

## ***Operación masacre*:\* la fundación mitológica del testimonio**

**ROSSANA NOFAL**

CONICET/UNT/ Núcleo Memoria, Argentina

### **RESUMEN**

A partir de *Operación masacre*, de Rodolfo Walsh, la autora distingue, en este ensayo, el testimonio de otras narrativas. Señala que no es literatura de bandidos, porque el sustrato son memorias de víctimas o de sobrevivientes de la impune violencia de Estado. Afirma que tampoco es reportaje o crónica periodística: en estos últimos no median una serie de entrevistas orales ni se plantean imágenes históricas totalizadas. La autora insiste en el carácter revolucionario del testimonio, que busca construir una verdad absoluta, un discurso sin fisuras. A diferencia de la novela-testimonio, que es instrumento de conocimiento, este género tendría un sentido fundamentalmente histórico. Sostiene que, en Argentina, las víctimas directas de la violencia son quienes pueden solicitar reparación; por eso, los escritores de testimonio de la posdictadura se debaten entre la pertenencia al grupo de víctimas y la voluntad de asumir las causas políticas. Nofal concluye que Walsh, a diferencia de ellos, toma la palabra y dice la verdad desde su lugar de ciudadano y desde el espacio literario.

**PALABRAS CLAVE:** narrativa argentina, literatura testimonial, novela-testimonio, *non fiction*, Rodolfo Walsh, *Operación masacre*.

---

\* Todas las citas del texto corresponden a la edición definitiva de *Operación masacre*, prólogo de Osvaldo Bayer, Buenos Aires, Planeta, 1994.

**SUMMARY**

Using Rodolfo Walsh's *Operación Masacre* as a starting point, the author draws attention, in this essay, to the testimony in other narratives. She points out that this is no bandits' literature, since the underlying story is the memoir of victims or survivors of the unpunished violence of the State. She also claims it is neither an article nor a news chronicle: in these, there are no series of oral interviews or there is no outlining of totalizing historical images. The author insists upon the revolutionary nature of testimony, striving to build a definite truth, a discourse with no gaps. In contrast with testimonial novels, which are tools of knowledge, this genre's meaning would be primarily historical. She also states that in Argentina the direct victims of violence are entitled to ask for retribution; under this consideration, testimony writers of the post-dictatorship period balance themselves between the belonging to the victims' groups and the will to assume political causes. Nofal concludes saying that Walsh, unlike those authors, takes on a voice and speaks the truth from his position as a citizen and from a libertarian space. KEY WORDS: Argentinean narrative, testimonial literature, testimony-novel, non-fiction, Rodolfo Walsh, *Operación Masacre*.

*Rodolfo Walsh no existe. Es solo un personaje de ficción.  
El mejor personaje de la literatura argentina.  
Apenas un detective de una novela policial para pobres.  
Que no va a morir nunca.*  
Osvaldo Bayer

DESDE HACE YA un tiempo busco la identidad de género testimonial, en tanto modo particular de la escritura en la que se inscriben las memorias del pasado dictatorial y también las luchas por las identidades de ese pasado. Me propongo ahora mirar a los costados en los momentos fundacionales de esta escritura.

Las palabras *militancia, miedo, armas, muerte*, atraviesan el canon del género al que le puse una fecha de nacimiento y un documento de identidad: la "Carta abierta de un escritor a la Junta militar" de Rodolfo Walsh. Al día siguiente del envío, un grupo de tareas de la Escuela de Mecánica de la Armada trata de secuestrarlo. Walsh se resiste y lo matan; este momento de constitución nos provoca pensar una imagen del guerrero como víctima y como hombre y la construcción de una causa colectiva. El relato maestro que da las claves de esta interpretación es la narración que asegura que el militante no sobrevive: resiste o muere en el campo de batalla.

Esta lectura tiene la marca indeleble de haber cruzado, quizás tardíamente, el libro de Primo Levi, *Los hundidos y los salvados*. La letra que

avanzaba a la vez que imagino, se transformaba en experiencia el fantasma del suicidio. La pregunta por la narrabilidad del horror se instala en el punto inaugural de estos pensamientos desordenados. También me pregunto cuál es el protocolo testimonial, qué hace que un libro sea incluido en el corpus testimonial, cuál es su especificidad con respecto a un reportaje o a una crónica periodística.

Inicialmente reconocí al menos tres elementos que lo identificaban: la pertenencia a los géneros primarios marcados por la oralidad inicial de la entrevista; la posibilidad de plantear imágenes históricas totalizadoras; y una tipología marcada por su condición de testimonio canónico o testimonio letrado de acuerdo a la identidad de los informantes. Postulé, además, que el género se inscribe desde la derrota más que desde la resistencia y en cuanto a los sujetos del testimonio afirmé que podían presentarse como memorias de víctimas absolutas o como militantes. En una búsqueda constante por avanzar en la constitución de ese cuerpo, pienso que el testimonio debe leerse como un sistema particular de escritura dentro de la literatura argentina. Abrir las cadenas del género e incorporar los problemas y las luchas por la memoria y sus temas: la guerra y el delito del Estado. Camino por la delgada línea dejada por la polémica teoría de los dos demonios, instaurada, de una vez y para siempre, en el prólogo del *Nunca más* escrito por Ernesto Sabato.

## FUNDACIONES

La hipótesis de guerra permitió, además, justificar la represión; dos ejércitos enfrentados, ambos en forma clandestina. Hablar de guerra es un punto conflictivo cuando se piensa en las memorias de la represión. En general, los discursos marcados por los derechos humanos, no aceptan la discusión en este terreno, pero, me inquieta ver cómo funciona este tema en la literatura testimonial argentina fundada por Rodolfo Walsh en un reportaje que le hace Ricardo Piglia en 1970.<sup>1</sup> En la discu-

---

1. "Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política", incluida en la edición de Roberto Baschetti, *Rodolfo Walsh, vivo*, Buenos Aires, La Flor, 1994, pp. 62-74.

sión aparecen los núcleos más conflictivos de la voluntad de historiar el proceso literario nacional.

Pero al mismo tiempo creo que la gente más joven, que se forma en sociedades distintas, sociedades no capitalistas, o bien que están en proceso de revolución, va a aceptar con más facilidad la idea de que el testimonio y la denuncia son categorías artísticas por lo menos equivalentes y merecedoras de los mismos trabajos y esfuerzos que se le dedican a la ficción. En un futuro, tal vez, inclusive se inviertan los términos: que lo que realmente se aprecie en cuanto a arte sea la elaboración del testimonio o del documento, que, como todo el mundo sabe, admite cualquier grado de perfección. Evidentemente, en el montaje, la compaginación, la selección, en el trabajo de investigación, se abren inmensas posibilidades artísticas.<sup>2</sup>

Desde su punto inicial, la escritura testimonial disputa un territorio en el espacio mismo de la literatura argentina. Un terreno con estructuras propias que se identifican como categorías diferentes a las de la ficción a la vez que reivindican una zona del arte directamente relacionada con la política. Con la publicación de *Operación masacre*, en julio de 1957, Rodolfo Walsh imagina un género que responde al desarrollo general de las estructuras del sentir<sup>3</sup> de un grupo de intelectuales que consideran imposible hacer de la literatura un arte desvinculado de la política. Mi propuesta en este ensayo es la de explicitar cuáles son las marcas identitarias con las que el autor funda un trayecto particular dentro del sistema literario nacional. Me interesa escribir sobre mi puerta de entrada al libro de Walsh, diseñar una suerte de “caja de memoria” a partir de una valoración apasionada de un relato con modulaciones heroicas, con el romanticismo propio de los relatos épicos.

## INAUGURACIONES

El testimonio se enfrenta con algo más complejo que la representación del pasado próximo; nace con el mandato de percibir experiencias

---

2. Rodolfo Walsh, en Baschetti, 1994, p. 68.

3. Apelo al concepto de “estructura de sentimientos” en el sentido que le da a esta noción Raymond Williams, 1980, p. 150.

ajenas, asimilarlas y construirlas como experiencias próximas. Son textos marcados por la heterogeneidad que caracterizó a la literatura argentina desde sus orígenes, pienso en *El Facundo* o en *El Matadero* como relatos fundacionales; los escritores, definidos como tales, están vinculados al periodismo como oficio y al romanticismo como estética. La creación de héroes y demonios y la dificultad para hablar sobre los recuerdos será una constante en los testimonios.

En *Operación masacre*, el género inscribe la historia de aquellos que de un modo u otro han sobrevivido a la acción impune de un Estado delincuente. En ese espacio intersticial entre el recuerdo y el olvido se sitúa un relato que se cuenta y que se escribe. Este primer gesto narrativo borra la experiencia de la culpa de los sobrevivientes. Los que hablan están presentes solo gracias al gesto arbitrario de la matanza; ninguno de los personajes debe justificar su lugar. Las marcas de la traición están ausentes en la construcción narrativa de Walsh; los sobrevivientes son héroes involuntarios y los muertos víctimas inmoladas de la sinrazón.

El sereno del depósito estaba acostumbrado a ver cadáveres. Cuando llegó esa tarde, sin embargo, hubo algo que lo impresionó vivamente. Uno de los fusilados tenía los brazos abiertos a los flancos y el rostro caído sobre el hombro. Era un rostro ovalado, de cabello rubio y naciente barba, con una mueca melancólica y un hilo de sangre en la boca.

Tenía una tricota blanca, era Mario Brión y parecía un Cristo.

El hombre se quedó un momento atontado.

Después le cruzó los brazos sobre el pecho.<sup>4</sup>

El narrador apela a un relato maestro para dar una clave alegórica de la interpretación: los muertos son víctimas inmoladas como el Cristo en la cruz; la figura se desplaza hacia una composición fuera de la rutina: está vestido de blanco.<sup>5</sup>

---

4. Rodolfo Walsh, *Operación...*, p. 148.

5. Años después, esta será la imagen con la que Walsh construye a su hija Vicki. *Carta a mis amigos* supone la exposición del cuerpo de víctima inmolada de su hija Vicki, construida como un ángel vestido de blanco que grita, desafía. Aquí, el autor se convierte en el escultor de una imagen; el sujeto Vicki se convierte así en un objeto de arte; Walsh reestablece el aura al devolver el escenario ritual en que esa muerte tiene lugar. En este punto, juego libremente con el concepto de

El testimonio, como género, se apropia de zonas de la condición literaria, de sus tramas retóricas, de las condiciones de la ficción. Fundo mi lectura en la necesidad de liberar nuevos núcleos de sentido en torno a una escritura paradigmática y fundacional. El autor de *Operación masacre* ha ejercido una notable influencia, particularmente entre quienes piensan la escritura literaria desde el campo periodístico.<sup>6</sup> La lectura de su producción abre, en distintos registros, la polémica sobre las diferencias y tensiones de los textos de denuncia frente a la literatura de ficción. Particularmente, pienso la literatura testimonial como una construcción permeable a la ficción y a sus retóricas. En distintas oportunidades he cuestionado la casi automática vinculación de la escritura de Walsh con el *non fiction*. Como lo afirma Ana María Amar Sánchez, el género no ficcional

---

“aura” de Benjamin, entendido como una atmósfera particular que rodea a la obra original, definida como “una trama peculiar de tiempo y espacio: la única aparición de una distancia, por muy pequeña que esta sea”. Para Benjamin, la técnica de la reproducción aparta a la forma reproducida de la tradición a la que pertenece la obra original e ignora su carácter genuino y su aura. Walsh restituye la base ritual al hecho representado y emerge otra práctica en la escritura: su base política. Para la construcción de su objeto apela a la mirada de un mediador; la construcción del semblante de Vicki está en manos de los victimarios. “El comunicado del Ejército que publicaron los diarios no difiere demasiado, en esta oportunidad, de los hechos. Efectivamente, Vicki era Oficial 2a. de la organización Montoneros, responsable de la *Prensa Sindical* y su nombre de guerra era Hilda. Efectivamente, estaba reunida ese día con cuatro miembros de la Secretaría Política, que combatieron y murieron con ella. (R. Walsh, “Carta a mis amigos”, en R. Baschetti, *Rodolfo Walsh, vivo*, p. 188). El dibujo del cuadro corresponde a un soldado menor “un conscripto”; un sujeto que habla porque reconoce haber sido testigo de un acontecimiento de dimensiones extrañas, inexplicables, en su marco de referencias; en este narrador pone el autor una de las marcas constitutivas del género: la urgencia por contar.

6. Juego libremente con los estimulantes desarrollos de Eduardo Jozami (2006), *Rodolfo Walsh. La palabra y la acción*, Buenos Aires, Norma, p. 147. “Sin embargo, no todos se atuvieron a su rígida distinción entre denuncia política y literatura de ficción. Miguel Bonasso relató en *Recuerdo de la muerte* lo ocurrido en la Escuela de Mecánica de la Armada, mezclando crónica y novela, personajes históricos y otros creados por el autor. El texto de Bonasso contribuyó significativamente a difundir lo que ocurrió en ese campo de tortura, pero el autor no se propuso la eficacia documental que Walsh le asignaba a sus textos de no ficción. En un registro distinto, Tomás Eloy Martínez (*Santa Evita. La novela de Perón*) ficcionaliza la historia más allá de cualquier propósito de denuncia o reconstrucción documentada de los hechos”.

propone una escritura que excluye lo ficticio y trabaja con material documental, sin ser por eso “realista”, pone acento en el montaje y en el modo de organización del material, rechaza el concepto de verosimilitud como “ilusión de realidad” y puede “reflejar fielmente” los hechos.<sup>7</sup>

El peligro de esta definición es justamente la exclusión de las retóricas propias del realismo y las tensiones entre elementos residuales y emergentes que el género testimonial adopta como cánones estéticos particulares. He optado por la categoría de *residual* frente al concepto de *emergente*, ya que considero que lo emergente está relacionado con la práctica cultural de una nueva clase aunque esta se halle relativamente subordinada. En la medida en que surge, una nueva producción es opuesta antes que alternativa; esta incorporación la condiciona y la limita. Habitualmente, la incorporación de los registros “nuevos” al modo de producción literaria dominante supone un reconocimiento, una admisión y, por lo tanto, una forma de adaptación a lo que ya está establecido.

La primera noticia sobre los fusilamientos clandestinos del junio de 1956 me llegó en forma casual, a fines de este año, en un café de La Plata donde se jugaba al ajedrez, se 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>8</sup>

La entrada al texto tiene la expresa voluntad de construir una anécdota desvinculada del espacio político. En la mesa del café solo entran las reglas arbitrarias del juego y se alejan las sombras terribles de las armas. La poética del testimonio se forma con discursos transformados en fantasmas, espectros de visiones anteriores de las relaciones sociales que no pueden disolverse con el derrocamiento de las quimeras idealistas que los generaron. En la mesa se juegan las memorias que no se disuelven y guardan para sí el extraño poder de resistir distintas con-

---

7. Ana María Amar Sánchez, *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1992, p. 27.

8. R. Walsh, *Operación...*, p. 17.

mociones. Walsh repone en la obertura el camino sinuoso del género y sus silencios más fuertes: la lógica de las armas y la violencia revolucionaria. El libro está constituido por elementos alternativos y de oposición; no se trata de una cuestión de práctica inmediata o de descubrimiento de nuevas formas sino de una lectura política diferente de las formas del relato policial canónico. Aparece exhibiendo claramente los restos de un modelo realista de representación y de las formas literarias canónicas.

Alejado de las posturas de una literatura o militante, Walsh entra a su relato como un mercenario. El primer interés es el dinero y la fama que le otorgaría un premio Pulitzer. El compromiso llega después, con la flexión de la Revolución cubana; este es un verdadero punto de quiebre que lo sacude de su escritorio y lo traslada a un campo de batalla real frente al hostigamiento permanente de los Estados Unidos, los atentados y los ataques aéreos a la población.

Esta es la historia que escribo en caliente y de un tirón, para que no me ganen de mano, pero después se me va arrugando día a día en un bolsillo porque la paseo por todo Buenos Aires y nadie me la quiere publicar y casi ni enterarse. Es que uno llega a creer en las novelas policiales que ha leído o escrito y piensa que una historia así, con un muerto que habla, se la van a pelear en las redacciones, piensa que está corriendo una carrera contra el tiempo, que en cualquier momento un diario grande va a mandar una docena de reporteros y fotógrafos como en las películas.<sup>9</sup>

“Esta historia no existió ni existe”. La escritura se presenta como una articulación de las historias de los personajes. Voces contrapuestas arman un tejido de narrativas personales y cruces subjetivos. Los hilos de la trama se convierten en los tropos desde los cuales nos acercamos a la densidad de una textura violenta. Walsh le da voz a los muertos, construye un lugar real para la escucha y les presta una escritura. Para resolver un enigma, traslada sus personajes desde el basural a la escena pública. En este sentido, esta historia no existe, como afirma un enunciado provocativo y desafiante, existen las memorias de los sobrevivientes. Walsh busca la clave para inscribir sus lenguajes y sus cuerpos; su parti-

---

9. *Ibíd.*, p. 20.

cular interpretación de los hechos y la reconstrucción de los fragmentos de la noche de la masacre nos hablan de las posiciones del intérprete y de los actores.

## CONTINUIDADES

Los principales problemas teóricos del género son las posibilidades de representación de la voz en la escritura de los sujetos subalternos y la intervención del intelectual en esta operación interpretativa. Son dos los fenómenos comprometidos en la identidad del espacio autorial; el primero tiene que ver con señalar la importancia del trabajo intelectual como modo de dar coherencia y unidad a la conciencia disgregada y contradictoria que surge de la experiencia “en bruto”; en segundo término, es importante destacar la idea misma de organicidad, entendida como reflexión que se apoya en los intereses y la perspectiva de determinados sectores sociales.

Me interesa distanciarme de la narración maestra que circula en muchas de las interpretaciones sobre el género en las que el testimonio parece surgir de una interpretación intelectual e independiente que se presenta luego como la exposición del sentir de los subalternos. Creo, por el contrario, que el género literario inaugurado por Walsh puede pensarse como un capítulo más de la literatura de bandidos.<sup>10</sup> Siguiendo este modelo de lectura, el autor, en tanto intelectual, es quien ha asegurado desde siempre “la supervivencia de los bandidos”.<sup>11</sup> En la descripción que Hobsbawm hace de la cultura del bandidismo, tanto en la literatura como en su imagen popular, son determinantes para esta caracterización los siguientes elementos: la libertad, el heroísmo y el sueño de justicia.

El bandido es valiente, tanto cuando actúa como cuando es víctima.<sup>12</sup> Si pensamos estas condiciones como válidas para leer el testimo-

---

10. Cfr. Eric Hobsbawm, *Bandidos*, Madrid, Grijalbo/Mondadori, 2001.

11. *Ibid.*, p. 154.

12. Juego libremente con los conceptos del autor que me permiten iluminar zonas importantes de la construcción de los personajes protagonistas de los testimonios. El mito de Robin de los bosques, trabajado en distintos relatos culturales, provoca pensar cómo se construyen los guerrilleros en la literatura testimonial argentina. Como lo afirma Hobsbawm: “El redescubrimiento de los bandidos so-

nio, estamos postulando una alteración de los supuestos dominantes del género. Pensar a los sujetos como personajes contruidos de acuerdo al modelo literario del bandidismo amenaza con subvertir las reglas y convenciones que se consideran normativas de un discurso fuertemente militarizado. Si en un primer momento se otorgó prioridad a la investigación fundamentada con documentos primarios y testimonios directos que permitieran confirmar los hechos narrados, a partir de la novela, el relato del pasado se permite una narración metafórica.<sup>13</sup> “Y así llegamos al personaje que explica gran parte de la tragedia: Torres, el inquilino del departamento del fondo”.<sup>14</sup> La escritura no se reduce a la redacción de los resultados de una investigación o a una prosa legible en lo inmediato. Se trata más bien de una indagación subjetiva en la que las figuras y el diseño de personajes literarios juegan un papel central. “Juan Carlos Torres llevaba dos o tres vidas distintas”.<sup>15</sup>

El género testimonial no puede desconocer la idea de “construcción” de los acontecimientos, de las tramas, de las argumentaciones, de las explicaciones sobre el pasado y sus consecuencias y los usos políticos de esa memoria.

---

ciales en nuestros días es obra de intelectuales, de escritores, de cineastas e incluso de historiadores. Este libro es una parte del redescubrimiento. Ha tratado de explicar el fenómeno del bandidismo social, pero también de presentar héroes: [...] una columna interminable de guerreros, rápidos como venados, nobles como halcones y astutos como zorros. Salvo escasas excepciones, nadie los conoció jamás a cincuenta kilómetros de su nacimiento, pero fueron tan importantes para sus pueblos como Napoleones o Bismarcks; y seguramente más importantes que el Napoleón y el Bismarck reales”. E. Hobsbawm, *Bandidos*, Madrid, Grijalbo/Mondadori, 2001, p. 155.

13. Mi lectura del género testimonial es deudora de la propuesta de Hayden White, para quien la obra histórica es una estructura verbal en forma de discurso en prosa narrativa. “Yo creo que en ese nivel, el historiador realiza un acto esencialmente poético, en el cual prefigura el campo histórico y lo constituye como un dominio sobre el cual aplicar las teorías específicas que utilizará para explicar lo que en realidad estaba sucediendo. Este acto de prefiguración puede adoptar una serie de formas cuyos tipos pueden caracterizarse por los modos lingüísticos en que se presentan [...] he llamado a estos cuatro tipos de prefiguración por los nombres de los cuatro tropos del lenguaje poético: metáfora, metonimia, sinécdoque e ironía”. Hayden White, *Metahistoria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 10.

14. R. Walsh, *Operación...*, p. 59.

15. *Ibíd.*

“Los hechos que relato en este libro fueron sistemáticamente negados, o desfigurados, por el gobierno de la Revolución Libertadora”.<sup>16</sup> El tono hegemónico es siempre el de la denuncia y la expresa voluntad de volver audible el silencio oficial. Walsh desenmascara, expone y explicita el delito del Estado.

—Yo no tengo por qué mentirle —me dijo—. Cualquier cosa perjudicial que usted me saque, diré que es falsa, que a usted ni lo conozco. Por eso no me importa que publique mi nombre verdadero o no.

Sonrió sin animosidad. Le expliqué que comprendía las reglas del juego.

—A esos muchachos no tenían por qué fusilarlos —prosiguió entonces—. A mí, vaya y pase, porque “estaba” y en mi casa secuestraron documentación. Nada más que documentación, no armas como dijeron después. Pero yo me escapé. Y Gavino también se escapó...

Hizo una pausa. Quizás pensaba en los que no se habían escapado. En los que no tenían nada que ver. Le pregunté si se había hablado de la Revolución.

—Ni remotamente —dijo—. <sup>17</sup>

Introducir la ambigüedad no es en sí misma una actividad subversiva; pero si se la acepta como posibilidad narrativa dentro del protocolo testimonial, los relatos rompen los maniqueísmos iniciales. Los tonos grises combinan el pasado y el presente, permiten un diálogo de muertos y la emergencia de discursos descentrados. En esta escena se instala la sospecha: ¿cuáles son los personajes vinculados con los hechos y cuáles las víctimas absolutas? O mejor: ¿quiénes son los culpables? Rápidamente el centro autorial cierra la brecha y sutura el relato con una visión homogeneizadora: “No les dijimos nada —explicó penosamente—, porque la realidad es que hasta ese momento no había nada”.<sup>18</sup> Mediante una descripción completa de los acontecimientos se preserva el orden de todo lo sucedido. En este sentido, guarda un cierto parecido con un mapa y se crea la ficción de veracidad; el relato describe totalidades que tienen un comienzo y un final definido y que, además, son verdaderas. Pero esta

---

16. *Ibid.*, p. 191.

17. *Ibid.*, p. 60.

18. R. Walsh, *Operación...*, p. 61.

metáfora es peligrosa, ya que los mapas son incompletos y no duplican de manera exacta el territorio representado.

El territorio es una figura móvil, las costas se desgastan y las fronteras se mueven. Walsh imagina una descripción minuciosa y completa, que diga todo lo que se ha ocultado y que sea definitiva. Se construye como un cronista ideal<sup>19</sup> que sabe lo que sucede el momento en que sucede, incluso en las mentes ajenas. Su mirada va reconstruyendo los enunciados de los testigos. Desde el centro autorial une los fragmentos dispersos y crea voces enfrentadas que le permiten alejarse de una posición única y completa.

Ante la imposibilidad de duplicar la realidad, en el relato de Walsh la evidencia documental se completa con la evidencia conceptual.<sup>20</sup> Se vuelve imposible imaginar la noción de una relación perfecta de los hechos, todas las imágenes construidas en su relato suponen los mecanismos de selección, inclusión y exclusión.

Walsh trabaja sobre los huecos, sobre unos pocos minutos que no están dichos por sus testigos, sobre las cosas no dichas, sobre el resto, sobre las palabras que quedaron fuera de las entrevistas. El testigo perfecto es quizás Enriqueta Muñiz. Este personaje inquietante queda fuera de la novela y es el constructor de esta máquina de la memoria. Walsh borra la figura de la mujer que pone en funcionamiento los complicados engranajes del momento inicial. La cantidad de evidencias es, decididamente, limitada.

—¿Por quién pelearías?

—No sé —responde desconcertado—. Por nadie.

—Pero si te obligaran, si tuvieras que elegir.

Medita un segundo antes de contestar.

Creo que por ellos —responde al fin.

Ellos son los revolucionarios.

Desde entonces ha pasado mucha agua bajo el puente. Carlos Lisazo parece haber olvidado semejantes disyuntivas [...] ¿Qué sabe de la revolución que estalla en ese mismo momento? Una vez más la contradicción, la duda. Por una parte, es un muchacho tranquilo, reflexivo.

---

19. Tomo el concepto de Arthur C. Danto, *Historia y narración*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 190

20. *Ibíd.*, p. 73.

No lleva armas ni sabe manejarlas. Se ha exceptuado del servicio militar y nunca ha tenido un simple revólver en sus manos.<sup>21</sup>

El núcleo de la escritura testimonial es la memoria; la historia irrumpe como una tragedia brutal que ataca desde fuera a la comunidad. “Más nítida, más apremiante, más trágica, aparece la imagen de Carlitos Lisazo”.<sup>22</sup> La voz de los testigos de los hechos se erige contra el *olvido obligatorio*<sup>23</sup> impuesto. Expresa la voluntad de registrar la experiencia de aislamiento de grupos marginales y negados por el sistema central. La memoria como trabajo, como ejercicio, definida como un mecanismo cultural que fortalece el sentido de pertenencia, tiene un papel importante en este itinerario crítico. La memoria-olvido, la conmemoración y el recuerdo se tornan cruciales cuando se vinculan a experiencias traumáticas y colectivas de represión y aniquilación.<sup>24</sup>

El testimonio como construcción de memorias implica circulación de múltiples verdades, pero, también de silencios y cosas no dichas. El hueco más inquietante es el silencio sobre las armas; son pocos los informantes que durante las entrevistas hablan de su participación activa en la lucha armada. Esto sugiere, al menos, dos lecturas: la imposibilidad de narrar los huecos simbólicos de lo traumático<sup>25</sup> o la posibilidad de pensar en un silencio deliberado; lo que se puede y lo que no se puede decir, lo que tiene y no tiene sentido, tanto para quien lo cuenta como para quien lo escucha.

Pero también puede pensarse esta ausencia como un gesto característico del género testimonio: la distancia entre el entrevistado y su

---

21. R. Walsh, *Operación...*, p. 53.

22. *Ibid.*, p. 51.

23. Jurij Lotman y Boris A. Uspenkiĭ, “Sobre el mecanismo semiótico de la cultura”, en *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1979, pp. 74-75.

24. Cfr. Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*. Madrid, Siglo XXI, 2002.

25. “Hay dos consideraciones para introducir en este punto. En primer lugar, si bien a primera vista parecería que la posibilidad de narrar implica una superación del hueco traumático y del silencio, no siempre es así. Existen casos en que, aunque se responda a preguntas de entrevistadores o se logre “contar”, las dificultades y obstáculos narrativos son enormes, reflejando la discrepancia entre la vivencia y los marcos narrativos para decirlo. Hay testimonios que carecen de subjetividad, otros que son repeticiones ritualizadas del relato del sufrimiento”. E. Jelin, *Los trabajos de la memoria*, p. 97.

audiencia y la construcción de una respuesta que los otros, y especialmente el autor, están dispuestos a escuchar. El silencio más importante del texto es el que se tiende sobre la lucha armada y sobre la posibilidad de matar.

Los hechos que relato en este libro fueron sistemáticamente negados, o desfigurados, por el gobierno de la Revolución Libertadora. La primera versión oficial es el telegrama dirigido al padre de Livraga, el 12 de junio de 1956, por el jefe de la Casa Militar, capitán Manrique, donde se dice que Juan Carlos fue “herido durante tiroteo”. Ya vimos en qué consistió el tiroteo.<sup>26</sup>

El texto expone la lógica del aniquilamiento y repone los documentos que prueban la tragedia. La hipótesis de la Ley Marcial como justificación de la represión es cuidadosamente desmontada a lo largo del relato. Walsh contrapone evidencias verdaderas a las borraduras de la historia oficial. Este gesto iniciado por Walsh prefigura un paso táctico desde la matriz discursiva revolucionaria “ellos son los revolucionarios” a la discursividad de los derechos humanos, tensión que resignificará el género en los relatos posdictadura. En la defensa de las víctimas no se puede reponer la filiación política al peronismo ni el uso de las armas en las acciones de contrainsurgencia; el autor desplaza el centro de atención a la identificación de un estado represor que actúa desde la clandestinidad.

Este, pues, es el documento al que tiene que responder, y no responderá jamás, la Revolución Libertadora. Prueba todo lo que afirmé en mis artículos de Mayoría y en la primera edición de este libro: que se detuvo a un grupo de hombres antes de entrar en vigencia la Ley Marcial; que no se les instruyó proceso; no se averiguó quiénes eran; no se les dictó sentencia; y se los masacró en un descampado.<sup>27</sup>

El testimonio busca inscribirse en un proyecto literario, superando una suerte de “grado cero de la escritura” que constituye el testimonio autobiográfico o la entrevista inicial con un sobreviviente. Dentro del género es posible identificar un relato fuertemente heroico que se apro-

---

26. R. Walsh, *Operación...*, p. 191.

27. *Ibid.*, p. 209.

pia de las formas narrativas de la novela. Se trata de un proyecto de una literatura, que se supone deliberadamente una para-literatura, colectiva y políticamente enfrentada a la canónica. Pero no es el recurso a la forma propiamente literaria lo que introduce la sospecha sobre la autenticidad de la experiencia relatada y sobre la identidad entre el autor, el narrador y el personaje; es, efectivamente, la construcción de héroes lo que plantea el problema de la lectura de los discursos de los sobrevivientes.

En la tercera parte del libro “La evidencia”, la posibilidad de ficción queda excluida del relato testimonial. El relato comienza a trabajar sobre los datos que no están y las pruebas borradas. Frente a la mentira oficial, la novela se apropia del tono narrativo propio del discurso judicial. La mentira oculta la verdad, la ficción, indirectamente la expone. La argumentación está estrechamente ligada a un sujeto en la medida en que el testimonio implica siempre un vínculo entre un individuo y una verdad. Desde esta perspectiva, el género expone, en su construcción, la parcialidad de los sujetos, quienes fundan un espacio clave en el género, una zona fundamental de pasaje e intersección de lo textual y lo real.

Puesto que la verdad es la de un sujeto, se plantea una perspectiva política: el relato testimonial se incluye en una tradición que deja de lado la creencia de que es posible el testimonio objetivo y que este puede garantizar la verdad en la medida en que es auténtico. Esto implica una transformación en la idea de verdad, y es aquí en donde se encuentran los elementos que constituyen la identidad del género.

Nunca sabremos exactamente lo que pasó en el despacho del jefe de policía cuando el atribulado mayor se presentó a rendir su informe. Rodríguez Moreno, declarando ante el juez, dirá siete meses más tarde que fue tratado por Fernández Suárez. El problema del jefe de policía es fácil de enunciar. Difícil de resolver. Ha detenido a una docena de hombres antes de entrar en vigor la Ley Marcial. Los ha hecho fusilar sin juicio. Y ahora resulta que siete de esos hombres están vivos.<sup>28</sup>

La sospecha aparece frente a la aparente “transparencia” de los testimonios. Tal vez el “informante” sea más activo y estratégico de lo que nos permite pensar el proyecto testimonial de edición. La posibili-

---

28. *Ibíd.*, p. 180.

dad dispara la memoria de otros libros que han rechazado la intimidad de la entrevista inicial como el modo más sutil para distanciarse de las figuras propias del género.<sup>29</sup> Pienso en el corolario de las lecciones de Rigoberta o Domitila: “nunca sabrás los secretos de mi pueblo”.<sup>30</sup> La posibilidad de un interés no correspondido es un tipo de resistencia textual<sup>31</sup> que hacen los informantes en los libros estudiados.

La idea de “presentar la voz del otro”, durante mucho tiempo asumida como algo legítimo e incuestionable, está demasiado cerca de la apropiación indebida. En muchos casos, el testimonio no representa una reacción genuina y espontánea de un sujeto multiforme y popular, sino que continúa siendo un discurso de élites comprometidas con la causa de la democratización. Creo que a partir de esta lectura, el género es otro capítulo de lo que Ángel Rama (1985) llama “ciudad letrada”. Pertenece solo a quienes tienen el poder de manejar los signos e iluminar desde allí a quienes se ubican en los anillos marginales de la ciudad.

Si bien muchas posiciones lo niegan, el espacio discursivo del testimonio es altamente ideológico y retórico; es la historia pensada desde

- 
29. En la entrevista inicial del género testimonio, un encuentro oral entre el informante y el compilador, se genera un gesto doble de empatía y alteridad, figuras, o mejor, tropos, que determinan el tono de la escritura del testimonio. Como figuras canónicas del género, que ya analicé en otras oportunidades, he identificado las voces de Rigoberta Menchú y de Domitila Barrios; en este linaje me gustaría inscribir los testimonios de la militancia. (R. Nofal, *La escritura testimonial en América Latina. Los imaginarios revolucionarios del Sur. 1970-1990*, Tucumán, IIELA-UNT, 2002) La tipología discursiva del género se organiza de acuerdo a dos corpus textuales: el testimonio canónico y el testimonio letrado. El testimonio canónico se caracteriza por un sistema desigual de negociación de la palabra escrita ya que el informante es, en general, iletrado; necesita de la escritura de un intelectual, compilador de sus recuerdos, para acceder al espacio de la memoria. El testimonio letrado es el relato de una experiencia personal de cautiverio. Dentro del corpus testimonial letrado pueden establecerse dos grupos textuales: aquellos destinados a enaltecer la memoria de una épica militante y aquellos producidos para exponer, verbalmente, la experiencia flagelante de la tortura. Pertenecen al primer grupo aquellos testimonios en los que el personaje aparece modelado por los atributos ideales de su partido.
30. Creo que las experiencias en el campo del género testimonial escrito por mujeres deben remitirse a estas experiencias fundadoras. Se trata también de dos entrevistas donde ambas actoras son mujeres.
31. Tomo el concepto de resistencia textual y de secreto, del artículo de Doris Sommer, “No secrets”, en E. Gugelberg, edit., *The Real Thing. Testimonial Discourse and Latin America*, Durham, Duke University Press, 1996, pp. 130-157.

un *otro*, aunque siempre hay un intermediario o compilador. El deseo de construir una verdad absoluta es la característica más importante del género. La voz autorial no reconoce ninguna relatividad de los planteos. Hay una imperiosa necesidad de llenar todos los vacíos textuales y lograr un discurso sin fisuras.

Los teóricos, ¿pueden “representar” a los grupos oprimidos o “hablar sobre ellos”? Ninguna teorización intelectual puede representar a quienes actúan y luchan. Son ellos mismos quienes deben presentarse. Sin embargo, esto puede conducirnos a una utopía esencialista. Los campesinos, los iletrados, los muertos, no pueden representarse en el espacio letrado apropiándose de la escritura, ellos *deben ser representados*. El problema es cómo, desde qué lugar exponer a un *otro* dentro de un sistema de poder siempre monológico.

La representación en el testimonio, sin una lógica política, puede convertirse en un mecanismo de subordinación y victimización del subalterno. Este mecanismo narrativo puede ser utilizado para disolver recuerdos incómodos o para ocultar la violencia. Esta mirada imperialista del género implica reducir la figura del otro y reconstruirlo como alguien a quien administrar y gobernar. Walsh toma la voz de sus otros, deja su lugar de mercenario y se convierte en el justiciero de las víctimas. Toma la bandera de los caídos en una lucha desigual y regresa como voluntario al campo de batalla. “Y esto no es fusilamiento. Es un asesinato”.<sup>32</sup> En este momento, el aventurero se convierte a la causa por la que lidia y ya no puede abandonar la arena.

Tres ediciones de este libro, alrededor de cuarenta artículos publicados, un proyecto presentado al Congreso e innumerables alternativas menores han servido durante doce años para plantear esa pregunta a cinco gobiernos sucesivos. La respuesta fue siempre el silencio. La clase que esos gobiernos representan se solidariza con aquel asesinado, lo acepta como hechura suya y no lo castiga simplemente porque no está dispuesta a castigarse a sí misma.<sup>33</sup>

La venganza llegará en 1970, en manos de un comando montonero, autor de la ejecución del teniente general Aramburu. Pero Walsh

---

32. R. Walsh, *Operación...*, p. 230.

33. *Ibid.*, p. 232.

critica el dramatismo de esa muerte. El uso hiperbólico de las armas y la apropiación indebida de una lógica militar silencian la clave política de los hechos. El episodio solo ayudó a construir un prócer.

Dentro de esa perspectiva, es posible que Aramburu, además del monumento gorila, llegue a merecer la cantata expiatoria de un Sabato futuro.<sup>34</sup>

Walsh diseña los dominios borrosos de un género emparentado con la denuncia y el reclamo de un juicio y un castigo a los culpables. Imagina, para esta nueva literatura, una estética realista y un tono documental. Imagina, tal vez, el doblez de esta trama: el fantasma de Sábato y la fundación de la teoría de los dos demonios. Imagina las suturas incómodas que cerrarán, en el futuro, las inconmensurables fronteras del género.

## RUPTURAS

Rodolfo Walsh no solo inaugura un género, sino que, además, configura una profecía de sus protocolos. Una profecía no es únicamente una afirmación, sino también una predicción sobre lo que está por venir. Un profeta trata el presente desde una perspectiva que normalmente solo es accesible para los escritores futuros.

La propuesta de Walsh de definir el testimonio y la denuncia como categorías artísticas es similar al programa de una “literatura de fundación” que Miguel Barnet propuso en 1966 originada por lo que denominaba “novela testimonio”, uno de cuyos méritos es la “supresión del yo del escritor o del sociólogo”. La novela-testimonio repone el agotamiento de la novela como instrumento de conocimiento. En el testimonio prima el conocimiento de la realidad, a la cual el autor-testigo imprime un sentido fundamentalmente histórico. Escritura de la urgencia y escritura revolucionaria son dos de las marcas identitarias más importantes en la constitución del género.

---

34. *Ibíd.*, p. 235.

Walsh aporta las reglas del género y la voluntad de supresión de la obligación antropológica del lugar de enunciación del testimonio. A diferencia de Barnett, que apela a la figura del testigo en el marco de una revolución triunfante, Walsh escribe desde el lugar del protagonista de una derrota. La publicación permite, en la imposibilidad de restaurar la justicia, abrir al menos la posibilidad de una comprensión. La colección de sobrevivientes en tanto “otros” se convierte en el fantasma de la historiografía oficial. La escritura de Walsh los busca, los honra y los entierra. Trata de calmar los muertos que todavía se le aparecen y les ofrece tumbas escriturarias. El testimonio hace hablar al cuerpo de que calla, Juan Carlos Livraga “un fusilado que vive”.<sup>35</sup> Este personaje inquietante instala en el texto la figura paradójica del muerto que habla. Ni vivo, ni muerto, Livraga “es el leproso de la Revolución Libertadora”.<sup>36</sup>

Es cosa de reírse, a doce años de distancia, porque se pueden revisar las colecciones de los diarios y esta historia no existió ni existe. Así que ambulo por suburbios cada vez más remotos del periodismo, hasta que al fin recalco en un sótano de Leandro Alem donde se hace una hojita gremial y encuentro un hombre que se anima. Temblando y sudando, porque él tampoco es un héroe de película, sino simplemente un hombre que se anima, y esto es más que un héroe de película.<sup>37</sup>

La escritura de Walsh opera sobre la conjetura y validación de las sospechas iniciales. La historia y sus personajes salen a buscarlo en un bar donde jugaba ajedrez. “La primera noticia de los fusilamientos clandestinos de junio de 1956 me llegó en forma casual”.<sup>38</sup> Sus procedimientos indagatorios tienen un carácter polémico, nadie los quiere escuchar, nadie los quiere publicar, solo una mujer, Enriqueta Muñiz “se juega entera”.<sup>39</sup>

Ante un tribunal imaginario se exhiben una pluralidad de voces y de opiniones; el autor construye un conflicto de interpretaciones acerca de los alcances de la Ley Marcial para justificar un fusilamiento. Cuando los

---

35. *Ibid.*, p. 19.

36. *Ibid.*, p. 165.

37. *Ibid.*, p. 21.

38. *Ibid.*, p. 17.

39. *Ibid.*, p. 21.

procedimientos se agotan, la interpretación final aparece como un veredicto ante el cual es imposible apelar. La decisión de Walsh, en tanto juez escriturario de los hechos se impone por sobre la impunidad de las justificaciones oficiales. Todas las acciones están cuidadosamente registradas.

No sé qué es lo que consigue atraerme de esa historia difusa, lejana, erizada de improbabilidades. No sé por qué pido hablar con ese hombre, por qué estoy hablando con Juan Carlos Livraga. [...] Livraga me cuenta su historia increíble; la creo en el acto.<sup>40</sup>

La primera marca de identidad es una palabra a contrapelo, dicha en otro lugar, dicha fuera de lugar. Es la zona de habitabilidad del relato, un sótano desde donde sale la luz, la belleza, la verdad. La búsqueda histórica del sentido no es sino la búsqueda de lo otro, de los sobrevivientes, de la incógnita del testigo que falta, el que no está. Hay un rumor opaco y silencioso de la realidad que desea expresar el lugar donde se produce el discurso, distante. La violencia del cuerpo llega hasta la página escrita por medio de la ausencia, por medio de los documentos que el escritor pudo ver en lugares dispersos, en “el planito a mano que nos ha hecho Livraga, un minucioso plano de colectivero con las rutas y los pasos a nivel, una arboleda y una (x) que es donde fue la cosa”.<sup>41</sup>

Livraga diseña el mapa del territorio a partir de una colección de recuerdos. Sobre esas líneas, Walsh repone la narrativa de los hechos. La identidad de Rodolfo Walsh, escritor, estaba ya constituida, antes de la dictadura, en torno a la relación con la literatura argentina en 1970; ese mismo campo se enfrenta, después del '76, con un nuevo problema: dar forma a una realidad que ha superado todo lo que se puede imaginar. Es entonces que se constituye un género específico de “literatura testimonial”<sup>42</sup> con voces desmembradas, voces de los vencidos, voces de la derrota, voces recuperadas tras fatigosos trabajos de la memoria. Con noticias verdaderas y documentadas, Walsh hace un inventario de las

---

40. *Ibíd.*, p. 19.

41. *Ibíd.*, p. 21.

42. Pollak habla de la “literatura de la atrocidad” con posterioridad a 1945, en la cual estas problemáticas promovidas desde el principio por escritores sobrevivientes, han sido retomadas por otros para constituir un objeto de reflexión.

acciones de represión clandestina e incluye la primera lista de torturas y sus testimonios; hay un regodeo en espectáculo de la destrucción.<sup>43</sup>

La primera persona clásica de memorias y relatos de campañas militares se convierte en un elemento fundamental al momento de dar cuenta de las marcas particulares del relato testimonial; la lógica de la guerra está en el discurso directo. Walsh actúa como vengador, pero sin armas; frente a tamaño desafío, el victimario no puede no matarlo. Es un enfrentamiento desigual; el texto no silencia las huellas que delatan la autoría; frente a todo lo borrado impone el nombrar.

El acto individual del Walsh tiene todas las características necesarias como para convertirse en un mito, a través del martirio de una hija y un padre, personaje no menos mítico en el campo de los hombres. No es, entonces, el acto heroico en sí mismo, sino la escritura y el amor que lo hacen posible, los que aparecen como valores susceptibles de ser apreciados como lugar de enunciación en el género testimonial. En sus escrituras, en tanto escritos sobrevivientes, hay una heroización de las víctimas, tan características de la retórica del militante.

Sin embargo, hay una diferencia fundamental con los libros futuros del género: Walsh escribe desde su lugar de ciudadano, escribe en tanto considera que ese es su deber. El proyecto de escritura de *Operación masacre* se aleja de la hipótesis del “familismo”<sup>44</sup> con el que Jelin

- 
43. “La falta de límite en el tiempo ha sido completada con la falta de límite en los métodos, retrocediendo a épocas en que se operó directamente sobre las articulaciones y las vísceras de las víctimas, ahora con auxiliares químicos y farmacológicos de que no dispusieron los antiguos verdugos. El potro, el torno, el despiece, la sierra de los inquisidores medievales reaparecen en los testimonios junto con la picana, el “submarino”, el soporte de las actualizaciones contemporáneas. Mediante sucesivas concesiones al supuesto de que el fin de exterminar la guerrilla justifica los medios que usan, han llegado ustedes a la tortura absoluta, intemporal, metafísica, en la medida en que el fin original de extraer información se extravía en las mentes perturbadas que la administran para ceder al impulso de machacar la sustancia humana y hacerle perder la dignidad que perdió el verdugo, que ustedes mismos han perdido”. R. Walsh, “Carta abierta de un escritor a la Junta Militar”, en R. Baschetti, *Rodolfo Walsh, vivo*, pp. 243-244.
44. En la imagen que el movimiento de derechos humanos comunicó a la sociedad, el lazo de la familia con la víctima es la justificación básica que da legitimidad para la acción. Para el sistema judicial, en realidad es el único. Solo los parientes son considerados “afectados” en sus demandas de reparación –personalizadas e individualizadas. Sin embargo, este familismo público y político plantea dificultades y peligros

caracteriza al movimiento de derechos humanos en Argentina. Los escritores del género testimonial de posdictadura se debaten, de manera paradójica, entre la pertenencia al grupo de víctimas directas y la voluntad política de asumir sus causas. En tanto protagonistas de la historia y de su relato, están expuestos a múltiples sospechas y constantemente tienen que explicar los motivos de la escritura y sus móviles, sobre todo si el relato no se inicia con la fórmula “yo estuve ahí”. Walsh, en cambio, asume el mandato desde el espacio literario y desde ahí toma la palabra para decir la verdad. Cuando denuncie las injusticias propias apelará a un género más intimista y con fuertes marcas de espacio privado: el discurso epistolar.

Estas notas hacen del testimonio de Walsh un escrito documental de naturaleza inédita, capaz de escapar de las simplificaciones y de formas de narraciones que tienden a fijarse como estereotipos. Con una lógica de la guerra subvierte el libreto; al desmontar los eufemismos militares, ejecuta la venganza. Como documento de guerra, la novela impugna el discurso enemigo: donde *ustedes* dicen traslados, *yo* digo muerte; donde *ustedes* dicen fusilamiento, *yo* digo asesinato. En estos enunciados, se agota la ficción. Inventario de verdades, nombres, cifras y expedientes, exposición de territorios ocupados por el enemigo, los relatos de Walsh inscriben en el imaginario del género una posibilidad constitutiva: solo puede contar el verdadero cuento de la muerte quien ha llegado al fondo y ya no está.\*

Fecha de recepción: 27 abril 2010

Fecha de aceptación: 2 junio 2010

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio, *Lo que queda de Auschwitz*, Valencia, Pre-texto, 2002.  
 Bajtin, Mijail, *La poética de Dostoiévski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.  
 Amar Sánchez, Ana María, *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1992.

---

en términos de su impacto cultural y político. Ver: Elizabeth Jelin, “La familia en la Argentina: modernidad, crisis económica y acción política”, en Teresa Valdés y Ximena Valdés, eds., *Familia y vida privada. ¿Transformaciones, tensiones, resistencias o nuevos sentidos?*, Santiago, FLACSO-Chile/CEDEM/UNFPA, 2005.

- Baschetti, Roberto, *Rodolfo Walsh, vivo*, Buenos Aires, La Flor, 1994.
- Carnovale Vera, Federico Lorenz y Roberto Pittaluga, comps., *Historia, memoria y fuentes orales*, Buenos Aires, Memoria Abierta/CEDINCI, 2006.
- Danto, Arthur C., *Historia y narración*, Barcelona, Paidós, 1989.
- Gilman, Claudia, *Entre el fusil y la pluma*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- Hosbawm, Eric, *Bandidos*, Madrid, Grijalbo Mondadori, 2001.
- Jara, René, y Hernán Vidal, eds., *Testimonio y literatura*, Minneapolis, Minnesota, Institute of the Study of Ideologies and Literature, 1986.
- Jelin, Elizabeth, *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI, 2002.
- Jozami, Eduardo, *Rodolfo Walsh. La palabra y la acción*, Buenos Aires, Norma, 2006.
- Levi, Primo, *Los hundidos y los salvados*, Barcelona, Muchnik, 1989.
- Longoni, Ana, *Traiciones. La figura del traidor en los relatos a cerca de los sobrevivientes de la represión*, Buenos Aires, Norma, 2007.
- Lotman, J., y Boris A. Uspenik, “Sobre el mecanismo semiótico de la cultura”, en *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1979, pp. 74-75.
- Nofal, Rossana, “El testimonio de la militancia montonera en Argentina: Miguel Bonasso”, en *Entrepasados*, No. 20/21, Buenos Aires, 2001 pp. 55-71.
- , *La escritura testimonial en América latina. Imaginarios revolucionarios del sur*, Tucumán, IIELA-UNT, 2002.
- , “Empuñar las cartas, empuñar las armas”, en *Revista Estudios*, No. 16, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2005, pp. 75-83.
- Oberti, Alejandra, y Roberto Pittaluga, *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2006.
- Pollak, Michael, *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*, La Plata, Ediciones al Margen, 2006.
- Rama, Ángel, *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca, 1998.
- Sommer, Doris, “No secrets”, en E. Gugelberg, edit., *The real Thing. Testimonial discourse and Latin America*, Durham, Duke University Press, 1996, pp. 130-161.
- Valdés, Teresa, y Ximena Valdés, eds., *Familia y vida privada. ¿Transformaciones, tensiones, resistencias o nuevos sentidos?*, Santiago, FLACSO-Chile/CEDEM/UNFPA, 2005.
- Vinelli, Natalia, *ANCLA. Una experiencia de comunicación clandestina orientada por Rodolfo Walsh*, Buenos Aires, La rosa blindada, 2002.
- VV.AA., *Políticas de la memoria*, No. 5, Buenos Aires, CeDInCi, 2004/2005.
- Walsh, Rodolfo, *Operación masacre*, Buenos Aires, Planeta, 1994.
- White, Hayden, *Metahistoria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1980.