

# La argentinización del policial en los casos del comisario Laurenzi de Rodolfo Walsh

Por *Hernán MALTZ\**

*El problema de la nacionalización  
del género policial en Argentina*

**E**L PUNTO DE INTERÉS DE ESTE ESCRITO radica en un aspecto que excede lo estrictamente formal del género policial:<sup>1</sup> nos referimos a lo que ha sido delimitado como el problema de la nacionalización de dicho género en nuestro país. Problema en el que el propio Rodolfo Walsh interviene de manera consciente al consignar en 1953 que Buenos Aires (y Argentina, como se desprende de la lectura de los relatos del comisario Laurenzi) puede ser la geografía donde se desenvuelvan casos policiales: “se ha producido un cambio en la actitud del público: se admite ya la posibilidad de que Buenos Aires sea el escenario de una aventura policial”.<sup>2</sup>

Partimos de lo que sostiene la estudiosa argentina Analía Capdevila en torno de dicho proceso de nacionalización: “Dos cuestiones se asocian obligatoriamente al problema de la nacionalización del género policial en nuestro país: el de la creación de un ‘ambiente argentino’ y el de la relación particular que en el universo ficcional se establece entre el detective, la verdad y la justicia”.<sup>3</sup> Por un lado, en este trabajo nos focalizamos en el primero de esos factores con la intención de discutir los mecanismos narrativos que funcionan al interior de los casos de Laurenzi.<sup>4</sup> Por

---

\* Becario del Consejo Interuniversitario Nacional con sede de trabajo en el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires; e-mail: <hermaltz@gmail.com>.

<sup>1</sup> Más allá de posibles debates al respecto, no debería haber dudas sobre la inserción de la serie Laurenzi en el género policial: en cada relato hay, como base, un crimen (o más), un detective y una indagación que esclarece los hechos.

<sup>2</sup> Rodolfo Walsh, “Noticia”, en Jorge Luis Borges, Francisco Marull *et al.*, *Diez cuentos policiales argentinos*, Buenos Aires, Hachette, 1953, p. 8.

<sup>3</sup> Analía Capdevila, “Walsh y el policial argentino: los casos del comisario Laurenzi”, *Revista de Letras* (Universidad Nacional de Rosario, Argentina), núm. 5 (1997), p. 2, en DE: <<http://www.lectorcomun.com/descarga/173/1/walsh-y-el-policial-argentino-los-casos-del-comisario-laurenzi.pdf>>. Consultada el 13-VI-2014.

<sup>4</sup> En este escrito nos focalizamos en los siete cuentos de la serie Laurenzi, constituida por “Simbiosis”, “La Trampa”, “Zugzwang”, “Los dos montones de tierra”, “Trasposi-

otro, abordaremos el segundo de los ejes propuestos por Capdevila e intentaremos complementarlo con el aporte de Juan Pablo Luppi, otro estudioso del tema, a esta discusión.

*Sobre el “ambiente argentino”*

EN principio, entonces, nos proponemos discutir lo que Capdevila engloba bajo el rótulo de la creación de un “ambiente argentino”.<sup>5</sup> Si bien estamos de acuerdo, en líneas generales, con el horizonte de su afirmación, consideramos que tal expresión resulta insuficiente a la hora de captar los mecanismos narrativos a través de los cuales se materializa el mencionado proceso de nacionalización del género. Un reparo que efectuamos al planteo de Capdevila puede servirnos como disparador: ella esencializa, de manera tácita, ciertos atributos de “argentinidad”. Al referirse a los cuentos “Una bala para Riquelme” de Francisco Marull y “Cuento para tahúres”, del propio Walsh (ambos publicados en la edición mencionada de *Diez cuentos policiales argentinos*), comenta:

Dos apuestas fuertes a la constitución de un policial autóctono, con *protagonistas y escenarios inconfundiblemente argentinos*. Además de su filiación a una tradición de la que tal vez habría que buscar sus antecedentes, los dos cuentos guardan algunas similitudes: la acción se desarrolla en un *bar típicamente porteño*, donde se juega por dinero al billar o a los dados. *Los personajes son típicamente porteños*, como Renato Flores o Zúñiga, el Torpe Rodríguez o Riquelme: tahúres, ladrones o cafishos.<sup>6</sup>

La autora sugiere que la presencia de lugares, personajes y nombres propios “inconfundiblemente argentinos” funciona como un rasgo distintivo de nacionalización. Eso es parcialmente cierto, pero, desde nuestra perspectiva, es una lectura que no contempla otros elementos que también desempeñan un papel en la argentinización, un proceso más complejo.

---

ción de jugadas”, “Cosa juzgada” y “En defensa propia”; no obstante, en la exposición también nos servimos de otros relatos policiales de Walsh como “Las tres noches de Isaías Bloom”, “La sombra de un pájaro”, “Los nutrieros” y “Cuento para tahúres”.

<sup>5</sup> Capdevila, “Walsh y el policial argentino” [n. 3], p. 2.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 4. Las cursivas son nuestras.

## Extranjería

Por más que resulte contradictorio, hay un componente de “extranjería” que atraviesa varios relatos de Rodolfo Walsh y que opera productivamente en la construcción de un verosímil autóctono. La India mediada por los noticiarios en “Simbiosis”, los ferrocarriles ingleses, el escocés Redwolf y el propio vocablo alemán que da título al cuento “Zugzwang”, el italiano Antonio y su hija en “Trasposición de jugadas” o el ingeniero Mayer en “Cosa juzgada” (y, fuera de la serie de Laurenzi, los bolivianos Olmedo y Velarde, víctima y victimario en “Las tres noches de Isaías Bloom”, o el rifle Winchester en “Los nutrieros”). Los extranjeros asesinan pero también son asesinados, y su presencia parece necesaria en la gestación de un policial nacional que probablemente no podría abastecerse, de manera exclusiva, de esos atributos “típicamente argentinos”, según el razonamiento de Capdevila. Como recuerda Saer, “hasta la llegada de los españoles en la costa sur del río, donde está ahora Buenos Aires, y en sus inmediateces, no había nadie”.<sup>7</sup> Por lo tanto, si bien es cierto que el bar y los personajes de “Cuento para tahúres” son “inconfundiblemente argentinos”, no por ello el ingeniero Mayer (por mencionar un ejemplo), alemán pero residente en Tigre, es menos “argentino”. Al contrario, la presencia de Mayer, y de todo componente “extranjero”, confirma la “argentinidad” de los relatos de Laurenzi. Podemos vincular este razonamiento con aquél de Borges que aparece en “El escritor argentino y la tradición” en el que señala que la ausencia de camellos en el Corán es el atributo que sentencia el carácter arábigo del texto sagrado. Dice Borges: “Mahoma, como árabe, estaba tranquilo: sabía que podía ser árabe sin camellos. Creo que los argentinos podemos parecernos a Mahoma, podemos creer en la posibilidad de ser argentinos sin abundar en color local”.<sup>8</sup>

Asimismo, personajes identificables en primera instancia con “lo argentino” también tienen una dosis de extranjería: tal es el caso de Aguirre, quien cierra la intriga de “Zugzwang” en idioma inglés: “*Redwolf red blood* [...] Yo también sé hacer juegos de palabras”.<sup>9</sup> O el propio Daniel Hernández, quien, al final de “La

<sup>7</sup> Juan José Saer, *El río sin orillas*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003, p. 41.

<sup>8</sup> Jorge Luis Borges, “El escritor argentino y la tradición”, en *id.*, *Discusión*, Madrid, Alianza, 1997, pp. 195-196.

<sup>9</sup> Rodolfo Walsh, *Cuentos completos*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2013, p. 233. Todas las páginas citadas de los cuentos de Walsh remiten a esta edición.

sombra de un pájaro”, sólo encuentra la palabra exacta en otra lengua: “El idioma inglés tiene una palabra muy expresiva: *overact*, representar en exceso, exagerar un papel. Altabe exageró, sin duda, el papel del esposo desconsolado y sediento de venganza. Esto solo no significaba nada, desde luego; podía ser una peculiaridad de su carácter. Pero me llamó la atención”.<sup>10</sup> Hasta la cultura oral de Laurenzi confirma la aprehensión local de lo externo: *zaguán* en lugar de *zugzwang*, una traducción que modifica pero que acepta y adapta lo extranjero. Laurenzi también puede trabajar con el inglés, como sucede en “Zugzwang”, cuando entiende que el amor de Aguirre (María Isabel) y el de Redwolf (Lizzie) es la misma persona: “Hernández, usted dirá que soy un estúpido, pero sólo en ese momento quise comprender. Sólo en ese momento identifiqué aquellos nombres, aquellos diminutivos, como una sencilla progresión aritmética: Lizz, Lizzie, Lisbeth, Isabel, María Isabel”.<sup>11</sup> Y, por hablar en inglés, estos personajes no son menos “argentinos”. Nuevamente podemos trazar una analogía con un razonamiento de Borges, quien sostiene que *Don Segundo Sombra* no es una obra menos “argentina” por reconocer sus influencias extranjeras, pues

es fácil comprobar en ella el influjo del *Kim* de Kipling, cuya acción está en la India y que fue escrito, a su vez, bajo el influjo de *Huckleberry Finn* de Mark Twain, epopeya del Misisipi. Al hacer esta observación no quiero rebajar el valor de *Don Segundo Sombra*; al contrario, quiero hacer resaltar que para que nosotros tuviéramos ese libro fue necesario que Güiraldes recordara la técnica poética de los cenáculos franceses de su tiempo, y la obra de Kipling que había leído hacía muchos años; es decir, Kipling, y Mark Twain, y las metáforas de los poetas franceses fueron necesarios para este libro argentino, para este libro que no es menos argentino, lo repito, por haber aceptado esas influencias.<sup>12</sup>

La categoría de lo extranjero, entonces, funciona no sólo desde los personajes inmigrantes que están en el país (y en ese habitar, insistimos, no son menos argentinos que los demás), sino desde los propios argentinos que viven con lo extranjero (personas, cosas, palabras). El verosímil de lo típicamente argentino no puede funcionar sin referencias a lo extranjero, que opera, como venimos viendo, en una lógica compleja: opone, pero también complementa y mezcla.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>12</sup> Borges, “El escritor argentino y la tradición” [n. 8], p. 197.

Otra consideración en relación con la categoría de extranjería podemos hallarla en la caracterización del propio Laurenzi (personaje que, en principio, podría ser encasillado dentro del conjunto de personajes “típicamente argentinos”). En las tres oraciones que abren el primer relato, “Simbiosis”, el comisario habla de lo que ve y de la imposibilidad de hacerlo inteligible: “El país es grande —dijo el comisario Laurenzi. Usted ve campos cultivados, desiertos, ciudades, fábricas, gente. Pero el corazón secreto de la gente, usted no lo comprende nunca” (p. 215). En este relato, él se sabe extranjero en su paso por un pueblo de Santiago del Estero. Sin embargo, se trata menos de una ajenidad con respecto a la localidad y a sus habitantes —que son, como él mismo dice, *su gente*— que en relación con su propia figura de autoridad. En esa dirección se da la innegable condición de extranjería del comisario: su extrañeza frente a los procedimientos de la ley, y frente a sí mismo como encarnación de esa ley. Este conflicto interno crece a lo largo de toda la serie y explota en el último relato, “En defensa propia”, con la declaración de Laurenzi sobre su incapacidad para seguir siendo policía: “Yo, a lo último, no servía para comisario” (p. 279). Al respecto, Capdevila afirma que en cada una de estas historias, además de casos policiales, se narra el fracaso de Laurenzi como comisario y como representante de la ley en la sociedad.<sup>13</sup> En el segundo apartado y en el final de este trabajo volveremos sobre la imagen del fracaso.

#### Un “problema argentino”: la extensión

Como ya mencionamos, estamos de acuerdo en que hay elementos que definen un “ambiente argentino”: la serie de Laurenzi, de hecho, comienza en “Simbiosis” con el anuncio del espacio de la acción: un país muy grande, con paisajes tanto rurales como urbanos y la gente que vive en ellos.

En las tres oraciones con que inicia “Simbiosis” tenemos la presentación del espacio de la acción y la prefiguración de la incompreensión de Laurenzi (que al final de “En defensa propia” culmina con su retiro). Pero este comienzo nos permite, además, trazar una analogía que “argentiniza” los relatos en un nivel de intertextualidad. La demarcación de un espacio nacional y la valoración de

<sup>13</sup> Capdevila, “Walsh y el policial argentino” [n. 3], p. 9.

esa geografía pueden colocar a los relatos de Laurenzi en sintonía con el *Facundo*, en cuyo primer capítulo también se delimita el mismo espacio y se diagnostica el mismo problema: “El mal que aqueja a la República Argentina es la extensión”.<sup>14</sup> De este modo, podemos vincular de manera directa la serie de Laurenzi con uno de los textos fundantes de “lo argentino”.

A su vez, no debemos olvidar la incorporación de lo “extranjero” dentro de lo propio como un modo de construcción textual propia del *Facundo*; baste recordar la afirmación de Renzi, en *Respiración artificial*, en relación con la cita (errónea) en francés que da comienzo al texto sarmientino:

La primera página del *Facundo*: texto fundador de la literatura argentina. ¿Qué hay ahí? dice Renzi. Una frase en francés: así empieza. Como si dijéramos la literatura argentina se inicia con una frase escrita en francés: *On ne tue point les idées* (aprendida por todos nosotros en la escuela, ya traducida) [...] Pero resulta que esa frase escrita por Sarmiento (*Las ideas no se matan*, en la escuela) y que ya es de él para nosotros, no es de él, es una cita. Sarmiento escribe entonces en francés una cita que atribuye a Fourtol, si bien Groussac se apresura, con la amabilidad que le conocemos, a hacer notar que Sarmiento se equivoca. La frase no es de Fourtol, es de Volney. O sea, dice Renzi, que la literatura argentina se inicia con una frase escrita en francés, que es una cita falsa, equivocada.<sup>15</sup>

Por lo tanto, al comienzo de “Simbiosis”, tenemos una referencia geográfica que, si en principio anuncia el espacio de la acción, también funciona como una intertextualidad literaria. A su vez, esa intertextualidad mediada por el *Facundo* nos recuerda el carácter ambiguo de “lo argentino”.

Sin embargo, tampoco debemos descuidar las diferencias entre la percepción de Sarmiento y la de Laurenzi: el primero, desde afuera del país, presenta una visión negativa de esa extensión geográfica ligada a la ausencia de civilización en el medio rural. El segundo, en cambio, habla desde adentro del ámbito nacional y tiende a (o trata de) no hacer una valoración categórica sobre esa cualidad: no posee la visión sarmientina del campo ganadero como sinónimo de barbarie, pero tampoco lo contempla como

<sup>14</sup> Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo*, Buenos Aires, Terramar, 2005, p. 25.

<sup>15</sup> Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, Buenos Aires, Planeta/La Nación, 2001, pp. 119-120.

espacio de inocencia y virtud.<sup>16</sup> Para Sarmiento el problema de la extensión constituye un conocimiento certero que da paso a una prescripción para actuar sobre la Argentina. En las antípodas, para Laurenzi, la afirmación de que el país es grande funciona como una duda sistemática que cierra la posibilidad de conocerlo y actuar sobre él. Toda la serie del comisario puede ser entendida como una progresiva toma de conciencia de esa situación que lo conduce, en última instancia, al retiro.<sup>17</sup>

### Espacios y tiempos vividos

La trayectoria vital del comisario lo lleva a trabajar en distintos lugares, y en esa sucesión se va delimitando una geografía en principio anunciada, especialmente *vivida*. Desde el lugar de la enunciación en el café Rivadavia (*leitmotiv* de la serie), en pleno centro de Buenos Aires, Laurenzi se mueve hacia el norte, a un pueblo cercano a Santiago del Estero (en “Simbiosis”), pero también hacia el sur, a Choele Choel y Lamarque (en “Trasposición de jugadas”), hacia localidades de la provincia de Buenos Aires, desde La Plata (en “En defensa propia”) hasta la pequeña Las Flores (en “Los dos montones de tierra”), y hacia el propio delta del Río de la Plata, a una isla en Tigre (en “Cosa juzgada”). Por supuesto que se trata de desplazamientos que obedecen menos a una voluntad personal que a un mandato que lo atraviesa como funcionario público: “usted sabe cómo me han tenido a mí, rodando por todos los destacamentos y comisarías de la provincia [y del país, p. 279]”, le dice Laurenzi a Hernández. Y ese “rodar” y vivir por distintas

---

<sup>16</sup> Caracterización que vemos, por citar un ejemplo, en la película *Nobleza gaucha* (1916), en *Perdón viejita* (1927) y en buena parte del cine argentino de las décadas de 1920 y 1930, que ofrecieron una imagen idílica utópica del mundo rural como epítome de la totalidad de las virtudes en contraste con la *corrupción* de la ciudad.

<sup>17</sup> Capdevila sostiene la idea de que la decisión de Laurenzi sobre su retiro se da entre dos relatos: en el último de la serie (“En defensa propia”) existe una voluntad explícita —“Yo, a lo último, no servía para comisario”—, pero ya desde “Los dos montones de tierra” se anuncia de manera implícita, Capdevila, “Walsh y el policial argentino” [n. 3], p. 18. No podemos más que estar de acuerdo con la autora, aunque nosotros optamos por llevar la apuesta al extremo y decir que esa decisión ya estaba tomada desde el momento en que Laurenzi anuncia que es imposible comprender “el corazón secreto de la gente”. Anuncio que sucede, como hemos mencionado, al principio del primer relato de la serie (“Simbiosis”). De cualquier forma, debemos tener presente la cualidad retrospectiva de todos los relatos y, por ende, la dificultad de determinar de manera precisa desde qué momento existe el germen del retiro, cuando la voz que narra es la propia resignación del comisario jubilado.

localidades tiene una densidad más profunda que la sola mención de los nombres propios de aquéllas. Así, más que historias ambientadas en Argentina (o alusiones a su historia), la serie de Laurenzi se constituye de historias en cuya acción va haciéndose un país (que ya se estaba haciendo cuando Laurenzi llega a cada localidad).

Capdevila destaca el recurso de las alusiones a la historia del país, mecanismo que funciona, tanto en “Zugzwang” como en “Trasposición de jugadas”, por medio de referencias directas:<sup>18</sup> en el primer caso, un escocés (Redwolf) que trabajó en los ferrocarriles entre 1905 y 1907; en el segundo, una pequeña historia sobre la colonización y la inmigración en Choele Choel y Lamarque.

Allí todavía estaba fresco el rastro sangriento de la conquista. El viento movía un arenal y parecía la cara de un indio, solemne y enjuto en su muerte; bajaba el río, se secaba el fango y era posible encontrar una lanza todavía filosa o un par de boleadoras irisadas [...] Pero la tierra heredada ya era de los estancieros, y sólo el respeto se ganaba o se perdía con un gesto. Después de los coroneles bigotudos, vinieron italianos, españoles, turcos con sus carros de baratijas, muchos chilenos “grandes comedores de carne cruda”, dijo, y la crónica del Remington contra la lanza perdió un poco de estatura —el Colt 38, el cuchillo—, se hizo menos sistemática, más desordenada, pero también más solapada y acaso más cruel (p. 246).

Pero, además de la inclusión de la pequeña historia local como condición para la presencia de extranjeros, el párrafo citado se sitúa entre dos fragmentos textuales que aluden a la historia del propio Laurenzi. El primero dice: “Porque todo esto, dijo [Laurenzi], había ocurrido treinta y cinco, cuarenta años atrás, en Río Negro. Él había nacido más al sur todavía, pero un día llegó a Choele Choel arreando una modesta tropilla y se quedó” (*ibid.*). Y, luego del párrafo sobre la colonización y la inmigración local, tenemos la indicación qué hizo el comisario allí (además de quedarse): “Laurenzi trabajó un tiempo de peón en una estancia que era de un ministro de Yrigoyen, antes de pasar a la isla y hacerse vigilante en Lamarque” (*ibid.*). De manera que, en “Trasposición de jugadas”, percibimos la incorporación de la variable temporal —además de la espacial— como un factor que fomenta el cruce entre la biografía de Laurenzi y la historia del país. Esto lo podemos ver a través de un mecanismo doble: por una parte, tenemos la historia local como sinécdoque de la historia del país (de un Estado nacional que,

<sup>18</sup> *Ibid.*



como leemos en el fragmento citado, está compuesto por una multiplicidad de naciones); por otra, observamos que, a su vez, en esa historia local se inserta la biografía del propio Laurenzi. Mediante esta disposición narrativa, suerte de propiedad transitiva entre tres términos —historia nacional, historia local e historia personal—, Walsh construye un tiempo anclado en esas tres instancias. De este modo —sostenemos— se aleja de la mera alusión o ambientación temporal y se aproxima a la creación de un efecto de lectura que subraya el carácter subjetivo, vivido, del tiempo.

Los trabajos y los días:  
rutina, dinero y sacrificio

Si el vínculo entre Laurenzi y Hernández tiene un costado explícitamente lúdico (se juntan en el bar Rivadavia a jugar al billar o al ajedrez), también posee otro de carácter compulsivo: una imagen repetida a través de los relatos es la taza del café enfriado del comisario. Porque, antes de tomarlo, Laurenzi tiene que hablar (o sencillamente se olvida de su bebida y habla, pero en ese olvido ya figura, implícito, el compromiso de narrar). El café es en parte rito de encuentro aunque, al mismo tiempo, lleva aparejada una suerte de explotación, al menos en función de las obligaciones que impone la amistad o la simpatía. Y Hernández es consciente de ello. En el párrafo que abre “Zugzwang” afirma: “¡Pobre comisario Laurenzi! Las cosas que me ha tenido que aguantar... ¿Cuánto tiempo, por ejemplo, hace que vengo explotando sus recuerdos? Él sólo habla, yo escribo. ‘No hay bicho más peligroso que el hombre que escribe’, suele decir mirándome de reojo. ‘Explota a los amigos, se explota a sí mismo, explota hasta a las piedras’” (p. 225). De modo que el tiempo de la enunciación, un tiempo de ocio, reviste también una suerte de compromiso: un café invitado, además de la grapa que suele tomar el comisario, y que conlleva la obligación de contar historias.

La rutina (como sinécdoque del trabajo) figura, en mayor medida, elidida en la serie Laurenzi: los casos narrados son la excepción. Sin embargo, en “Las tres noches de Isaías Bloom”, tenemos elementos que componen de manera explícita el carácter rutinario del trabajo. El párrafo que da comienzo al cuento indica lo cotidiano: “No había terremotos ni inundaciones. No había partidos ni carreras, porque era miércoles. No había golpe militar. El dólar no subía ni bajaba” (p. 195). Era miércoles: había que tra-

bajar, eso sí. Los policías y los periodistas intervienen en el relato, esencialmente, en ese sentido. “Las tres noches de Isaías Bloom” también opera con eficacia en cuanto caracteriza al trabajo como medio de garantizarse las condiciones materiales de vida: el comisario y Suárez continúan sus conversaciones sobre la investigación mientras salen a tomar un café y cuando, más tarde, almuerzan. La historia (ésta y la mayoría de las que aquí comentamos) tiene el trasfondo del trabajo asalariado.

De lo inmediatamente anterior se desprende que el trabajo lleva aparejado un vínculo (no necesariamente obvio) con el dinero: en el párrafo citado tenemos la mención al dólar. Podemos citar otro ejemplo fuera de la serie de Laurenzi: en “Los nutrieros”, el trabajo es precario y rural, pero el dinero ya funciona claramente como equivalente general y es motivo de preocupación para los protagonistas: “—¿Y qué vas a hacer, gringo, con la plata?”, pregunta el Chino Pérez, a lo que Renato responde: ‘—¿La plata? [...] Volveré a la chacra —dijo a la vuelta de un largo rato [...] —Si la cobramos... —agregó en voz baja” (p. 205). Hasta en “Cuento para tahúres”, donde el trabajo aparece bajo la forma del juego sucio, y el dinero se presenta como un fin en sí mismo (y no como medio de subsistencia), persisten condiciones de austeridad. El dinero se narra con diminutivos: “un billetito de cinco” o el “montoncito de las apuestas” (pp. 209-210). En los cuentos de Walsh, el dinero funciona como un indicador de las condiciones de vida: en general no hay grandes fortunas en disputa. Al contrario, tenemos situaciones que describen un panorama de pobreza o, al menos, estrechez económica. En “Simbiosis” quizá encontremos el ejemplo más claro en aquella multitud harapienta, manipulada por Varela, el “manosanta”: “En eso vino el tenientito que mandaba los soldados a preguntar qué íbamos a hacer con esa gente. No podíamos tenerlos más tiempo; ni siquiera había para comer” (p. 223).

Estos elementos en torno del trabajo, y su presencia constante en los relatos de Walsh, poseen —podemos afirmar— un vínculo estrecho con una representación históricamente popular del propio país: una nación hecha a base de esfuerzo. Laurenzi no es sólo un trabajador, sino que simboliza la tradición de un país en que el mito del trabajo funcionó con fuerza. Podemos resaltar en Laurenzi una cualidad particular que condensa esta idea de esfuerzo: el asma. Diferente de los detectives del policial clásico, meras personificaciones de la razón que vagan sobre el espacio de la vida social, en Laurenzi se subraya una cierta corporalidad que

impone un trabajo, una vida y un desplazamiento trabajosos. Es descrito como portador de un voluminoso cuerpo al que el asma no da descanso ni siquiera para dormir (recordemos que, en “Los dos montones de tierra”, la resolución surge cuando el comisario se desvela por culpa de esa afección). El peso de la existencia y una vida trabajada para su país y por su país erosionan el cuerpo de Laurenzi hasta volverlo ajeno a ese *otro* cuerpo pretérito, aquel que vivió las historias referidas. Al comienzo de “Trasposición de jugadas”, Laurenzi habla y Hernández descrece de su proyección corpórea hacia el pasado:

Después empezó a contar una historia de prolegómenos confusos. 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 (p. 86).

Entonces, tenemos la rutina laboral, el dinero en un contexto de estrechez económica y el mito nacional del sacrificio. Estos elementos se conjugan en torno del trabajo (y de la imagen de Laurenzi como trabajador) y pueden ser leídos como otro aspecto constructor de argentinidad.

*Una relación argentina  
no convergente: detective, verdad y justicia*

CABE detenerse ahora en la segunda cuestión planteada por Capdevila, la relación entre detective, verdad y justicia, y cotejarla con los aportes de Juan Pablo Luppi.

Capdevila sostiene que esa relación (que suele estructurar las ficciones policiales) se plantea de un modo peculiar en la tradición nacional: “En las aventuras de Laurenzi no siempre ocurre la correspondencia entre la verdad y la justicia, o lo que es lo mismo, que haya ley no significa que haya justicia, o que ésta coincida siempre con la verdad”.<sup>19</sup>

Empecemos por resaltar la escisión entre el detective y la justicia. En su lectura de “Los dos montones de tierra”, Luppi adscribe el fracaso de Laurenzi a la ausencia de justicia o, más precisamente,

---

<sup>19</sup> Capdevila, “Walsh y el policial argentino” [n. 3], p. 9.

a la presencia de dos justicias distintas: una formal aunque aparente, la de Laurenzi, y otra sustantiva y eficaz, la de Arce:

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 [...] 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.<sup>20</sup>

A la divergencia entre el detective y la justicia podemos sumar el tercer factor mencionado: la verdad. No debemos perder de vista que el comisario siempre logra encauzar su investigación hacia el esclarecimiento de los hechos; en ese sentido, estamos de acuerdo con Capdevila en que Laurenzi no fracasa como descifrador. Sin embargo, captar la legalidad de lo detectivesco no supone la percepción del mundo concreto (la vida social) como una realidad inteligible. Además, Capdevila apunta que llegar a comprender en cada caso la razón de esa legalidad detectivesca parece ser también el primer momento de un aprendizaje secreto de Laurenzi, el tiempo en el que accede a cierta “sabiduría de la experiencia”.<sup>21</sup> Y la autora concluye que, en última instancia, “cuando Laurenzi siente que ni la sabiduría ni la experiencia alcanzan para entender la complejidad del mundo, que ambas son insuficientes para reparar sus injusticias, ocurre la revelación de otra verdad, mucho más triste y dolorosa. Una verdad que excede lo policial, o en la que lo policial fracasa”.<sup>22</sup> Capdevila pone como ejemplo de esta imposibilidad de descifrar la complejidad del mundo la frase de “Simbiosis” que ya hemos mencionado: “Pero el corazón secreto de la gente, usted no lo comprende nunca” (p. 215).

Ahora bien, si Capdevila hace hincapié en la figura de Laurenzi y el desfase detective-verdad-justicia, en mayor medida la explica desde la subjetividad del comisario, el análisis de Luppi acierta al resaltar el vínculo entre lo individual y lo colectivo (Capdevila

---

<sup>20</sup> Juan Pablo Luppi, “Seis cuentos en busca de un autor: el declive del comisario Laurenzi en el proyecto de Rodolfo Walsh”, *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* (Universidad Nacional de Rosario, Argentina), núm. 2 (marzo de 2012), p. 86, en DE: <[http://www.badebec.org/badebec\\_2/sitio/pdf/Luppi.pdf](http://www.badebec.org/badebec_2/sitio/pdf/Luppi.pdf)>. Consultada el 13-vi-2014.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> Capdevila, “Walsh y el policial argentino” [n. 3], p. 11.

aborda este punto, pero enfatiza el peso de la propia subjetividad de Laurenzi).<sup>23</sup>

Luppi remarca la posibilidad de resignificar retrospectivamente los cuentos de Laurenzi a la luz de la obra posterior de Walsh. El crítico sostiene que los relatos del comisario pueden entenderse, desde la recepción actual, como el germen del desvío en la construcción de una poética que tuvo su punto de inflexión en *Operación masacre*. De manera que en la serie de Laurenzi podemos percibir los rastros prospectivos de ese cruce entre lo individual y lo colectivo:

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. Nexos estatales de relaciones materiales en la sociedad bonaerense hacia las décadas del 30 y 40 [...] 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.<sup>24</sup>

De este modo, Luppi halla en los relatos de Laurenzi un campo de experimentación que le permite a Walsh pasar, sutilmente, del tono resignado del comisario a una voz de denuncia.<sup>25</sup> Sin embargo, no debemos perder de vista que en el tono resignado del comisario hay una preocupación en potencia, e incluso una inquietud por la nación.

De acuerdo con Luppi, en “Los dos montones de tierra”, Walsh empieza a contar “fragmentos de violencia de la sociedad estanciera bonaerense, inscrita en los cuerpos y las voces de sujetos en desigual posición social”.<sup>26</sup> Pero, creemos, esa voluntad de mostrar la desigualdad podemos percibirla desde relatos anteriores (y no sólo circunscrita a la sociedad estanciera). En “Simbiosis” se narra, de fondo (y no tan de fondo) el hambre; basta con recordar la multitud de personas pobres alrededor del asesinato del manosanta. “En eso vino el tenientito que mandaba los soldados a preguntar qué íbamos a hacer con esa gente. No podíamos tenerlos más tiempo; ni siquiera había para comer” (p. 223). O, en “La trampa”, en el marco de una familia, los hijos viven con lo justo, aunque sea por

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>24</sup> Luppi, “Seis cuentos en busca de un autor” [n. 20], p. 73.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 84.

la avaricia del padre: “Los hijos protestaban. Ricardo, sobre todo. Era estudiante de abogacía, hombre grande ya, y el viejo le daba apenas unas moneditas para el tranvía [...] Rosario tenía que hacer milagros para pagar los gastos de la casa con lo poco que le daba el padre. Al fin se vio obligada a aceptar trabajos de costura que hacía en su casa. Cosía su propia ropa y la de su hermana” (pp. 238-239). Lo mismo sucede en “Zugzwang”, cuando leemos la descripción de la vivienda de Aguirre: “Su casa era una simple habitación amueblada en una especie de hotel” (p. 228). Imágenes de un ámbito nacional en que la pobreza y la desigualdad se muestran desde el principio de la serie.

Para cerrar este apartado podemos volver sobre la figura de Laurenzi y destacar un elemento que coinciden en señalar Luppi y Capdevila: el fracaso. Ambos críticos, en mayor o menor medida, terminan por colocar el descentramiento detective-verdad-justicia bajo la responsabilidad de Laurenzi. Por ejemplo, Luppi consigna:

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?”. 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.<sup>27</sup>

Capdevila también refiere el fracaso del comisario, por ejemplo, en un fragmento que citamos antes: “cuando Laurenzi siente que ni la sabiduría ni la experiencia alcanzan para entender la complejidad del mundo, que ambas son insuficientes para reparar sus injusticias, ocurre la revelación de otra verdad, mucho más triste y dolorosa. Una verdad que excede lo policial, o en la que lo policial fracasa”.<sup>28</sup> Sin embargo, esta última cita nos da pie para relativizar el fracaso que los dos críticos enfatizan. En la imposibilidad de aprehender el “corazón secreto de la gente” podría residir, creemos, la marca de un aprendizaje anunciado desde el principio de la serie.

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 93-94.

<sup>28</sup> Capdevila, “Walsh y el policial argentino” [n. 3], p. 11.

Aprendizaje al que la investigación y resolución de cada uno de los casos vendría a corroborar: la racionalidad detectivesca no es, necesariamente, lo más importante.

*Conclusión:  
una Argentina sin atributos*

“EL país es grande”, avisa Laurenzi al principio del primer relato. Esa primera premisa hacia la incompreensión anticipa la narración de algo que no se puede narrar: grande, incommensurable, pero también remoto e insondable, el “corazón secreto”. El problema de la nacionalización de un género abarca, por supuesto, la pregunta por lo nacional, y ése es un problema subyacente que este trabajo sólo se limita a recordar.<sup>29</sup>

Uno de los objetivos del escrito consistía en profundizar la indagación de Capdevila en torno a qué significa construir un “ambiente argentino”. Para ello, pretendimos dar cuenta de algunos mecanismos narrativos por los que Walsh se acerca al problema.

En el segundo punto de reflexión, ligado también a la argentinización del género, hicimos foco en la relación descentrada entre detective, verdad y justicia. Como vimos, tanto Capdevila como Luppi tienden a guiar este análisis hacia el señalamiento del fracaso de Laurenzi. Sin embargo, cuando el comisario dice “El país es grande”, no sólo nos advierte sobre los problemas de la incompreensión (del país, de su gente), sino sobre los propios límites del género policial: hay problemas que la racionalidad detectivesca no resuelve, y en eso quizá resida, por qué no, el éxito de Laurenzi.

---

<sup>29</sup> Transcribo las tres paradojas que, de acuerdo con Anderson, enfrentan los teóricos del concepto de *nación*: “1) La modernidad objetiva de las naciones a la vista del historiador, frente a su antigüedad subjetiva a la vista de los nacionalistas. 2) La universalidad formal de la nacionalidad como un concepto sociocultural —en el mundo moderno, todos tienen y deben ‘tener’ una nacionalidad, así como tienen un sexo—, frente a la particularidad irremediable de sus manifestaciones concretas, de modo que, por definición, la nacionalidad ‘griega’ es sui géneris. 3) El poder ‘político’ de los nacionalismos, frente a su pobreza y aun incoherencia filosófica”, Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, FCE, 2011, p. 22.

**BIBLIOGRAFÍA**

- Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, FCE, 2011.
- Borges, Jorge Luis, “El escritor argentino y la tradición”, en *id.*, *Discusión*, Madrid, Alianza, 1997.
- Capdevila, Analía, “Walsh y el policial argentino: los casos del comisario Laurenzi”, *Revista de Letras* (Universidad Nacional de Rosario, Argentina), núm. 5 (1997), p. 2, en DE: <<http://www.lectorcomun.com/descarga/173/1/walsh-y-el-policial-argentino-los-casos-del-comisario-laurenzi.pdf>>. Consultada el 13-VI-2014.
- Kracauer, Siegfried, *La novela policial: un tratado filosófico*, Buenos Aires, Paidós, 2010.
- Luppi, Juan Pablo, “Seis cuentos en busca de un autor: el declive del comisario Laurenzi en el proyecto de Rodolfo Walsh”, *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* (Universidad Nacional de Rosario, Argentina), núm. 2 (2012), en DE: <[http://www.badebec.org/badebec\\_2/sitio/pdf/Luppi.pdf](http://www.badebec.org/badebec_2/sitio/pdf/Luppi.pdf)>. Consultada el 13-VI-2014.
- Piglia, Ricardo, *Respiración artificial*, Buenos Aires, Planeta/La Nación, 2001.
- Saer, Juan José, *El río sin orillas*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003.
- Sarmiento, Domingo Faustino, *Facundo*, Buenos Aires, Terramar, 2005.
- Walsh, Rodolfo, Jorge Luis Borges *et al.*, *Diez cuentos policiales argentinos*, Buenos Aires, Hachette, 1953.
- , *Cuentos completos*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2013.



RESUMEN

En este trabajo se analizan los cuentos del comisario Laurenzi, de Rodolfo Walsh, en vínculo con lo que Analía Capdevila delimita como el problema de la nacionalización del género policial en Argentina. Uno de los objetivos consiste en profundizar la indagación de Capdevila en torno de qué significa construir un “ambiente argentino”. Para ello, damos cuenta de algunos mecanismos narrativos por los que Walsh se acerca al problema. En otro objetivo, ligado también a la argentinización del género, abordamos la especificidad de la relación entre detective, verdad y justicia.

*Palabras clave:* literatura argentina, género policial, tradición.

ABSTRACT

In this paper, the author analyzes Rodolfo Walsh’s short stories of Commissioner Laurenzi in what regards what Analía Capdevila defines as the problem of the nationalization of detective fiction in Argentina. The author aims to reflect upon what the creation of an “Argentinian environment” entails by describing some of the narrative mechanisms employed by Walsh. A parallel objective, also linked to the Argentinization of detective fiction, is the examination of the particular relationship between the detective, the truth and justice.

*Key words:* Argentinian literature, detective fiction, tradition.