y

⁹ Como explica Walsh a Piglia en la conocida entrevista de 1970, refiriéndose a sus planes de continuar la serie de irlandeses: “En ese caso asumiría la forma de esas novelas hechas de cuentos que es una forma primitiva de hacer novela, pero bastante linda.” (*Un oscuro* 11). En la misma charla pautada por el problema (literario y político) de la demanda de novela, Piglia define “esa especie de novela” que “se va leyendo en textos discontinuos” dando protagonismo al lector, y pregunta a Walsh si ha pensado sobre esto. Antes de formular su argumentación a favor de “un nuevo tipo de arte más documental”, Walsh expone la figura del devenir y la disponibilidad ante la vida que mejor lo define como escritor (algo que se podrá apreciar cuando en 1996 se publiquen sus papeles personales y pueda releerse el proyecto hacia atrás): “Sí, yo he pensado cosas muy contradictorias según mis estados de ánimo o, en fin, pasando por distintas etapas.” Tras marcar distancia con Borges (“nadie le pide una novela”), el autor se sostiene en la pregunta abierta, en el condicional modalizado como autosugerencia que ya está pautando el final (no el cierre) del proyecto: “habría que indagar, es decir no he terminado de convencerme ni de desconvencerme.” (14).

violento de la justicia oficial, la principal intriga que los últimos cuentos exploran, a través de la focalización en el uso de la lengua y en los actos discursivos de dos personajes que conversan.

Si la disputa conversada entre Hernández y Laurenzi da forma a la primera página de “Simbiosis”, el segundo cuento, “La trampa” (3/10/1957), profundiza esa formalización, y allí empiezan a explorarse otros niveles de la intriga que constituirán el bajo continuo del marco de la serie, extendido más allá del enigma clásico de cada cuento. Tras resolver el caso (terminar de contarlo), un excedente trastoca los roles y es Laurenzi el que pregunta. “-Todavía hay una cosa que me intriga”, se desplanta el comisario, y a continuación las voces ejecutan un enroque de subjetividades desde la polisemia pronominal: “-¿En su historia? –En la suya” (42-43). Esa intriga agregada, la del investigador que ya resolvió el caso, se refiere a la propia identidad (con ironía que desvía el patetismo del modelo, Eric Lonrott en el final de “La muerte y la brújula”): “-Ese amigo de usted. El que inventa historias atroces. ¿Lo conozco?” El narrador explicita su cambio de rol exhibiendo el artificio del registro policial: “Esta vez me tocó a mí el turno de hacerme el misterioso”. Y tras un breve espadeo dilatorio, Hernández enuncia la solución de la adivinanza planteada al comienzo, que será la intriga central de la serie: “Usted, comisario – respondí-. ¿Quién si no usted?” (43). El intrigante es Laurenzi, sobre él recae el plus de enigma en el breve epílogo de “La trampa”, y desde su voz se expande la vinculación problemática con otras voces, la negociación sobre los modos de contar los hechos, sobre el problema de la verdad y del verosímil en la ficción. Se revela al

final la adivinanza que había sido planteada al inicio: “Mire, yo conozco un hombre enteramente común, pero se le ocurren las ideas más atroces.” Allí Laurenzi devuelve buscando la definición del otro, el escritor, el que aún no sabemos que es Hernández: “-¿Se las cuenta a usted? –A alguien tiene que contárselas. Si no, reventaría. Yo las publico, pero le cambio el nombre. Además, él no lee lo que yo escribo.” El remate borgeano confunde con humor inteligente: “-Yo tampoco” (31). Desde las ironías que exploran lugares discursivos entre los pronombres personales, la escritura de Walsh pasará a complejizar los sentidos sociales y políticos del uso del lenguaje. A lo largo de los 60, el proyecto irá radicalizando y especificando la representación de lo individual desde lo colectivo, y el yo tomará distancia de la ironía para encarar con resolución, sin eludir las contradicciones implicadas, la posibilidad de fusión con una tercera plural (“víctimas”, “oprimidos”, “pueblo”, “trabajadores de mi país”: variaciones del lugar de los otros, los desplazados del poder).

El tercer cuento presenta anticipos de la decepción del justiciero, que empieza a verbalizar y gestualizar su tristeza derrotista. Publicado contemporáneamente a la aparición de *Operación masacre* en libro, “Zugzwang” (12/12/1957) abre con la voz del narrador comentando su vínculo con Laurenzi, estableciendo el marco enunciativo ya en términos de serie, y adelantando cierta definición auto-referencial sobre el oficio literario: “Pobre comisario Laurenzi. (...). ¿Cuánto tiempo hace que vengo explotando sus recuerdos? El sólo habla, yo escribo” (44). Matizando su función terapéutica afirmada en el cuento anterior (ser ese alguien a quien contar

historias atroces para no reventar), el escritor revierte los roles y se compadece, culposo, por ser él quien explota al otro para narrar a partir de su voz, por deber su escritura a un aprovechamiento de la palabra iletrada del comisario. El intercambio se hace visible en términos ajedrecísticos, mediante el cruce entre dos mundos definidos por los saberes y los usos de la lengua (el universo de la oralidad y el de la escritura, que desde Bartolomé Hidalgo expresan las principales violencias de la política rioplatense): la “posición de zugzwang” que advierte el culto Hernández es desviada en la apropiación errónea de Laurenzi, cuya interpretación lleva la charla hacia el terreno de la propia subjetividad: “-Claro, en zaguán... Supiera lo cansado que me siento esta noche –aclaró bostezando ostentosamente y barriendo con un delicado movimiento de la mano izquierda sus derrotadas piernas” (45). El viejo ex policía interrumpe la erudita explicación del joven escritor y lo sorprende conectándola a la vida: “-Basta, m´ hijo, si yo entiendo. ¿No acabo de verlo? (...). *Se pierde porque cualquier cosa que uno haga está mal.* En la vida también. –Salute, comisario. ¿Y eso?”. La respuesta de Laurenzi será la trama que componga su figura en este cuento y en los tres siguientes, la posición inestable de un representante de la justicia argentina, que no tiene alternativas para evitar el incumplimiento de la ley, un antihéroe cuya épica triste es no poder servir a la comunidad, que se enfrenta a opciones cerradas por el sistema, donde “A es malo y B *también* es malo.” El marco inicial del cuento concluye con la apática tristeza de Laurenzi: “-¿Y qué es bueno, comisario? –Nada –dijo tristemente-. Nada.” (46, subrayados en original).

Después de *Operación* y de la experiencia cubana en Prensa Latina, Walsh inscribe más decididamente a Laurenzi en su nunca escrita (o escrita por fragmentos) novela del campo bonaerense, anticipando las conexiones entre historias (auto)biográficas e historia nacional que irá expandiendo en “Cartas”, “Fotos” e irlandeses. En “Los dos montones de tierra” (25/5/1961) se perfila la decisión de empezar a contar la propia historia, y acaso con eso coincida el enigma diegético que atraviesa el inicio del relato, intrigando al lector que pide la serie (el que ya conoce el marco dialógico): ¿quién es este yo que cuenta? Pronto vemos a Laurenzi referido en tercera persona, pero el “Me acuerdo cuando yo era chico” parece dicho por el comisario memorialista antes que por el escritor que transcribe sus casos. Ya sin recurrir al marco introductorio, la narración deja a Laurenzi actuando solo, borra las acotaciones irónicas de Hernández para focalizar en las acciones del comisario. Y son éstas las que cuentan lo que Walsh está empezando a contar: fragmentos de violencia de la sociedad estanciera bonaerense, inscripta en los cuerpos y las voces de sujetos en desigual posición social. Un modo personal de contar la historia argentina, atento a las injusticias sociales insertas en las modulaciones orales y escritas del lenguaje. La historia se cuenta desde los sujetos y sus voces, y el Laurenzi que se encuentra con el turco Martín –gracias a cuyas lupas resolverá el misterio de las muertes del viejo Carmen y su perro- es, para su conocido, sinónimo de “desgracia”. Tras el intrigante saludo del turco (“No me digás nada, ya sé que hay una desgracia, pero qué alegría verte”), la narración da lugar a la voz interior de Laurenzi, que se queda pensando en “él y la desgracia, él y los hombres que se mataban, él y la sangre en los boliches, y la justicia que ya no le importaba más, y la flojera que se le había ganado en el alma, animal pialado, corazón de bagre” (70).

La adjetivación anticipa la frase larga de la serie de irlandeses, y los ecos intertextuales se amplían cuando el narrador muestra a Laurenzi en acción. El fluir narrativo gana solidez mientras el comisario acomete la resolución del caso, que se inscribe menos en lo racional que en lo pulsional, a partir de las debilidades y la errancia nocturna: el asma y el insomnio llevan a “este viejo sonso” a salir a investigar, y la narración se convierte en su flujo de conciencia, anticipando al Gato de irlandeses y liberándose momentáneamente de Hernández: “él un gato, el viejo Laurenzi gato pesado en el silencio”, que al volver a “ponerse los zapatos y el revólver” murmura en la sombra “A este viejo no lo para nadie”, y se ríe de sí mismo en soliloquio criollo: “Viejo sonso, si te viera la gente” (66-68).

La figura del justiciero crece hasta la escena de resolución, donde la tradicional explicación autosuficiente del género cede el espacio al intercambio entre un detective que se define como “cualquier sonso desvelado” y el asesino que solo dice “Está bueno”, arregla sus papeles, escribe algunas cartas y se pega un tiro. La escena comienza con la pregunta que el victimario, el estanciero Don Julián Arce, el hombre poderoso que “tenía sus cosas buenas y sus cosas malas, pero no se tomaba ventajas con la suerte” (72), formula al investigador (“si ya sabía cómo era la cosa”), a lo cual Laurenzi responde que sí pero agrega, imprimiendo inestabilidad a su rol: “lo siento por usted, que no debió llamarme” (71). El comisario muestra la evidencia que, en su nocturna fuga de gato, halló sobre el escritorio de Arce, “un pedazo como de vidrio derretido y chamuscado” que usó el viejo Carmen para quemar el campo, o sea la prueba que, por incriminar a la víctima (Carmen quemó

las cosechas para no ser expulsado de la tierra que trabajaba sin poseer), incrimina al verdadero culpable (Arce lo ha matado para ampliar su feudo). La inestabilidad que recorre el vínculo víctima-victimario se define en los mismos términos indagados en “Cartas”-“Fotos”: inscripta en las relaciones violentas entre la oligarquía bonaerense y los trabajadores oprimidos. Laurenzi resuelve el enigma pero no hace justicia, el culpable se sustrae a la condena suicidándose: la violencia se vuelve contra su monopolizador, pero es él mismo quien la activa y sigue dueño de la ley local, de “su ley, que era la ley visible de las cosas, escrita en cada parte y en cada ramita”. El criminal apuesta a tener de su lado “la justicia aparente (...) además de la que él siempre supo ejercer”; la intervención de Laurenzi pone al descubierto el estatuto aparente de la justicia que un comisario representa, y no altera en nada el sistema de legalidad privada que “siempre supo ejercer” el culpable, el poderoso que creía más en la suerte que en el trabajo, el patrón que “respetaba y se hacía respetar” (73).

El vigilante oficial de la ley se resigna ante las limitaciones de la comunidad humana, expuestas en su propia persona y en la debilidad de su oficio terrestre para hacer justicia. El conflicto entre el estanciero fuerte y su arrendatario no estaría tan señalado, considera Ford en 1969 (en diez renglones que remiten furtivamente a Laurenzi), como lo estará en “Fotos” y “Cartas” (privilegiados en el análisis de Ford), donde la “retórica policial” ya no oculta ese choque “biográfico” entre oligarquía ganadera y clase media rural (313). Cabe agregar que en ese proceso también se afinará la ubicación del enunciador en el conflicto, optando hacia fines de los 60

menos por esa clase media que por el proletariado. Lo que se mantiene es la ética (que también es una estética) de identificación con las víctimas, que aquí son nadies (un viejo y su perro) cuyas muertes no son reparadas. Sin ley ni justicia, sin orden racional, solo queda la superstición, la imaginación criolla enclavada en la tradición argentina de oralidad y ficción trazada al menos desde Mansilla: “En la tapera de don Carmen dice la gente que suelen verse de noche dos luces flotando entre los matorrales” (73-74). En zona fronteriza entre fantasía y realidad también queda la intervención de la instancia jurídica, y cierta resignación narrativa en el epilogo “qué se puede decir” del último párrafo. La resolución del caso no resuelve la ambigüedad del acto de Laurenzi, y en éste se mantiene, suspendida, la intriga. El cuento tiene el final consistente que pide el género, pero el personaje ha dado muestras de sus limitaciones, acrecentadas por su sujeción a la institución jurídica.

El declive se agudiza en “Trasposición de jugadas” (14/9/1961). Un error fatal de Laurenzi, debido a la mala lectura de una fábula, provocó el inicio de su errancia de comisario por la provincia, cuatro décadas atrás. El presente con Hernández y el ajedrez motivan el recuerdo del caso; el breve diálogo del inicio es una disputa entre ambos en torno al dilema de perder o abandonar, y en ese brete el ex comisario realiza “una trasposición de movimientos que pudo enmendar a tiempo pero que le produjo una inexplicable irritación” (75), ante la cual Hernández se intriga, pregunta y da pie a la historia del ambiguo justiciero. En ésta, lo que Hernández subestima como “prolegómenos confusos” pueden leerse como los presupuestos narrativos que está indagando Walsh, que se extenderán en los cuentos del campo

bonaerense y aquí focalizan en la ambigüedad del personaje, en el declive que ya está decidido a narrar: “Su presupuesto inicial era que este hombre asmático y corpulento a quien empezaban a doblar los años, viudo, jubilado, solo, que todas las noches venía al café a jugar conmigo al billar o al ajedrez, era en realidad otro hombre, joven, posiblemente valeroso o despreocupado, que empezaba a abrirse camino en un mundo de necesaria violencia.” (76). Aquel “viejo sonso” del cuento anterior continúa su autoexploración, y en los casos que cuenta va desocultando aspectos inestables de su subjetividad, abriendo la duda sobre si lo suyo ha sido coraje o temeridad juvenil, a partir del presente de vejez y soledad desde el cual habla.

El caso del cruce del río remite, en términos de Hernández, al “problema de Alcuino” sobre el lobo, la cabra y la col, o en términos de Laurenzi, a su abuela que le enseñó “ese cuento” aunque “no era una persona instruida” y decía “chivo” en vez de cabra y “repollo” en vez de col. El problema filosófico a la Borges no solo es resemantizado desde el universo de la oralidad, sino que resulta invalidado (y es la causa del fracaso) por no haber advertido la imprevisibilidad propia de los seres humanos que excede la alegoría de la fábula: “¿Cómo saber quién es un lobo? (...) O si usted prefiere, ¿cómo saber que una cabra no se portará como un lobo, o inclusive como una cabra?” (84). De los tres implicados (padre, novio, mujer: lobo, cabra, col), solo la mujer y el novio podían quedarse solos sin riesgo de asesinato, según el razonamiento de Laurenzi, ya que el padre estaba enfurecido con ambos, por motivos incomprensibles entre los que el policía solo entiende la palabra

“sporco”; pero la chica estaba embarazada de tres meses y hacía cuatro que el novio faltaba del pueblo, aunque ella hubiera dado su nombre presionada por el padre: “Encerré la cabra con la col. Así que yo me equivoqué” (86).

El fracaso expande la crítica al sistema judicial y sus representantes, a partir de un ex policía que cuenta anécdotas personales que involucran definiciones de subjetividad. Tampoco aquí se hace justicia, y la ciencia, el saber de letrados como Hernández, y sobre todo la lectura literal, que en Walsh es siempre interpretación errónea o insuficiente, han provocado la muerte de una mujer embarazada. Como efecto de su errada trasposición de jugadas, Laurenzi debe abandonar el pueblo, que no es otro que Lamarque, lugar de nacimiento de Walsh: el espacio que Laurenzi deja atrás al fracasar especifica la referencialidad autobiográfica. También en la zona de la propia subjetividad indagan los corolarios del caso, duplicando los efectos de la lectura en la ficción (causa del crimen) sobre la lectura en la vida: ante la pregunta que formula “maquinalmente” Hernández, sin poder salirse de su superioridad ironista (“-¿Cruzamos?”), Laurenzi lo mira “con reprobación y tristeza”, y esa mirada es la del personaje que ha contado su declive al letrado que antes, de modo iniciático y algo rígido en *Variaciones*, enmascaraba al autor. Ahora Walsh ha distanciado a Hernández, y su lugar autoral tras la serie queda provechosamente inestable, mejor figurado entre ambos dialogantes, en las variaciones que ha sufrido ese vínculo, en un devenir que retacea la afirmación de lugares fijos, a tono con los devaneos que impulsan la escritura pública y privada de Walsh hacia mediados de

los 60 y que se intensificarán por la acción política hasta su muerte en marzo de 1977.

El último cuento aparece en *Vea y Lea* en abril de 1962 con el título periodístico “Cosa juzgada”, y en 1964 será incluido como “En defensa propia” en *Tiempo de puñales*, compilación de cinco escritores argentinos vinculados por Donald Yates, en la “Presentación”, como autores de cuentos policiales tras “la desaparición de la novela de crímenes después de su década de oro (1944-1954)” (7-8). Cuento final de la novela nunca escrita y desaparecida tras su esplendor, “En defensa propia” opone a Laurenzi con otro representante del sistema judicial de mayor rango, en un contrapunto que abre reflexiones e interrogantes que serán expandidos en “Un oscuro día de justicia” (escrito hacia 1967 y publicado en 1973 junto con la entrevista de Piglia). El problema de cómo actuar desde la literatura contra la injusticia, núcleo fundante del proyecto en *Operación* y, con otro énfasis, insinuado en las variaciones narrativas de *Laurenzi*, motivará el trabajo del escritor en sus últimos años de vida, aún cuando se agregue el problema de cómo actuar también desde afuera de la literatura, y cómo tramitar su abandono según variables grados de decisión y duda. Como en “Los dos montones de tierra”, en su último caso Laurenzi se expresa desde un yo que ha tenido que acoplarse a la justicia personal del poderoso, que aquí es un juez (como era un estanciero en aquel cuento, como será un coronel en “Esa mujer”). Su voz reconoce el fracaso desde el incipit, abierto con raya de diálogo aunque pronto Hernández quedará comprimido a acotaciones que lo distancian de Laurenzi: “-Yo, a lo último, no servía para comisario –dijo

Laurenzi, tomando el café que se la había enfriado-. Estaba viendo las cosas, y no quería verlas” (87). El desplazamiento del diálogo indica la transformación radical del vínculo dibujado en la primera página de “Simbiosis”: corriendo a Hernández del espacio textual (y variando el movimiento realizado por otro Hernández, sobre el género gauchesco, al ampliar la voz del cantor que enmascara al autor), Laurenzi se ha hecho cada vez más “yo”, y sus casos son resemantizados desde esta figuración cargada de imprevisibilidad, desde la cual los conflictos de la ley se complejizan por efecto de la personalización de los vínculos sociales. La palabra de Laurenzi monologa y refiere a sí mismo, “allá por el cuarenta, y en La Plata”, ironizando sobre su “fortuna política” por gozar de ese destino (87). El último caso se ubica en otro lugar autobiográfico, y funciona como conclusión del periplo narrado en los cinco cuentos anteriores. Ese “Yo, a lo último” marca el tono de balance y conclusión de serie, e invita a releerla como tal; imaginando los seis cuentos como capítulos de una novela en borrador, parece prevalecer, por debajo de la nostalgia por la juventud perdida, el fracaso en el desempeño de la función pública, y algunas reflexiones, breves pero enfáticas, sobre las falencias de la justicia humana y las arbitrariedades de su práctica estatal, expresadas por quienes cometen inequidades (los dueños efectivos del poder: el juez, el estanciero, el coronel) mientras se adjudican el manejo de una justicia superior, “divina” como la de los curas irlandeses.

La relación de Laurenzi con Hernández se ha distanciado en este final de novela, y el comisario pone su voz en contacto con el propio criminal; es éste quien lo

interpela en su función esencial, la de *ver* para poner a funcionar la justicia: “Era una voz tranquila, la voz del juez Reynal, diciendo que acababa de matar a un ladrón, y que si yo podía ir a ver” (88). Como el hacendado Arce, Reynal domina el campo tópico entablado con Laurenzi en torno al concepto de justicia, estableciendo su propia valoración por encima de la que no posee el comisario semiletrado: “no se cansaba de invocar la majestad de la justicia, *la de antes*. Y yo que hasta tengo que cuidar la ortografía, y no le hablo de los vicios de procedimiento, ya va a ver” (89). Para mayor complejidad, el pasado de Laurenzi se abre a un pasado anterior, dado que conocía a Reynal y con él “guardaba un viejo entripado” de la vez que “me soltó al tuerto Landívar, que tenía dos muertes sin probar, y más tarde iba a tener otra.” La explicación del juez en aquella ocasión tiene la potencia necesaria para que Laurenzi no la olvide y para que, al final del cuento, la parafrasee: “Nunca olvidé lo que me dijo: ‘Es mejor que ande suelto un asesino, y no una ruedita de la justicia’, ‘¿Y el peligro?’ le pregunté. ‘El peligro lo corremos todos’, dijo” (89-90). El crimen se ha socializado y la corrupción ha invadido los restos del espacio público; el periplo de Laurenzi acompaña, como un borrador lúcido en el espacio de la ficción, el armado de la conclusión de Walsh en 1969 con respecto a los afanes iniciados en 1957: “Dentro del sistema, no hay justicia.”

Y es dentro del sistema donde Laurenzi alcanza su tajante conclusión, y con ella empieza a terminar la serie de seis casos *relativamente* resueltos por el justiciero ambiguo, suspendido ante una autodemanda que no logra satisfacer y sobre la cual su pasado lo hostiga. Los recuerdos colocan al personaje frente a otra justicia, más

cercana al escritor que al comisario, si “pensar, ponerme en el lugar de los demás, hacerme cargo” son debilidades del segundo y fortalezas del primero. El relato del (fra)caso se redondea con un bostezo final; hay resolución, pero el delincuente queda impune... gracias a Laurenzi. Para que no parezca raro “un muerto con dos armas encima”, el comisario se guarda la que sobra: toma partido no por la justicia sino por la persona, entendiendo que el juez ha matado “en defensa propia” de sus intereses y su poder, no porque el otro lo fuera a matar (como miente la escena montada con ayuda del policía) sino para evitar la extorsión y cuidar su imagen, seguir siendo “un pilar de la sociedad” ante la opinión pública. El comisario declina ante la opción de poner a funcionar una justicia burocrática y negligente, cuyos fundamentos pueden no ser tan pertinentes como los de la contingencia humana; acepta que, en la sociedad argentina de mediados del siglo XX, el crimen se ha hecho público, la justicia se ha privatizado y “el peligro lo corremos todos”. Recusada su función pública, Laurenzi prefiere sustituir la justicia extinta por sentimientos individuales, aunque contradigan el bien común, parafraseando finalmente el cinismo del juez: “Al fin y al cabo, es mejor que ande suelto un asesino, y no una ruedita de la compasión” (95).

Leída como tal, la novela *Laurenzi* explora la inestabilidad de las categorías que definen la justicia humana, focalizando en las tensiones que complejizan la distinción entre víctima y victimario, y modelando la forma narrativa en el afán por esclarecer ese tipo de complejidades desde una posición ética. Los casos presentan diversas resoluciones pero a ninguna le cabe el calificativo “exitosa”: Laurenzi no

evita los homicidios, e incluso provoca alguno. Él mismo pone en duda la legitimidad de los códigos jurídicos, volviendo atrás en su propio discurso ante la imposibilidad de establecer la condición de verdad de ciertos crímenes, cuando Hernández lo inquiriere sobre su participación en el esclarecimiento del caso de “Zugzwang”: “-Yo, ¿qué podía hacer? Estaba jubilado, y el crimen ocurrió fuera de mi jurisdicción. Y después de todo, ¿fue un crimen?” (56-57). A la desazón personal y la negligencia estatal se le agrega el irrefutable argumento de la indeterminación humana, la corrosiva pregunta en labios de un comisario, su denegación a definir el crimen según los parámetros de la ley.

“El proceso que ha pasado por mí”

Más acá de las construcciones de la posteridad, relativas a las tensiones del campo cultural en cada coyuntura, la actualidad del proyecto de Walsh se sostiene en la búsqueda intensa y coherente de nuevas maneras de narrar la realidad, de dar forma escrita a los problemas de la propia vida inseparables de los de la vida en su país. Antes que en cualquier imagen homogénea, el autor -borroneado, cambiante y coherente- está en su proyecto de escritura, en la exploración de lugares inestables donde estabilizar su voz, darle sonoridad pública pese a la sordera estatal y a las privatizaciones de la ley y la justicia. Desde ese lugar de fragmentación del sujeto que es la escritura, oficio violento por sus efectos pero también porque su mismo ejercicio explora y transforma la subjetividad, Walsh considera distintas perspectivas antes de referir la verdad de hechos humanamente inverosímiles; ese proceso, que

en la escritura es a la vez periodístico, jurídico, político y literario, integra una ética y abarca, en fin, una búsqueda ontológica, que involucra al sujeto desde que la escritura de un libro transformó su vida en 1957. La construcción de autor, atenta a las perplejidades íntimas provocadas por la violencia pública, se desarrolla con las palabras de la literatura y los hechos de la vida individual y comunitaria, asumiendo un concepto de ficción que no se contradiga con el relato de la historia social y la búsqueda de verdad. En la lúcida espesura de sus papeles personales, borronea en 1972 reflexiones sobre la historia como proceso que pasa por el yo, en tanto éste se sumerge en los otros y acompaña los cambios: “lo que importa es el proceso que ha pasado por mí la historia de cómo yo cambié y cambiaron los demás y cambió el país” (*Ese hombre* 226).

La actualidad de Walsh tiene que ver con la potencia y las ambigüedades de un proyecto literario-vital que, en su particular uso de la tradición y el idioma argentinos, sigue mostrando los devaneos del escritor sobre el oficio terrestre preferible para intervenir en las condiciones materiales de existencia colectiva, sobre los usos de la escritura entendida como acto que pueda transformar los vectores que definen lo real. Ramificaciones de estos interrogantes sostienen la ambigüedad del personaje principal de la novela no escrita. En el espadeo dialógico entre el comisario y Hernández que abre el segundo cuento, desoyendo la sospecha del letrado sobre las condiciones de verdad del cuento (“Comisario, no le creo”), Laurenzi da su particular definición de la verdad, a la vez que abre una zona de interrogación autoral sobre los propios materiales y premisas de trabajo:

-¿Lo resolvió?

-Sí –repuso-. Dentro de lo que pueden las fuerzas humanas, lo resolví. Pero escuche: nunca quiera llegar al fondo de la verdad, de ninguna verdad. La verdad es como la cebolla: usted quita una capa, después otra, y cuando sacó la última, no le queda nada.

Le dije que había errado la vocación. (32)

Las contradicciones de Laurenzi son las del policía que piensa, engranaje de la justicia que “es también un ser humano”; las tensiones que recorren su figura, entre el sujeto y su función pública, son replicadas en un espacio más amplio, el de la justicia efectiva en las condiciones históricas del país. Productivo por contradictorio, el derrotero violento entre lo privado y lo público, que no es solo el del proyecto sino el de cada texto en sucesivos momentos de la década del 60 y en la involución de Laurenzi en la serie, sostiene buena parte de la riqueza literaria y el inseparable espesor político de la escritura walshiana.

Las narraciones a partir de *Laurenzi* irán profundizando esa dialéctica abierta entre los sujetos representados y el contexto que les confiere significación (señalada por Crespo en *Rosendo*). La nota que Walsh agrega en 1967 a un texto de 1964 (“La cólera de un particular”, incluido en la compilación *El libro de los autores* publicada por Jorge Alvarez) puede leerse como corolario de autor tras la experiencia *Laurenzi*: declara como prejuicio personal algo que ya es base de su poética, el

rendimiento de la “literatura breve” (que tenga proporción entre lo expresado y el material requerido para expresarlo) y “útil”, en el sentido de representar en la ficción aquello que se ha empezado a esbozar en los casos del comisario: las “relaciones entre el poder arbitrario y el individuo; entre ese poder y la suma de individuos que forman un pueblo” (*Ese hombre* 73). La violencia de la historia argentina se narra por vía de voces y miradas subjetivas, cerrando el ángulo y focalizando en las vidas de personajes definidos por su lugar social, “individuos que forman un pueblo” en momentos en que ambas nociones, individuo y pueblo, son reformuladas en un contexto de inestabilidad política y replanteo violento de las legitimidades de representación. El declive de Laurenzi pone en discurso (dialogado) la decadencia de la instancia estatal de justicia en Argentina, y obtiene significación a partir de la corrupción y el verticalismo arbitrario que traman la esfera jurídica-política-económica.

La recepción de Walsh durante la primera década del siglo XXI parece tomar distancia de la dicotomía literatura-política que atravesaba el campo crítico previo. Una de las lecturas re-clasificadoras del clásico en sede literaria la practica Link, al actualizar, entre otros, el problema que recorría las respuestas de Walsh a Piglia tres décadas atrás.¹⁰ *Laurenzi*, otra novela nunca escrita y que sigue sin llamar la

¹⁰ La “diseminación de la novela en distintos espacios y en diferentes tiempos de enunciación” permite leer los cuentos como “novelas fragmentadas” y separar a Walsh de “la lógica del canon” para entenderlo desde una “lógica (vanguardista)”, que lo lleva a “abandonar, incluso, la ficción y la novela” y sin embargo “seguir escribiendo”: “Escribir novelas fragmentadas o condensadas, disociar la forma novela y la forma libro.” Link agrupa el “ciclo de los irlandeses” como “novela de aprendizaje cuyo primer texto es ‘El 37’”, “Fotos” y “Cartas” como la “novela del campo bonaerense”, y –aquí integrando cuentos extra canónicos y renovando serializaciones anteriores– “Corso”, “La mujer prohibida” y “La máquina del bien y del mal” como “novela de las lenguas de oprobio” (289).

atención específica de la crítica en la década de 2000, es un eje lateral del proyecto que intersecta aspectos de varios ciclos posibles. Considerado como ciclo novelesco menor, el quieto periplo del comisario (por las comisarías bonaerenses, sin salir del bar Rivadavia) puede leerse como un (des)aprendizaje de policía, enfrentado a los matices locales de la práctica jurídica en la región que concentra las riquezas del país, relatado con las modulaciones orales del viejo comisario en fricción con las acotaciones burlonas de un escritor pronto a desaparecer del espacio textual. Al promediar la década de 2000, otra lectura exhaustiva renueva la recepción crítica de Walsh, cumpliendo su propósito –que explicita una necesidad acorde con el estado de la cuestión- de eludir la “actitud reverencial hacia su figura” para desarrollar “un análisis más minucioso de los principales núcleos políticos de su trayectoria”. Entendiendo que “el lugar eminente asignado a Walsh parece haber fijado límites a la actitud crítica”, Jozami parte de un hecho que, a diferencia de las condiciones de lectura de una década atrás, parece probado: “la positiva consideración de la figura de Walsh tiene que ver, naturalmente, con la apreciación de su obra de escritor” (13).¹¹ La renovación del estado crítico sobre Walsh parece partir de la decisión de integrar como objeto de análisis -como problema abierto y productivo y no como dilema que se haya resuelto (ni mucho menos que la crítica venga a resolver)- esa tensión, “literatura y política”, que ha re-tramado el canon literario argentino durante el período de producción walshiana y se ha vuelto eje principal de la teoría y la crítica literaria local en las últimas dos décadas del XX.

¹¹ La perspectiva que orienta el libro de Jozami profundiza el gesto fundante de Pesce en 1987, y puede resumir las condiciones de la crítica walshiana después de la canonización de los 90: la “actualidad de su obra” reside en “la tensión permanente que existió siempre en Walsh entre política y literatura”, cuya solución definitiva “quizá buscó, pero nunca pudo alcanzar” (14-15).

El escritor construye su obra (y a sí mismo como productor e integrante de ella) tomando posición contra quienes detentan la violencia estatal; “una posición muy definida frente a los problemas de su tiempo” es, para Jozami, el “hilo conductor entre la obra y la biografía” (17). Los contornos del espacio biográfico, y particularmente la inflexión “que hace de una biografía personal un asunto público (...) en el sentido político de comunidad y responsabilidad” (Arfuch 253), recorren con intensidad distintas zonas de la textualidad de Walsh; en el ciclo del comisario declinante, ese movimiento que expande lo individual a lo social sostiene el contrapunto entre el personaje que habla y el oyente erudito. Matizando la temprana perspectiva de Ford sobre “Los dos montones de tierra”, podemos pensar que *Laurenzi*, hacia su segunda mitad, comienza a desocultar el choque biográfico-político de clases que trama las relaciones públicas y privadas en la sociedad bonaerense de mediados del XX. El registro policial va siendo superado, desde comienzos de los 60, por prácticas narrativas que insertan en la ficción la memoria personal en contacto con la memoria colectiva, proceso intensificado hasta “Juan se iba por el río”, último borrador de cuento-novela recuperado. Por ese entramado textual de vida e historia pasan las transformaciones practicadas en los ciclos de irlandeses y del campo bonaerense con respecto al ciclo policial de los inicios; en ese pasaje, que no es lineal ni absoluto, *Laurenzi* entra en diálogo productivo con el autor y su proyecto, rearmando los ciclos pasados y anunciando los futuros. Se trata sobre todo de un cambio de focalización enunciativa: sin dejar de escribir historias contadas por otros, se despliega el espacio de la propia historia, dejando atrás los artificios de petulancia que distinguían a Hernández de Laurenzi (aunque incluso

allí, como en el más convencional Hernández de *Variaciones*, el personaje se construye desde un yo en presente y en relación dialógica con los otros y con la tradición).

A lo largo de ese lustro vertiginoso que va de los últimos tres cuentos del comisario al *Semanario de la CGTA* (1968), la escritura walshiana intensifica el tratamiento de una sombra continua, que en *Laurenzi* se anuncia como al pasar pero de modo insistente: la dimensión pública que atraviesa la intimidad de un yo que escucha a los otros, escenificada en 1956 en el razonable vituperio del conscripto al que el joven escritor oye morir en la vereda cercana al interior donde juega ajedrez (“¡No me dejen solo, hijos de puta!”), la violencia política que trastoca al escritor asentado en la industria editorial y le exige nuevas palabras para definir su oficio. El gesto, embrionario en *Laurenzi*, de superar las historias contadas por otros o hacer que se mezclen con la historia personal, el movimiento de ir desplegando ésta fusionada con aquéllas, es parte de la autofiguración que, en la nota autobiográfica de 1966, se define por la aventura y por querer siempre volver a empezar. Esa opción constituye el nudo problemático sobre el cual Walsh trabajará su proyecto novelesco, último “empezar de nuevo” impedido por la violencia estatal: escribir la propia historia, fusionando espacio biográfico y pasado colectivo, a partir de un yo que se construye en presente y en relación con la oralidad de los otros.

Esa zona de trabajo es desplazada, no abandonada, a principios de los 70, y sobre ella vuelve en los meses finales de vida, intercalando la redacción de hojas sueltas que son obras maestras disímiles y a la vez parecidas, como la *Carta a mis amigos* y la *Carta a la Junta*, con textos políticos densos como los documentos críticos a la conducción montonera, y con búsquedas ficcionales en los borradores de “Juan se iba por el río” alentando una novela geológica que ha quedado para siempre en proyecto. Walsh muere escribiendo (y por escribir como escribe y pretender hacer pública su escritura), y esa muerte individual confirma su obra y su vida como actos realizados desde y para los otros, como búsqueda utópica de fusión de lo privado con lo público. En retrospectiva, hay un proyecto de escritor, con fuerte unidad de lugar enunciativo y la exploración narrativa de tensiones entre lo individual y lo social, que presenta una coherencia sostenida a través de las transformaciones que lo recorren en la década del 60: siempre se escribe entre la demanda del colimba moribundo y la atención a la efectividad de las formas discursivas, entre la violencia política y la posibilidad de narrar la propia historia junto con la del país. Las opciones literarias que Walsh practica en la segunda mitad de los 60, y también las opciones políticas que encara en la década del 70, ya estaban insinuadas en la situación enunciativa de esta novela probable, en los casos que cuenta, a un oyente atento a su voz pero distante al narrarla, un viejo comisario argentino decepcionado de la justicia.

Bibliografía

AA.VV. *Tiempo de puñales*. Buenos Aires: Seijas y Goyanarte, 1964.

- Alabarces, Pablo. "Walsh: dialogismos y géneros populares". *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Ed. Jorge Lafforgue. Buenos Aires: Alianza, 2000. 29-38.
- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. 2002. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Braceras, Elena - Leytour, Cristina - Pittella, Susana. "Walsh y el género policial". *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Ed. Jorge Lafforgue. Buenos Aires: Alianza, 2000. 99-104.
- Calvino, Italo. *Por qué leer los clásicos*. Barcelona: Tusquets, 1992.
- Crespo, Bárbara. "El lector en el relato testimonial: 'En lo que a mí atañe, es cosa suya'". *El Matadero. Revista crítica de literatura argentina* I, 1 (1998). Instituto de Literatura Argentina Ricardo Rojas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. 77-96.
- Ferro, Roberto. "La literatura en el banquillo. Walsh y la fuerza del testimonio". *La irrupción de la crítica*. Vol. 10 de *Historia crítica de la literatura argentina*. Dir. de vol. Susana Cella. Buenos Aires: Emecé, 1999. 125-145.
- Ford, Aníbal. "Walsh: la reconstrucción de los hechos". *Nueva novela latinoamericana II. La narrativa argentina actual*. Compilador Jorge Lafforgue. Buenos Aires: Paidós, 1972. 272-321.
- Jozami, Eduardo. *Rodolfo Walsh. La palabra y la acción*. Buenos Aires: Norma, 2006.
- Link, Daniel. *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*. Buenos Aires: Norma, 2003.
- Pesce, Víctor. "Rodolfo Jorge Walsh. El problemático ejercicio de la literatura". *Cuento para tahúres y otros relatos policiales*. Buenos Aires: Puntosur, 1987. 205-217.
- Rama, Ángel. "Rodolfo Walsh: La narrativa en el conflicto de las culturas". *Literatura y clase social*. Buenos Aires: Folios, 1984. 195-230.
- Rocco-Cuzzi, Renata. "Los caballos...". *El Matadero. Revista crítica de literatura argentina* I, 1 (1998). Instituto de Literatura Argentina Ricardo Rojas, FFyL, UBA. 97-108.

Romano, Eduardo. "Modelos, géneros y medios en la iniciación de Walsh". *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Ed. Jorge Lafforgue. Buenos Aires: Alianza, 2000. 73-97.

Vaca Narvaja, Hernán. "Rodolfo Walsh y la tradición argentina". *Tramas para leer la literatura argentina I, 1 (Rodolfo Walsh)* (1999). Córdoba: CILS. 55-78.

Walsh, Rodolfo. *Un oscuro día de justicia*. 1973. Buenos Aires: Siglo XXI, 1991.

---. *La máquina del bien y del mal*. Ed. Jorge Lafforgue. Buenos Aires: Clarín-Aguilar, 1992.

---. *Ese hombre y otros papeles personales*. 1996. Ed. Daniel Link. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2007.

---. *Operación masacre seguido de La campaña periodística*. Ed. Roberto Ferro. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2009.