

**XXV Jornadas de Investigadores del Instituto de Literatura Hispanoamericana
Facultad de Filosofía y Letras (UBA) - Buenos Aires, diciembre de 2012**

**Lecturas de un joven que quiere escribir.
Variaciones de Borges y el policial en los comienzos de Walsh**

Juan Pablo Luppi
ILH – UBA – CONICET

Resumen:

En distintos momentos del cuarto de siglo que abarca, la escritura de Rodolfo Walsh despliega una experiencia personal de lectura, en la que se auto-figura el autor en diálogo con la instancia de recepción. En notas sobre literatura publicadas en revistas masivas y antologías editoriales, el veinteañero que quiere escribir lee el género policial de un modo que vale como esbozo autorreferencial de la poética en formación, a la par que desarrolla en Hachette un amplio trabajo editorial en torno a esa lectura, y allí publica en 1953 su primer libro, integrado por tres *nouvelles* de enigma en ambiente argentino. Según un consenso establecido por la recepción inicial, esa primera lectura se volverá crítica por la irrupción de la política, a partir de la experiencia condensada en *Operación masacre* (1957), transformadora a la vez de su proyecto personal y de la literatura argentina. Por efecto de la sombra que el libro clásico proyecta sobre la producción del autor hasta la actualidad, los papeles del joven Walsh han permanecido relegados de los énfasis críticos, lo que brinda la ocasión de buscar allí nuevos problemas de una obra fragmentaria en su progresión y fragmentada en su recepción.

Palabras claves: Walsh – Lectura – Proyecto - Policial – Borges

Lecturas de un joven que quiere escribir. Variaciones de Borges y el policial en los comienzos de Walsh

En la primera mitad de la década del 50, un joven empleado de la editorial Hachette comienza a escribir, y lo hace leyendo a otros. Aprendiz en apariencia obediente, arranca su producción propia con la práctica de una lectura selectiva, utilitaria, enmarcada en las necesidades y saberes del oficio editorial, en un proceso autoconsciente de aprendizaje del que comenzará a desprenderse tras publicar su primer libro en 1953. Ese desprendimiento implicará una toma de distancia crítica en la atención que el joven (Walsh) dedicaba al maestro (Borges), generando un diálogo con la tradición que será el aspecto privilegiado en los primeros estudios sobre su obra, apoyados en la categoría de géneros populares y en el carácter periodístico del soporte de difusión, proclives a subestimar el valor del primer libro (*Variaciones en rojo*) bajo la proyección del segundo (*Operación masacre*). Los inicios de Walsh en la industria editorial de los años del primer peronismo, y las filiaciones de estilo con Borges, serán objeto de atención en las primeras lecturas, parciales y rigurosas, realizadas por críticos universitarios emergentes entre las dictaduras latinoamericanas de los 60 y 70, como Angel Rama, Aníbal Ford y Eduardo Romano, cuyas intervenciones abren otra acción lectora potente que surge en torno a la que moviliza la escritura walshiana; como leerá Link en la década del 2000 (también buscando, desde el espacio universitario, conexiones con debates culturales y políticos), la obra de Walsh es el espacio de articulación problemática de dos instancias de subjetividad que otorgan sentidos a la práctica: la del escritor, progresiva, y la de los críticos, retrospectiva (2003: 273). Apuntaremos algunos aspectos de la primera instancia, para indagar cierta progresión en el modo de leer de quien quiere escribir y busca su estilo en la lectura de lo disponible. Algunos textos sueltos que Walsh produce durante 1953, al costado del libro que estipula esa fecha como “inicio de obra”, muestran acaso algo más de lo que la progresión del

proyecto y las lecturas retrospectivas convertirán en respetuosos tanteos juveniles previos al “salto al vacío” de Walsh -como se refiere Link a *Operación masacre* (111).*

El joven que se imagina como escritor aprovecha una experiencia editorial que hacia 1953 lleva nueve años (trabaja en Hachette desde los 17) y ha abarcado los oficios de auxiliar de ediciones propias, corrector de pruebas, traductor, editor de antologías y autor recientemente premiado. En abril del 53, Hachette publica el vigésimo noveno título de la serie “Evasión”, la primera antología de escritores argentinos entre best-sellers estadounidenses (varios traducidos por Walsh) estampados en seudónimos como Ellery Queen y William Irish. Con “selección y noticia previa de Rodolfo Walsh”, *Diez cuentos policiales argentinos* ubica primero “El jardín de senderos que se bifurcan”, cuyo autor, según la presentación bio-bibliográfica, “es, notoriamente, el mejor cuentista argentino” (lo cual entonces no era una obviedad: el adverbio arremetía por lo bajo contra la cultura oficial del peronismo). La veintena de renglones dedicados a Borges contrastan con los cuatro que presentan al autor del último cuento (titulado a partir de destinatarios externos al ámbito letrado: “Cuento para tahúres”), de quien leemos que nació en 1927, que colabora en revistas de Buenos Aires, y que “esta editorial publicará próximamente en una de sus colecciones policiales, la serie de relatos titulada *Variaciones en Rojo*” (AAVV 1953: 10, 184).

La compilación se abre con “el (notoriamente) mejor” y se cierra con “el nuevo” (o “el próximo”), articulando el género como espacio abierto a la intervención actual, gesto anticipado en la contratapa: en los “diez años de existencia” del “cuento policial en Argentina”, el género ya tiene una tradición apoyada en escritores “consagrados y vastamente conocidos, como Borges, Bioy y Peyrou”, que está en vías de ser superada por los jóvenes escritores, esos “otros que hacen sus primeras armas en la literatura policial y que tratan de cumplir un ambicioso programa de superación”. Que ese intento expresado en tercera plural es el del joven Walsh (el yo del paratexto que produce el libro como compilador y prologuista, además de meterse como autor en el último lugar) lo confirma el final del primer párrafo de la “Noticia” que sirve de umbral entre libro y lectores: luego de trazar el comienzo del cuento policial “en castellano”, fechado en 1942 con *Seis problemas para don Isidro Parodi* y “La muerte y la brújula” (definido como “el ideal del género”) junto con obras de Peyrou y Castellani, Walsh remarca que el posterior crecimiento “en

cantidad”, es decir la ubicación del yo integrada a un nosotros generacional (expresado sin embargo en tercera singular, sin formar grupo), “quiere estar al nivel de la excelente calidad técnica de los iniciadores” (7). El yo paratextual del autor escondido tras el joven editor se coloca en relación discipular con los precursores, y desoculta el propio deseo de superación: hay un proyecto autoral en marcha, el afán de ubicar un yo entre los otros, aunque todavía ceñido a la legitimación de la institución literaria y la inserción en la industria cultural.

La acción lectora de Walsh es intensa, y se irá ampliando a zonas no institucionalizadas, más allá del jurado reconocido en torno a Borges. En mayo del 53, en *Leoplán* (donde ha comenzado una colaboración sistemática, con un artículo que interviene sobre el canon revaluando la figura de Ambrose Bierce, otro gesto audaz cuyo valor anticipatorio se diluye en la posteridad), publica lo que Rivera (en 1987, al recuperar ése y otros textos policiales dispersos) llama “ensayo periodístico que reflexiona sobre las peripecias y avatares de las llamadas ‘literaturas marginales’” (10). Con un título acorde al gancho necesario en el medio, “¡Vuelve Sherlock Holmes! (La resurrección literaria más sensacional del siglo)”, la nota acompaña el primer cuento de “Las hazañas de Sherlock Holmes”, revival del personaje de Conan Doyle perpetrado por su hijo Adrian junto a Dickson Carr, destacado fabricante de “evasiones” policiales. Para valorar esa vuelta del famoso detective, Walsh traza la biografía de Conan Doyle con especial atención al nacimiento del personaje, los desencuentros del autor con la especulación financiera de la industria editorial, y el fenómeno de público en la forma de “fulguración” y “fascinación” (porque “hablar de éxito es poco”). A la perfección formal de Borges y el reconocimiento temprano de su valor en el ámbito local, Walsh agrega el éxito masivo de un clásico universal adaptado a la industria cultural del presente.

Además de los propios intereses tras esos objetos de atención, la semblanza de Conan Doyle estampa algunas imágenes del biografiado en diálogo con el biógrafo. Le adjudica una indecisión sobre el oficio, con palabras que la crítica aplicará a Walsh: “vacilaba entre la ardua práctica de la medicina y el problemático ejercicio de la literatura” (173). (“Rodolfo Jorge Walsh, el problemático ejercicio de la literatura” es el título del estudio posliminar de Pesce en la edición de Rivera, donde recupera la perspectiva de Rama sobre el trabajo inicial “en los márgenes (...) del sistema de consagración académico”, y

advierte sobre “la necesidad de hacer hincapié” en la “dinámica complejidad” de la obra; cf. Walsh 1987: 210, 213). Las vacilaciones de Conan Doyle señaladas por Walsh se resignifican a partir del modo en que lee Piglia (2005) la figura de Ernesto Guevara en Bolivia, que permite pensar cierta continuidad entre la medicina y la militancia, esa otra ardua práctica que hará vacilar el ejercicio de la literatura en Walsh. El lector-biógrafo de 1953 marca la vacilación ante una profesionalización incierta, como queriendo confirmar su propia posibilidad de vida: “Abandonó la medicina y se lanzó por ese camino incierto de los que pretenden vivir de lo que escriben” (179). Con el tono coloquial de un buen lector de la tradición biográfica entre Sarmiento y Borges, Walsh detiene la narración de la vida del otro en el mismo momento en que está él, acaso también pensándose a punto de encarar su gran obra, acaso intuyendo para sí un porvenir inverosímil: “Imaginémoslo en este momento. Tiene veintiséis años (...). De tanto en tanto escribe algún cuento, y ha empezado una novela que no le inspira mucho entusiasmo. Pero habría que ser brujo para pronosticar su fabuloso porvenir” (174).

Es el porvenir del escritor que no puede sustraer su oficio de la industria editorial, fabuloso como el del biógrafo cuando, quince años después, se niegue a sustraer su oficio de la acción política, otra elección que lo convertirá en “figura” ampliamente biografiada. En el 53, Walsh se regodea en los vericuetos en torno a la muerte de Holmes y la avidez del público y los editores para que Doyle lo resucite, un proceso que el articulista no se priva de fundamentar en cifras extraordinarias, con sarmientina contundencia (182). El joven empleado editorial a comienzos de los 50 lee los inicios del proceso en cuya modernización argentina está participando, el variado romance de la industria cultural con las masas. Y esto incluye la demanda de la realidad sobre el escritor: “En ningún momento Doyle había dejado de recibir cartas solicitando sus servicios para investigar casos de la vida real” (183). El Conan Doyle trazado por Walsh anticipa también el modo en que, hacia 1957, el periodista aprovecha las técnicas del policial para acometer una investigación que se convertirá en el libro definitorio del autor; la demanda entonces no será una carta, sino el grito de un colimba moribundo y los agujeros de bala en la cara de un fusilado que vive (y eso será para Walsh, desde entonces, “la vida real”).

La nota termina cumpliendo la promesa del título, destacando “la vitalidad del personaje” y la capacidad de Dickson Carr para promover por segunda vez el milagro de

que Holmes vuelva (milagro *menardiano* donde es el lector quien produce el texto aunque, o porque, el escritor ha muerto). En momentos de completar su formación inicial, Walsh explicita el propio deseo referido a un estilo literario. Las pautas de trabajo de “Carr y su colaborador” (según destaca quien en la campaña de *Operación* tendrá una colaboradora oportuna aunque relegada de la instancia autoral, Enriqueta Muñiz) valen como esbozo autorreferencial de una poética en gestación, puesta en práctica en el primer libro recientemente premiado: ellos han tratado de ponerse en el lugar de Doyle, “de pensar como él, empleando las mismas palabras, los mismos giros característicos”, funciones discursivas que Walsh explorará con creciente interés y, desde 1957 según el consenso crítico, de manera original, diferenciada de las influencias. Pero esa “reorientación”, al decir de Rama, ese nuevo comienzo convertido en núcleo central por la asignación retrospectiva de sentidos, ensombrece la escritura previa, descuidando los iniciales modos de leer, desde los cuales se traza un proyecto literario siempre disponible para nuevos recomienzos (como el de 1968, con la dirección del *Semanario* de la CGTA, donde estrecha la relación entre soporte periodístico y acción política). En un producto masivo de la expansiva industria del género policial, el joven Walsh, imaginando su futuro, lee el requerimiento de minuciosidad para estudiar (y copiar) un estilo, y marca los elementos (borgeanos) que lo definen: además de un léxico propio, “el ritmo de las frases, su empleo de la puntuación, el número medio de palabras de cada párrafo, los diálogos y el ambiente”, lo cual conforma una “maquinaria” servida por la “capacidad de argumentista” de Carr (1987: 186).

En esa vuelta del detective tipificado por la tradición, Walsh encuentra la maquinaria discursiva de un género popular, triunfante en los centros mercantiles de la cultura occidental aunque incipiente en el campo literario argentino, un género menor digno de las batallas culturales del Borges de la década del 40. El joven Walsh es el lector que piden “La muerte y la brújula” y los cuentos de Isidro Parodi, a su modo un pionero en la recepción borgeana más allá del grupo *Sur*; lector que quiere escribir, destaca el funcionamiento de esa “geometría perfecta” que puede hacer concesiones a la falibilidad humana, como en “el ideal del género” que, en la antología, vuelve notoria la preeminencia de Borges. Sin embargo, la recuperación del detective clásico a partir de un trabajo autoral, que Walsh acomete en *Leoplán* contra prejuicios culturales, marca el desvío de Borges, que

será evidente hacia la década del 60 cuando tome distancia de lo que considera un estancamiento estético del maestro de juventud; en esos años el propio Borges deja leer la diferencia, cuando reniega del policial clásico y, en su *Introducción a la literatura inglesa* (1965), anota a Conan Doyle como “un escritor de segundo orden a quien el mundo debe un personaje inmortal” (1998: 91). *Operación masacre, Caso Satanowsky*, la experiencia periodística y vital en Prensa Latina, los dos libros de cuentos y dos guiones teatrales de mediados de los 60 habrán ampliado el distanciamiento, y entonces -como analiza Fernández Vega (2011: 149-150)- Walsh resolverá “el final del angustioso proceso [de] separación del que fue su modelo literario inicial”; en 1974, como miembro del jurado del Premio Casa de las Américas, reprochará a Borges “la indiferencia hacia lo que interpreta como el proceso central de la literatura argentina: la radicalización política de los escritores”.

En torno al primer libro, la primera compilación de policiales argentinos y la publicación sistemática de notas y cuentos en *Leoplán*, en 1953 se condensan líneas productivas del trabajo de Walsh con la literatura, y resulta una fecha emblemática en el proyecto como inicio de visibilidad del autor en el campo. Diseminada en textos desgajados del centro que irá construyendo la crítica (los tres libros catalogados como “novelas de no-ficción”, algunos cuentos de mediados de los 60, la *Carta a la Junta* editada junto con *Operación* desde 1984), la escritura de Walsh desarrolla, en sus comienzos, las convicciones de un lector que amplía su espectro profesional con el afán de convertirse en autor. Las opciones narrativas que irá desplegando pueden anticiparse en la acción lectora que, hacia 1953, confiere la seguridad necesaria para hacerse un lugar en la literatura, mejor que los titubeos de la escritura (enfrentados a problemas de representación y de género resueltos por Borges, incrementados desde 1968 por la demanda económica y política). La lectura crítica, precisa y distante, no literal, es la clave de un desciframiento que excede la literatura y realiza una intervención cultural y política, a la vez que implica, para el campo literario futuro, una estrategia de posicionamiento en la tradición (algo recurrente en diversos escritores contemporáneos y posteriores a la canonización de Borges, como Piglia). En 1953 podemos fechar los umbrales, los primeros movimientos para ubicar un nombre de autor, sobre el cual dos décadas después se tensará el proyecto. Hoy, el nombre de Walsh aglutina esas tensiones de un proyecto más que literario, hecho de escrituras y

lecturas propias y ajenas, tan inacabado como inacabable, afianzado en la escucha minuciosa de los otros y la integración de sus voces en modos de narrar que trastocan el consenso del poder. Con el impulso crítico de la asignación retrospectiva de sentidos, la acción lectora visible en fragmentos del proyecto ofrece una maquinaria activa para la tradición literaria argentina de comienzos del siglo XXI.

Bibliografía

- AAVV. 1953. *Diez cuentos policiales argentinos*. Selección y noticia previa de Rodolfo J. Walsh. Buenos Aires: Librería Hachette
- Borges, Jorge Luis (con María Esther Vázquez). 1998. *Introducción a la literatura inglesa* (1965). Madrid: Alianza
- Fernández Vega, José. 2011. *Lugar a dudas: cultura y política en la Argentina*. Buenos Aires: Las Cuarenta
- Ford, Aníbal. 1972. “Walsh: la reconstrucción de los hechos” (1969). *Nueva novela latinoamericana II. La narrativa argentina actual*. Comp. Jorge Lafforgue. Buenos Aires: Paidós
- Link, Daniel. 2003. *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*. Buenos Aires: Norma
- Piglia, Ricardo. 2005. *El último lector*. Barcelona: Anagrama
- Rama, Angel. 1984. “Rodolfo Walsh: La narrativa en el conflicto de las culturas” (1976) en *Literatura y clase social*. Buenos Aires: Folios
- Romano, Eduardo. 2000. “Modelos, géneros y medios en la iniciación de Walsh” (1993) en *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Ed. Jorge Lafforgue. Buenos Aires: Alianza
- Walsh, Rodolfo. 1985. *Variaciones en rojo* (1953). Buenos Aires: De la Flor
- , 1987. *Cuento para tahúres y otros relatos policiales*. Estudio posliminar de Víctor Pesce. Buenos Aires: Puntosur
- , 2007. *Ese hombre y otros papeles personales* (1995). Nueva edición corregida y aumentada a cargo de Daniel Link. Buenos Aires: Ediciones de la Flor

* *Lecturas críticas sobre las variaciones de Borges y el policial en los comienzos de Walsh (Nota al pie que -a la manera del cuento de Walsh incluido en Un kilo de oro en 1967- quiere desocultar el carácter subsidiario atribuido al paratexto y a la crítica, aunque sin ejecutar la fagocitosis del objeto leído): La primera recepción crítica más o menos sistemática, contemporánea de la auto-interrogación de Walsh sobre su dedicación a la literatura desde 1968, establece la centralidad de Operación masacre a partir de la oposición con Borges por la irrupción de la política y el recurso a la denuncia periodística. En su temprana afirmación de Walsh como exponente de “la narrativa en el conflicto de las culturas” (“dominada y dominante”), en 1976 Rama ubica Variaciones en rojo “dentro de la órbita lingüística borgiana”, y señala dos diferencias: la primera, referida a la vinculación entre recepción y nombre de autor, consiste en que los cuentos de Walsh “no se ofrecen al público culto sino al indiferenciado que lee policiales sin reparar en quién las firma”; la segunda, sobre las relaciones con la tradición (selectiva, en torno a Borges y el policial), observa que el primer libro de Walsh se distingue de Ficciones (que distorsiona el esquema policial usándolo como apoyo de “una indagatoria filosófica”) porque “cumple[...] respetuosamente con las leyes del género” (1984: 226). La verdadera transformación que lee Rama es la que, con Operación masacre, abre “una reorientación que apela al instrumento periodístico”, donde al “asunto policial” se suma “un trasfondo político-social oscuro” (226, 228); más real que el mítico “servidor incorruptible de la justicia” de la “tradición norteamericana del género”, Walsh sería “un periodista solitario [que] intenta vencer la conjura represiva” desarrollando “campañas personales de denuncia en torno a temas fundamentales de la vida argentina”, para lo cual enfrenta “a la justicia venal y al poder militar” y “lucha contra el silencio o la falsificación informativa de los diarios oficialistas” (226-227). Las precisiones de Rama no dejan de propiciar la conversión del novel escritor de policiales en periodista investigador, detective solitario que, en la canonización democrática de Walsh como militante desaparecido, podrá devenir héroe de la lucha política.*

Sobre todo por efecto retrospectivo de la figura de autor emanada de Operación, los casos de Jiménez, el comisario de Variaciones, quedarían en la órbita mítica del justiciero tradicional, mera adaptación del género anglosajón. Sin embargo, el policía típico cuenta con la “activa –y a veces molesta- colaboración” del corrector editorial Daniel Hernández, como destaca Walsh en la “Noticia” que prologa Variaciones (1985: 6). No es menor la riqueza de esa instancia dialógica, que será reiterada con variaciones en la serie Laurenzi (seis cuentos aparecidos en Veá y Lea entre 1956 y 62), para leer las tensiones (autor-personaje, realidad-ficción, justicia-estado-sociedad) que atraviesan la

escritura más allá de rasgos genéricos, aunque el énfasis en la fuerza de lo testimonial prevalecerá en la crítica posterior. Como destaca Rama en una línea productiva (que reaparece en su clásica lectura del “sistema literario” de la *gauchesca* en 1977), el cambio operado con *Operación* (aglutinado, en la visión retrospectiva global, con *Caso Satanowsky* de 1958 y *¿Quién mató a Rosendo?* de 1969) afecta particularmente el horizonte de recepción, ampliado a sectores económicamente marginados del ámbito letrado: los “tres libros que reelaboran los artículos de las principales campañas (...) efectivamente están contruidos sobre el modelo del género, salvo que se trata de novelas policiales para pobres” (228). A comienzos de los 70, esta primera sistematización de la obra walshiana en proceso, sustentada en el cruce entre policial, periodismo y política (orientada por la economía, definitoria de las condiciones de producción y recepción), ubica *Variaciones en un obediente momento* previo al hallazgo de un desvío doble: del policial, y del desvío del policial ya realizado por Borges. En 1969, otro estudio pionero sobre Walsh destacaba el contrapunto con Borges sin desatender la producción ficcional: la mirada de Ford abarca los cuentos y guiones teatrales de mediados de los 60, a partir de allí interroga la “reubicación en la literatura”, y propone una jerarquización que será duradera como canon narrativo agregado a la “no-ficción”, posteriormente leído por diversos críticos en contrapunto formal con ella (“*Esa mujer*”, el ciclo de irlandeses, “*Cartas*” y “*Fotos*”). Pero lo fundamental en esta recepción inicial ya es *Operación* masacre, y la separación de Borges mediante una literatura testimonial. El primer subtítulo del análisis de Ford, “*Livraga vs Borges*”, propone la relación con la tradición como contienda, destacando la lejanía entre ese fusilado sobreviviente que pertenece a “la Argentina real, objetiva, demostrable”, y “la Argentina atemporal de Borges”, su “reaccionaria mitologización de Buenos Aires” y sus “británicos juegos de la inteligencia” (1972: 272).

En la misma línea crítica, concentrada en el trabajo sobre los géneros que Walsh realiza en revistas masivas desde principios de la década del 50, Romano (2000) emprende un estudio más abarcativo de los modelos, géneros y medios en la iniciación del escritor. A comienzos de los 90, enfoca en “*Las tres noches de Isaías Bloom*”, cuento que en 1950 recibió una mención en el concurso de *Emecé y Veá y Lea*, cuyos jurados muestran el reparto valorativo focalizado en el estilo literario, previo al cambio de 1957: Romano conjetura que Borges y Bioy habrán destacado la importancia narrativa asignada a los sueños de Isaías, un componente que ellos “venían incorporando al policial argentino desde hacía una década”, y el “costumbrismo urbano” trabajado en el lenguaje habrá sido el aspecto atendido por Leónidas Barletta (quien en 1956 será el primero que se anima a publicar en su periódico *Propósitos* la denuncia judicial de *Livraga*, conseguida y presentada por Walsh, comienzo de la campaña que llevará a *Operación*). “*Los nutrieros*” (aparecido al año siguiente en “la entonces muy popular revista *Leoplán*”) queda ubicado en la “matriz definida” del “regionalismo reformista” que arranca en Roberto Payró. Romano entiende que los modelos se complejizan en cuentos como “*Los ojos del traidor*” y

“El viaje circular”, aparecidos en 1952 en Veá y Lea (cuyos lectores “parecen pertenecer a una franja de mayor jerarquía sociocultural” que los de Leoplán), donde serían evidentes las “deudas con el trazo borgeano”, en la selección adverbial y el “uso etimológico” de adjetivos, “las construcciones simétricas y anafóricas”, las acumulaciones y el uso de la metáfora, además de la marca de “La muerte y la brújula” visible en “la vocación de trabajar los textos en la frontera entre ficción y verosimilitud” (80-81).

A diferencia de Rama (quien lo ve como cumplimiento respetuoso de las leyes del género) y de Ford (quien decreta que “no supera en ningún aspecto los estereotipos del género”, 280), Romano entiende que en Variaciones “el momento de las vacilaciones ha pasado”. Citando de “La aventura de las pruebas de imprenta” (primer cuento del libro) “el difícil arte de ponerse en el lugar de los demás” que el comisario Jiménez “conocía a la perfección”, Romano ve en esa “capacidad particular para metamorfosearse respecto de los otros actores implicados” –que se suma a la “capacidad interpretativa de la textura específica de los signos”- un anticipo de los “puntos por los que Walsh, en el futuro, escapará a los condicionamientos y ataduras de un género tan estricto” (83). La construcción de una lectura entre líneas, no literal y abierta a todas las voces implicadas, se define en contacto con un rasgo propiamente local: la “certera puntería” de Jiménez en la resolución de “Asesinato a distancia” acaba “tal vez, simbólicamente, con la adscripción del autor al policial británico exento de referencias a la violencia física concreta” (84). Romano observa cómo posteriormente la escritura walshiana se aleja de Borges, aunque sin perder su marca: por “la habilidad para situarse entre dos discursos” (“periodismo y ficción”), Operación incorporaría el reconocimiento al “maestro” en la formulación de conjeturas, aunque si “la conjetura borgeana actúa sobre datos remotos”, en Walsh “sirve para descubrir algo que la palabra oficial (...) necesita (...) mantener fuera del circuito público” (93). Como habían observado Rama (en el “trasfondo político-social oscuro” y la “conjura represiva”) y Ford (en el “Livraga vs Borges”), el posicionamiento político abierto ante la marca de violencia en la cara de Livraga será el punto de fuga con respecto a la sombra borgeana, promoviendo la inversión de las categorías tradicionales condensadas en el Facundo y versionadas por Borges en textos como “Poema conjetural”: “nuestro drama central no era el de los ‘doctores’ frustrados por la barbarie, sino el provocado por quienes se apoderaron de la letra como instrumento de poder para someter y explotar al resto” (Romano 2000: 94).

Lo que Ford catalogaba a fines de los 60 como “negocio de la evasión” (que incluía la legitimación conferida por la activa participación de Borges en la cultura industrial desde cuatro décadas atrás) será para Walsh un campo fértil donde poner en práctica su incipiente propuesta narrativa, condensada en los cuentos del primer libro. Por debajo del respeto a las convenciones genéricas en la búsqueda de un estilo propio, Variaciones anticipa las torsiones formales que se radicalizarán desde Operación. En la “Noticia” (que, más que al primer libro y su autor, presenta al personaje, Daniel

Hernández, corrector de la editorial “Corsario” y nombre falso del autor en las publicaciones periódicas), al intentar el “elogio del corrector de imprenta” (que, de modo borgeano, “quizás no sea necesario”), el novel escritor cifra su propia auto-lectura en los rasgos adjudicados a ese “personaje de ficción” sacado “del sólido mundo de la realidad”, y destaca “facultades desarrolladas al máximo en el ejercicio diario de su trabajo” que bien valen para el oficio de escribir en el que Walsh quiere insertarse, como si el autor aprendiera de su personaje: “la observación, la minuciosidad, la fantasía (...), y sobre todo esa rara capacidad para situarse simultáneamente en planos distintos” (1985: 6-7). Más allá de la adscripción al género y sus grados de “desobediencia”, más allá de la influencia visible de Borges en la prosa walshiana, *Variaciones* es la eclosión en forma de libro de una búsqueda de voz propia mediante una actividad iniciada en el policial y que no terminará nunca (porque será vital como profesión y como acción política, y porque ha quedado plasmada en su obra abierta): la lectura.

La línea crítica que indaga las relaciones de Walsh con Borges y el policial será reformulada retrospectivamente, no tanto por la canonización de los tres libros de denuncia (que ya conforman el centro de la recepción inicial) sino a la luz de la producción narrativa que el autor consolida a mediados de los 60 (lo que Ford mencionaba como “reubicación en la literatura”). Asumido como escritor en un campo cultural que propiciaba la profesionalización, a la vez que comenzaba a ceder autonomía ante la política desde el impacto latinoamericano de la Revolución Cubana (más decisiva que el peronismo en la politización de Walsh), será a mediados de los 60 cuando suba la apuesta ficcional a partir no ya de un molde ajeno sino del hallazgo práctico de ese estilo que, sustentado en la oralidad, renueva la forma cuento sin ceñirse a lo genérico. Lo que funciona en las distintas etapas, más allá del mero aprendizaje inicial, es la lectura de otras voces (escritas y orales), una práctica que ha devenido profesión para el veinteañero que quiere escribir, y es el terreno seguro donde comenzar una obra y hacerse un nombre de autor: iniciar un proyecto literario que seguirá afirmado –más allá del borramiento del nombre por la militancia a principios de los 70- en la práctica de la lectura y en un oído atento a la oralidad popular. La corrección, traducción y edición de textos ajenos, la apertura a voces de sujetos externos a la intimidad del oyente-escritor, la obtención e interpretación de datos ocultos, sus modalidades de comunicación pública por vías elusivas al poder estatal, son ante todo acciones de lectura. Más decisiva que la dicotomía entre literatura y periodismo (que Walsh disuelve pronto) o que la primacía de la forma libro (que Walsh matiza luego de la recepción inicial de *Operación*), la actividad que atraviesa y da forma coherente al proyecto autoral -desde esta iniciación juvenil, pasando por la muerte violenta dos décadas después, hasta las intervenciones académicas y periodísticas que ha generado- es la asignación de sentidos a discursos heterogéneos (escritos u orales, literarios o no), y la concomitante reflexión sobre su necesaria conflictividad: la lectura y la pregunta por cómo se lee.