

El pueblo en la escena latinoamericana. Sobre la transposición al teatro de *Operación masacre*, de Rodolfo Walsh (Montevideo, 1973)

Victoria García¹

Resumen

El problema de la representación de la cultura popular, entendida como cultura política, atraviesa la vida y la obra de Rodolfo Walsh, especialmente a partir de la desestabilización que en los círculos intelectuales y literarios locales suscitó el derrocamiento del gobierno de Perón en 1955. Surgida como respuesta a ese contexto, y sucesivamente reescrita hasta 1973, *Operación masacre* constituye un elocuente testimonio de los modos en que, entre la segunda mitad de los años 50 y el comienzo de la década de 1970, se reconfiguraron las relaciones entre los hombres de letras y el pueblo. El trabajo que proponemos se centra en una instancia muy poco conocida de ese recorrido de Walsh y su obra a través de los años 60-70: la transposición teatral de *Operación masacre*, estrenada en Montevideo en 1973, con dirección de Jorge Curi y Mercedes Rein. Con foco en la cuestión de la representación del pueblo, analizaremos los desplazamientos de sentido operados en el pasaje del texto libresco a la escena teatral. La historia de los fusilamientos clandestinos de 1956, según mostraremos, pasa en el teatro a encarnarse y hacerse presente en los cuerpos de los actores, reconfigurándose, a la vez, como historia plural: de todo un pueblo.

¹ Licenciada y Profesora de enseñanza media y superior en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Doctoranda en Letras en la misma institución. Su tesis estudia la obra testimonial de Rodolfo Walsh en el contexto argentino y latinoamericano de los años 60-70. Es docente del área de Lenguaje y Comunicación en el Bachillerato Popular de Jóvenes y Adultos “Osvaldo Bayer” de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

El pueblo en la escena latinoamericana. Sobre la transposición al teatro de *Operación masacre*, de Rodolfo Walsh (Montevideo, 1973)

Introducción: *Operación masacre* y el testimonio en el campo artístico de los años 60-70

El género testimonial se ha destacado como modalidad discursiva representativa de la voz popular en literatura y, particularmente, en Latinoamérica, ámbito donde adquirió una identidad propia, al institucionalizarse en los círculos intelectuales y literarios a partir del final de la década de 1960. Las profusas discusiones que la literatura testimonial suscitó en la crítica literaria a partir de los años 80 fueron especialmente álgidas en lo que hace al potencial del género para transformar las relaciones de poder-saber dominantes. Pero esas discusiones no constituyen, en rigor, sino el eco contemporáneo de debates que los propios actores del campo latinoamericano de los años 60-70 protagonizaron, al repensar la cuestión del arte y la literatura de y para el pueblo y al reflexionar, con ello, sobre sus propias prácticas. En ese sentido, la contraposición entre una concepción del género idealizada, en la que el “letrado solidario” da espacio al surgimiento de la “voz del otro” históricamente silenciada (Achugar, 2002 [1992]), y una perspectiva crítica, que subraya la inevitable inscripción del vínculo entre el letrado y el testimoniante dentro de las relaciones sociales desiguales del orden dominante (Skłodowska, 1992; Nofal, 2002, entre otros) ya estaba presente en las tensiones y contradicciones que atravesaban a críticos y escritores en el momento de institucionalización fundacional del género literario. El caso de Rodolfo Walsh lo expone cabalmente: su defensa pública del testimonio como “simple presentación” de los hechos (Walsh, 2007: 142), que el escritor parecía preferir frente a la ficción, no le impidió ser consciente de la “verdad recortada” que el testimonio constituía (Walsh, 2007: 216): el género, en efecto, no transmitía historias de la realidad verdaderas *a priori*, sino que las seleccionaba y reconstruía, lo cual no dejaba de implicar, como en la literatura de ficción, una operación de re-presentación de la cultura popular.

Corolario del proceso de politización de los criterios de producción del arte en la Latinoamérica de los años 60-70, el testimonio –así como otro género a este emparentado, el documento–, no solo se instaló en literatura, sino también pasó a ser una modalidad frecuente de representación discursiva en artes visuales, cine y teatro. Precisamente, es el diálogo entre distintas actividades artísticas, propiciado por una común vocación política, así como el uso del testimonio en diferentes artes, que se encuentran en juego en el objeto de este trabajo: la transposición al teatro de *Operación masacre*, estrenada en Montevideo en 1973, bajo la dirección de Jorge Curi, y con un guión adaptado del libro de Walsh por el mismo Curi y Mercedes Rein. La obra no ha sido considerada en la crítica sobre la literatura de Rodolfo Walsh, y solo infrecuentemente se la ha tratado en los estudios sobre el teatro latinoamericano de los años 60-70 (*cfr.* Ogás Pugá, 2006; Mirza, 2007a y sobre todo 2007b)**. No obstante, si se la analiza desde la perspectiva de la transposición, la puesta teatral de *Operación masacre* reviste interés, pues expone la cuestión de los procedimientos artísticos de representación de lo popular, en este caso, literarios y teatrales, no como medios transparentes, sino como dispositivos estéticos con características específicas, que inciden en el modo en que las obras producen sentido (*cfr.* Steimberg, 2013). En esa línea, y según podremos ver, el testimonio de los fusilamientos clandestinos de 1956 de *Operación masacre*, al ser llevado a la escena teatral, pasa a encarnarse en los cuerpos y las voces de los actores, representándose, a la vez, como historia plural: de todo un pueblo violentado que reunía a Argentina, Uruguay y el

** Deseo expresar mi agradecimiento a Roger Mirza, por la amabilidad con que me permitió el acceso a su libro.

conjunto de Latinoamérica en el contexto artístico y político movilizado del comienzo de la década de 1970.

El testimonio como voz del pueblo violentado: del libro al teatro

La obra dirigida por Jorge Curi, basada en el libro de Walsh, se estrenó en el Teatro Circular el 21 de julio de 1973, a menos de un mes del golpe de Estado que dio inicio a la dictadura militar que se extendería hasta 1985. Walsh no intervino personalmente en la realización teatral, pero tuvo que haber sabido de su existencia. En efecto, Jorge Cedrón, que por ese entonces se encontraba vinculado al escritor en las tareas de la película de *Operación masacre*, figura entre los agradecimientos del programa de mano de la obra. Cedrón había facilitado a los dramaturgos una grabación de audio utilizada en el film y que se reproduciría en la puesta teatral: el relato de la pelea de boxeo entre Lausse y Loayza –que aparece en el relato de Walsh y había cumplido un papel importante en los planes de los insurrectos-². Entre los actores participantes en la puesta del Teatro Circular, se encontraban Walter Reyno, Walter Speranza, Adhemar Bianchi y Carlos Frasca^{***}.

La obra constaba de un único acto, en que se representaban los hechos de la noche del 9 de junio y la madrugada del 10, así como las circunstancias de la investigación de Walsh. Significativamente, los fusilamientos no aparecían actuados en escena sino solo referidos por los sobrevivientes, a diferencia de lo que ocurría en el libro de Walsh, en cuyo bloque “Los hechos” efectivamente se relataban los asesinatos en el basural. La violencia de la masacre, así, parecía tornarse irrepresentable en el pasaje al teatro, como si frente a su condición ineludiblemente real se topase con su límite cualquier intento por simularla. Lo que quedaba de la escena violenta era la palabra testimonial de las víctimas: la “otra historia” de la masacre, en las palabras en que la obra presentaba a los testimoniados (Curi y Rein, 1973, s/p).

Si bien había un claro objetivo de denuncia en la puesta teatral, ligado al intento por sacar a la luz hechos nunca esclarecidos y silenciados por el discurso oficial, dicha denuncia no se asociaba a un gesto militante explícito -como ocurrió en la transposición cinematográfica de *Operación masacre*, cuyo estreno comercial se produjo en el mismo año de 1973-. Evidentemente, el hecho de representar en Uruguay un episodio de la historia argentina implicaba separar los sucesos de ciertas connotaciones políticas que podían adquirir en su contexto nacional. Por eso, en la obra teatral el significado político de los hechos de junio de 1956 no era coyuntural, sino conceptual y abstracto: se trataba de una crítica a la violencia y el autoritarismo presentes en la sociedad, y particularmente patentes en la historia latinoamericana.

Pero el sentido político de la puesta teatral de *Operación masacre* no se reducía al sentido político de los hechos históricos representados. La intervención política de la obra residía, sobre todo, en ciertas características del modo en que se representaban los hechos, según lo mostrará el análisis detallado de algunas escenas. Comencemos, en esa línea, por el sugerente inicio de la obra:

- Buenas noches. Esto no es exactamente un espectáculo.
- Vamos a contarles una historia, una historia real.

² La pelea efectivamente se intercalaba como sonido en *off* en el espectáculo, tal como pudimos comprobar en la versión grabada de una de las funciones que nos facilitó el actor Carlos Frasca. Por su testimonio sabemos también que fue Cedrón quien proveyó el audio a los dramaturgos. Asimismo, según Frasca, Walter Speranza, otro de los actores, consiguió en Buenos Aires la autorización de Walsh necesaria para la representación teatral del texto del escritor.

^{***} Agradezco profundamente a Carlos Frasca por su generosidad en brindarme acceso a fuentes documentales sobre la obra teatral.

- Se trata de hechos que ocurrieron hace algunos años –exactamente 17 años- en la República Argentina-
- Cada vez que volvemos a decir los nombres: Livraga, Giunta, Horacio Di Chiano...
- Carranza, Rodríguez, Carlitos Lisazo...
- Torres, Gavino, Mario Brión, vuelve sobre nosotros la larga noche del 9 de junio (Curi y Rein, 1973: s/p).

El espectáculo que empieza niega su condición de espectáculo o, más bien, sostiene que no lo es *exactamente*. Lo que se inicia, en efecto, no deja de ser una obra teatral, pero su espíritu no será el de entretener a un espectador pasivo sino el de propiciar, en la apelación directa al público, el extrañamiento que desnaturaliza la correspondencia exacta entre actuación y acontecimientos representados, y, que, con esa desnaturalización, podrá situar al espectador como parte activa de una historia -“Vamos a contarles una historia”-. Puede palpase, ya en el comienzo de la obra, su inspiración brechtiana³: un teatro que expone su propia condición de artificio y que, en ese sentido, no disimula sino exhibe que su especificidad como arte reside en la simulación de acontecimientos intramundanos. Esa instancia de simulación, característica del teatro como arte, es previa a la definición de los hechos que se representan como ficticios o factuales, cuestión que introduce el segundo parlamento, cuando añade que lo que se inaugura es una “una historia real”. La escena, de hecho, ya se ha inaugurado, y esa realidad representada no constituirá sino un efecto de sentido del dispositivo teatral.

Visiblemente, el inicio de la obra es la transposición del “Prólogo” del texto de Walsh: “La larga noche del 9 de junio vuelve sobre mí, por segunda vez me saca de ‘las suaves, tranquilas estaciones’”, decía allí el escritor (Walsh, 1973: 11). Pero, en las condiciones de la representación teatral, la voz de Walsh deja de figurar como unívoca fuente autorizada de la historia de la masacre –desdoblada, en el relato literario, entre el narrador-investigador y el autor-. Los acontecimientos, en efecto, surgirán de los cuerpos y voces que entretejen un *nosotros* en la escena -“Vamos a contarles...”-, como si se tratara de una historia inolvidable para todo un pueblo -“Cada vez que volvemos a decir los nombres... vuelve sobre nosotros la larga noche del 9 de junio”-. El inicio de la obra, de hecho, parece recuperar la forma clásica del coro, en su papel comentador de la escena según valores políticos o morales superiores, de fuerza irreductible a individualidades de personajes concretos (Pavis, 2005: 96). Los que hablan allí no se conciben estrictamente como personajes encarnados por actores, tal como lo muestra el modo de introducción de los parlamentos en este pasaje del guión: no hay nombres de personajes ni de actores, de modo tal que quienes representan el “Prólogo” teatral parecen querer actuar de simples personas, habitantes de la misma escena en que se ubican los espectadores, en el momento límite de la separación entre escena y público que representa el inicio de la obra.

Luego de ese primer cuadro escénico, los actores pasaban a tomar papeles de personajes particulares, pero variables a través del espectáculo. En efecto, cada uno interpretaba más de un personaje, y se implementaban sutiles cambios de vestuario para los saltos entre distintos papeles⁴. La estrategia, al romper la correspondencia biunívoca tradicional entre actor y personaje, ponía en exhibición el hecho de que en la escena habitaban no solo personajes sino también actores-personas -que se cambiaban de vestuario para personificar uno u otro

³ Véase Ogás Pugá (2006) y Mirza (2007a) sobre la reinterpretación del teatro brechtiano en el campo uruguayo de la época.

⁴ El procedimiento escénico aparece señalado en una de las críticas a la obra aparecidas en la prensa uruguayo. Así, la actriz “Gloria Demassi”, decía *La mañana*, “a cara limpia y con sutiles matices, acierta a componer rápidamente varios personajes disímiles”. Agregaba que Carlos Frasca lograba “un desigual resultado entre el simpático Vicente Rodríguez inicial, y el frustrado sexagenario final” (“Reciente historia argentina”, 1973, p. 20). En tanto, *Última hora* señalaba: “Basta un cambio de saco, unos lentes, una bufanda, para que un relator se transforme en el personaje aludido” (“Oligarquía prontuariada”, 1973, p. 17).

personaje-. Los actores, además, salían “casi a cara limpia” al escenario (Fernández, 1973: 25). No se trataba, en efecto, de maquillar a quien actuaba para mostrarlo como encarnación natural o transparente del personaje, sino, al contrario, de dar forma a una puesta en escena desnaturalizadora de su propia representación teatral. La inspiración brechtiana de la dramaturgia de *Operación masacre* surge de nuevo en este punto. Pero, al mismo tiempo, es visible que la puesta en práctica escénica del distanciamiento brechtiano no se realizaba en una representación llamativa, hiperbólica o estridente –con las canciones o las luces poco convencionales que eran frecuentes en las obras de Brecht-. En cambio, retomaba el ascetismo característico del teatro de otra figura sin dudas influyente en las opciones dramáticas de la *Operación masacre* de Curi y Rein: el teatro documental de Peter Weiss, de filiación brechtiana, y que gozaba de considerable difusión en el campo latinoamericano de la época (cfr. Weiss, 1968; Bravo Elizondo, 1982; Berwald, 2003; Burello, 2013).

Con un total de nueve actores se representaba una obra que incluía más de veinte personajes, incluido Rodolfo Walsh, que tenía un rol destacado en la *Operación masacre* teatral. El actor que lo encarnaba, Walter Reyno, alternaba su papel con el de Fernández Suárez, jefe de la policía de la provincia de Buenos Aires (cfr. “Excelente teatro documental”, 1973, p. 8. y “La triste noche”, 1973, p. 15). El personaje de Walsh se introducía frente al público en lo que seguía inmediatamente después del cuadro citado más arriba, del siguiente modo:

- Él representa al periodista Rodolfo Walsh. Empezamos.

W [Walsh] – Mi nombre es Rodolfo Walsh. Soy argentino. Periodista. Escribo cuentos policiales, juego al ajedrez; tal vez, algún día pueda escribir la novela seria que vengo planeando desde hace años. Mientras tanto, para ganarme la vida, hago cosas que llamo periodismo, aunque no es periodismo. La noche del 9 de junio de 1956, en la ciudad de La Plata yo estaba a medianoche en un café donde se jugaba al ajedrez, cuando nos sorprendió el cercano tiroteo con que empezó el asalto al departamento de policía, en la fracasada revolución del general Juan José Valle.

Recuerdo que esa misma noche, pegado a la persiana de mi habitación; oí morir a un conscripto en la calle y ese hombre no dijo: “Viva la patria” sino:
-“No me dejen solo, hijos de puta” (Curi y Rein, 1973: s/p).

En la transposición teatral, Walsh aparece como el personaje de la persona real de Walsh en 1973: ese escritor impugnador de los modelos instalados, consagrado en el campo latinoamericano para el inicio de la década de 1970. En efecto, la obra de teatro resalta el papel de Walsh en la reconstrucción de los hechos; se trata la historia de un proceso de investigación, que lleva adelante el escritor. Sin embargo, la transposición teatral matiza el rol de la individualidad autorial como fuente unívoca de la que surge el relato. En esa línea, es significativa la introducción del personaje de una “Mujer” que comienza siendo Enriqueta Muñiz, la periodista que acompaña a Walsh en la investigación y el relato de los hechos de 1956, acompañamiento que se escatimaba en el relato del libro:

Hay otros que me ayudan. Ante todo una muchacha que es periodista, se llama Enriqueta Muñiz y se juega entera. Juntos realizamos esta investigación.

M [Mujer] – Es cosa de reírse, a diecisiete años de distancia, porque se pueden revisar las colecciones de los diarios de entonces y esta historia no existió ni existe.

(Curi y Rein, 1973: s/p).

La Mujer alternará el rol de Enriqueta Muñiz con el de las esposas de distintos fusilados – Rodríguez, Lisazo, Carranza–, que encarnará sucesivamente. Así, si la *Operación masacre* de Walsh se volvía un relato compartido, ese desplazamiento no estaba exento de tensiones: la Mujer del guión hace ver una jerarquización de las habilitaciones para personificar la historia,

pues su designación anónima señala una posición desventajosa de su género frente a los hombres fusilados, a quienes se recuerda por su nombre, ya desde el principio de la obra, y frente al escritor Walsh, a quien define como personaje su consagrado nombre de autor⁵.

Sin dudas, son condiciones de la representación en el dispositivo teatral que habilitaban que la historia se encarnase en una pluralidad de cuerpos y voces: rediseñada para la escena, *Operación masacre* no será una historia que se cuenta sino un acontecer representado por distintos actores y mostrado ante la vista de los espectadores (Schaeffer, 2002: 235). Pero, considerando que las alternativas de una transposición teatral del libro de Walsh no excluían la del monólogo, y teniendo en cuenta la deliberada inclusión de la Mujer como compañera de investigaciones de Walsh, no dejaba de haber una opción en la puesta en escena realizada y, con ello, en la pluralidad de cuerpos que encarnaban la historia de la masacre.

En la misma línea, la multiplicación de las voces de las que emanan los hechos es visible en la introducción de una voz en *off* que, dentro de la representación de hechos reales que propone la obra, evoca el eco de la Historia, lejano desde la perspectiva del presente de 1973, y acaso también para los protagonistas de esa microhistoria que había sido la vida de los fusilados de José León Suárez –un poco fuera, pues, de lo central de la escena-. El procedimiento ubica a la puesta de Curi en línea con el arte del montaje de Brecht y con el proyecto del teatro documental de Weiss, pues son documentos históricos relativos al levantamiento de Valle y a la represión ordenada por la Revolución Libertadora -documentos que expresan posiciones políticamente contrapuestas- que reproduce la voz en *off*. Así, en una de las escenas, se intercalan fragmentos de la proclama de Valle y Tanco –“El país vive una cruda y despiadada tiranía [...] “Se persigue, se encarcela, se excluye de la vida cívica a la fuerza mayoritaria, por razones ideológicas o políticas”-, palabra grande por su accionar heroico y acaso, como el coro, irreductible a la finitud del cuerpo de un actor –“Valle actuó y entregó su vida, y eso es mucho más que cualquier palabra”, decía el personaje de Walsh más adelante (Curi y Rein, 1973: s/p)-. Frente a ello, la voz trae, en otros momentos, la palabra grande por poderosa y prepotente del discurso oficial de la Revolución Libertadora –“Se va a dar lectura a un comunicado de la Secretaría de Prensa de la República”; “Que nadie se equivoque. La Revolución Libertadora cumplirá inexorablemente sus fines” (*Ibíd.*)-.

Pero la puesta de *Operación masacre* no solo aprovechaba la polifonía propia de la representación teatral para integrar dentro de una misma trama las circunstancias de los fusilados de Suárez con las escenas de la historia nacional. También representaba la reconstrucción de los hechos en forma de un diálogo, entre los sobrevivientes de los hechos y el escritor e investigador Walsh:

W [Walsh]– Me costó varios meses ubicar a Juan Carlos Livraga. Por fin lo encontré refugiado en una embajada.

T [Torres] – Yo no tengo por qué mentirle; cualquier cosa perjudicial que usted me saque, diré que es falsa, que a usted no lo conozco. Por mí, puede publicar mi nombre verdadero.

W– Bueno, usted sabía que se iba a producir el levantamiento de oficiales peronistas, ¿no?

T [Torres] – Ja. ¡Todo Buenos Aires lo sabía! Empezando por el gobierno, claro. Por eso fracasó. Y porque fallaron los contactos. Es difícil organizarse desde abajo. La gente estaba, pero falló la conducción. Ese es siempre el problema, ¿no? (Curi y Rein, 1973: s/p).

Notemos que en el libro de Walsh el capítulo de Torres era el único que representaba en el texto la entrevista del escritor con el testimoniante, pero en la obra teatral también los sobrevivientes Livraga, Giunta y hasta Marcelo -que Walsh señalaba como involucrado en

⁵ El papel subsidiario de Enriqueta Muñiz y, más en general, de las mujeres en *Operación masacre*, ya estaba presente en el texto de Walsh, como lo ha analizado Newman (1991: 72 y ss.).

actividades terroristas-, aparecen en escenas de entrevistas con el escritor. En la misma línea, notemos que si bien el diálogo con Torres figuraba en el texto original de Walsh, la adaptación teatral no lo replica exactamente: la respuesta de Torres al investigador es inventada y, de hecho, propone aseveraciones sobre los motivos del fracaso de la insurrección solo posibles en la reflexión histórica realizada a la distancia, en 1973, y no en el contexto inmediatamente posterior a los sucesos, en que Walsh llevó adelante la investigación.

Al escenificar el proceso investigativo a cargo de Walsh, la obra representaba, a la vez, los hechos que se reconstruían, de modo tal que los acontecimientos ligados a la investigación y al crimen se desarrollaban de manera paralela e interrelacionada en la escena. La ejecución de diferentes papeles por cada actor vuelve a cobrar importancia en este punto, como podrá observarse en el siguiente cuadro, protagonizado por Walsh, la Mujer y uno de los fusilados, Vicente Rodríguez:

M - ¿Qué se sabe sobre Vicente Rodríguez? Que tenía treinta y cinco años, que cargaba bolsas en el puerto, que jugaba al fútbol como un chiquilín.

W - Y no estaba conforme con su suerte. Pero nunca pensó que terminaría mordiendo el pasto de un potrero, pidiendo que lo matasen.

M - Su mujer le decía: tené cuidado, Vicente. No te metas en líos. Pensá en tus hijos.

R [Rodríguez] Ay, vos te creés que yo no pienso, ¿no? Que no tengo nada en el mate. Pero yo pienso, che, mirá cómo pienso.

[...]

M - Vos no pensás más que en ir al boliche.

y, después:

M - Rodríguez quería otra vida para sus hijos. Pero era de un carácter alegre y bonachón. Se reía de su propia suerte.

¡Ay, Vicente!

R - Vos sabés lo que pasa conmigo tengo yeta, eso es lo q pasa. Mirá, una vez que me eligen delegado vienen estos milicos y me refunden el sindicato.

M - No me nombrés el sindicato, por favor

Y ahora qué se puede hacer, jugar a la quiniela Si ni eso se puede

[...]

M - ¿Vas a salir ahora?

R - Me voy a trabajar.

M - ¿Esta noche?

R - Esta noche, esta noche [saliendo de la escena]

M - Es todo lo que ha dicho a su mujer la noche del 9 de junio. Se trata de una mentira inocente para irse a escuchar la pelea con sus amigos. ¿O sabe algo y se calla? (Curi y Rein, 1973: s/p).

La Mujer alterna su rol de Enriqueta Muñiz, como ayudante de Walsh en el proceso investigativo, con el de esposa de Rodríguez. Pero lo hace de una manera tal que ambos roles se combinan e incluso confunden en la escena. Así sucede cuando lo que se anuncia como palabra que Muñiz refiere, citando el discurso de la mujer de Rodríguez, termina resolviéndose como parlamento enunciado por ese último personaje –“Su mujer le decía: tené cuidado, Vicente”-, es decir, como transición entre la representación de la investigación y la de los episodios de la noche del 9 de junio. En este cuadro, era la ubicación de la Mujer en el espacio escénico, cerca del actor en rol de Walsh o del que actuaba de Rodríguez, que permitía el desplazamiento entre ambas situaciones representadas⁶.

⁶ Más allá de esta escena puntual, la estrategia dramática de la coexistencia de distintos planos temporales no solo se basaba en el aprovechamiento de distintos sectores del escenario, sino también en cambios de frente y en

La yuxtaposición y hasta superposición de distintas situaciones representadas que planteaba la dramaturgia de *Operación masacre* implicaba entremezclar distintos planos temporales. No solo se imbricaban el tiempo de los hechos de 1956 y el de la investigación que Walsh y Muñiz llevaron adelante en 1957, como se pudo ver en la escena de la Mujer y Rodríguez, sino que además se escenificaba el presente de la representación en 1973. Avancemos en el análisis de ese procedimiento, tal como se expone en una escena protagonizada por Walsh, la Mujer, Livraga y Rodríguez:

M [Mujer] – Juan Carlos Livraga, el fusilado que vive, estaba por cumplir 24 años en junio de 1956. Hijo de un constructor, trabajaba de cooperativo.

W – No fue difícil ubicarlo, hablar con él. Livraga quiere que se sepan los hechos. Es el único entre los sobrevivientes que se atreve a presentar una denuncia ante la justicia. Me cuenta su historia increíble. La creo en el acto.

L [Livraga] – Esa noche volví temprano a mi casa.

W – ¿Por qué? ¿Usted sabía que iba a pasar algo?

L – ¿Qué iba a saber? Se me descompuso el colectivo y por eso me fui para mi casa.

W – Pero, ¿no había oído ningún rumor sobre la sublevación que preparaban los generales peronistas?

L – Yo no sé nada de política. Me fui a un café de la avenida San Martín y pensaba quedarme a jugar al billar. Pero me encontré con un amigo, Vicente Rodríguez. Recuerdo que hablamos de la pelea a la noche, entre el campeón Lausse y el chileno Loayza.

R [Rodríguez] – Si querés, podemos escuchar la pelea en casa de un amigo, un tal Torres; vive acá a la vuelta, en la calle Yrigoyen.

L – Bueno, vamos (A Walsh). Yo, a ese Torres, ni siquiera lo conocía. Imagínese, si no me encuentro con el Gordo, no le estaría contando ahora todo esto. En fin, entramos. Era un departamento modesto, al fondo de un largo pasillo. Había bastante gente escuchando la radio, jugando a las cartas. El gordo me dijo:

R– Aquí viene cualquiera. La puerta está abierta para todo el mundo.

L – ¡Pobre Gordo! Si hubiera querido, los desparramaba a trompadas a los milicos. Pero, ¿qué sabíamos? Cuando cayó la policía ni siquiera se nos ocurrió resistir.

M – ¿Qué sabe sobre Vicente Rodríguez? Que tenía 35 años, que cargaba bolsas en el puerto, que grandote y pesado como era, jugaba al fútbol como un chiquilín (Curi y Rein, 1973: s/p).

Como hemos sugerido, la obra presenta como entrevista o diálogo aquello que en el libro aparecía como relato conducido por el narrador; en efecto, conociendo el texto de Walsh, es posible saber que allí no aparecían sus preguntas a Livraga y que, por lo tanto, esas preguntas son inventadas. Importa subrayar que se trata de invenciones que la adaptación al teatro realiza sobre el “invento” que inicialmente había constituido el relato de Walsh, pues precisamente opacaba la existencia de esos diálogos con la representación característica de un texto novelesco. Así, en la medida en que expone la palabra de los protagonistas en primera persona y en vivo, la puesta teatral de *Operación masacre* se encuentra más cerca del testimonio que el propio libro de Walsh, incluso considerando que la “simple presentación” de los hechos, que para el escritor caracterizaba al género, sigue teniendo aquí algo de representación y hasta de invención. El testimonio se asocia a la figura del sobreviviente; de allí que, como sugerimos más arriba, sean los que vivieron para contar la historia que protagonicen las escenas de reconstrucción de los hechos con Walsh. De hecho, Juan Carlos

efectos de iluminación. Así aparece comentado en distintas críticas periodísticas a la obra. *La mañana* señalaba que “Las luces de Leao-Reyno [...] cumplen puntualmente la importante función dramática de diferenciar tiempo y espacio en un escenario casi desnudo” (“Reciente historia argentina”, 1973, p. 20). Según *Última hora*, “Una zona de luz, un cambio de frente, alcanzan para insinuar un ambiente y otra situación” (“Oligarquía prontuariada”, 1973, p. 17).

Livraga, que protagoniza la escena citada, encarna “el fusilado que vive”: el sobreviviente por antonomasia y, retomando la cuestión de la imbricación de distintos planos temporales en la escena, aquel que lleva en su cuerpo y su palabra la presencia del pasado en el presente que define al testimonio. Así, Livraga marca a la vez la distancia entre hoy y el pasado –“estaba por cumplir 24 años en junio de 1956”, –“a diecisiete años de distancia” de 1973, como decía en el inicio el personaje de la Mujer- y la irreductible permanencia presente del pasado, asociada al recuerdo imborrable de los muertos. Personificación del límite entre la vida y la muerte, es el que oficia de mediador entre quien vive y cuenta la historia, y quien ha muerto y no puede contarla, como en el momento en que Livraga pasa de responder las preguntas de Walsh a vivir la historia junto a Rodríguez, y luego vuelve a dar su testimonio ante el periodista y escritor. De esa forma, si la puesta teatral de *Operación masacre* evidencia que Walsh, en su relato, hablaba en términos novelados por los fusilados y sobrevivientes, también hace ver que, antes que eso, los sobrevivientes con los que había dialogado Walsh eran quienes eran en la medida en que hablaban por aquellos que ya no estaban –“El gordo *me dijo*:... Aquí viene cualquiera. La puerta está abierta para todo el mundo”-⁷.

Todo ello ocurre debido a la transposición del libro de Walsh a un régimen de representación ligado a la puesta en escena teatral. En efecto, como se ha visto en las escenas analizadas, la obra yuxtapone tres planos temporales distintos: un presente representado que alude al presente de la representación -1973, “a diecisiete años de distancia” de 1956, como decía el personaje de la Mujer al comienzo de la obra (*vid. supra*)-, el momento de la investigación de Walsh, realizada en 1957, y el de los hechos del 9 y el 10 de junio de 1956. Claro está que, en literatura, una yuxtaposición así sería imposible: los personajes de un relato literario no hablan como quienes son y eran sin solución de continuidad, porque tampoco hablan así las personas, que constituyen el objeto de su simulación (Genette, 1989: 222, Schaeffer, 2002: 290). En las condiciones del relato verbal, la representación del tiempo en se realiza en y por la palabra, como relaciones entre su discurrir temporal y el tiempo de la historia o de lo narrado, y sujeta a la linealidad de la materia significativa, que en la escritura es una configuración espacial del texto en la sucesión de páginas⁸.

En cambio, en el teatro, la historia no se narra sino que se representa, y eso hace la diferencia: si parece que Walsh y Livraga van y vuelven entre su pasado y su presente, es porque sobre el cuerpo de un mismo actor pivotan las idas y vueltas de los personajes entre su pasado y su presente. Esto es, se trataría de *distintos* Walsh y *distintos* Livraga, cada uno ligado a un tiempo particular: diferentes personajes encarnados por un mismo actor, como en la estrategia básica de representación teatral que utiliza la puesta de *Operación masacre*. La frontera entre tiempos sigue siendo débil, es porque corresponde a una versatilidad del personaje que se une indisociablemente a un mismo cuerpo presente del actor.

Como ya afirmamos, lo que cuenta en el teatro no es lo que se cuenta sino lo que acontece: el acontecimiento o evento –*événement*, en francés- (Schaeffer, 2002: 235), aquello que pasa por su carácter evanescente pero que, mientras se está ahí, es puro presente, como la representación teatral con actores. Por eso, como obra de teatro, *Operación masacre* pone en

⁷ Según Agamben, la radical imposibilidad de tomar la palabra de quien ha muerto imprime al testimonio una laguna intrínseca: “el testimonio vale en lo esencial por lo que falta en él; [...] algo que es intestimoniable, que destruye la autoridad de los supervivientes. Los ‘verdaderos’ testigos, los ‘testigos integrales’, son los que no han testimoniado ni hubieran podido hacerlo” (Agamben, 2002: 34).

⁸ El relato literario, señalaba Genette, “no puede ‘consumirse’ y por tanto, actualizarse, sino en un *tiempo* que es, evidentemente, el de la lectura y, si la sucesividad de sus elementos puede desbaratarse mediante una lectura caprichosa, repetitiva o selectiva, no por ello puede llegar hasta la analexia perfecta [...]. El libro se sostiene un poco más de lo que se suele decir hoy por la famosa *linealidad* del significante lingüístico [...]: [...] producido, como todas las cosas, en el tiempo, existe en el espacio y como espacio, y el tiempo necesario para ‘consumirlo’ es el necesario para *recorrerlo* o *atravesarlo*, como una carretera o un campo” (Genette, 1989: 90).

acto, y no solo relata, la pervivencia del pasado violento como faceta que persiste en los cuerpos del contexto latinoamericano -uruguayo y argentino- de 1973.

La puesta teatral terminaba con una interpretación del “Epílogo” de la edición de 1969 del libro de Walsh, que reitera, según el libreto, el procedimiento del inicio del espectáculo: en la voz de distintos actores se interpretaba lo que en el texto libresco correspondía al escritor, aunque la última palabra antes del final la seguía manteniendo Walsh⁹. Como personaje, este enumeraba en su último parlamento los agradecimientos por las colaboraciones a su investigación y su escritura, tributarios de su indiscutible estatuto de autor “-A Edmundo Sánchez [...]; al ex terrorista llamado Marcelo [...]; a la anónima “Casandra”; [...] a los familiares de las víctimas” (Curi y Rein, 1973: s/p)-. Finalizada la última escena, los actores no salían a saludar (“Excelente teatro documental”, 1973, p. 8) porque lo que se había visto, según se anunciaba desde el comienzo, no era “exactamente un espectáculo”. Tratándose de una obra sobre hechos reales, la violencia y la injusticia que allí habían quedado documentadas en absoluto ameritaban aplausos, pero menos aun los pedía la representación, que, lejos de apelar a la ovación aprobadora del público, se había propuesto como oportunidad de reflexión crítica y toma de distancia.

Consideraciones finales

Para 1973, *Operación masacre* no pertenecía solo a Rodolfo Walsh, aunque indudablemente seguía llevando su marca. La historia de los fusilamientos clandestinos de 1956 se había vuelto parte de una historia política y literaria, tan argentina como latinoamericana, en que la violencia estatal, simbolizada cabalmente en el episodio de junio de 1956, representaba una constante. En el análisis de la transposición teatral del libro de Walsh, hemos podido ver que ella no implicaba meramente la adaptación de un género textual a otro -del relato literario de Walsh al guión de Curi y Rein-. Más bien, el pasaje al teatro hizo de *Operación masacre* algo distinto del libro que le dio origen: el acontecimiento o la puesta en acto del pasado violento que representaban los hechos de 1956, violencia que el libro colocaba en las palabras de Walsh, y que en la obra dirigida Curi pasa a encarnarse en los múltiples cuerpos y voces que poblaban la escena teatral. Era en la forma de esa pluralidad compleja y contradictoria, y no solo en el tema de la realidad histórica al que reenviaba, que residía lo político de la transposición teatral de *Operación masacre*. Así, el libro de Walsh se había transformado en otra materia artística poniendo de manifiesto la diversidad de puntos de vista desde las cuales podía reconstruirse la masacre: una historia siempre en debate y, por lo tanto, abierta a nuevas transformaciones estéticas y políticas que quedaban por delante.

Bibliografía

Achugar, Hugo 2002 (1992) “Historias paralelas / historias ejemplares: la historia y la voz del otro” en Achugar, Hugo y Beverley, John (Eds. *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa* (Guatemala: Revista Abrapalabra / Universidad Rafael Landívar).
Agamben, Giorgio 2002 *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III* (Valencia: Pre-Textos).

⁹ El “Epílogo” de 1969 que aparece interpretado al final de la obra incluye fragmentos suprimidos de la edición de 1972 de *Operación masacre*. Pero el programa de mano de la obra reproduce “Aramburu y el juicio histórico”, de la edición de 1972. Es evidente, pues, que los dramaturgos contaban con ambas versiones del libro de Walsh.

Berwald, Olaf 2003 *An introduction to the works of Peter Weiss* (Rochester: Candem House).

Bravo Elizondo, Pedro 1982 *Teatro documental latinoamericano* (México: UAM).

Burello, Marcelo 2013 “La Shoá puesta en escena. El ‘teatro documental’ y las primeras representaciones del Holocausto en Alemania” en *Revista de Estudios sobre Genocidio* (Buenos Aires) N° 5.

Curi, Jorge y Rein, Mercedes 1973 *Operación masacre*. Dirección de Jorge Curi. Guión teatral inédito [Archivo personal de Carlos Frasca].

“Excelente teatro documental” en *El Diario*, 23/7/73. 8.

Fernández, Gerardo 1973 “De la más alta y noble estirpe” en *Marcha* N° 1650, 27/7/73. 25.

Genette, Gérard 1989 *Figuras III* (Barcelona: Lumen).

“La triste noche del 56” en *Ahora*, 25/7/73. 15.

Mirza, Roger 2007a “Productividad del modelo brechtiano en el teatro uruguayo contemporáneo” en Pelletieri, Osvaldo (Ed.) *Huellas escénicas* (Buenos Aires: Galerna).

Mirza, Roger 2007b *La escena bajo vigilancia. Teatro, dictadura y resistencia* (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental).

Newman, Kathleen 1991 *La violencia del discurso. El Estado autoritario y la novela política argentina* (Buenos Aires: Catálogos).

Nofal, Rosana 2002 *La escritura testimonial en América Latina* (Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán).

Ogás Puga, Grisby 2006 “Resemantización del paradigma brechtiano en *Malcolm X*, de Hiber Conteris” en Pelletieri, Osvaldo (Ed.) *Texto y contexto teatral* (Buenos Aires: Galerna).

Pavis, Patrick 2005 (1996) *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología* (Buenos Aires: Paidós).

“Oligarquía prontuariada. Teatro: ‘Operación masacre’” en *Última hora*, 24/7/73. 17.

Schaeffer, Jean-Marie 2002 (1989) *¿Por qué la ficción?* (Madrid: Lengua de trapo).

Skłodowska, Elzbieta 1992 *Testimonio hispanoamericano: historia, teoría, poética* (Nueva York: Peter Lang).

Steimberg, Oscar 2013 *Semióticas: las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición* (Buenos Aires: Eterna Cadencia).

Walsh, Rodolfo 1973 (1957) *Operación masacre* (Buenos Aires: De la Flor).

Walsh, Rodolfo 2007 *Ese hombre y otros papeles personales* (Buenos Aires: De la Flor).

Weiss, Peter 1968 “Notas sobre el teatro-documento” en *Escritos políticos* (Barcelona: Lumen).