

Impacto de las traducciones policiales de Rodolfo Walsh en *Operación masacre* (1957): el caso Cornell Woolrich / William Irish



Sebastián Franklin Henríquez

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina
sebastianhenriquezmza@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0009-8911-4971>

Fecha de recepción: 27/12/2024. Fecha de aceptación: 14/05/2025.

Resumen

La tarea traductora de Rodolfo Walsh en el género policial previa a la publicación de *Operación masacre* (1957) ha recibido poca atención crítica a pesar de que la traducción en general fue el mecanismo principal para la incorporación de nuevos modelos literarios al repertorio local en la época. En este trabajo nos centramos en el uso productivo y central que hizo Walsh en *Operación masacre* de las fórmulas y técnicas de la literatura de suspenso o “novela de la víctima” aprendidas de sus traducciones de Cornell Woolrich / William Irish, de quien Walsh era el principal traductor al castellano. Nuestro enfoque buscará establecer, igualmente, los puntos de convergencia productiva entre las principales características de esa literatura de suspenso traducida y algunos de los objetivos retóricos y políticos de Walsh en dicho libro.

Palabras clave: Rodolfo Walsh; traducción; *Operación masacre*; Cornell Woolrich; William Irish.

Impact of Rodolfo Walsh's crime fiction translations in *Operation massacre* (1957): the Cornell Woolrich / William Irish case

Abstract

Rodolfo Walsh's translation work in crime fiction prior to the publication of *Operación masacre* (1957) has received little critical attention despite the fact that translation in general was the main mechanism for the incorporation of new literary models to the local repertoire at the time. In this work we will focus on Walsh's productive and central use in *Operación masacre* of the formulas and techniques of suspense literature or “victim novel” learned from his translations of Cornell Woolrich / William Irish, of whom Walsh was the main translator into Spanish. Our approach will also seek to establish the points of productive convergence between

the main characteristics of this translated suspense literature and some of Walsh's rhetorical and political objectives in that book.

Keywords: Rodolfo Walsh; translation; *Operation massacre*; Cornell Woolrich; William Irish.

Introducción

A la hora de referirnos a las grandes obras testimoniales de América Latina, *Operación masacre* (1957) de Rodolfo Walsh ocupa un lugar destacado porque “da inicio a la historia argentina del testimonio literario” (García, 2015, p. 20). A su vez, es un lugar común y ampliamente reconocido que la clave narrativa, es decir, literaria de *Operación masacre* es la presencia del policial en ella, género en el que Walsh había basado esencialmente su carrera literaria hasta entonces (Amar Sánchez, 2008; Ferro, 2010; García, 2014 y 2015; Jozami, 2006; Lafforgue y Rivera, 1996; McCaughan, 2015).

La paradoja de lo enunciado hasta acá es que, a pesar de que se ha resaltado la importancia del género policial en *Operación masacre*, se le ha prestado poca atención a la tarea traductora de Walsh. Es imposible hablar del género policial en la literatura Argentina de 1940 y 1950 sin darle un lugar central a la traducción, toda vez que, a pesar de su auge y de cierto rescate intelectual,¹ el policial seguía siendo “un género menor, en términos de prestigio literario, y al propio tiempo un género exógeno, prácticamente forastero” (Rivera, 1986, p. 23), en el que la mayoría enorme de los textos circulantes eran traducciones de textos de origen anglosajón. No es que se haya ignorado que Walsh fue traductor. De hecho, la importancia de este oficio está presente en los principales trabajos biográficos que abarcan su trayectoria integral (Jozami, 2006; McCaughan, 2015) y existen listados bibliográficos que han sido inestimables para nuestra investigación, como los publicados en el número uno de la revista *El Matadero* (Bernini, 1999), en *Textos de y sobre Rodolfo Walsh* (Lafforgue, 2000) y, más recientemente, en *Enigma Walsh. La escritura del oficio* (Campodónico, 2024).² Lo que no se ha hecho, salvo algunas excepciones (Abós, 2020; Campodónico, 2016, 2024) que retomaremos en breve, es analizar concretamente esas traducciones y dar cuenta de las relaciones específicas que establecen con la iniciación y maduración de la producción walshiana.

Esta limitación ha generado, a nuestro juicio, una serie de equívocos fundamentales respecto de la relación entre el género policial y *Operación masacre*. Siguiendo el notable trabajo de Ana María Amar Sánchez (2008), publicado originalmente en 1992, se parte de una noción simplificada y esquemática del género policial en la que la investigadora observa solo dos tendencias: el “relato de enigma clásico [inglés]” y la “novela dura o negra [norteamericana]” (2008, p. 157). Con estas dos opciones exclusivas en mente, se termina viendo en *Operación masacre* y en los restantes textos no-ficcionales de Walsh “una filiación claramente dependiente de la novela dura norteamericana” (2008, p. 166) ya que “en todos ellos subyace la conciencia de la

1 En especial, las incursiones prácticas y teóricas de Jorge L. Borges, en primer lugar, y otros destacados representantes o cercanos al grupo Sur, como Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo y Manuel Peyrou. La colección *El Séptimo Círculo*, dirigida por Borges y Bioy Casares durante sus primeros años, es un ejemplo de ese rescate. Por supuesto, allí también predominaban ampliamente las traducciones.

2 De hecho, podemos adelantar que dichos listados, tomando especialmente el de Campodónico (2024) por ser el más reciente, deben ser actualizados a la luz de la correspondencia de Rodolfo Walsh con Yates compilada por Delaney (Walsh, 2021) y de los resultados de nuestra investigación en curso. Por ejemplo, deberían incorporarse las siguientes traducciones, entre otras: 1) los relatos traducidos de Jack London titulados “Lo inesperado” (“The Unexpected”) y “Chinago” (“Chinago”) en los números 491 (1954) y 496 y (1955) de *Leoplán* (Walsh, 2021, p. 95); 2) los relatos traducidos pertenecientes al volumen *Bluebeard's Seventh Wife* (1952) de William Irish (seudónimo de Cornell Woolrich) para *Leoplán*, números 465, 467, 471, 473 y 475, publicados entre noviembre de 1953 y abril de 1954 (Walsh, 2021, pp. 70 y 82); 3) el relato traducido como “La Omelette bizantina”, de Saki, publicado en el número 551 (1957) de *Leoplán* y 4) los libros traducidos por Walsh para Hachette, *Energía atómica: Presente y futuro* (Leigm Eidinoff, 1951) e *Historia de la Pintura* (Van Dyke, 1947).

imposibilidad del triunfo de la verdad en un sistema básicamente injusto” (2008, p. 172), por lo general con elementos del relato clásico de enigma que perduran. Esta dicotomía para pensar el género policial en *Operación masacre* se ha repetido con leves variaciones y matices en la bibliografía sobre el tema (Adoue, 2008; Alemandi, 2018; Bakke y Johnsen, 2014; Bassi, 2022; Bocchino, 2004; Gamero, 2020; Pron, 2013; Saban, 2019; Viñas, 1996).

La periodización esquemática de la historia del género policial en Argentina de la que parte Amar Sánchez (2008) viene siendo objeto de revisión y cuestionamiento, tendencia en la que se destacan los aportes de Setton (2012, 2013, 2015, 2020). Al señalamiento que hace el autor de que “la literatura policial de las décadas de 1930 y 1940 no solo se alimentó de la tradición clásica inglesa, [sino que] también abrevó en las películas de *gangsters*, el *film noir*, el *police procedural*” (Setton, 2020, p. 80), creemos necesario incorporar también el análisis de las traducciones como textos pertenecientes a la tradición local. Al descuidar la compulsa de las traducciones que circulaban masivamente, incluidas las realizadas por Walsh, se pierde de vista la existencia de otras tendencias del género policial por fuera de las dos ya mencionadas. Una de ellas, el “suspense”, resulta fundamental para entender las estrategias narrativas desplegadas en *Operación masacre* (Henríquez, 2022).

Ese descuido, desde ya, tiene sus raíces en una concepción “demasiado restringida de la literatura nacional” (Willson, 2004, p. 20) que olvida incluir las traducciones como parte de los textos que integran la cultura en la que se producen, el marco específico en el que se realizan, circulan e influyen (Even-Zohar, 2017a, 2017b, 2017c; Lefevre, 1997; Toury, 2004; Willson, 2004). Es decir, puede que los escritores argentinos se hayan inclinado mayormente por variantes del relato de enigma durante la década de 1940 y 1950, pero estos no son los únicos textos que circulaban: otras tendencias de la época, como la literatura policial psicológica, la de espionaje y la de suspense, ocupaban un lugar importante en el gusto lector, por lo que deben ser tenidas en cuenta en el análisis (Henríquez, 2024). En este sentido, compartimos la reflexión de Maltz acerca de que “en buena medida la historia de la literatura policial argentina es una historia propia de los estudios de literatura comparada” (2019, p. 216).

Existen otros condicionantes, en el caso de Walsh, que explican este descuido. Primero, la propia descalificación que Walsh había realizado sobre su obra policial —“Mi primer libro fueron tres novelas cortas en el género policial, del que hoy abomino” (Walsh, 2000, p. 241)—, la cual se extendía hasta su tarea traductora en el seno de la literatura de masas. Así se puede leer en un célebre cuento suyo, “Nota al pie” (1967), protagonizado por un traductor que se suicida y cuyo balance es: “He vivido perpetuando en castellano el linaje esencial de los imbéciles, el cromosoma específico de la estupidez” (Walsh, 2020, p. 446). Segundo, la recuperación de su obra policial estuvo inicialmente enmarcada en la tesis de “nacionalización del género policial” (Bracerías *et al.*, 2000; Capdevila 1996a y 1996b; Lafforgue, 1992), según la cual la obra policial de Walsh evolucionaba de una etapa de imitación ortodoxa —identificada con la traducción— a una verdaderamente nacional. Esta tesis ha sido discutida en otro trabajo (Henríquez, 2024).

Nuestra investigación, entonces, atraviesa estos velos y condicionantes para llegar a una mirada más compleja de un texto como *Operación masacre* a través de la recuperación de la importancia de la traducción en Walsh y su época. Complejidad dada por la integración de una variedad de materiales que difuminan las fronteras de lo local y lo extranjero, situación nada excepcional para una literatura como la argentina, que se ubicaba en una clara posición “periférica” (Willson, 2004, p. 33) respecto de sistemas literarios exportadores como el norteamericano y el británico durante esos años.

Si se hace, entonces, una compulsa de los textos del género policial traducidos por Walsh antes de *Operación masacre* (ver Tabla 1 y Tabla 2), se pone de manifiesto la preeminencia de un autor —Cornell Woolrich y su seudónimo, William Irish— y de una tendencia —el “suspense” o “novela de la víctima”—. Tanto Campodónico (2016, 2024) como Abós (2020) han señalado que en estas traducciones se reconocen marcas inequívocas que estarán presentes en su propia obra. Para el primero, “Walsh será particularmente receptivo de las agobiantes atmósferas trazadas por Irish. Este singular enclave ficcional donde destino, violencia y azar cifran la suerte del sujeto del enunciado resultará más que frecuente en la posterior enunciación walshiana, ya testimonial, ya autobiográfica” (Campodónico, 2016, p. 165). El segundo, por su parte, destaca la “importancia que tuvo Woolrich en Walsh, en lo formal pero también en el tema del inocente atrapado en una trama criminal, que es la sustancia de *Operación Masacre*” (Abós, 2020, p. 1). También Lara, en el marco de un trabajo más amplio sobre la narrativa de suspense, ha señalado lateralmente que “*Operación masacre* tiene una historia que la acerca más con el *thriller* político y la denuncia social” (2011, pp. 42-43). No obstante estas afirmaciones, a las que suscribimos, sigue pendiente un análisis textual integral comparativo que las sustente.

**Listado traducciones de literatura policial en formato libro realizadas por
Rodolfo Walsh hasta *Operación masacre* (1957)**

Año	Autor	Título	Editorial / Colección	Género literario	Clasificación
1946	William Irish	<i>Lo que la noche revela</i> (<i>After-Dinner Story</i>). Relatos: “Lo que la noche revela”; “Cuento de sobremesa”; “Aventuras de una manzana”; “Marihuana”; “Ventana trasera”; “Relato criminal”	Hachette - Naranja	Cuentos	Suspense
1947	Ellery Queen	<i>El asesino es un zorro</i> (<i>The murderer is a fox</i>)	Hachette - Naranja	Novela	Enigma clásico
1947	William Irish	<i>Si muriera antes de despertarme</i> (<i>If I should die before I wake</i>) Relatos: “Cambio de crimen”; “Dos asesinatos, un crimen”; “El inquilino del piso de arriba”; “Muerte de la imaginación”; “No volveré a hacerme el detective”; “Si muriera antes de despertarme”	Hachette - Naranja	Cuentos	Suspense
1948	Cornell Woolrich	<i>La novia vestía de negro</i> (<i>The Bride Wore Black</i>)	Hachette - Naranja	Novela	Suspense
1948	William Irish	<i>Siete cantos fúnebres</i> (<i>Dead Man Blues</i>) Relatos: “Guillotina”; “El pendiente”; “Si los muertos hablaran”; “Escalera de incendios”; “Estilográfica”; “Quédese usted con la balística”; “El funeral”	Hachette - Naranja	Cuentos	Suspense
1948	Cornell Woolrich	<i>El ángel negro</i> (<i>The Black Angel</i>)	Hachette - Naranja	Novela	Suspense

1950	William Irish	<i>El perro de la pata de palo</i> (<i>The Blue Ribbon</i>) Relatos: “El perro de la pata de palo”; “La mentira”; “Toalla caliente”; “Baúl ropero”; “Wild Bill Hiccup”; “Subterráneo”; “El esposo”; “La cinta azul”	Hachette - Naranja	Cuentos	Suspense
1951	Victor Canning	<i>Luna de panteras</i> (<i>Panther's Moon</i>)	Hachette - Evasión	Novela	Espionaje
1951	Victor Canning	<i>Un bosque de ojos</i> (<i>A Forest of Eyes</i>)	Hachette - Evasión	Novela	Espionaje
1951	Evelyn Piper	<i>El motivo es todo</i> (<i>The Motive</i>)	Hachette - Evasión	Novela	Suspense/ Psicológica
1952	Ellery Queen	<i>Tras la puerta cerrada</i> (<i>The Door Between</i>)	Hachette - Evasión	Novela	Enigma clásico
1952	Evelyn Piper	<i>La trama usurpada</i> (<i>The Plot</i>)	Hachette - Evasión	Novela	Suspense/ Psicológica
1952	William Irish	<i>Alguien al teléfono</i> (<i>Somebody on the phone</i>) Relatos: “Johnny en aprietos”; “Alguien al teléfono”; “La noche que morí”; “Camino de sangre”, “La alfombra”; “La muerte en el sillón del dentista”; “El cuarto fatídico”	Hachette - Evasión	Cuentos	Suspense
1952	Norman Berrow	<i>Peligro en la noche</i> (<i>Don't go out after dark</i>)	Emecé – El Séptimo Círculo	Novela	Enigma clásico
1953	Ellery Queen	<i>El cuatro de corazón</i> (<i>The four of hearts</i>)	Hachette - Evasión	Novela	Enigma clásico

Tabla 1: Listado traducciones de literatura policial en formato libro realizadas por Rodolfo Walsh hasta *Operación masacre* (1957). Fuente: elaboración propia.

Listado traducciones de literatura policial realizadas por Rodolfo Walsh hasta *Operación masacre* (1957) en revista *Leoplán*³

Fecha y número de publicación	Autor	Título	Género	Clasificación
04/11/1953 Año XIX Nº 465	William Irish	<i>El sombrero</i> Nota: Walsh menciona a Yates, como propias, las traducciones de los relatos pertenecientes al volumen <i>Bluebeard's Seventh Wife</i> (1952), publicados en los números 465, 467, 471, 473 y 475 de <i>Leoplán</i> (Walsh, 2021, p. 70 y p. 82)	Cuento	Suspense

³ Se han incluido únicamente los relatos traducidos para *Leoplán* y no los ya traducidos por Walsh previamente en libro, enumerados en la Tabla 1.

02/12/1953 Año XIX Nº 467	Cornell Woolrich	<i>Un día después del crimen</i>	Cuento	Suspense
03/02/1954 Año XX Nº 471	William Irish	<i>La séptima esposa de Barba Azul</i>	Cuento	Suspense
03/03/1954 Año XX Nº 473	Cornell Woolrich	<i>A través del ojo de un muerto</i>	Cuento	Suspense
07/04/1954 Año XX Nº 475	William Irish	<i>Una sombra en la ventana</i>	Cuento	Suspense
16/06/1954 Año XX Nº 480	John Dickson Carr / Adrian Conan Doyle	<i>La aventura de los jugadores de cera</i> <i>(un nuevo capítulo del sensacional</i> <i>regreso de Sherlock Holmes)</i> Nota: se presume que son suyos también los relatos de la misma serie publicado en los números 454, 480, 486, 490, 495 y 532 de <i>Leoplán</i> (Walsh, 2000, p. 301)	Cuento	Enigma clásico
20/04/1955 Año XXI Nº 500	Georges Simenon	<i>El cliente más obstinado del mundo</i>	Cuento	Enigma clásico
20/07/1955 Año XXI Nº 506	Donald Yates	<i>El tirolés herido</i>	Cuento	Enigma clásico
01/07/1956 Año XXII Nº 529	Duff Cooper	<i>Operación desengaño</i>	Novela adaptada	Espionaje/ Investiga- ción ficcio- nalizada
01/05/1957 Año XXIII Nº 546	Carter Dickson	<i>El escenario del crimen</i>	Cuento	Enigma clásico

Tabla 2: Listado traducciones de literatura policial realizadas por Rodolfo Walsh hasta *Operación masacre* (1957) en revista *Leoplán*. Fuente: elaboración propia.

Nuestro trabajo, entonces, se propone saldar esta ausencia. La hipótesis que seguiremos será que en *Operación masacre* se produce una convergencia productiva entre los objetivos retóricos y políticos de la denuncia, por un lado, y las fórmulas y técnicas narrativas distintivas de la literatura de suspense de Woolrich traducida por Walsh, por el otro.

Será necesario, por lo tanto, comenzar con una delimitación clara de a qué nos referimos con literatura de suspense, para luego abordar las características principales de la obra de Cornell Woolrich y la lectura que el propio Walsh hizo de ellas. A continuación, contextualizaremos el momento personal y social en el que Walsh pasa de la traducción al periodismo para, finalmente, centrarnos en el análisis textual de *Operación masacre*.

Suspense / *thriller* / novela de la víctima

La primera distinción necesaria es entre el término “suspense” como procedimiento narrativo presente en infinidad de textos y lo que llamamos propiamente “literatura

de suspenso". En primer lugar, definimos el suspenso en cuanto técnica narrativa "como el resultado de los procedimientos por el que se suscita al lector o al personaje a formular preguntas que solo se responderán después" (Bal, 1985, p. 119). A su vez, siguiendo a la misma autora (Bal, 1985, p. 120), podemos clasificar tres tipos de *suspense* según el acceso o no a las respuestas que las preguntas buscan: 1) ni el lector ni el personaje tienen la respuesta (¿Quién lo hizo? ¿Cómo? ¿Por qué?: policial clásico de enigma); 2) el lector sabe más que el personaje (¿Se salvará el héroe?: amenaza) y 3) el lector sabe menos que los personajes (¿Qué está pasando? ¿Qué ocultan?: secreto). Volveremos sobre estas posibilidades cuando analicemos *Operación masacre*.

En segundo lugar, cuando hablamos de la "literatura de suspenso", nos referimos a una tendencia específica dentro del género policial en la cual el protagonista, generalmente, es la víctima (Narcejac, 1982). En la literatura de suspenso tradicional, no asistimos a la investigación de un crimen como hecho central (aunque esta puede estar presente en la narración), sino a la persecución y puesta en peligro de un personaje con el que debemos identificarnos para padecer junto con él (Armstrong, 1977). Esto supone dos características importantes de estos relatos. Primero, en cuanto a la incertidumbre que lo estructura, "lo desconocido, el enigma, ya no está en el pasado (¿quién mató?), sino en lo que va a suceder" (Pöppel, 2001, p. 23). Segundo, la narración adopta el punto de vista de la víctima, que completa el suspenso con "las reacciones nerviosas, angustiadas de quien espera ser agredido" (Barcia, 2021, p. 43). Es decir, no se trata solo de la espera del lector por las respuestas a las preguntas que el texto provoca, sino de que el lector se identifique con la propia espera dramática y angustiada de los personajes. Esto le permite proponer a Palmer en su análisis del suspenso en el *thriller* que, aunque el lector del género esté acostumbrado a la previsibilidad de sus fórmulas, "sentimos que vivimos con él [el héroe] las situaciones difíciles, y de buena gana suspendemos nuestros conocimientos" (1983, p. 108).

La literatura de suspenso comparte con el *thriller* el despliegue de una curva ascendente de peligro y escenifica la lucha desigual de sus personajes centrales contra enemigos diversos (desde personales hasta el poder del Estado) que tienen siempre una posición de ventaja sobre el protagonista (Palmer, 1983; Glover, 2003). Al respecto, Narcejac intersecta en ese punto clave —amenaza inconmensurable producto de un complot o conspiración— el encuentro entre *thriller* y *suspense*: "todos los personajes están en situación, colocados en un mundo ya falseado por el complot. [...] En este sentido, el suspense es el thriller de nuestro tiempo" (1982, p. 241).

No obstante, el *thriller* tradicional presenta un tipo de héroe diferente del que se perfilará en la literatura de suspenso de mediados del siglo XX. En el *thriller*, tenemos protagonistas con rasgos excepcionales (detectives privados o estatales, abogados, espías, criminales, etc.) que suelen triunfar sobre el complot del momento. El héroe del *thriller*, aunque solitario y, de alguna manera, aislado de la comunidad, es un defensor y representante de esta última (Palmer, 1983). En el *suspense*, en cambio —como veremos con Woolrich—, el personaje central suele ser un tipo de persona "común", sin rasgos excepcionales, que es arrancado de esa cotidianeidad —no necesariamente cómoda, sino muchas veces precaria— para entrar en una espiral de peligro ascendente que lo tiene la mayor parte del tiempo a la defensiva y cuyo objetivo no es derrotar una conspiración que atenta contra la comunidad y contra sí, sino salvar su propia vida o la de alguien cercano. Al final muchas veces ni siquiera lo logran, lo que hace que los desenlaces sean un tanto más impredecibles que los del *thriller* tradicional. En este sentido, la estrecha ligazón entre individualismo, emoción y técnica narrativa que Palmer (1983) analiza en el *thriller* se profundiza en la literatura de suspenso: sus individuos son todavía más radicalmente individuos aislados frente a la amenaza.

La literatura policial de suspenso no parece tener abordajes específicos en la crítica argentina. Cuando se la menciona marginalmente, suele estar asociada a un nombre norteamericano, sin referencias locales. Se trata de William Irish, el seudónimo con el que Cornell Woolrich fue introducido y mayormente conocido en el mundo de habla hispana (Rivera, 1986, p. 279), y la categoría con la que suele identificarse su literatura, siguiendo la definición de “suspenso” de Narcejac (1982), es la de “novela de la víctima” (Braceras *et al.*, 1986, pp. 31-32).

Irish fue, como ya vimos, el principal autor traducido por Walsh durante las décadas de 1940 y 1950. Por lo tanto, el siguiente paso es presentarlo a él y exponer las características principales de su particular forma de suspenso para luego constatar qué tan profundamente está —o no— presente en la técnica narrativa de *Operación masacre*.

La fórmula Woolrich

Cornell George Hopley Woolrich nació y murió en Nueva York, donde vivió toda su vida, de 1903 a 1968. Fue desde joven un escritor profesional, alguien que vivía de la escritura de cuentos, novelas y guiones. Produjo incansablemente para los *pulps* norteamericanos como *Black Mask*, de donde surgieron también los escritores canónicos de la novela dura —*hard-boiled*— como Dashiell Hammett y Raymond Chandler. Pero a diferencia de ellos, no contaría después de su muerte con el mismo renombre, a pesar de haber sido exitoso a nivel internacional y prolíficamente adaptado al cine (Nevins, 1988a).⁴ La crítica especializada puede haber tenido algo que ver con esto, toda vez que siempre se ha mostrado dividida respecto a los méritos literarios de este escritor. Desde su surgimiento como autor de éxito hasta hoy, tenemos, por un lado, quienes le reconocían la capacidad de atrapar al lector, pero le cuestionaban sus tramas inverosímiles y melodramáticas o la calidad de su prosa, a la que juzgaban como insopportable (O'Brien, 1997; Sandoe, 1947; Symons, 1985). Y, por otro lado, quienes potenciaron su éxito, como el reputado Ellery Queen (1965); quienes tomaron sus obras como ejemplo para teorizar sobre el suspenso (Todorov, 1972) o quienes han recuperado, analizado y reivindicado aspectos de su producción (Duggan, 1999; Lee, 2009), entre los que se destaca la labor de Francis Nevins Jr. como biógrafo y especialista en Woolrich (Nevins, 1988a, 1988b, 2004, 2006).

En cuanto al ambiente y la temática, como puntualiza Nevins, en su obra se encuentra ampliamente desarrollado ese universo oscuro y pesimista del *noir*: “fear, guilt and loneliness, breakdown and despair, sexual obsession and social corruption, a sense that the world is controlled by malignant forces preying on us, a rejection of happy endings and a preference for resolutions heavy with doom” (1988b, p. 9).

En efecto, en los relatos y novelas de Woolrich traducidos por Walsh, se destacan esos “personajes corrientes, gente de la masa anónima de la ciudad” que “se encuentran a merced de una situación azarosa que da un vuelco a su existencia y la amenaza decisivamente” (Guelbenzu, 2003, p. 2). Estos ejecutan venganzas de sus seres queridos —como se observa en *La novia vestía de negro* (1948) (*The Bride Wore Black*, 1940) o en “Alguien al teléfono” (1952) (“Somebody on the Phone”, 1950) para descubrir al final que se han equivocado de culpable. Otros pueden terminar convertidos en criminales por desesperación y mala suerte, atrapados en un viaje vertiginoso hacia su debacle total (“Camino de sangre” (1952) [“Murder Always Gathers Momentum”, 1950]). Están

⁴ Woolrich publicó 25 novelas y 16 colecciones de sus cuentos mientras vivió. *La ventana indiscreta* (1954) de Alfred Hitchcock es, por lejos, la película más conocida basada en uno de sus relatos —también traducido por Walsh—, pero se filmaron al menos 23 películas y 47 adaptaciones para televisión solo en Estados Unidos. En Argentina, se hicieron tres adaptaciones cinematográficas y las tres corresponden a relatos traducidos por Walsh: *El pendiente* (1951), *Si muero antes de despertar* (1952) y *No abras nunca esa puerta* (1952).

también las víctimas perfectas del suspenso, como los niños que descubren crímenes y a quienes nadie escucha, y que no dejan de correr peligro mortal hasta la última página (“Si muriera antes de despertarme”, 1947 [“If I Should Die Before I Wake”, 1945], “Escalera de incendios”, 1948 [Fire Scape, 1947]), entre otros.

Otro aspecto a resaltar de los trabajos de Woolrich es la repetición de ciertas fórmulas argumentales que, según el propio Walsh, no mellaba el impacto que estas tenían en el “gran público” argentino pero sí en “los conocedores, que lo ven utilizar hasta el hartazgo la misma receta” (2021, p. 20). En particular, nos será de utilidad tener presente la fórmula que Nevins (1988b) denomina “carrera contra el reloj” (p. 13) o “carrera contra el tiempo y la muerte” (p. 12), la cual consiste en un personaje que se encuentra frente a algún tipo de peligro o condena de muerte —legal o ilegal— mientras otro/s personaje/s debe/n salvar o probar la inocencia del que está en riesgo antes de que el plazo mortal se cumpla. En estas historias, el tiempo juega un papel crucial y puede convertirse en el elemento estructural organizador del relato asumiendo la forma de una cuenta regresiva en la que cada capítulo es un día o una hora menos para la muerte, como en las clásicas *La mujer fantasma* (*Phantom lady*, 1942) y *El plazo expira al amanecer* (*Deadline at dawn*, 1944).⁵ Aunque los leyó, Walsh no tradujo ninguno de estos dos textos. En cambio, sí tradujo la novela *El ángel negro* (1948) (*The black angel*, 1943), en la que una mujer corre su propia carrera contra el tiempo para salvar a su marido condenado a muerte.

Según Walsh (2021), Woolrich tenía “un éxito de público formidable” (p. 70) y se refiere a sí mismo como “el traductor castellano de la mayoría de sus obras” (p. 82). Walsh había comenzado a traducir a Woolrich/Irish con *Lo que la noche revela* (1946) (*After-Dinner Story*, 1944), el cuarto volumen publicado con el seudónimo Irish en la colección “Serie Naranja” de Hachette. En este ejemplar los cuentos aparecen precedidos por una “Nota preliminar”, escrita por el mismo Walsh, que busca definir el lugar de Woolrich dentro de la literatura policial.

En dicha introducción, Walsh (2016) resalta que el autor es ya uno de “los valores nuevos más destacados de la novelística policial estadounidense” (p. 239) y revela a los lectores que “su verdadero nombre es Cornell Woolrich” (p. 239). A continuación, Walsh justifica la inserción de la obra de Woolrich en la literatura policial, pero la distingue de la detectivesca: “encuadran más bien en el género, tan difundido actualmente, de *murder-stories*, cuentos de crímenes” (p. 239). Luego desarrolla una breve caracterización de su obra en la que destaca, en primer lugar, el “énfasis sobre el elemento trágico”, en virtud del cual “sus personajes son títeres manejados por los hilos invisibles del Destino” que obra a través de “una casualidad increíble” (p. 240). En segundo lugar, su predilección por el “final sorpresivo” (p. 240). Y, por último, su “estilo completamente personal [...] —frases elípticas, aunque expresivas en su brevedad, supresión de las conjunciones, diálogos rápidos—” (p. 240). Para Walsh, entonces, Woolrich es el escritor más característico del suspenso como tendencia específica del género, pero con una concepción principalmente fatalista en la que el azar y lo inesperado reinan sobre los personajes, buscando el desenlace trágico.

En cuanto al estilo, en el prólogo de un libro que busca venderse no podíamos esperar otra cosa que un elogio o el silencio. Al respecto, Abós ha opinado sobre esta valoración de Walsh que en las traducciones de Woolrich realizadas por aquél hay “algunas de las marcas de la escritura walshiana: brevedad, sequedad, precisión, cualidades que a veces chocan con el estilo propio de Woolrich, quien no se priva de raptos poéticos o de una intensidad verbal a veces exagerada” (Abós citado por Ortiz,

⁵ En esta novela, cada capítulo está precedido del dibujo de un reloj marcando la hora, como en una cuenta regresiva para los personajes.

2023, p. 8). Sin embargo, como desarrollaremos más adelante, el camino inverso se constata en *Operación masacre*, en la cual “los raptos poéticos” y la “intensidad verbal exagerada” que Abós lee en Woolrich también se hacen presentes en función del efecto de lectura buscado.

De la traducción al periodismo

Cuando Walsh entra en contacto en diciembre de 1956 con los hechos que narrará y denunciará en *Operación masacre*, han sucedido una serie de cambios importantes en su vida y en la sociedad. Para 1954, Walsh ya ha decidido dejar de traducir para la colección *Evasión* de la editorial Hachette porque,⁶ como le comenta a su amigo, el investigador Donald Yates en su correspondencia, “esa editorial paga muy poco actualmente a sus traductores” (Walsh, 2021, p. 31), y vuelca casi todo su trabajo a la revista *Leoplán*, para la cual traduce y escribe. Hacia 1955, Walsh constata que la industria editorial cae en picada y que el público opta por ediciones importadas — más baratas— principalmente de España por lo que “la mayoría de los editores se conformarían con no tener que cerrar las revistas o colecciones” (2021, p. 114). Así, llegaban a su fin “las dos décadas comprendidas entre 1936 y 1956 [que] dieron cuenta del período de mayor prosperidad y relevancia internacional de la industria editorial argentina” (Campodónico, 2016, p. 159).

En ese contexto, *Leoplán* se reconvierte significativamente. La revista había surgido en 1934 como un conjunto voluminoso de lecturas disponibles, “un plan de lectura” (Rocco-Cuzzi, 1996, p. 10), en el que se publicaba una novela completa y más de una decena de cuentos, entre otros, del género policial, cuya importancia en la revista había ido en ascenso hasta ser el género privilegiado. Ahora, la revista derivaba hacia la actualidad y generalidad periodística, a expensas de la literatura, cuyo lugar quedaba limitado a la inclusión de algunos pocos cuentos. El propio Walsh acompaña esa conversión y en 1956 comenta a Yates: “Pienso ir abandonando gradualmente mis actividades de traductor para dedicarme al periodismo ilustrado” (2021, p. 119). La primera nota firmada por Walsh de esta nueva etapa profesional es “2-0-12 no vuelve”: se publicó en diciembre de 1955 y estaba relacionada con el derrocamiento armado del presidente Perón en septiembre de ese año. Sin embargo, a partir de entonces, las notas serán mayormente de “interés general” y las publicará con el seudónimo de Daniel Hernández, el nombre del detective que había introducido en *Variaciones en rojo* (1953).

No obstante, el acercamiento de Walsh al periodismo no lo hace renunciar a sus proyectos literarios. Con el mismo seudónimo de Daniel Hernández publica esporádicamente nuevos cuentos policiales. A su vez, Walsh venía gestando, desde 1954 al menos, el proyecto de escribir una novela de espionaje “como las del inglés Victor Canning” (2021, p. 22) —de quien había traducido dos novelas para *Evasión* (ver Tabla 1)—, ambientada en algún país latinoamericano como Paraguay o Bolivia. El protagonista de la novela sería “un norteamericano” que quedaría involucrado accidentalmente en “los planes de una revolución para derrocar al gobierno” (2021, p. 103). En marzo de 1955, Walsh informa a Yates que ha “registrado la idea como argumento cinematográfico” (2021, p. 103) y sugiere a su amigo buscar la posibilidad de venderlo en Estados Unidos, como un negocio compartido.

Este Walsh que piensa en la literatura de espionaje —variante política del suspenso— se ríe de sí mismo cuando, con el derrocamiento de Perón, los eventos políticos en

⁶ Walsh hará, no obstante, un último y voluminoso trabajo para Hachette: *Antología del cuento extraño* (1956), a la que contribuye, además, con traducciones y comentarios.

Argentina dan un vuelco y su propio país se le aparece como el territorio indicado para una novela de ese tipo: “Y yo, que quería irme a Bolivia en busca de ‘ambiente’” (2021, p. 119). Pero como ya hemos señalado más detalladamente en otro trabajo (Henríquez, 2022), al ocuparnos también del proyecto de novela de espionaje boliviana de Walsh, las relaciones de este con el suspenso son diversas y todavía más amplias. En este sentido, dicho proyecto no solo da cuenta, como bien señala Campodónico, del “impacto de las novelas de Canning y los textos de Woolrich / Irish” (2024, p. 91) en la narrativa de un personaje que desconoce su papel en una trama compleja en la que se ve envuelto por azar, sino también, por ejemplo, de la predilección de Walsh por *El Ministerio del Miedo*, de Graham Greene. Dicha novela, que Walsh consideraba una de las tres mejores del género (2021, p. 68), no solo tematiza el mismo tipo de trama a la que nos venimos refiriendo sino que, además, dará título al capítulo 27 de *Operación masacre* (1957).

Finalmente, este proyecto se relaciona con un propósito mayor de Walsh de renovar su propia práctica en el género, tal y como surge de su intercambio epistolar con Yates. Allí Walsh no solo refiere su interés por el suspenso y el espionaje, sino también su intención de indagar en una literatura policial psicológica —“en los caracteres y en los dilemas de conducta, más que en el truco policial” (2021, p. 107)—, de la que derivará la conocida Saga Laurenzi (Henríquez, 2024).

Es decir, el Walsh que se entera durante “una asfixiante noche de verano” de “un fusilado que vive” (Walsh, 1964, p. 10) no es solamente un periodista que recién se inicia, sino un experimentado traductor en el policial (que incluye a la literatura de suspenso) y un escritor avezado en el mismo género. Un periodista y escritor con expectativas de escribir o hacer una película de espionaje, en la búsqueda de una historia lo suficientemente interesante. Walsh escribirá su primer gran libro desde este cruce de saberes y proyectos.

Operación suspenso

El 30 de noviembre 1957 se imprime *Operación masacre: un proceso que no ha sido clausurado*, de Rodolfo Walsh, por el sello editorial Sigla, tras una intensa campaña periodística de denuncia que había durado casi un año (Ferro, 2009). En este sentido, *Operación masacre* no es un texto ficcional, pero tampoco es cualquier texto testimonial. Al respecto, García señala que “frente a un marco pragmático que da cuenta de su estatuto factual, el libro no deja de introducir, en sus bloques estrictamente narrativos, procedimientos propios del relato ficcional” (2014, p. 245). Como indica Koval en su estudio sobre la “narratividad” en los géneros periodísticos, “el carácter factual o ficcional de un texto no tiene incidencia sobre su condición mayor o menormente narrativa” (2023, p. 3).

Nuestro análisis, entonces, se focalizará en los dos apartados narrativos —“1. Las personas” y “2. Los hechos”— en los cuales Walsh despliega aquellos recursos aprendidos en la ficción policial traducida y escrita. Ahora bien, existe una articulación que resulta clave entre los objetivos retóricos y sociales que Walsh (1957) declara en los paratextos y las decisiones narrativas que toma en los dos apartados novelados. Según él, el objetivo de su denuncia no es político —“Como periodista, no me interesa demasiado la política” (p. 15)—, sino “social: el aniquilamiento a corto o largo plazo de los asesinos impunes” (p. 16). De hecho, Walsh se presenta a sí mismo en la “Introducción” como parte de los “periodistas y escritores [que] habíamos llegado a considerar al peronismo como un enemigo personal” (p. 16). Como bien señala García, “pese a la politicidad evidente de los hechos que son materia del relato, se trata de un libro declaradamente apolítico en su origen” (2015, p. 21).

El libro, entonces, quiere hablarle a toda la sociedad, por encima de “odios completamente estériles” (Walsh, 1957, p. 16). Es a ese lector especialmente antiperonista, como lo era él, al que Walsh intenta captar con estas aclaraciones y prevenciones. Es desde ese lugar compartido con esos lectores (el no-peronismo) que les pide que suspendan sus posiciones políticas y que recuerden que “por muy equivocados que estén [los peronistas] son seres humanos y debe tratarseles como tales” (1957, p. 16).

Al abocarnos, entonces, al género policial en *Operación masacre*, tenemos presente que hay una convergencia entre los objetivos retóricos y sociales del libro, y el tipo de lector imaginado. La “novela de la víctima”, como fórmula narrativa, resulta especialmente útil para narrar una denuncia que busca generar asombro y empatía con víctimas inocentes de una situación desbordante e imprevisible, a la vez que garantiza una lectura atrapante hasta el final.

Adentrados ya en dichos bloques, conviene retomar aquí cada uno de los aspectos con los que caracterizamos la literatura de suspenso en general, y la de Woolrich en particular, para demostrar hasta qué punto están presentes en *Operación masacre*. En primer lugar, retomamos la afirmación de Ferro cuando señala que “en estricta correspondencia con el género policial, [Walsh] convierte la incertidumbre en motivación del procedimiento narrativo” (2010, p. 95) para preguntarnos: ¿qué incertidumbre, exactamente? Como ya señalamos en otro trabajo (Henríquez, 2022), la intriga que constituye el núcleo de la narración no es ni quién cometió el crimen ni cómo ni por qué. La intriga de la narración está asentada sobre los eventos que ocurrirán a los personajes, es decir, como Walsh indicaba a Yates, el “*ahora qué*” (2021, p. 66) característico de la novela de suspenso. No se nos novela la historia de una investigación que revela a su vez la historia oculta y pasada de un crimen, sino que se presenta una única historia en presente y proyectada esencialmente hacia el futuro.

En segundo lugar, en *Operación masacre* se constata de forma cabal la secuencia ascendente de peligro y amenaza constante que caracteriza la literatura de suspenso o *thriller*, con la suerte de algunos de sus personajes en riesgo hasta el último momento de la narración, como Livraga y Giunta. Ese peligro emerge de la amenaza de un poder inconmensurable para los protagonistas —el de la corrupción impune del poder militar y político del Estado— en el marco de una sociedad regida por una dictadura militar y dividida por la antinomia peronismo/antiperonismo. Es la típica amenaza de la literatura de suspenso político, de las conspiraciones, que enfrenta a individuos contra un poder inconmensurable, casi en soledad, sin tener en quién confiar. A su vez, Walsh despliega oportunamente todas las dimensiones del peligro físico y mental cuando parece posible, resaltando siempre la intensidad única, terrorífica y excepcional de la experiencia que atraviesan los protagonistas. Uno de varios ejemplos posibles es la descripción pormenorizada, en dos capítulos, de la tortura psicológica a la que es sometido Giunta —“todo un capítulo en la historia de nuestra barbarie” (Walsh, 1957, p. 93)— tras sobrevivir al fusilamiento y entregarse voluntariamente. El peligro no solo es físico, sino, como en los relatos de Woolrich, un viaje a la locura: “el diabólico plan estaba muy avanzado. Giunta [...] era una ruina de hombre, al borde de la demencia” (1957, p. 95).

En tercer lugar, y ya adentrándonos en los rasgos típicos de la narrativa de suspenso de Woolrich, los protagonistas de *Operación masacre* son, en su mayor parte, esos personajes corrientes de vidas apacibles que son sacados violentamente de ese estado inicial.⁷

⁷ Sin embargo, este no es siempre el caso. La centralidad de Livraga o de Giunta, quienes nada tenían que ver con el levantamiento del general peronista Valle, se explica también por la posición ideológica de Walsh y su intención de despojar su alegato de cualquier connotación pro-peronista de su parte. Una vez más, convergencia de lo retórico-político con la ideología del individualismo de la “novela de la víctima” y del *thriller* (Narcejac, 1982; Palmer, 1983).

Proceden de una clase obrera media-baja, como Di Chiano, que “se parece a miles de hombres como él en toda la extensión del Gran Buenos Aires” (Walsh, 1957, p. 27).

En cuarto lugar, el narrador particulariza en los absurdos, casualidades y coincidencias que podrían resultar increíbles. En general, siempre que pueda, Walsh señalará cómo una serie de casualidades menores ha puesto a un conjunto de hombres inocentes en una situación impensada para ellos. Así, hace explícito que “la casualidad decide por él” (1957, p. 42) al referirse a cómo llega Livraga a involucrarse fatídicamente en lo que ocurre, al igual que Gavino también “estaba por casualidad” (p. 67) en el mismo aprieto. Walsh (1957) resalta estas situaciones, como cuando nos apunta que Troxler protagonizará una “singular coincidencia —que después va a repetirse—” (p. 58). Serán tantas esas coincidencias extrañas que el narrador escenifica una suerte de rendición a lo que pareciera un poder superior —“parece fatalidad” (p. 86)— y enuncia con una hipérbole que resultan demasiadas para ser registradas: “es apenas una de entre las innumerables coincidencias que pueden señalarse en esta noche” (p. 84). Desde ya, enfatizarlas tanto es un riesgo porque inducen a la inverosimilitud del relato. Aun así, el riesgo se corre, como cuando el narrador se detiene en un detalle tragicómico al seguir la huida de Di Chiano: “Parece fábula, pero es la más estricta verdad. Le dieron un boleto capicúa” (p. 89). Este énfasis tiene explicación. Tanto las coincidencias como la ausencia de causalidad resaltadas por el narrador refuerzan en el lector la impresión de que estamos ante una tragedia absurda. A su vez, esta impresión converge armoniosamente con el objetivo político del texto de demostrar la ausencia de causalidad política y legal para justificar el accionar del Estado. Nada parece tener razonabilidad. Por eso, en las páginas finales, no debe sorprendernos que Walsh se detenga en la leyenda “sin causa” inscripta en la orden de excarcelación de Giunta:

Sin causa, en efecto, se había pretendido fusilarlo. Sin causa, se lo había torturado moralmente hasta los límites de la resistencia humana. Sin causa, se lo había empujado hasta la locura. Sin causa, se lo había condenado al hambre y la sed. Sin causa, se lo había engrillado y esposado. Y ahora, sin causa, en virtud de un simple decreto que llevaba el N° 14.975, se lo restituía al mundo. (Walsh, 1957, p. 106)

A su vez, junto con las coincidencias y casualidades, están las acciones inexplicables, casi absurdas, cuyas consecuencias resultan determinantes. También son muchas, pero pongamos de ejemplo las relacionadas con las acciones que comanda el comisario Rodríguez Moreno, encargado del fusilamiento: “llama fuertemente la atención. Los policías van armados de simples máuseres. Para la misión que llevan [...] es casi incomprendible” (Walsh, 1957, p. 72). El enigma no tiene respuesta, pero lo cierto es que “gracias a esa afortunada circunstancia —y a otras igualmente extrañas que veremos luego— la mitad de los condenados salvarán la vida” (p. 72). Por eso también, en *Operación masacre*, se destaca todo lo que pueda parecer excepcional hasta cuestionar lo verosímil de lo narrado. Este es el punto nodal en el que se encuentran el modelo policial de suspenso y la denuncia social para construir un texto que es simultáneamente atrapante por lo increíble e indignante por lo verídico. Walsh (1957) destaca desde el principio, como un rasgo atractivo para el lector, que la historia que presenta es “cinematográfica, apta para todos los ejercicios de la incredulidad” (p. 11), al mismo tiempo que ve el riesgo de que la denuncia periodística sea descalificada como “novela por entregas” (p. 11). Su narración articula de modo magistral esa dualidad: busca que lo narrado sea creído a la vez que explota narrativamente al máximo todo lo increíble que pueda tener, dado que, justamente, lo “increíble” es parte consustancial del verosímil del género (Todorov, 1972).

Por eso también, *Operación masacre* puede explotar, como lo hacía Woolrich, una noción trágica y fatídica. Walsh (1957) lo hace explícito desde la “Introducción”, cuando se refiere a la historia que presenta como un “drama” (p. 14). Así, ya iniciada la narración,

se nos dirá que estamos ante “el primer acto del drama” (p. 28) y se nos describirá la vivienda en la que los personajes serán arrestados como “la casa fatídica” (p. 35). Se procede de igual modo con los protagonistas. Se nos presentará como “trágica” (p. 32) la imagen de Lizaso, mientras que Torres será el “personaje que explica gran parte de la tragedia” (p. 37) y otro personaje, llamado “M”, cumplirá “el papel del coro en la tragedia antigua” (p. 35). En *Operación masacre*, un destino caprichoso y oscuro parece ir tejiendo azares y causas. Aquí también convergen felizmente las necesidades de la denuncia con las de la ficción, al tiempo que estas casualidades y azares increíbles, junto al destino funesto, acentúan tanto la inocencia de sus personajes como el carácter excepcional de la historia. Excepcional en dos sentidos para Walsh: 1) por fuera de lo normal, asombrosa, y 2) arbitraria, por fuera de la causalidad política.

A su vez, si dividimos la acción que se nos refiere en secuencias, encontraremos que sigue la lógica del tipo de historias que narraba Woolrich. En *Operación masacre*, tenemos 1) la antesala o preparación del crimen (caps. 1-23); 2) el crimen principal (cap. 24 “La matanza”; cap. 25 “El tiempo se detiene”); 3) persecuciones, huidas y búsquedas (caps. 26-30); 4) carrera contra el tiempo (cap. 31 “La guerrilla de los telegramas”) y 5) final (cap. 32). En primer lugar, observemos la extensión considerable de capítulos (casi el 72%) que se despliegan hasta llegar al crimen denunciado y todo lo que ocurre después. Es evidente que, si *Operación masacre* fuera una ficción de suspenso propiamente dicha, sería muy difícil de sostener el compromiso del lector con una historia en la que se demora tanto la presentación del crimen principal y los peligros que le suceden. Pero como no lo es, sino que se trata de un libro factual de denuncia, Walsh debe necesariamente detenerse en la antesala del crimen porque debe demostrar sin lugar a dudas las tesis de su alegato. En esos capítulos iniciales, el suspenso se trabaja sobre todo desde las anticipaciones y, como ya señalamos, apuntalando la identificación del lector con los personajes que vivirán el drama.⁸

En segundo lugar, nos detendremos en la secuencia que hemos denominado “carrera contra el tiempo y la muerte” en directa alusión a la fórmula de Woolrich en varias de sus ficciones. Hacia el capítulo 31, llegando casi al final de los hechos narrados, Walsh (1957) plantea que “se estaba librando una sorda batalla por la vida de Juan Carlos Livraga” (p. 100) basado en una hipótesis propia: “Probablemente están esperando capturar a los otros fugitivos para volver a fusilarlo con más tranquilidad” (p. 100). Livraga había sido prácticamente secuestrado del hospital en el que había terminado tras ser acribillado, para ser llevado a una comisaría donde estaba detenido sin haber sido registrado en los libros. Como contrapunto, Walsh nos escenifica los esfuerzos de su familia que “libran una lucha magnífica” (p. 100) y “mueven cielo y tierra” (p. 101), incluido un breve momento de desesperanza en el que, “con el lento paso de los días” (p. 101), el padre del muchacho “se va haciendo a la dura idea” (p. 101). Finalmente, los esfuerzos familiares tienen éxito debido a una “circunstancia fortuita” (p. 107) —una vez más, el azar—: había otros sobrevivientes, por lo que no tenía sentido ajusticiarlo. Así, se nos presenta el típico malabar entre esperanza, miedo y tiempo, sustancial al suspenso, que juega con nuestras emociones (Armstrong, 1977). Aquí, las marcas del tiempo que corre están dadas por los telegramas que se cruzan entre familia y Estado, y que dan título al capítulo.

Ahora bien, ¿existe también una relación entre las técnicas narrativas propias de la literatura de suspenso traducida por Walsh y las que se despliegan en *Operación masacre*? ¿Cómo se construye narrativamente la perspectiva angustiante de la víctima que resulta una de los pilares de la literatura de suspenso? Para dar respuesta a estos interrogantes, proponemos —por una obvia cuestión de espacio, pero también de claridad—, analizar en forma comparativa dos fragmentos textuales en los que identificamos un tratamiento

⁸ Esta situación explica, para nosotros, por qué Walsh se vale de un recurso que se encuentra en las antípodas del buen suspenso, las anticipaciones (Henríquez, 2022), para retener al lector, como en los folletines por entrega.

particularmente intensivo del suspenso. Por una parte, un fragmento perteneciente al cuento “El perro de la pata de palo” (1950), de Woolrich, en traducción de Walsh. Por otra, el capítulo 25 “El tiempo se detiene” de *Operación masacre*.

En el cuento tenemos a un hombre mayor —Marty—, ciego, que vive con su hija adulta y tiene un perro lazarillo con una pata de palo. En el cuento, Marty suele ir al Parque Central a sentarse con un tarro de hojalata, acompañado de su perro, a recibir limosnas para ayudar a su hija. En la escena a continuación, extraemos fragmentos del momento en el que Marty advierte que alguien parece estar siguiéndolo mientras cumple su rutina yendo y viniendo al parque:

<i>The dog with the wooden leg</i> (Cornell Woolrich)	<i>El perro de la pata de palo</i> Traducción de Rodolfo Walsh
<p>But the soft tread never resumed, was left hanging in midair, as it were. As two, three, four minutes ticked by, the sense of expectancy, of waiting for it to continue from where it had left off, began to get on Marty's nerves. He didn't turn his head that way, because in his case that wouldn't have helped; he had no vision to project. But he did sit with his head slightly bowed, listening with every nerve in his body. “What the devil happened to that fellow, was he snatched bodily up into the air?” he thought.</p>	<p>Pero el ruido de pasos no recomenzó, quedó pendiente en el aire, por decirlo así. Dos, tres minutos más transcurrieron, y la sensación de expectativa, de espera, comenzó a trabajar los nervios de Marty. No volvió la cabeza, porque habría sido inútil: sus ojos no le servían. Pero se quedó sentado, con la cabeza ligeramente inclinada, escuchando con cada nervio de su cuerpo. “¿Qué diablos le pasó a ese tipo, se disolvió en el aire?”, pensó.</p>
<p>[...] A little uneasiness began to tinge what until now had just been idle curiosity with Marty. Whoever that was he'd heard approaching furtively along the path, that person was still around some place, taking pains not to let himself be heard. Why?</p>	<p>[...] Cierta incomodidad empezó a teñir lo que hasta entonces había sido ociosa curiosidad por parte de Marty. Quienquiera fuese el que se había acercado furtivamente, estaba aún en las cercanías, tomando grandes precauciones para no ser oído. ¿Por qué?</p>
<p>[...] So somebody was stalking him, lurking back there in the lengthening shadows of the park. Again why? What did he want from a helpless old blind man sitting on a bench? Uneasiness became fear, as a twig snapped, still nearer than the first warning rustle of grass had been. The skulker was doing his best not to be heard, and he was being pretty successful at it [...]</p>	<p>[...] Alguien estaba vigilándolo, amparado por las sombras alargadas del atardecer. Nuevamente: ¿Por qué? ¿Qué quería de un anciano ciego e inofensivo sentado en un banco? La incomodidad se transformó en miedo cuando crujió una ramita seca, más cerca aún que el ruido de la hierba. El merodeador hacía lo posible para no ser oído, y con bastante éxito [...]</p>
<p>Marty was breathing a little quicker now, but he still hadn't moved a muscle. He knew it was hopeless to try to get up and run for it. What chance had he against even the slowest pursuer? To cry out for help would be equally futile; the twilight must be deepening every moment, the governesses and the children had all gone long ago, he could tell by the utter, complete silence there was no longer a living soul around this part of the park [...]</p>	<p>Marty respiraba con más rapidez, pero aún no había movido un solo músculo. Sabía que era inútil levantarse y tratar de correr. ¿Qué probabilidades tenía él, aun contra el más lento de los perseguidores? Gritar en pedido de auxilio era igualmente fútil; el crepúsculo debía estar ahondándose segundo a segundo, las gobernantas y los chiquillos se habían ido hacía rato, él podía adivinar por el absoluto silencio reinante que no había un alma en aquella parte del parque [...]</p>

The best strategy was the old, old one of pretending unawareness and tap-tapping away in slow retreat, if he was allowed to. To show that he was on guard would only bring on whatever threatened all the quicker.

[...] So he was back on the path again, and at about the position of the bench they had just quitted. Would he close in, now that his attempt at creeping up behind them and ambushing them had been frustrated by their getting up and moving away? No, evidently not. Not another sound came, so seeing them halted there ahead of him, he had evidently halted, too, was waiting for their next move. It was a regular cat-and-mouse play. The skin on the back of Marty's neck crawled involuntarily. It wasn't physical fear; as said before, he had Dick with him. It was the eeriness, the inexplicability of the thing, that had him terrified. (Woolrich, 1939, pp. 9-39)

La mejor estrategia era la más antigua: fingir no haber percibido nada, y tratar de escurrirse lentamente, si se lo permitían. Si demostraba estar en guardia no haría más que apresurar el cumplimiento de la amenaza que pendía sobre él, cualquiera fuese.

[...] Estaba nuevamente en el sendero, y a la altura del banco que ellos habían abandonado. ¿Los abordaría ahora que su intento de acercarse a ellos por la espalda y tenderles una emboscada había sido frustrado por su alejamiento? No, evidentemente no. No se oyó nada más. Evidentemente él también se había detenido al verlos detenerse. Estaba esperando su próximo movimiento. Estaban jugando al gato y al ratón. Marty sintió que se le erizaban los pelos de la nuca. No era miedo físico: Dick estaba con él. Era lo antinatural, lo inexplicable del hecho lo que lo aterrorizaba. (Irish, 1950, pp. 15-17)

En primer término, notemos que, a fin de mantener la intriga y construir la tensión propia del género, se adopta el foco de la víctima, Marty. Recibimos tanto información sobre lo que percibe externamente —en especial, a través del oído— como sobre lo que experimenta internamente. La relación entre ambas informaciones es clave para construir la sensación de peligro en ascenso, articulada con las preguntas (Bal, 1985) que constituyen la intriga. El personaje no sabe qué le va a ocurrir, pero percibe una suerte de peligro amenazante. Sus preguntas son “por qué” alguien lo sigue y “qué quiere” de él.

En segundo término, prestemos atención a la fórmula narrativa que se construye. En directa relación con la duda que embarga al personaje y que se espera trasladar al lector, se da curso a 1) una graduación creciente de la experiencia del miedo; 2) sensación de impotencia; 3) resolución defensiva; 4) el “juego del gato y el ratón” y, finalmente, la resolución climática que da fin a esa intriga en concreto. En cuanto a 1), Marty irá de la “ociosa curiosidad” a “cierta incomodidad” hasta llegar al “miedo” (1950, p. 15) al compás de la interpretación que hace de lo que escucha. Ya instalado el miedo, 2) el protagonista expresa un primer sentimiento de impotencia que parece anunciar un desenlace fatal inevitable, de vulnerabilidad absoluta e irreversible: “Sabía que era inútil levantarse y tratar de correr. ¿Qué probabilidades tenía él, aun contra el más lento de los perseguidores?” (1950, p. 15). Tras ubicarnos allí, el personaje abre una ventana de posibilidad, 3) una actitud defensiva: “La mejor estrategia era la más antigua: fingir no haber percibido nada” (1950, p. 16). Notable elección para profundizar la sensación de peligro porque la acción del personaje es simular que no pasa nada, una actitud externa con la que pretende mostrarse indiferente y ganar tiempo, mientras la interioridad del personaje escala al terror. Ese terror alcanza su máxima tensión con la presencia internalizada del otro, del amenazante, del que se intenta adivinar lo que se propone en un tiempo demorado y de quien se supone también está esperando que el protagonista se mueva: “Estaba esperando su próximo movimiento. Estaban jugando al gato y al ratón. Marty sintió que se le erizaban los pelos de la nuca” (1950, p. 17).

En tercer término, veamos ciertos aspectos del estilo. En la traducción que Walsh hace de Woolrich no faltan las descripciones de cierto patetismo dramático —“amparado

en las largas sombras del amanecer” (1950, p. 15)— ni las hipérboles corporales —“escuchando con cada nervio de su cuerpo” (1950, p. 15)— que refuerzan el clima opresivo y desolador.

A continuación, compararemos este pasaje con el apartado del capítulo 25 “El tiempo se detiene” en el que Di Chiano ha quedado boca abajo tras el fusilamiento, simulando que está muerto, mientras los ejecutores dispensan los “tiros de gracia” a quienes han quedado vivos:

Horacio di Chiano no se mueve. Está tendido de boca, los brazos flexionados a los flancos, las manos apoyadas en el suelo a la altura de los hombros. Por un milagro no se le han roto los anteojos que lleva puestos. Ha oído todo—los tiros, los gritos— y ya no piensa. Su cuerpo es territorio del miedo que le penetra hasta los huesos: todos los tejidos saturados de miedo, en cada célula la gota pesada del miedo. *No moverse*. En estas dos palabras se condensa cuanta sabiduría puede atesorar la humanidad. Nada existe fuera de ese instinto ancestral por el que la especie retrocede milenios.

¿Cuánto tiempo hace que está así, como muerto? Ya no lo sabe. No lo sabrá nunca. Sólo recuerda que en cierto momento oyó las campanas de una capilla próxima. ¿Seis, siete campanadas? Imposible decirlo. Acaso eran soñados aquellos sonos lentos, dulces y tristes que misteriosamente bajaban de las tinieblas.

A su alrededor se dilatan infinitamente los ecos de la espantosa carnicería, las corridas de los prisioneros y los vigilantes, las detonaciones que enloquecen el aire y reverberan en los montes y caseríos más cercanos, el gorgoteo de los moribundos.

Por fin, silencio. Luego el rugido de un motor. La camioneta se pone en marcha. Se para. Un tiro. Silencio otra vez. Torna a zumbar el motor en una minuciosa pesadilla de marchas y contramarchas.

Don Horacio comprende, en un destello de lucidez. *El tiro de gracia*. Están recorriendo cuerpo por cuerpo y ultimando a los que dan señales de vida. Y ahora...

Sí, ahora le toca a él. La camioneta se acerca. El suelo, bajo los anteojos de don Horacio, desaparece en incandescencias de tiza. Lo están alumbrando, le están apuntando. No los ve, pero sabe que le apuntan a la nuca.

Esperan un movimiento. Tal vez ni eso. Tal vez le tiren lo mismo. Tal vez les extrañe justamente que no se mueva. Tal vez descubran lo que es evidente, que no está herido, que de ninguna parte le brota sangre. Una náusea espantosa le surge del estómago. Alcanza a estrangularla en los labios. *Quisiera gritar*. Una parte de su cuerpo —las muñecas apoyadas como palancas en el suelo, las rodillas, las puntas de los pies— quisiera escapar enloquecida. Otra —la cabeza, la nuca— le repite: no moverse, no respirar.

¿Cómo hace para quedarse quieto, para contener el aliento, para no toser con el humo hediondo de la pólvora, para no aullar de miedo? Es un misterio.

Pero no se mueve. El reflector tampoco. Lo custodia, lo vigila, como en un juego de paciencia. Nadie habla en el semicírculo de fusiles que lo rodea. Pero nadie tira. Y así transcurren segundos, minutos, años...

Y el tiro no llega.

Cuando oye nuevamente el motor, cuando desaparece la luz, cuando sabe que se alejan, don Horacio empieza a respirar, despacio, despacio, como si estuviera aprendiendo a hacerlo por primera vez. (Walsh, 1957, pp. 80-81)

Aquí también, como en la traducción de Walsh del cuento de Woolrich, la focalización se ubica en la víctima. Y, de la misma manera, accedemos a la información psíquica del personaje como contrapunto de lo que va captando de lo que sucede a su alrededor con los sentidos limitados —acá también el oído—. El título del capítulo indica ya la centralidad del tiempo en suspenso y lo que experimentamos en ese tiempo demorado es la experiencia física y emocional del miedo. Aquí también existen preguntas —una intriga— que sujetan al personaje y, por extensión, al lector: ¿le van a disparar a Di Chiano? ¿Podrá aguantar sin moverse?

Igualmente, se corrobora la misma fórmula narrativa, aunque de manera más condensada. Como Marty en “El perro de la pata de palo”, 1) el personaje de Walsh escala del miedo al terror; 2) se encuentra totalmente vulnerable; 3) opta también por la estrategia de simular y esperar que el peligro pase —“la más antigua” (Irish, 1950, p. 16), ese “instinto ancestral” (Walsh, 1957, p. 80)— mientras intenta sofocar la desesperación de su cuerpo y 4) se llega al punto culminante con el “juego de paciencia” (1957, p. 81) entre verdugos y víctima.

Walsh también recurre, aún con mayor frecuencia, a las hipérboles sensoriales e incluso al lirismo dramático. Especialmente, al principio del capítulo, en el momento descriptivo, antes de introducirnos de lleno en la máxima tensión, en la que predomina la acción narrativa. Así, tenemos las hipérboles del cuerpo, como en el cuento, que se describe como “territorio del miedo que le penetra hasta los huesos: todos los tejidos saturados de miedo” (Walsh, 1957, p. 80) en un ambiente que se vuelve ominoso y lírico: “Acaso eran soñados aquellos sonos lentos, dulces y tristes que misteriosamente bajaban de las tinieblas” (1957, p. 81).

Conclusiones

El análisis de la relación entre el género policial y *Operación masacre* se modifica sustancialmente cuando se toman en consideración las traducciones de la época, en general, y las de Walsh en particular. Al incluir a las traducciones como textos integrantes del repertorio local que se analiza, se hace visible lo equívoco del esquema tradicional que restringe solo a dos —el relato de enigma inglés y la novela dura norteamericana— las tendencias del género policial a tener en cuenta. En este sentido, la tarea traductora de Walsh fue parte de una política editorial que puso a disposición suya —y de los lectores— otra tendencia que resulta fundamental para leer *Operación masacre*: el suspenso o novela de la víctima, en la versión de Cornell Woolrich.

Walsh usó ejemplarmente las fórmulas y técnicas narrativas propias de esa literatura de suspenso en *Operación masacre*, pero este uso no fue arbitrario. Por el contrario, ocurre en convergencia con los objetivos sociales y políticos del texto a la vez que supone un tipo de lector masivo ya moldeado para este tipo de literatura. Walsh quiere que el libro actúe y sea eficaz. En este sentido, la fórmula de la “novela de la víctima” al estilo de Woolrich —trágica y consustanciada con el individualismo— congeniaba tanto con la perspectiva ideológica de Walsh —la despolitización del relato en pos de una empatía con el sufrimiento de las víctimas— como con la necesidad construir una narración atrapante para el lector.

Al señalar la importancia de los materiales —a los que comúnmente llamaríamos— *extranjeros* a los que recurre Walsh para realizar un texto *nacional* tan importante para la literatura testimonial latinoamericana, damos cuenta también de una complejidad que nunca deberíamos descuidar. Nos referimos, justamente, a una perspectiva comparatista que no pierda de vista las estrechas relaciones posibles entre las denominadas “literaturas nacionales”. Las traducciones, en este sentido, juegan un papel inestimable en ese diálogo sin el cual, paradójicamente, nuestros textos nacionales emblemáticos no serían lo que son.

Bibliografía citada

- » Abós, A. (2020). Cuando Rodolfo Walsh era un exquisito prologuista de policiales. *Clarín, Revista Ñ*. https://www.clarin.com/revista-n/literatura/rodolfo-walsh-exquisito-prologuista-policiales_o_wHGuD1rL5.html
- » Adoue, S. (2008). *Rodolfo Walsh, o criptógrafo. Relações entre escrita e ação política na obra de Rodolfo Walsh* [Tesis doctoral no publicada]. Universidad de São Paulo, Brasil. <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-20032009-170439/pt-br.php>
- » Alemandi, M. (2018). Tres abordajes a *Operación masacre*. En E. Berg y N. Fernández (Eds.), *Cicatrices sobre un mapa: homenaje a Rodolfo Walsh 1977-2017* (pp. 155-165). Universidad Nacional de Mar del Plata.
- » Amar Sánchez, A. M. (2008). *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*. Ediciones de la Flor.
- » Armstrong, C. (1977). The three basics of suspense. En A. S. Burack (Ed.), *Writing suspense and mystery fiction* (pp. 9-13). The Writer, Inc.
- » Bakke, A. y Johnsen, I. (2014). El sencillo arte de fusilar: el uso del género policial en *Operación masacre* de Rodolfo Walsh. <https://www.academia.edu/9395040/>
- » Bal, M. (1985). *Teoría de la narrativa: Una introducción a la narratología*. Cátedra.
- » Barcia, P. L. (2021). *La narrativa policial argentina: nuevos aportes*. Editorial Docencia.
- » Bassi, R. (2022). Lo policial en la no-ficción de Rodolfo Walsh y periodistas del México actual. *iMex*, 21, 99-111.
- » Bernini, E. (1999). Textos de Rodolfo Walsh. *El Matadero*, 1, 117-131.
- » Bocchino, A. (2004). Testimonio: acerca del género menor y lo “interesante en el arte”. En A. Bocchino, R. García y E. Mercère (Eds.), *Rodolfo Walsh: del policial al testimonio* (pp. 15-28). Estanislao Balder.
- » Braceras, E.; Leytour, C. y Pittella, S. (1986). *El cuento policial argentino*. Plus Ultra.
- » Braceras, E.; Leytour, C., y Pittella, S. (2000). Walsh y el género policial. En J. Lafforgue (Ed.), *Textos de y sobre Rodolfo Walsh* (pp. 99-104). Alianza.
- » Campodónico, R. H. (2016). Los volúmenes proyectados. Industria editorial y cine policial en Argentina (1941-1956). En R. Setton y G. Pignatiello (Eds.), *Crimen y pesquisa: el género policial en la Argentina, 1870-2015* (pp. 159-183). Título.
- » Campodónico, R. H. (2024). *Enigma Walsh. La escritura del oficio*. Refucilo.
- » Capdevila, A. (1996a). Rodolfo Walsh y el Policial: Los casos del comisario Laurenzi. *Espacio Latino*. https://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/capdevila_analia/rodolfo_walsh_y_el_policial.htm
- » Capdevila, A. (1996b). Walsh y el policial: variaciones sobre el género. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria*, 5, 60-70.
- » Duggan, E. (1999). Writing in the darkness: the world of Cornell Woolrich. *Crime Time*, 2(6), 114-126.
- » Even-Zohar, I. (2017a [1990]). La posición de la literatura traducida en el polisistema literario. En I. Even-Zohar (Comp.), *Polisistemas de cultura* (pp. 88-97).

- (Trad. de M. Iglesias Santos revisada por el autor). Universidad de Tel Aviv. Laboratorio de investigación de la cultura.
- » Even-Zohar, I. (2017b [1996]). La fabricación del repertorio Cultural y el papel de la transferencia. En I. Even-Zohar (Comp.), *Polisistemas de cultura* (pp. 98-107). (Traducción de M. Martínez revisada por el autor). Universidad de Tel Aviv. Laboratorio de investigación de la cultura.
 - » Even-Zohar, I. (2017c [1990]). El “sistema literario”. En I. Even-Zohar (Comp.), *Polisistemas de cultura* (pp. 29-48). (Traducción de R. Bermúdez Otero). Universidad de Tel Aviv. Laboratorio de investigación de la cultura.
 - » Ferro, R. (2009). La aventura de las pruebas de la masacre de Suárez. En R. Walsh, *Operación masacre seguido de La campaña periodística: edición crítica* (pp. 143-167). Ediciones de la Flor.
 - » Ferro, R. (2010). *Fusilados al amanecer: Rodolfo Walsh y el crimen de Suárez*. Biblos.
 - » Gamarro, C. (2020). Una breve autopsia del policial. *Clarín, Revista Ñ*. https://www.clarin.com/revista-n/literatura/breve-autopsia-policial_o_RyxfX9glt.html
 - » García, V. (2014). *La obra testimonial de Rodolfo Walsh en el contexto argentino y latinoamericano de los años 60-70. Una perspectiva discursiva*. [Tesis doctoral no publicada]. Universidad de Buenos Aires, Argentina. <https://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/4669>
 - » García, V. (2015). Testimonio y literatura. Algunas reflexiones y tres realizaciones en la narrativa argentina: Walsh, Urondo, Cortázar (1957-1974). *Kamchatka*, 6, 11-38. <https://doi.org/10.7203/KAM.6.6837>
 - » Glover, D. (2003). The thriller. En M. Priestman (Ed.), *The Cambridge Companion to Crime Fiction* (pp. 135-153). Cambridge University Press.
 - » Guelbenzu, J. M. (2003). Cien años del rey del suspense. *El País*. https://elpais.com/diario/2003/04/12/babelia/1050105018_850215.html
 - » Henríquez, S. (2022). Rastros de la novela de suspenso/espionaje anglosajona en *Operación Masacre* (1957) de Rodolfo Walsh. *Boletín de Literatura Comparada*, 1(47), 49-79. <https://doi.org/10.48162/rev.54.011>
 - » Henríquez, S. (2024). “¿Por qué fue?”. Repensando la nacionalización del género policial en la “saga Laurenzi” de Rodolfo Walsh desde la traducción. *Boletín GEC*, 34, 236-258.
 - » Irish, W. (1950 [1949]). *El perro de la pata de palo* (trad. de R. Walsh). Hachette.
 - » Irish, W. (1961). *Obras escogidas* (trad. de R. Walsh, J. Cohen, V. Canoura, H. Maniglia, J. Frexas). Aguilar.
 - » Jozami, E. (2006). *Rodolfo Walsh: la palabra y la acción*. Norma.
 - » Koval, M. (2023). Narración y periodismo. Hacia un estudio de la “narratividad” en la noticia, la noticia serial y el reportaje. *Revista Humanidades*, 13(1), 1-18. <https://doi.org/10.15517/h.v13i1.52174>
 - » Lafforgue, J. (1992). Noticia. En R. J. Walsh, *La máquina del bien y del mal* (pp. 111-119). Clarín.
 - » Lafforgue, J. (2000). Hacia una bibliografía de Rodolfo Walsh. En J. Lafforgue (Ed.), *Textos de y sobre Rodolfo Walsh* (pp. 285-320). Alianza.
 - » Lafforgue, J. y Rivera, J. B. (Eds.). (1996). *Asesinos de papel: Ensayos sobre narrativa policial*. Colihue.

- » Lara, J. (2011). *El problema del límite en la narrativa sensacional de suspense*. [Tesis doctoral no publicada]. Universidad de Sevilla, España. <https://idus.us.es/items/88221969-b572-4ae8-8816-aab35dd19f3c>
- » Lee, A. R. (2009). *Gothic to Multicultural. Idioms of Imagining in American Literary Fiction*. Rodopi.
- » Lefevere, A. (1997 [1992]). *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario* (trad. de Ma. C. A. Vidal y R. Álvarez). Ediciones Colegio de España.
- » Maltz, H. (2019). Literatura policial y literatura mundial. *Revista Chilena de Literatura*, 100, 211-235. <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/55518>
- » McCaughan, M. (2015). *Rodolfo Walsh: periodista, escritor y revolucionario*. Lom.
- » Narcejac, T. (1982). De Poe al thriller policial. En L. Noguerras (Ed.), *Por la novela policial* (pp. 204-244). Editorial Arte y Literatura.
- » Nevins, F. M. Jr. (1988a). *Cornell Woolrich: First you dream, then you die*. The Mysterious Press.
- » Nevins, F. M. Jr. (1988b). Introduction. En C. Woolrich, *Darkness at Dawn. Early Suspense Classics by Cornell Woolrich* (pp. 9-15). Peter Bedrick Books.
- » Nevins, F. M. Jr. (2004). Introduction. En C. Woolrich, *Night and Fear. A Centenary Collection of Stories by Cornell Woolrich* (pp. 5-22). Carroll & Graf Publishers.
- » Nevins, F. M. Jr. (2006). *Manhattan Love Song: Introduction*. En C. Woolrich, *Manhattan Love Song* (pp. 1-10). Pegasus Books.
- » O'Brien, G. (1997). *Hardboiled America: lurid paperbacks and the masters of noir*. Da Capo Press.
- » Ortiz, L. (2023). Bioy versus Walsh. *Página/12*. <https://www.pagina12.com.ar/558427-bioy-versus-walsh>
- » Palmer, J. (1983 [1978]). *Thrillers. La novela de misterio: génesis y estructura de un género popular* (trad. de M. Caso). Fondo de Cultura Económica.
- » Pöppel, H. (2001). *La novela policíaca en Colombia*. Editorial Universidad de Antioquia.
- » Pron, P. (2013). Rodolfo Walsh y el género policial. El relato de los hechos. *La Trama de la Comunicación*, 4, 361-367. <https://doi.org/10.35305/lt.v4i0.328>
- » Queen, E. (1965). Introduction: The Ten Faces of Cornell Woolrich. En C. Woolrich, *The Ten Faces of Cornell Woolrich: An Inner Sanctum Collection of Novelettes and Short Stories* (pp. 9-14). Simon and Schuster.
- » Rivera, J. B. (Comp.). (1986). *El relato policial en Argentina: Antología crítica*. Eudeba.
- » Rocco-Cuzzi, R. (1996). *Leoplán: contrapunto de la biblioteca al kiosco*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- » Saban, K. (2019). Rodolfo Walsh, antecedente de la novela testimonial latinoamericana. Sobre la matriz narrativa policial en *Operación masacre*. *Pléyade*, 24, 97-121. <https://doi.org/10.4067/S0719-36962019000200097>
- » Sandoe, J. (1947). Dagger of the mind. En H. Haycraft (Ed.), *The Art of The Mystery Story: A collection of critical essays* (pp. 254-263). Grosset and Dunlap.
- » Setton, R. (2012). *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina. Recepción y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses*. Iberoamericana / Vervuert.

- » Setton, R. (2013). El cuento policial en la Argentina entre 1860 y 1910. En P. Groussac et al., *El candado de oro: 12 cuentos policiales argentinos (1860-1910)* (pp. 7-28). Adriana Hidalgo.
- » Setton, R. (2015). La literatura policial argentina entre 1910 y 1940. En R. Arlt et al., *Fuera de la ley: 20 cuentos policiales argentinos 1910-1940* (pp. 7-45). Adriana Hidalgo.
- » Setton, R. (2020). Noir / Noire: Recepción y transformación del cine criminal en la literatura y el cine argentinos. *Eu-topías*, 20, 83-94. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/170365>
- » Symons, J. (1985). *Bloody murder: From the detective story to the crime novel*. Viking.
- » Todorov, T. (1972 [1968]). Lo verosímil que no se podía evitar. En R. Barthes et al., *Lo verosímil* (pp. 175-178) (trad. de B. Dorriots). Tiempo Contemporáneo.
- » Toury, G. (2004 [1995]). *Los Estudios Descriptivos de Traducción y más allá. Metodología de la investigación en Estudios de Traducción* (trad. de R. Rabadán y R. Merino). Cátedra.
- » Viñas, D. (1996). *Literatura argentina y política II: De Lugones a Walsh*. Sudamericana.
- » Walsh, R. (1957). *Operación masacre* (1ª ed.). Sigla.
- » Walsh, R. (1964). *Operación masacre y el expediente Livraga*. Continental Service.
- » Walsh, R. (2000). Nota autobiográfica. En J. Lafforgue (Ed.), *Textos de y sobre Rodolfo Walsh* (pp. 241-242). Alianza.
- » Walsh, R. (2016). Nota preliminar a *Lo que la noche revela*. En R. Setton y G. Pignatiello (Eds.), *Crimen y pesquisa: el género policial en la Argentina, 1870-2015* (pp. 239-240). Título.
- » Walsh, R. (2020). *Cuentos completos*. Ediciones de la Flor.
- » Walsh, R. (2021). *Rodolfo Walsh: cartas a Donald A. Yates 1954-1964* (comp., notas y trad. de J. J. Delaney). Ediciones de la Flor.
- » Willson, P. (2004). *La constelación del Sur: Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Siglo XXI.
- » Woolrich, C. (1939). The dog with the wooden leg. *Street & Smith Detective Story*, 157(4), 9-39.

