

*Cadáveres en Vida: Memorias, Espacios, y Literature en Operación Masacre*

Irina Popescu

*Berkeley University*

En su obra, "The Storyteller," Walter Benjamin nos dice que el problema con comunicación post-guerra es que la experiencia se ha transformado en un sistema de información. Nuestra habilidad oral de intercambiar experiencias y comunicar a través de reciprocidad ha desvanecido. "La nueva manera de comunicar", según Benjamin, "es información."<sup>1</sup> La oralidad, tan fundamental para el proceso de comunicación, ha dejado de servirnos. El problema con el sistema de información que nos atrapa es que previene la interpretación, e impide nuestras habilidades contemplativas. Rodolfo Walsh comenzó a escribir *Operación Masacre* en 1956, y lo publicó, como folletín, en la revista *Mayoría* en 1957. Podemos decir que *Operación Masacre* es un libro de información, de hechos, evidencias, imitando el estilo periodístico tan familiar para Walsh. Podemos decir también que Walsh es entonces la pesadilla de Benjamín, un periodista que trata de representar la experiencia a través de la información en vez de la experiencia. Sin embargo, en la obra de Walsh vemos que el sistema de representación se funda en la oralidad, en los recuerdos, los testimonios orales, el movimiento constante entre el presente y el pasado así como el uso de la memoria para representar la realidad a fin de recrear la experiencia. Los recuerdos poseen una oralidad que tiene la posibilidad de construir comunidades, colectividades. Son los recuerdos los que se convierten en hechos, en "pruebas," en historia. Walsh no es la pesadilla de Benjamín, en vez, su narrador; un narrador que, desafortunadamente, no puede salir de su tiempo y los sistemas representativos que lo mantienen, pero que sin embargo utiliza la experiencia obtenida a través de la oralidad para reconfigurar (o reformar) el sistema de información atacado por Benjamín. Walsh utiliza estos dos modos de representar --experiencia e información-- tratando de crear un realismo social que mapea la vida cotidiana de las víctimas, creando un espacio tranquilo en el principio, un espacio de trabajadores, mientras que muestra, a través de la información que está recogiendo, la violación, corrupción y destrucción de ese espacio.

En *Operación Masacre* la imposibilidad de saber completamente lo que ocurrió, que es verdad, siempre complica el proceso de lectura. Walsh nos cuenta una historia trazando los contornos de Buenos Aires, los trabajadores, sus familias, y las voces de nuestros protagonistas. Concentrándome específicamente en la primera parte del libro, voy a explorar, en este ensayo, los sistemas literarios (principalmente realistas) de representación utilizados para organizar y describir dos espacios: (1) el espacio de la memoria creado por la oralidad y (2) el espacio social, político, familiar, y físico de los muertos (Garibotti, Bri Rodríguez, Lizaso y Carranza). Las pruebas residen en estos espacios- la ciudad, la memoria, el dialogismo, los cuerpos, todos contribuyen a demarcar las pruebas. Podemos ver entonces cómo Walsh utiliza el realismo literario para sostener su obra de "no ficción." Me interesa más que nada, explorar cómo funcionan las herramientas literarias en el "Prólogo" y la primera parte del libro, y cómo contribuyen a la creación de un espacio histórico. La mezcla entre la realidad ("no ficción") y las herramientas literarias (el mapa de la ciudad, la memoria y la oralidad, los cuerpos entre la vida y la muerte), la mezcla entre la experiencia y la información, proporciona al libro el poder de existir como si fuese la Historia escrita en el presente. En el primer capítulo de su obra *Mimesis*, Erich Auerbach nos instruye que "the realms of the sublime and the everyday are not only actually unseparated but basic

inseparable.”<sup>2</sup> Es esta combinación de lo “real” y lo “sublime” en el sistema de representación que me interesa descubrir y analizar en la obra de Walsh, con el fin de establecer las líneas de contacto entre el género literario (ilusión) y el género periodístico/histórico (real). Utilizando un sistema de representación que combina información y experiencia (la experiencia del lector), Walsh preserva una historia que de otro modo estaría perdida, mientras que continúa participando en una crítica política que concierne al estado.

### **Espacios de Memoria en el Prólogo: Preservando Historia a través del Literario**

“La primera noticia sobre los fusilamientos clandestinos de junio de 1956 me llegó de forma casual, a fines de ese año, en un café de La Plata donde se jugaba al ajedrez; hablaba más de Keres o Nimzovitch que de Aramburu y Rojas, y la única maniobra militar que gozaba de algún renombre era el ataque a la bayoneta de Schlechter en la apertura siciliana.”<sup>3</sup>

*Operación Masacre* empieza con estas palabras. Desde el principio el lector se enfrenta con un mundo simultáneamente preciso e impreciso, un mundo de jugadores de ajedrez que no está en contacto con su propia historia. Sin embargo, las primeras palabras de la primera noticia sobre los fusilamientos, ya nos dirigen a un mundo violento, un mundo en el cual el objetivo principal del ajedrez, la conquista, se ha transformado en algo real, en el presente. Con la palabra “clandestinos” tenemos la idea de la búsqueda que va a consumar la novela entera, una búsqueda que el lector va a experimentar de primera mano. Con “apertura” ya tenemos nuestro punto de partida que nos dirige hacia un momento histórico y actual, pero todavía ausente. Desde el comienzo, el texto ya se transforma en una experiencia para el lector. El narrador entra y se presenta en el “Prólogo”, tejiendo para el lector una trama detallada, que nos permite, como si fuésemos detectives, buscar pruebas a su lado. Desde el comienzo de su ensayo, “The Storyteller,” Benjamin nos presenta con una imagen del narrador como alguien que ha “already become something remote from us and something is getting more distant.”<sup>4</sup> Después nos dice que esta distancia ha causado que algo haya sido robado, “the securest among our possessions...the ability to exchange experiences.”<sup>5</sup> La habilidad de intercambiar experiencias, de forzar una lectura activa sobre el lector, en un mundo clandestino y violento que representa Walsh, es el único método de obtener venganza en un país decidido a utilizar medios ilegales para legitimizar su endeble gobierno. “Experience,” describe Benjamin, “which is passed on from mouth to mouth is the source from which all storytellers have drawn,” la fuente que, en su poder de representar una posesión robada también tiene el poder de reasignarle valor.<sup>6</sup> El narrador de Benjamin utiliza su voz (algo inmaterial, sin cuerpo, y por lo tanto imposible de objetificar), tiene el poder de reestructurar el sistema de intercambio. Walsh, como narrador, también tiene el poder. No el poder de reestructurar el sistema capitalista, pero el poder de preservar la historia a través de lo literario; el poder, mediante el uso de la voz, de resistir la captura. “obra de Rodolfo Jorge Walsh,” escribe Victor Pesce,

“es el riguroso trabajo con los materiales narrados mediante la dialéctica arcaica descrita, a la que el escritor le otorgó una precisión muy pocas veces emulada. El dialogismo, para decirlo en términos de Mijail Bajtín, impulsaba en Walsh algo que después se volvió un especie de utopía personal....”<sup>7</sup>

La voz narrativa y la oralidad que produce y mantiene esta voz presentan un tipo de dialogismo en el sistema de *no-ficción* que Walsh utiliza para garantizar la verdad

dialogismo utilizado por Walsh establece un ámbito comunicativo entre el lector, el narrador y el libro de *no-ficción*.

A continuación de las palabras que encabezan esta sección, Walsh nos traslada ‘meses antes,’ a una medianoche en que la memoria y los recuerdos colonizan la narración. Desde la primera página del “Prólogo” el texto se transforma en un testimonio, llenado de “recuerdos” del pasado que se van a transformar en hechos del presente cuando comienza el libro. Un panorama borroso aparece en el “Prólogo” como si el autor tratase de establecer un mapa desde el principio, un mapa impreciso que el narrador va a aclarar durante su narración.

“Recuerdo cómo salimos en tropel, los jugadores de ajedrez, los jugadores de coque y los parroquianos ocasionales, para ver qué festejo era ese, y cómo a medida que acercábamos a la plaza San Martín nos íbamos poniendo más serios y éramos cada vez menos, y al fin cuando crucé la plaza, me vi solo, y cuando entré a la estación de ómnibus ya fuimos de nuevo unos cuantos... Recuerdo que después volví a encontrarme solo, en la oscurecida calle 54, donde tres cuadras más adelante estaba mi casa, a la que quería llegar y finalmente llegué dos horas más tarde, entre un aroma de los tilos que siempre me ponía nervioso... Recuerdo la incoherente autonomía de mis piernas... tampoco olvido que, pegado a la persiana, oí morir a un conscripto en la calle y ese hombre no dijo: ‘Viva la patria’ sino que dijo: ‘No me dejen solo, hijos de puta...’ Después no quiero recordar más, ni la voz del locutor anunciando la madrugada anunciando que dieciocho civiles han sido ejecutados en Lanús, ni la ola de sangre que anega al país hasta la muerte de Valle... Valle no me interesa. Faltaba, no me interesa, la revolución no me interesa... ¿Puedo volver al ajedrez?”<sup>8</sup>

En este párrafo vemos cómo nuestro narrador se acerca al trauma, al momento histórico que está transformándose en algo más visible para los jugadores de ajedrez, comenzando a ser su autonomía. Cuando Auerbach escribe sobre *Le Pere Goriot* de Balzac, vemos cómo las descripciones realistas son “directed to the mimetic imagination of the reader, to his memory-pictures,” sugiriendo que los autores que están buscando representar una realidad particular, deben contar con la memoria de sus lectores.<sup>9</sup> Esto significa que el elemento visual y los sentimientos evocados por un color, una palabra, o un olor, tienen importancia central en las descripciones realistas. Walsh, en la cita de arriba, empieza a crear una atmósfera de confusión (ya que no se sabe que el festejo fue en realidad un acto de violencia); él es parte de un grupo y después se queda solo para darse cuenta de lo que está pasando. Cuando el narrador se encuentra solo tenemos una explosión de descripciones que utilizan el mundo sensorial del lector para representar la escena. “El aroma de los tilos,” una imagen pastoral con un aroma tranquilizante para nuestros sentidos, se combina con la palabra “nerviosa,” que nos lleva lejos de la tranquilidad establecida sólo un momento a la confusión. Walsh utiliza su memoria y la memoria sensorial del lector, sus “memory-pictures,” como dice Auerbach, para mantener al lector atado al mundo de *no-ficción*. Un autor que no es un escritor literario, propiamente dicho, tiene una mayor dificultad para controlar al lector, ya que cuando leemos hacemos un pacto con nuestro autor y con su sistema de representación de la realidad. Cuando leemos a Walsh entramos en otro mundo, uno de *no-ficción* en el que el autor nos presenta, no con representaciones de la realidad, pero con la realidad misma. Walsh, queriendo representar en su proyecto lo que de otra manera estaría ausente (la historia de los fusilados), necesita convencer al lector como un autor literario nos convence cuando entramos en un mundo nuevo. En otras palabras, Walsh presenta las pruebas (los hechos y evidencias) en un aura literaria y emotiva para optimizar su poder afectivo y político.

Walsh no quiere solamente mostrar una realidad con algunos hechos y pruebas; que el lector sienta, se emocione por las descripciones de “no-ficción.” Ya sabemos que el mundo casi ilusorio de literatura tiene el poder de emocionar al público con el uso de un sistema narrativo lleno de frases sentimentales o metáforas poderosas. Pero Walsh, como dice en el “Prólogo”, no quiere crear un mundo literario, sino una “investigación.”<sup>11</sup> No obstante, él utiliza algunas herramientas literarias para convencernos y así preservar la historia borrosa de 1956. Como escriben Gloria Pampillo y Marta Urtasun en un ensayo sobre Walsh,

“Una de las virtudes más notables de *Operación Masacre* es su eficacia persuasiva. Treinta y cinco años después de su primera publicación como libro, vuelve a despertar en un auditorio compuesto tanto por las generaciones que fueron testigos de la masacre posterior como por aquellos más jóvenes, entre cuyos recuerdos de infancia se cuentan las desapariciones y los exilios, la indignación frente a la memoria de un grupo anónimo de civiles y el convencimiento del valor de la justicia.”<sup>11</sup>

Para poder mantener su eficacia persuasiva, Walsh entra en el mundo de la memoria, un mundo que es comunicable solamente a través de las historias orales dictadas por quienes han vivido. “La violencia,” nos dice Walsh en el “Prólogo”, “ha salpicado las paredes, las ventanas hay agujeros de balas, he visto un coche agujereado y adentro un hombre colgando al aire, pero es solamente el azar lo que me ha puesto eso ante los ojos.” Los recuerdos se mezclan con la historia aquí, y cuando Walsh no quiere recordar más, vuelve a su juego de ajedrez y la literatura fantástica que leía. No obstante, la violencia, una vez narrada por Walsh, había marcado las paredes y ventanas de su mente y cuando finalmente habló Juan Carlos Livraga no podía volver al ajedrez decidiendo en vez abandonar la literatura fantástica y los cuentos policiales, para dar vida y voz a la realidad y al fusilado que Walsh no puede volver a escribir literatura pero tampoco puede dejarla incompleta ignorando los métodos literarios que había utilizado en el pasado.

La memoria reina sobre el “Prólogo”, siempre actuando sobre los hechos históricos. Pero esta memoria se transforma en algo colectivo, algo compartido entre el narrador y el lector, y las personas que vamos a encontrar en la primera parte del libro. “Simplemente quiero decir que en algún lugar de este libro escribo ‘hice,’ ‘fui,’ ‘descubrí,’” escribe el narrador, “debe entenderse ‘hicimos,’ ‘fuimos,’ ‘descubrimos.’”<sup>13</sup> Todo se transforma en una colectividad; las memorias, la búsqueda, los hechos, las voces, todo. No hay un narrador sino una colección de voces que narran, una colección de testimonios que construyen la realidad. Walsh, como nos presentan Pampillo y Urtasun, está

“encargado de una tarea persuasiva, y el auditorio, que realizará una interpretación adhiriendo o no a las tesis que se le presenten. Por otra parte, la explícita enunciación de los nuevos datos, las pruebas y los testimonios subrayan la presente multiplicidad de las voces en la configuración discursiva.”<sup>14</sup>

Esta multiplicidad toma el lugar de un sistema jurídico que en 1956 había fallado al presentar pruebas al tribunal de la opinión pública, *Operación Masacre* se convierte en el único espacio donde la justicia y la verdad pueden existir. Este es el primer espacio que el ensayo analiza. Es un espacio que nos abre la puerta para las descripciones que Walsh narra en la primera parte del libro, donde la memoria creada inicialmente anida en el segundo es el mundo de las víctimas.

**Carranza, Garibotti, Rodríguez, Lizaso, y Brión: Voces y Vidas del los Fantasmas**

Antes de empezar mi exploración de la primera parte del libro, quiero situar el género creado por Walsh y la responsabilidad del lector cuando entra en una lectura organizada en historia, literatura y periodismo. La crónica, dice Rita de Grandis en un artículo titulado "La Escritura del Acontecimiento," "fue adoptada en Hispanoamérica con el romanticismo y el modernismo... para Martí la crónica era algo más que una encrucijada entre periodismo y literatura... la crónica fue el vehículo que le permitió la constitución de una obra en su propio sentido, de libro y acto."<sup>15</sup> Las palabras de Martí, cuando hablaba sobre la crónica ("libro y acto," reverberan cuando pensamos en *Operación Masacre*, señalando que el propósito de ganar visibilidad para un momento histórico, que por otra parte no habría podido aparecer, está acompañado por una especie de narración híbrida en que las imágenes, los eventos y descripciones, no son estáticas, pero móviles. La crónica, una forma híbrida, actúa sobre el lector con su movimiento constante entre géneros y representaciones, dándole una apertura para ver un mundo ausente, un mundo que gana visibilidad cuando las páginas dan vuelta. Al utilizar la crónica, Walsh combina el realismo literario con las descripciones y eventos encontrados en los cuentos históricos y con los acontecimientos descriptivos en las crónicas periodísticas. Walsh, habiendo creado el espacio ancestral (el espacio de la oralidad necesario para rescatar al pasado, procede a abrir el espacio entre lo sabido y lo olvidado, respirándole vida a los cadáveres anónimos de León Suárez.

*Operación Masacre*, desde la primera página del "Prólogo", fuerza al lector a leer de otra manera. No es solamente que el lector se transforma en un detective junto con el narrador; el lector necesita traspasar la línea dividiendo la red de géneros, leyendo literatura, historia, y periodismo al mismo tiempo. ¿Pero, por qué no escribir solamente literatura o historia? Si tenemos hechos y acontecimientos, ¿por qué no crear un texto que consista solamente en hechos y acontecimientos? ¿Por qué crear un libro que entra en las vidas privadas de las víctimas?, ¿por qué forzar al lector a encontrarse con las esposas, los hijos, las madres de los fusilados? Para dar una experiencia al lector, para transformar la información en algo más emocionante, más humano. "La crónica," nos instruye Grandis, "subdivide la progresión temporal del acontecimiento en una multitud de instantes discretos, que es necesario historiar fijar dentro de una trama que es a la vez temporal y narrativa. En *Operación Masacre* los instantes discretos están recogidos en detalle, por ejemplo, en la primera parte: "personas."<sup>16</sup> *Operación Masacre* describe y trata de representar lo violento, mostrándonos en sus páginas las vidas de los muertos, transformándolos en fantasmas que todavía tienen cuerpo. La violencia siempre existe en una red de representaciones porque nunca tienen palabras ni el lenguaje de representarse enteramente. Al utilizar varios registros, Walsh conecta a los géneros y los sistemas de representaciones a encontrarse en la página, abriendo un sistema de representación que el lector necesita construir en su lectura. El lector, entonces, pone más consciente de como él sigue leyendo y descifrando las representaciones encontradas por todo el libro.

La primera parte de *Operación Masacre* está dividida en trece segmentos, titulados con el nombre de una víctima. El primer segmento empieza:

"Nicolás Carranza no era un hombre feliz, esa noche del 9 de junio de 1952, bajo el amparo de las sombras acababa de entrar en su casa, y es posible que algo lo moviera por dentro. Nunca lo sabremos del todo. Muchos pensamientos duros el hombre lleva a la tumba, y en la tumba de Nicolás Carranza ya está reseca la tierra."<sup>17</sup>

El lector ha sido asesinado. Desde la primera frase el uso del pasado ("era") y la fecha precisa. El lector entra en la casa de Carranza, cara a cara con la vida privada de un hombre que

presente que Walsh trata de traer a la vida (“esa noche del 9 de junio”), crea un espacio de fantasmas que quieren estar presentes, que quieren ser reconocidos y representados. La mezcla del pasado y el presente muestra el punto de contacto entre literatura (presente) e historia (pasado), demostrándonos que, en esta primera parte, las representaciones literarias tienen la posibilidad de transformarse en historia. La tumba, mencionada al principio, representa tanto la tumba de Carranza como la tumba metafórica del hecho histórico. La preservación en la obra de Walsh. Auerbach, escribiendo sobre el realismo de Zola, recuerda que

“the slow transition from torpid resignation to conscious awareness of one's situation, the budding of hopes and plans, the various attitudes of different generations; then to the somber poverty and the reeking atmosphere of the slums, the densely packed bodies, the simple appositeness of the speeches...”<sup>18</sup>

El lector de Zola se mueve de la resignación al reconocimiento a través del modo de representar que transforma su mente en algo más activo y perspicaz. El lector de Zola también se enfrenta con un tipo de naturalismo aquí que hace demandas sobre la concentración del lector. Todas las descripciones parecen despojadas de encanto literario, existiendo solamente como hechos carentes de componentes estéticos. Pero no es así como podemos ver en el primer párrafo y cómo vamos a ver después, la narración hace demandas sobre el lector.

En su ensayo, “El Sueño Eterno de Justicia,” Ana María Amar Sánchez nos recuerda que el género y las representaciones establecidas por Walsh, “juegan en el cruce de imposibilidades: la de mostrarse como una ficción...y la de ser un espejo fiel de los hechos.”<sup>19</sup> Aunque este ensayo nos da un buen punto de partida para comprender la naturaleza híbrida de *Operación Masacre* y el proyecto de reflejar la realidad a través de la “no ficción,” Sánchez, como la mayoría de los críticos que escriben sobre *Operación Masacre*, no ofrece la narración propia para involucrarse en lecturas cercanas. Sánchez nos dice que “la narración testimonial trabaja con dos procedimientos interrelacionados: la expansión de la historia y la concentración en el detalle.”<sup>20</sup> Sin embargo, entrando en la narración, yo quiero saber cómo los detalles entraron en el libro, cómo y por qué están contruidos, y cómo funcionan por su voz a las víctimas y a la historia.

Ni bien nuestros ojos contemplan las palabras en la primera página, “y es posible que algo lo mordiera por dentro,” entramos en un espacio, un mundo, de lo posible, en el que nunca vamos a saberlo todo. El narrador nos presenta con ausencias, lo desconocido, puede solamente crear posibilidades, líneas de fuga. Todo es posible pero nada se puede afirmar. La única cosa que es verdad, que es real y existe sin cuestión, es que vivía alguien llamado Nicolás Carranza y que ya no existe porque ahora está muerto. Como nos instruyen Umberto Eco y Pampillo, “es necesario que estas personas dejen de ser individuos abstractos y adquieran carnalidad, ocupen el campo de la conciencia del lector, actúen sobre su sensibilidad, esta carnalidad que transforma el sistema de información en un sistema de experiencia que el lector puede sentir y tener empatía por las víctimas y sus familias. Rita de Caceres citando a Hayden White, nos recuerda que la diferencia entre los acontecimientos históricos y los imaginarios no es tan evidente como parece. “Historical events,” escribe White,

“differ from fictional events in the ways that it has been conventional to characterize their differences since Aristotle. Historians are concerned with events which are assigned to specific time-space locations, events which are (or were) in p

observable or perceivable, whereas imaginative writers -poets, novelists, playwrights are concerned with both of these kinds of events, imagined, hypothetical, or inventions.”<sup>22</sup>

En su combinación de estos dos mundos, el histórico y el literario, nuestro narrador es como historiador y como autor, componiendo un discurso histórico a través de las estrategias literarias. “La historia,” escribe Grandis, “se da como lección; el sujeto aparece vacío,” en Walsh vemos directamente que la objetividad, tan importante para el proyecto histórico, se transforma, extendiéndose hacia la subjetividad.<sup>23</sup> No tenemos solamente una lección llena de sujetos vacíos, tenemos sujetos llenos de vida, con familias y barrios, con voces y esperanzas. Hay muchas cosas invisibles en la obra de Walsh, pero él nos dice que son invisibles y nunca vamos a llegar al conocimiento completo, que jamás vamos a saber todo, sugiriéndonos que el proyecto histórico no puede capturar la totalidad y que todo funciona a través de hipótesis y del azar. Lo que podemos saber es que Carranza existió, que tenía una esposa y hijos, y que vivió en el “barrio obrero de Boulogne.”<sup>24</sup>

En esta primera parte el narrador nos muestra un panorama de un Buenos Aires obrero, mapeando Boulogne, el barrio que va a reaparecer a través de la primera parte. Boulogne gana visibilidad aquí, representando otra parte de la ciudad tan conocida por el resto del mundo, la parte menos literaria digamos, la parte llena de gente que pertenece a la clase media-baja. “El barrio obrero de Boulogne” se transforma, en la segunda parte titulada “Garibotti,” en “El Barrio Obrero de Boulogne,” un sustantivo propio. El espacio que los trabajadores representa el espacio más puramente argentino en el texto, mostrándonos a través del medio de las descripciones detalladas del interior de las casas. Por ejemplo, en la casa de Garibotti vemos que

“la pasión decorativa o recordatoria culmina en la prevista litografía de Gardel recortado en negro, el sombrero casi tapándole la cara, el pie apoyado en una silla, pulcra la guitarra.”<sup>25</sup> Pero es una casa limpia, sólida, discretamente amoblada, una casa en la que puede vivir bien un obrero. Y “la empresa” les cobra menos de cien pesos de alquiler.”<sup>26</sup>

El narrador siempre nos sitúa en los detalles del lugar, de la calle, diciéndonos que “conviene retener el detalle [porque] tiene cierta importancia.”<sup>27</sup> ¿Por qué incluir estas descripciones del interior de la casa de Garibotti? ¿Es importante mencionar la litografía de Gardel en un libro de no-ficción que quiere inmortalizar una historia ausente? Estos detalles, aparentemente inútiles, representan la única interioridad que el narrador puede mostrarnos manteniendo todavía su objetividad. Pero en estas descripciones podemos ver la intersección entre objetividad y subjetividad, entre representaciones históricas/periodísticas y literarias. Si tuviésemos solamente una descripción del barrio desde afuera, como una fotografía inmóvil, estática, nunca seríamos capaces de sentir a las víctimas. El narrador trata de hacernos sentir, ya que a través de nuestra empatía podemos también forzarnos a tomar parte en una crítica política. Al utilizar estos tipos de descripciones interiores, quiere eliminar la etiqueta “peronista” en referencia a las víctimas, y reemplazarla con la etiqueta “argentino.” No importa si Garibotti o Carranza eran peronistas, lo que importa es que tenían la litografía de Gardel, que pagaban el alquiler cada mes como si fueran argentinos que vivían y trabajaban para sus familias. Lo que importa es que eran principalmente argentinos, como todos leyendo *Operación Masacre* cuando se publicó. Al borrar las tendencias peronistas, Walsh puede efectivamente decir que el gobierno argentino del 1976 había matado argentinos, no peronistas. Al borrar las posibles tendencias peronistas

víctimas, Walsh efectivamente las despolitiza, revelando el hecho fundamental de gobierno argentino había ejecutado a ciudadanos argentinos, no a peronistas.

Tenemos un momento en “Garibotti” en que la descripción de la casa y familiar de Garibotti es interrumpida por la voz de Florinda cuando se acuerda de su “¿Qué viene a hacer Nicolás Carranza?- Vino a sacármelo. Para que me lo devuelva muerto’ –recordará Florinda Allende con rencor en la voz.”<sup>28</sup> En esta interrupción nos cuenta que la voz de Francisco que escuchamos justo después es una voz perdida, un fantasmal que sigue hablando a través de las palabras y recuerdos auditorios de F. Otro ejemplo de esta voz fantasmal aparece en un título, “Me Voy a Trabajar...”, sección que habla sobre Vicente Damián Rodríguez. “Me voy a trabajar” son las palabras que Vicente le dijo a su esposa y reverberan cuando el texto nos las encuentra dos veces. La sección describiendo a Rodríguez empieza en el presente y muestra el futuro horroroso del hombre:

“Es una torre de hombre este Vicente Damián Rodríguez , que tiene 35 años, que carga bolsas en el puerto, que pesado y todo como es juega al fútbol, que guarde infantil en su humanidad gritona y descontenta, que aspira a más de lo que puede, que tiene mala suerte, que terminará mordiendo el pasto de un potrero y pidiendo la muerte que lo maten, que terminen de matarlo, sorbiendo a grandes tragos la muerte que no acaba de inundarlo por los ridículos agujeros que le hacen las tallas los máuseres.”<sup>29</sup>

Tenemos una descripción física aquí, sin elaboraciones; solamente “una torre de hombre haciendo lo que le va a suceder mucho más grotesco cuando la torre es literalmente derrocada. Las próximas descripciones comentan sobre su personalidad, su suerte fuera de los aspectos físicos, fuera de lo que podemos ver. Walsh evoca la humanidad de Rodríguez, recordándonos que “aspira a más de lo que puede,” una imagen clásica de Argentina pobre pero con esperanza. La palabra “humanidad” entra en contacto con la imagen física, visible, que tenemos de Rodríguez: sus dientes mordiendo el pasto, pidiendo la muerte. Colocando “humanidad” cerca de esta imagen inhumana, es otro modo en el que nuestro narrador está, tácticamente, criticando el sistema político que permite el tratamiento de otro ser humano. Esta es una de las más descriptivas, más espeluznantes representaciones de la tortura en la primera parte del libro. Podemos visualizar esa imagen de un hombre tumbado en el pasto, desesperado, abrazando la muerte sobre la vida. ¿Por qué que no conocemos los detalles tan gráficos en la muerte de Carranza y Garibotti? Walsh presenta con una imagen que no podemos sacar de nuestras cabezas, una imagen que permanece, evocando empatía para un grupo de gente, una clase: los pobres.

Esta sección es significativa no solamente por su capacidad de crear esta imagen de un cuerpo, pero también por su representación de una familia empobrecida que vive en “Yrigoyen 4545.”<sup>30</sup> La importancia de este lugar no puede ser exagerada, porque es más específico que el barrio Boulogne y, en su especificidad, gana una representación antropológica. Cuando la pobreza descrita en esta sección se combina con las palabras de Rodríguez (“me voy a trabajar”), vemos que la inclinación de nuestro narrador hacia las representaciones de un Buenos Aires obrero trata de revelar la desigualdad profundamente arraigada en el país. El trabajo es una parte tan fuerte de la identidad de Rodríguez que siempre reside en las últimas palabras que le había dicho a su esposa. No sabemos si él va a trabajar realmente, nunca vamos a saber. Lo que sabemos es que nunca volvió a su casa el próximo momento en que lo vimos, como lectores, es en el carro de asalto donde lo

a la muerte. Lo que sabemos es que era pobre, tenía hijos y esposa, y que sus últimas palabras podrían ser “me voy a trabajar.” “Por un lado,” dice nuestro narrador, “Rodríguez es opositor peronista. Por otro, es un hombre comunicativo, locuaz, a quien le resulta muy difícil callar algo importante.”<sup>31</sup> Estos dos lados construyen el sistema que Walsh critica fastidiosamente en que el ser peronista (en algunos casos), ser opositor, es ser pobre, ser obrero. Las representaciones y descripciones de Rodríguez en esta sección señalan un marco fuera del marco principal (i.e. la representación de las víctimas en sus vidas privadas); encontramos el reemplazo de “peronista” como una marca de identidad y su substitución por “pobre,” una marca más adecuada ya que Walsh intenta aquí ayudar a su país a superar un abismo abierto tras la deposición de Juan Domingo Perón.

Esta marca no funciona tan bien cuando nos centramos en Mario Brión y Carlos Lizaso, dos hombres relativamente bien establecidos económicamente en comparación con Rodríguez. Nuestro narrador utiliza otros tipos de representación para crear los retratos de estos hombres, retratos basados más sobre la apariencia física y psicológica que en la vida pública. En cierta medida, las descripciones íntimas de la vida familiar y el espacio privado. El narrador intenta inculcar una forma de empatía política en el lector, diferente de la que el lector siente por Rodríguez y su pobreza. “Lizaso,” la sexta sección, empieza con algunas palabras que describen a la víctima: “Más nítida, más apremiante, más trágica, aparece la imagen de Carlitos Lizaso. Tiene veintiún años este muchacho alto, delgado, pálido, de carácter reticente y casi tímido.”<sup>32</sup> No tenemos descripciones físicas de Garbotti ni de Carranza pero la séptima sección empieza con este tipo de descripciones, mostrándonos no a “Carlos,” un hombre rico pero a Carlitos, un chico tan frágil, tan dulce, que es casi infantil. En las primeras secciones no tenemos este tipo de narración, el narrador no instruye nuestra lectura a través de palabras como “trágica” o “apremiante,” solamente narra, dándonos algunas entradas en las vidas privadas y familiares de las víctimas pero nunca diciéndonos qué pensar. La imagen de Carlitos que aparece aquí nos muestra su flexibilidad política, específicamente cuando responde a la pregunta “¿por quién pelearías?” con “creo que por ellos” (los revolucionarios).<sup>33</sup> Nos muestra también que él eligió ser peronista porque que no tenía otra opción, una elección casi espontánea que demuestra cuán rápido se cambian las inclinaciones políticas. Al representar esa elección espontánea de Carlitos de ser revolucionario (ya que “peronista” nunca aparece en esta sección), Walsh desarrolla una crítica de la afiliación política que contribuye a su tema general: matar a la gente por ser peronistas es lo mismo como matarlos por ser obreros o tener el nombre Carlos- en otras palabras, es arbitrario.

Walsh menciona que Carlitos “en sus momentos de descanso, se distrae para jugar ajedrez, es un jugador fuerte, que interviene con éxito en algunos torneos juveniles.” Mencionando esto, Walsh nos recuerda su “Prólogo”, donde el ajedrez representa un punto al que no puede regresar. Carlitos tampoco puede regresar a su ajedrez, nunca va a regresar. La violencia ha interrumpido el juego para Walsh y esa misma violencia ha parado, siempre, la vida de Carlitos. El ajedrez, metafóricamente, representa el tiempo antes del fusilamiento, antes de la violencia de 9 de Junio 1956, el tiempo de la literatura fantástica que Walsh leía y escribía. Cuando el ajedrez aparece en la narración que describe a Lizaso pide nuestra atención, recordándonos que el juego se acabó. Es en este momento que el mundo literario aparece y se esconde entre las páginas. Por un lado, las descripciones de Carlitos, y otros, utilizan algunas herramientas y estéticas literarias para crear un mundo mimético y comprensible para el lector; por el otro lado, como señalé antes, este mundo siempre está desarmado por las estrategias y representaciones históricas. Cuando el lit

aparece, con la palabra “ajedrez” por ejemplo, que ya tiene un valor metafórico desde el Prólogo, la no-ficción, creada por representaciones históricas y periodísticas, empieza a reprimir las descripciones y los retratos literarios.

Las descripciones de Mario Brión en la décima parte del libro nos muestran un mundo presente, en contraste con el tiempo pasado que aparece en las descripciones de Liz Carranza. En este mundo el narrador utiliza los tiempos, presente/futuro, como herramientas gramaticales que tienen la posibilidad de representar la muerte sin presentarnos con una imagen grotesca (como la de Rodríguez). Este tipo de narración forma la experiencia de la muerte para el lector, una experiencia que se manifiesta textualmente a través del juego de los tiempos. La sección empieza así:

“En el número de la calle Franklin vive Mario Brión. Es un chalet con un jardín en una esquina, a menos de cien metros de la casa fatídica. Brión tiene treinta y tres años esa tarde del 9 de junio. Es un hombre de estatura mediana, rubio, con calvicie incipiente, de bigotes. Cierta expresión melancólica se desprende quizá de su rostro ovalado.”<sup>35</sup>

El no “tenía” treinta y tres años, pero “tiene.” Estos tipos de narraciones fuerzan al lector a mantener a Brión en el presente, a verlo vivo, a entrar en su historia, su vida actual. El narrador nos dice mucho sobre él- que sus aspiraciones fueron “trabajar, progresar, proteger su familia, tener amigos, ser estimado”; que sus vecinos habían dicho que es un “mucho alegre, amable con todos, un poco tímido,” pero que “no fuma ni bebe.”<sup>36</sup> Tenemos a Mario que salió de su casa solamente para comprar el diario y que nunca volvió a su casa. Tenemos a un Mario que quizás no es peronista, o por lo menos una descripción de Mario que las palabras “peronista” o “política” no se manifiestan. Todo queda en el presente que leemos el último párrafo: “Camina hasta Yrigoyen y se adentra por el largo pasillo del testigo de último momento lo verá parado cerca del receptor de radio, sonriente y con las manos en los bolsillos, un poco aislado, un poco ausente de los otros grupos que charlan y juegan a las cartas.”<sup>37</sup> En este instante tenemos un futuro ya pasado (“verá”) que nos recuerda que todo lo que hemos leído de Mario en su presente, con su esposa e hijo, existe realmente en el pasado. La narración, entonces, representa al fantasma, situándose en un presente que ya se terminó, que ya no existe- un pasado asesinado.

Walsh encuentra a fines del 1956 un país fracturado después de diez años de gobierno peronista y a través de *Operación Masacre* comienza un proceso (últimamente función) de catarsis nacional, trascendiendo los conflictos partisanos e iluminando el régimen militar contra la población civil. Al presentarnos a las víctimas como personajes literarios, enfatizando sus vidas diarias, sus sueños, sus deseos, sus realidades, Walsh trata en varios registros utilizando la empatía, entre otras herramientas literarias, creando para el lector una arena jurídica donde el pueblo puede re-ejercer la justicia abandonada por el estado.

## Notas

<sup>1</sup> Walter Benjamin, “The Storyteller,” in *The Novel*, ed. Dorothy Hale (Oxford: Blackwell, n.d.), 363.

<sup>2</sup> Erich Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, 50th ed. (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2003), 23.

<sup>3</sup> Rodolfo J Walsh, *Operación Masacre* (Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1972), 17.

- <sup>4</sup> Benjamin, "The Storyteller," 362.  
<sup>5</sup> Ibid.  
<sup>6</sup> Ibid.  
<sup>7</sup> *Textos De Y Sobre Rodolfo Walsh*, 1st ed., Aguilar singular ; Figuras 8 (Buenos Aires: Alianza, 2000)  
<sup>8</sup> Walsh, *Operacion Masacre*, 17-18.  
<sup>9</sup> Auerbach, *Mimesis*, 471.  
<sup>10</sup> Walsh, *Operacion Masacre*, 19.  
<sup>11</sup> *Textos De Y Sobre Rodolfo Walsh*, 167.  
<sup>12</sup> Ibid., 18.  
<sup>13</sup> Ibid., 21.  
<sup>14</sup> *Textos De Y Sobre Rodolfo Walsh*, 167.  
<sup>15</sup> Ibid., 190.  
<sup>16</sup> Ibid., 192.  
<sup>17</sup> Walsh, *Operacion Masacre*, 29.  
<sup>18</sup> Auerbach, *Mimesis*, 514.  
<sup>19</sup> *Textos De Y Sobre Rodolfo Walsh*, 205.  
<sup>20</sup> Ibid., 208.  
<sup>21</sup> Ibid., 171.  
<sup>22</sup> Ibid., 187.  
<sup>23</sup> Ibid., 188.  
<sup>24</sup> Walsh, *Operacion Masacre*, 31.  
<sup>25</sup> Ibid., 33.  
<sup>26</sup> Ibid., 37.  
<sup>27</sup> Ibid.  
<sup>28</sup> Ibid., 34.  
<sup>29</sup> Ibid., 52.  
<sup>30</sup> Ibid., 53.  
<sup>31</sup> Ibid.  
<sup>32</sup> Ibid., 42.  
<sup>33</sup> Ibid., 42-43.  
<sup>34</sup> Ibid., 43.  
<sup>35</sup> Ibid., 48.  
<sup>36</sup> Ibid., 49.  
<sup>37</sup> Ibid., 50.

### Bibliografía

- Auerbach, Erich. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. 50th ed. Princeton, N.J: Princeton University Press, 2003.
- Benjamin, Walter. "The Storyteller." In *The Novel*, edited by Dorothy Hale, 360-378. Oxford: Blackwell, n.d.
- Lukacs, Georg. *Ensayos Sobre El Realismo*. Translated by Juan Jose Sebrelli. Buenos Aires: Veinte, n.d.
- Walsh, Rodolfo J. *El Violento Oficio De Escribir: Obra Periodística (1953-1977)*. Espejo Argentina. Buenos Aires: Planeta, 1995.
- . *Ese Hombre Y Otros Escritos Personales*. 1st ed. Biblioteca breve. Buenos Aires, Argentina: Seix Barral, 1996.
- . *Operacion Masacre*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1972.
- . *Textos De Y Sobre Rodolfo Walsh*, 1st ed., Aguilar singular ; Figuras 8 (Buenos Aires: Alianza, 2000), 41.