

Operación Masacre: Una transposición en círculo

Marisa Vigliotta¹

Resumen:

En este trabajo intentaremos dar cuenta de las conformaciones de diferentes discursos sobre la obra Operación Masacre de Rodolfo Walsh (1957) intentando focalizar acerca de la configuración de representaciones sociales respecto de los derechos humanos a través de dos concreciones puntuales: el propio libro de Walsh y la versión cinematográfica de Jorge Cedrón (1972). En este caso nos abocaremos a intentar trazar líneas de continuidad y de ruptura entre ambas obras, tratando de indagar acerca de la relación con el contexto sociohistórico y con las posturas ideológicas y políticas del propio autor. Si consideramos que la producción de sentido es social, y que la obra de arte se construye no solo desde sus condiciones de producción sino en su puesta en circulación y en su encuentro con otros discursos, este trabajo nos permitirá visualizar las luchas por la construcción de sentido. La literatura y el cine permiten construir relatos sobre el pasado reciente y pueden ser entendidos como lugares desde dónde poner en circulación ciertos hechos de la memoria colectiva que se integran de manera compleja e inestable a los momentos históricos, sociales y políticos en los que se insertan.

¹ UBA CCC
marisavigliotta@yahoo.com.ar

Operación Masacre: Una transposición en círculo

Introducción

“La palabra es capaz de registrar todas las fases transitorias imperceptibles y fugaces de las transformaciones sociales”.
(Bakhtin, 1992 [1929]:44).

Las memorias acerca de los hechos sociohistóricos deben ser tomadas relacionamente junto con otros discursos ya que la memoria colectiva es producto de una interacción social permanente que elige del pasado lo que es relevante, significativo y posible en relación con los intereses y necesidad de un grupo. Es en esa zona de articulación se dan las luchas por la hegemonía: como la producción de sentido es social e histórica, los sentidos en disputa se vertebran tanto desde sus condiciones de producción como en su puesta en circulación; en prácticas siempre atravesada por el poder.

De esta manera, la literatura y el cine permiten construir relatos sobre el pasado reciente y pueden ser entendidos como lugares desde dónde poner en circulación ciertos hechos de la memoria colectiva que se integran de manera compleja e inestable a los momentos históricos, sociales y políticos en los que se insertan. Ambos funcionan como lugares de la memoria, donde las narraciones del pasado crean y recrean sus sentidos en la lucha por la hegemonía, anclados en la trama cultural ya que “los textos artísticos nunca son del todo fenómenos puramente estéticos; o, mejor: su estética es inseparable de su ética y de su política” (Grüner, 1995:11).

En este trabajo intentaremos dar cuenta de la transposición del libro **Operación Masacre** de Rodolfo Walsh (1957) a la versión cinematográfica de Jorge Cedrón (1972). Retomamos el concepto de transposición entendida como “una estrategia de intervención hermenéutica y una política de lectura que afecta, en su medida modesta pero irreductible, a la producción, circulación y recepción [...] de la dimensión simbólica y cultural de una sociedad” (Grüner, 2000:114).

Los textos que hemos elegido para analizar cuentan con la particularidad que el propio autor de la novela fue también guionista -junto al director- de la película, por lo cual, más que analizar la labor del realizador o de quiénes han estado a cargo de la creación del guión, nos abocaremos a intentar trazar líneas de continuidad y de ruptura

entre ambas obras, tratando de indagar acerca de la relación con el contexto sociohistórico y con las posturas ideológicas y políticas del propio autor.

En este sentido, creemos que la posibilidad de realizar un análisis crítico de ambos trabajos recobra importancia en vista a la disputa de ciertos sentidos presentes en nuestra sociedad. El recuerdo del pasado se transforma, construye, recrea y disputa en su interacción y en su superposición con otros discursos. Si consideramos que la producción de sentido es social, y que la obra de arte se construye no solo desde sus condiciones de producción sino en su puesta en circulación y en su encuentro con otros discursos, este trabajo nos permitirá visualizar las luchas por la construcción de sentido, siempre en conflicto.

2-Acerca de la obra literaria y de la cinematográfica

Operación Masacre (1957), de Rodolfo Walsh, es la primera obra de "ficción periodística" - o novela testimonio- entendido como el relato novelado de un hecho real. La obra muestra la trama oculta de lo sucedido en los llamados "fusilamientos de José León Suárez".

Brevemente, diremos que la situación se desarrolla en Argentina en el año 1956, durante la dictadura de la llamada Revolución Libertadora llevada a cabo por el Gral. Aramburu. En ese año un contra-golpe militar fracasa en su intención de restituir la democracia en Argentina y, como consecuencia², varios civiles serán fusilados sospechados de formar parte del alzamiento, en un terreno descampado de José León Suárez, Provincia de Buenos Aires.

La cronología del libro comienza cuándo, casi seis meses más tarde, alguien le comenta al periodista Rodolfo Walsh que "hay un fusilado que vive" (Walsh, 1994 [1957]:11). En el transcurso de los siguientes meses, éste descubrirá que hay siete sobrevivientes de esa matanza y la labor del escritor será la de ir contactando a las víctimas, reconstruyendo los hechos e ir recabando clandestinamente las evidencias de los fusilamientos y los hechos que le sucedieron.

La historia de Operación Masacre

² Otros casos que se repetirán en varios puntos del país pero serán, en su mayoría, víctimas militares.

El día 9 de junio de 1956, a las 23.30 horas, la policía de la Provincia de Buenos Aires allanaba una casa en la localidad de Florida (Partido de Vicente López) y detenían a un grupo de civiles. El argumento para este accionar era que los suponían implicados en la rebelión militar del General Juan José Valle contra el gobierno de facto del General Pedro Aramburu. Aproximadamente seis horas después, ya en la madrugada del día siguiente, esas personas serían fusiladas en un basural de José León Suárez (Partido de San Martín) en cumplimiento de la ley marcial que se promulgaba y difundía por radio después de que fueran arrestados. De los fusilados, unos doce, habrá un saldo de cinco asesinados.³ De los que sobreviven, los relatos son estremecedores; algunos de ellos verdaderos calvarios. Otros, como Julio Troxler, protagonista años más tarde del film homónimo, se exiliarán en Bolivia.

Para narrar lo sucedido previamente a la noche de los asesinatos, a los hechos puntuales de ese día y para mostrar el expediente judicial que se generaría posteriormente tras la denuncia de uno de ellos, el autor elegirá una forma de escritura donde habrá un equilibrio entre lo novelado y lo testimonial. La investigación que realizó Walsh permite constatar la dimensión del trabajo que construyó ya que allí se encuentran nombres, fechas, horas y datos. La única investigación judicial que se realizó por la denuncia de Juan Carlos Livraga no prosperó ya el juez castrense no encontró delitos en el accionar de ningún funcionario policial. Este hecho marcará un punto de inflexión en la propia tarea del autor.

Al mismo tiempo, en el relato de Walsh se puede realizar una lectura de la impunidad imperante ya que cuando los asesinatos ocurrieron, ningún diario del país no registró la noticia y es, en la propia escritura del periodista, dónde se puede leer entrelíneas su lucha por que esta historia salga a la luz. Recién a fines de ese año consiguió publicar en el periódico Propósitos la denuncia de Livraga, y dice el autor “Esa es la historia que escribo en caliente y de un tirón, para que no me ganen de mano, pero que 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” (Walsh, 1994 [1957]:12).

³ Los relatos de las víctimas en el propio libro son confusas acerca de la cantidad de personas fusiladas. Las víctimas fatales fueron Nicolás Carranza, Francisco Garibotti, Carlos Alberto Lizaso, Mario Brión y Vicente Damian Rodríguez.

En Operación Masacre, el autor encuentra al fusilado que vive y escribe acerca de lo sucedido “de un tirón” porque sabe que una vez que la historia fuese publicada no podían (aunque eso estaría por verse) volver a fusilarlo.

La primera publicación del libro fue en 1957 pero, sin embargo, el periodista no dio por terminada la investigación sino que en las sucesivas ediciones fue incorporando nuevos elementos y variando su reflexión final sobre los hechos, reflexiones que atravesarán su obra literaria pero también la cinematográfica.

Sucintamente veremos que el libro está dividido en diferentes partes que permiten al autor dar cuenta de su labor de investigación. Hay un prólogo, dónde cuenta cómo llega a él la historia del fusilamiento, la existencia de los sobrevivientes y relata los primeros pasos de la investigación, una primera parte en la que realiza la presentación de los personajes que serán fusilados y de su entorno y una segunda parte en la cuál narra cómo se llevó a cabo la detención, el fusilamiento y el escape de los sobrevivientes. Luego, en una tercera parte, el periodista presenta el expediente formado por la denuncia de uno de los sobrevivientes, las declaraciones de los implicados, víctimas y victimarios y el fallo final. Como dijimos, en las diferentes ediciones de la obra se fueron incorporando elementos, como el expediente judicial tras la denuncia por parte de una de las víctimas (Livraga) ó la secuencia final de la obra cinematográfica.

Acerca de la película

Operación Masacre fue filmada clandestinamente entre 1971 y 1972 y empezó a circular de esta manera hasta que debido a los cambios políticos en el país, logró ser estrenada comercialmente el 27 de septiembre de 1973. El argumento se basó en el libro escrito por Rodolfo Walsh y fue dirigida por Jorge Cedrón; cabe destacar que Walsh participó activamente de la creación del guión junto al director y también junto a Julio Troxler, sobreviviente de la masacre, quién además actúa de sí mismo en el film.

Entre los protagonistas estuvieron Norma Aleandro (Sra. Carranza), Carlos Carella (Nicolás Carranza), Víctor Laplace (Carlos Lizazo) y José María Gutiérrez (Norberto Gabino), entre otros.

3-En torno a la transposición y las circunstancias sociohistóricas

En 1972 circula clandestinamente la película **Operación Masacre**, que, también clandestinamente, se filmó durante 1971. Si bien Walsh figura como autor del “libro” de la película y como guionista junto al director, la película no es –aunque nunca lo son– una puesta en film del libro.⁴

La película, en este caso en particular, parece tornarse en una nueva reescritura del libro ya que hay otra forma de organización en su forma de significar. Es el mismo autor quién explicita esta transformación cuando cambia parte del paratexto –que organiza el sentido del texto enmarcado– y escribe: “La película tiene un texto que no figura en el libro original. Lo incluyo en esta edición porque entiendo que completa el libro y le da su sentido último” (Walsh, 1994 [1957]: 200).

Volveremos más adelante sobre este “sentido último” pero lo que quisiéramos señalar es que *Operación Masacre* se transformó, de esta manera, en un texto que pasó de la literatura al cine, pero también, en un proceso circular, del cine volvió a la literatura.⁵

A partir de aquí quisiéramos plantear algunas cuestiones que surgen a partir de esta transposición circular y que comparten, en su base, la reorientación política de Walsh. Para Candiano (2009) estos cambios pueden ser analizados a través de la categoría de “testimonio”,⁶ y permitirían, según las palabras del propio Walsh, dar una significación concluyente de su obra literaria.

Siguiendo esta línea, desde nuestra perspectiva, el lugar de Walsh en el libro es el de la investigación etnográfica en el texto del otro: es periodista, da y toma testimonio a los testigos; testimonio que ocupa todo el espacio de la escritura. Pero su escritura simula la supresión de la mediación de la tarea del intelectual sobre los textos del otro, ya que la otredad en el texto oral aparece apropiándose de la escritura. También en el film realiza esta operación a través de la oralidad “real”, vívida y testimonial de Julio Troxler quién se interpreta a sí mismo, encarnando lo testimonial en el film.

En cuanto a los cambios ideológicos

⁴ Grüner, 2000, Op. Cit.

⁵ Para una primera aproximación véase Candiano, Leonardo: “Las versiones de *Operación Masacre*”, Ponencia presentada en el VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, “Estados de la cuestión. Actualidad de los Estudios de Teoría, Crítica e Historia Literaria”, La Plata, 2009.

⁶ Ibidem.

Estos cambios en el propio autor surgen entre la primera aparición de la novela en 1957 y la escritura del guión de la película (1971) y pueden ser rastreados en las diferentes ediciones impresas de **Operación Masacre**. Estas variaciones se confirman no solo en la identidad peronista del film, cuestión central ya que aparece fuertemente marcado una dicotomía entre un nosotros/otros⁷, sino también en el sentido de la obra.

Sin duda, ambas obras resultan sumamente situadas en relación a su contexto sociohistórico y difícilmente se pueda intentar una lectura crítica, en todos los casos pero en este especialmente, por fuera de este marco. El “horizonte de recepción” (Grüner, 2000:121) de cada una de estas obras ha variado –y lo seguirá haciendo- entre el momento sociohistórico de su aparición como novela y el del film; los sentidos en disputa y las significaciones sociales que allí aparecen también, mientras otros, perduran.

En cuanto a estas variaciones, ya en la primera secuencia de la versión cinematográfica se establece esta distinción cuando Troxler, como protagonista de los sucesos, relata: “Valle pensaba que el movimiento militar triunfaría rápidamente. Pidió a los compañeros que no usaran la violencia innecesaria, ya que el movimiento resultaría un paseo. Nuestro objetivo era reunir a los compañeros para concurrir a la Plaza de Mayo y pedir la vuelta de Perón, igual que el 17 de Octubre de 1945” (Cedrón, 1972).

Contradiendo al argumento de la novela, Troxler dirá también que la mayoría de los hombres que fueron detenidos por la policía en la casa de Florida, eran civiles que estaban al tanto del levantamiento del General Valle y que estaban esperando oír en la radio una señal para dirigirse junto con otros militantes a la Plaza de Mayo.

Asimismo, en el libro no figura la declaración en la comisaría por parte de Carranza excepto en que se pone de acuerdo con Gavino sobre qué van a decir. En la película, en cambio, no sólo declara sino que reiteradamente el policía le pregunta si es peronista, lo cuál no responde hasta que, alzando levemente el mentón responde: “sí, soy peronista” (Cedrón, 1972).

También el uso de la música junto a las imágenes de archivo hacen épicas las escenas: las masas obreras defienden sus fuentes de trabajo, toman fábricas, marchan a reclamar por sus salarios, escuchan al líder cuando aún estaba en el poder, llevan pancartas con consignas en pos de la justicia social y todas ellas con la marcha peronista

⁷ Hoggart, Richard: *La cultura obrera en la sociedad de masas*, México, Grijalbo, 1990 [1956].

de fondo. En cambio, las imágenes de archivo de la burguesía, de las empresas internacionales, las imágenes de explotación obrera, del bombardeo a Plaza de Mayo en 1955, las tomas de víctimas fatales y heridos de estos ataques, suceden mientras suenan de fondo valsos. Es decir, nosotros somos el pueblo, las clases populares, la cultura popular; ellos, la clase alta, la burguesía explotadora, la alta cultura.

También en la declaración de Livraga, pseudo-protagonista del libro, hay un giro en el personaje. Si bien en ninguna de las dos obras asume el ser peronista, en el film termina su declaratoria en la comisaría diciendo: “No, a mí cosas raras, no. ¿Eh?. Yo soy del trabajo a casa y de casa al.....” (Cedrón, 1972).

Dice Troxler en el film: “Volví por esta pregunta: ¿Qué es ser peronista? (Cedrón, 1972). Es decir, que el movimiento ha calado tan profundo en la vida de estos personajes que son peronistas hasta sin quererlo: como producto ideológico que significa, que representa y que reproduce algo por fuera de ellos mismos.”⁸

Mientras el libro plantea la preocupación de Walsh por hacer una denuncia contra el gobierno del Gral. Aramburu por la matanza de civiles que nada tenían que ver con el alzamiento de Valle, en la película lo que se intenta es exacerbar la figura del militante político que dio la vida por Perón.

Por otra parte, no debemos perder de vista que con la caída de Perón en 1955 empieza un proceso que implica el descubrimiento por parte de la izquierda argentina de la clase obrera como sujeto peronista y estos cambios entre el libro y la película nos permiten también vislumbrar el desplazamiento entre los propios intelectuales, como un gran cimbronazo que este movimiento produjo, un giro abrupto en la organización cultural de la Argentina.⁹

Lo que hay, entonces en definitiva, es una “lucha por el sentido, que busca violentar los imaginarios colectivos para redefinir el proceso de producción simbólica mediante el cual una sociedad y una época se explican a sí mismas el funcionamiento del Poder” (Grüner, 1995:14). Este nosotros peronista, que aún hoy funciona e interpela fuertemente, puede verse inclusive en escenas del film donde aparecen fotos de Perón en la pared del living de uno de los posteriormente fusilados (Garibotti) así como en sus declaraciones. Porque el peronismo produjo textos y prácticas a la vez que el efecto de una relación de igualdad, de inclusión, de ciudadanía democrática y eso es lo que,

⁸ Bakhtin, Op. Cit.

⁹ Pensamos de un lado a Sábato ó a Martínez Estrada y del otro a Jauretche, David Viñas ó al propio Walsh.

en palabras de Troxler, “ellos” nos quieren sacar, eso es lo que a “ellos” les molesta, un “ellos” construido en las imágenes del film y que incluye a parte de la Iglesia Católica, los empresarios, la burguesía. La película trabaja así a través del montaje de distintas voces, que no son intercambiables sino que hay jerarquías de lo simbólico ya que es uno de los fusilados quién narra: él estuvo ahí, es un militante. Troxler parece administrar las voces, marcar el nosotros y el otros.

Es decir que, el giro ideológico de Walsh redundará en el cambio de sentido de la obra: aquel narrador que construye Walsh en la novela desaparece en pos del militante organizado políticamente. Si en 1956 plantea: “Valle no me interesa. Perón no me interesa, la revolución no me interesa. ¿Puedo volver al ajedrez?” (Walsh, 1994 [1957]:10), a partir de allí irá modificando su posición hasta llegar a su participación junto con Cedrón en la realización de la película.¹⁰ Las modificaciones entre los textos implican que la transposición está fuertemente marcada por la radicalización del conflicto social en el país, los distintos posicionamientos políticos que asumió el autor y la funcionalidad que le dio al hecho artístico en ese contexto.

La resignificación de conceptos

Otra de las cuestiones que aparecen en nuestro análisis es que la película toma al libro de Walsh como un documento histórico y lo ubica al nivel de material de archivo. Así, podemos observar imágenes que forman parte de secuencias narradas en el libro y que aparecen en la película equiparadas al archivo de imágenes filmadas en vivo en levantamientos populares y movilizaciones reprimidas.

En este caso respondería a los discursos denominados veristas (Esquenazi, 1996) que son llamados de esta manera porque funcionan como soporte de operaciones significantes que profundizan los efectos de sentido de autenticidad, el “estar ahí”, naturalizando las construcciones de sentido del discurso y las representaciones sociales implicadas (Varela, 2003).

Walsh, junto a Jorge Cedrón y Julio Troxler, decide “que el film no debía limitarse a los hechos allí narrados” (Walsh, 1994 [1957]:199). Esta salvedad implica la necesidad de resignificar al texto, que en su proyecto original se encontraba limitado por la propia posición del autor en ese momento cuando decía “Una de mis preocupaciones,

¹⁰ En estos años ya se había convertido en un referente como intelectual revolucionario y poco tiempo después iniciaría su participación activa en Montoneros.

al descubrir y relatar esta matanza cuando sus ejecutores aún estaban en el poder, fue mantenerla separada, en lo posible, de otros fusilamientos cuyas víctimas fueron en su mayoría militares (...) Ese método me obligaba a renunciar al encuadre histórico, en beneficio del alegato particular” (Walsh, 1994 [1957]:192).

La resignificación de conceptos claves de la novela -democracia, justicia, violencia, reparación- encuentran en el film una nueva perspectiva relacionada a los hechos históricos y al viraje de la postura ideológica y política del propio autor. Dicha resignificación también podrá rastrearse en las ediciones posteriores del libro, como en la publicación de 1972, donde será incluido el capítulo “Aramburu y el juicio histórico”. En este nuevo texto se postulan modos de entender la historia, la justicia y la violencia que reconfiguran al texto en general pero también al film, organizando nuevas formas de significar y de relacionarse con su contexto.

Sobre el cuerpo, la verdad y la violencia

En articulación con esta resignificación de conceptos entre la novela y el film, aparecen también otra cuestión que atraviesan ambas obras: la violencia. En la obra literaria, la violencia aparece en la imposición y el obrar de un Estado que fusila inocentes, oculta y manipula la verdad. En el film, esa violencia aparece encarnada en el Estado pero también en el pueblo, aunque positivizada.

La dictadura de Aramburu – y también la de Onganía como se verá en el film- castiga con la supresión del cuerpo conflictivo a través de los fusilamientos ó la cárcel, pero también con otra forma de supresión que es la del cuerpo laboral ya que despoja al obrero de aquello que lo constituye como clase, del trabajo. Violencia real y simbólica cuando trata de imponer el enunciado: “todo desvío será castigado”. Violencia que no aparece solamente en las imágenes de archivo, sino también en el caso de la mujer de Garibotti (presa por las actividades políticas de su marido), en la pobreza (acentuada en el film) de la familia de Vicente Rodríguez.

La disputa por el poder político-simbólico se estructura como violencia, como única posibilidad de respuesta frente a la violencia del Estado que sostiene con sus acciones que, si el conflicto no puede disolverse ya que está en la base de una sociedad de clases, se opta por desarmar el conflicto. Mientras que la violencia estatal es antipopular (tortura y fusilamiento) en el libro y lo seguirá siendo en el film, lo que en

éste último aparece es la violencia popular, que se positivizará ya que será asumida como justicia, como lucha de liberación, como gesta heroica.

En la película aparece fuertemente la politización de lo popular como argumento central en la lucha por el poder pero además hay una politización de la lectura de lo popular como esperanza de liberación. Aparece una estética plebeya: La primera escena del film es de Livraga, mirando a cámara en medio del basural y gritando: “Hijos de puta, hijos de puta...” (Cedrón, 1972). Este grito, no es el mismo que aparece en el libro cuando Walsh comenta la muerte del conscripto¹¹, porque el del fusilado, inexistente en la novela, surge como un grito de bronca, como interpelación, como una afirmación ideológica ya que la recuperación de lo popular implica una apuesta en la lucha por el poder.

Hay en el film otro entramado donde la clase popular aparece como sujeto político con cierta narrativa propia. Si bien es cierto que todo lo narrado siempre fueron operaciones políticas, lo que va a aparecer es una politización explícita donde lo popular es visto como un lugar desde donde producir operaciones políticas clásicas en la disputa por el poder. Esta lectura es fuertemente gramsciana ya que piensa a lo popular como un repertorio caótico, complejo y contradictorio, pero articulado en el enfrentamiento con lo dominante y en su relación con la lucha de clases.

En el libro, la búsqueda de la verdad está en contra de una verdad estatal que encubre, oculta y dispersa. Hay una serie de maneras en que el autor captura lo popular, lo representa y lo incorpora al espacio de la escritura para transformarlo, haciendo una apropiación del espacio de la enunciación oral como si la narración oral estuviera en su propio terreno,¹² cancelando así la mediación de la escritura y reproduciendo la oralidad.

Esta circulación entre la eficacia letrada y el simbolismo popular puede permitir que lo popular ocupe esos lugares para convertirlos en espacios donde instaurar su propia voz: el grito de Livraga, la foto de Perón, la afirmación de la identidad obrera en la declaración de Carranza. Ese lenguaje popular, que para Bakhtin¹³ no puede ser pensado por fuera de las relaciones sociales conflictivas, aparece disputando sentido frente a un discurso hegemónico, encarnado por momentos por el Estado, por la Iglesia

¹¹ “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 solos, hijos de puta”, en Walsh, Op. Cit, p.10.

¹² Imperatore, Adriana: “Voces, prácticas y apropiaciones de lo popular en la ficción de Walsh”, en Zubieta, Ana M. (comp.): *Letrados iletrados. Apropiaciones y representaciones de lo popular en la literatura*, Buenos Aires, Eudeba, 1999.

¹³ Bakhtin, Op. Cit.

ó por las empresas multinacionales. Lo central de esto es, justamente, ver donde están las voces de los que no hablan, cómo se produce la representación de aquello que está excluido, cómo se introduce en el universo de lo legítimo.

Ambas obras buscan reponer cierta heteroglosia ¹⁴ que no aparece en otros textos, en otros discursos, ya que la lengua implica también un espacio de lucha por el poder de hablar, de interrogar, de saber: dónde están esos cuerpos, quiénes fueron los responsables, qué es ser peronista. Esta búsqueda plantea una tensión entre el intelectual y el Estado ya que lo que Walsh busca es la verdad, en un caso, y el reconocimiento de la lucha de la clase obrera en el otro y ambas cuestiones son escamoteadas por el Estado a través, por ejemplo, de la eliminación de los cuerpos como condensadores de la verdad ó a través de la proscripción del movimiento y la persecución de sus dirigentes.

El Estado tiene su propia narrativa (hegemónica) y la del autor construye una narrativa alternativa a ella.¹⁵ La historia del Estado, es la de una violencia ejercida contra los cuerpos, instaurando relaciones de sometimiento y dominación y que a su vez crea una historia de las historias (dominantes) que se cuentan para ocultar esa violencia, para naturalizar una historia de opresión y violencia. Walsh trabaja sobre el relato del Estado y para describir la verdad que éste manipula y oculta. Lo que va a hacer es escuchar y reestructurar. Percibir los saberes¹⁶, escuchar a los testigos y de allí construir una contrarrelato popular. Su gran fuente es ese resto del discurso que la cultura letrada no puede capturar y que el autor transforma en herramienta. Esto es visible en dos enunciados imposibles: “hay un fusilado que vive” (Walsh, 1994 [1957]:11) y cuando afirma “Livraga me cuenta su historia increíble, la creo en el acto” (Walsh, 1994 [1957]:11).

Pero aún, otra cuestión más: esas palabras, esos saberes, esos lenguajes son soportados por un cuerpo, encarnados en cuerpos (populares) y es por esto que las desapariciones implican el silenciamiento de una Historia. Partiendo de la premisa que “la vivencia no sólo puede ser expresada mediante el signo (...) sino que además, incluso para quien la vive, existe tan sólo en el material de los signos” (Bakhtin, 1992 [1929]: 55), esas prácticas, valores y atributos recuperados por Walsh, recobran un espesor en tanto lo que estos cuerpos portan y vivencian son también objetos

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Piglia, Ricardo y otros: La Argentina en pedazos, Buenos Aires, Ediciones de La Urraca, 1993.

¹⁶ En el libro relata, por ejemplo, que Di Chiano era un gran lector de las situaciones y de las reacciones de los demás y narra como esos saberes prácticos lo ayudaron a sobrevivir al fusilamiento. Véase Walsh, Op. Cit, p.110.

significantes con una dimensión relacional dentro de una determinada historia y con distintas consecuencias en la praxis social.

Es por eso que en la novela la búsqueda de la verdad lo lleva a pasar por ciertos cuerpos, encontrar a los sobrevivientes pero como punto de pasaje pero no de llegada. La verdad está escondida en un libro¹⁷, en una reglamentación y los cuerpos son puntos de pasaje de investigación. Pero lo que también aclama es que la búsqueda de la verdad está trabada por las luchas políticas, la desigualdad social, las relaciones de poder y por las estrategias del Estado.

En la versión cinematográfica, en cambio, esos cuerpos populares son las herramientas de lucha de la clase obrera. La metáfora de la clase como cuerpo social se vislumbra en esa distinción marcada entre un nosotros/otros. El miedo en el cuerpo de los sobrevivientes de la masacre se ve transformado, en el film, en una gesta heroica e incluso podríamos pensar en la gesta del propio Walsh, escribiendo una Carta Abierta¹⁸ que lo llevará a la propia muerte.

4-A modo de cierre

Finalmente queremos retomar una última cuestión: la del sentido definitivo del texto que Walsh enuncia en la cuarta edición del libro, en 1972. El sentido, en todos los casos, no puede ser pensado de esta forma pero en los textos de Walsh menos aún, porque tienen un potencial incapturable que posibilitan siempre nuevas lecturas posibles.

Este fue, justamente, uno de los propósitos de Walsh explicitados en el prólogo de la primera edición del libro: Producir una obra artística que actuara.¹⁹ Sus textos funcionan como intervenciones que alteran la relación con los discursos dominantes ya que son lecturas que producen, que re comienzan y ellos mismos provocan esa apertura a la disputa por la significación, sin necesidad de que sentidos externos sean impuestos.²⁰

¹⁷ La clave en *Operación Masacre* (versión literaria) está en la hora. La verdad está en la hora en la que fue dictada la Ley Marcial, en qué momento se detiene a los luego fusilados.

¹⁸ Walsh, Op. Cit., p.205.

¹⁹ Walsh, Rodolfo: *Operación Masacre (Un proceso que no ha sido clausurado)*, Editorial Sigla, Buenos Aires, 1957.

²⁰ Grüner, Op. Cit, 1995.

Bibliografía:

Bakhtin, Mijail 1992 (1929) “La importancia de la Filosofía del Lenguaje para el marxismo” en Voloshinov, Valentin *El Marxismo y la Filosofía del Lenguaje* (Madrid, Alianza).

Candiano, Leonardo 2009 “Las versiones de Operación Masacre”, VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, “Estados de la cuestión. Actualidad de los Estudios de Teoría, Crítica e Historia Literaria”, La Plata.

Cedron, Jorge (1972) *Operación Masacre*, Versión cinematográfica.

Foucault, Michel 1995 (1970) *Nietzsche, Freud, Marx* (Buenos Aires, El Cielo por Asalto).

Grüner, Eduardo 2000 *El Sitio de la Mirada* (Buenos Aires, Norma).

Imperatore, Adriana 1999 “Voces, prácticas y apropiaciones de lo popular en la ficción de Walsh” en Zubieta, Ana M. (comp.) *Letrados iletrados. Apropiaciones y representaciones de lo popular en la literatura* (Buenos Aires, Eudeba).

Piglia, Ricardo et al. 1993 *La Argentina en pedazos* (Buenos Aires, Ediciones de La Urraca).

Walsh, Rodolfo 1994 [1957] *Operación Masacre* (Buenos Aires, Ediciones de la Flor).