

De Argentina a Latinoamérica y del libro al teatro. La puesta de *Operación masacre* en el Teatro Circular de Montevideo (1973)*

Victoria García**

Ar

107-127

Resumen

En 1973, *Operación masacre* de Rodolfo Walsh pasó del libro a la escena teatral, en una obra escasamente conocida por la crítica, que fue representada en Montevideo con la dirección de Jorge Curi, y que constituye el objeto del presente artículo. Primero, el trabajo sitúa a *Operación masacre* en el campo artístico latinoamericano del momento, cuya politización progresiva a lo largo de los años '60-'70 ejemplifica cabalmente la trayectoria del texto de Walsh. Segundo, ubica la iniciativa de Curi en relación con tradiciones y concepciones vigentes en el teatro latinoamericano de la época, centrándose en particular en dos figuras: Bertolt Brecht y Peter Weiss, cuyos proyectos estéticos se recuperan en la *Operación masacre* teatral. Tercero, propone un análisis de la obra de Curi, focalizado en los

Abstract

In 1973, Rodolfo Walsh's *Operación masacre* moved from the book to the stage, in a play scarcely known by the critics. It was performed in Montevideo under the direction of Jorge Curi, and it is the object of the present paper. Firstly, we place *Operación masacre* within the artistic Latin American movement of the time, which was progressively politicized in the 60s and 70s, as the history of Walsh's text clearly shows. Secondly, we explain the relation among Curi's work and some traditions and conceptions which prevailed in the Latin American theatre, focusing on two figures, Bertolt Brecht and Peter Weiss, whose artistic projects are recovered in the theatre version of *Operación masacre*. Thirdly, we propose an analysis of Curi's play, focusing on changes of meaning in the story of the massacre when it is performed on stage. We show that

* La autora desea expresar su agradecimiento a Carlos Frasca, por el solidario aporte de fuentes documentales necesarias para la elaboración del trabajo, y a Roger Mirza, por la colaboración en el acceso a material bibliográfico y por la lectura generosa de una versión preliminar del artículo.

** UBA – CONICET. Correo electrónico: victoriaggarcia@gmail.com

desplazamientos de sentido que experimenta la historia de la masacre al ser transpuesta al teatro. Según podrá verse, el pasaje del libro al teatro hace de *Operación masacre* un acontecimiento, evanescente en la medida en que el espectáculo inevitablemente termina pero que, mientras dura, constituye la puesta en acto, encarnada en múltiples cuerpos y voces, del pasado violento que persiste en el presente latinoamericano del comienzo de la década de 1970.

the book–theatre passage turns *Operación masacre* into an event that inevitably comes to an end, although it represents the violent past of Latin America in the early 70s, interpreted by multiple bodies and voices.

Palabras clave

Arte / política
Transposición
Teatro documental

Key Words

Art / politics
Transposition
Documentary theatre

Fecha de recepción

19 de agosto de 2014

Aprobado para su publicación

14 de octubre de 2014

***Operación masacre* en el campo artístico politizado del comienzo de los años '70**

Operación masacre, de Rodolfo Walsh, constituye un ejemplo paradigmático del modo en que la historia violenta de América Latina ha signado su literatura y, sobre todo, de cómo la literatura latinoamericana buscó intervenir políticamente en la historia del continente, intervención que se encarnó en voluntades y acciones concretas durante el período de los años '60-'70. Ya a comienzos de la década de 1970, el libro de Walsh era célebre en el campo literario latinoamericano. Aparecido por primera vez en 1957, se había reeditado en Argentina en 1964, 1969 y 1972, y volvería a aparecer en septiembre de 1973, cada vez con modificaciones introducidas por el escritor. Además, en 1970 y 1971 se había publicado en Cuba, donde Walsh era considerado como uno de los referentes de la literatura testimonial, por entonces institucionalizada como género en los círculos literarios latinoamericanos. Habían pasado diecisiete años desde el levantamiento cívico-militar encabezado por Juan José Valle el 9 de junio de 1956 y desde los fusilamientos con que el gobierno de facto de la Revolución Libertadora reprimió la insurrección. Fueron esos fusilamientos que hicieron pasar el episodio a la historia política de la violencia estatal en la Argentina y Latinoamérica, así como a su historia literaria, al dar lugar a la investigación y al libro de Walsh.

En el contexto de la literatura y el arte politizados de los años '60-'70, y particularmente en 1973, la célebre obra de Walsh pasó del libro a la escena. Lo hizo doblemente: como *film*, en la película dirigida por Jorge Cedrón, estrenada comercialmente en Buenos Aires a fines de septiembre de ese año, y como obra teatral, en la puesta dirigida por Jorge Curi, estrenada en julio en el Teatro Circular de Montevideo. Ambas iniciativas aprovechaban la consagración consolidada de Walsh y *Operación masacre* para explorar las posibilidades de la representación de la violencia estatal en otros lenguajes del arte. Ambas surgieron dentro de un campo artístico en que las posiciones políticas coincidentes entre sectores contestatarios de distintas actividades artísticas –la literatura, el cine, el teatro– generaban diálogos fructíferos y proyectos compartidos¹.

La transposición al cine de *Operación masacre* tuvo considerables resonancias en la crítica de la época, y también en las reflexiones contemporáneas sobre el arte y la literatura de los años '60-'70 (cfr., por ejemplo, Schwarzböck, 2010 y Mestman, 2013). Si bien el análisis detallado del *film* de Cedrón no está entre los objetivos de nuestro trabajo, resulta necesario considerarlo aun sucintamente para dar cuenta del posicionamiento de la obra de Curi en el campo artístico politizado de la época. No solo porque el caso de la transposición cinematográfica permite pensar las implicaciones del pasaje del texto a una representación con actores, pasaje que

1 A este respecto, Gilman (2012: 339 y ss.) sostiene que un objetivo político básico de comunicar la verdad, definida por contraste con el discurso engañoso de los sectores dominantes, constituyó un factor de unión de distintas esferas artísticas –la literatura, el cine, la música– hacia el fin de la década de 1960 y el comienzo de la de 1970. En lo que hace específicamente al diálogo entre literatura y cine, Mestman (2013) ubica en la opción por el testimonio una apuesta común a ambas prácticas artísticas desde el final de los años '60.

asimismo podrá observarse en la obra de teatro con las particularidades propias de la representación teatral, sino también porque la continuidad entre la obra y el film es fáctica: este último integró, según detallaremos más adelante, los materiales utilizados como fuente para la dramaturgia de la *Operación masacre* teatral. En esa línea, señalamos que el *film* de Cedrón, en cuya realización Walsh participó como guionista, retomaba postulados propios del cine militante del período: la filmación clandestina, el costeo cooperativo de la realización, la exhibición extendida más allá del circuito comercial y entendida como ocasión de una discusión política; la apuesta por el documental, filiación genérica que en *Operación masacre* no impedía la incorporación de escenas con actores propias de la ficción cinematográfica². Como ha afirmado Schwarzböck (2010: 198), la película, concebida como arte al servicio de una vocación política, politizaba y peronizaba la obra de Walsh: la volvía explícitamente identificada con la resistencia peronista posterior a 1955 y, más precisamente, con la izquierda peronista de comienzos de los años '70. Al mismo tiempo, hacía de *Operación masacre* un testimonio, un relato surgido de la voz de la experiencia política del sobreviviente y militante Julio Troxler, quien desempeña, en palabras de Walsh, “su propio papel” político (Walsh, 1973: 199), y el rol de relator en *off*.

La transformación de *Operación masacre* en un testimonio –cinematográfico–, y la autorización de Troxler como narrador de la historia, fueron validadas por el propio Walsh, en la reedición de su libro posterior a la realización del *film* de Cedrón³. No obstante, es necesario recalcar que si de esa manera la conversión de *Operación masacre* en testimonio peronista quedó asociada a la historia del libro, solo fue posible cuando el libro de Walsh pasó a ser *algo más y otra cosa*, esto es, la película basada en el libro de Walsh. En efecto, en el libro la instancia autorial –y su desdoblamiento en la figura del narrador– no solo subsumía las voces de quienes habían vivido los fusilamientos, re-presentándolas dentro de un relato novelesco, sino que además constituía el origen insoslayable de la autorización del texto y de las variaciones que este experimentó entre 1957 y 1973. Puesto que las alteraciones de “lo que había sucedido” habrían afectado, si presentaban una versión distinta de la historia, el compromiso con los hechos reales que conllevaba un relato de estatuto factual, las variaciones textuales de *Operación masacre* se limitaron a ampliar la perspectiva histórica –la narración del episodio de los fusilamientos de Suárez pasó a ser la de la represión del levantamiento de Valle– y, fuera de ese aspecto temático, solo modificaron aspectos de estilo. El *film*, en cambio, se produjo por fuera del marco estricto de la obra literaria, y es desde ese lugar que “distorciona” el relato original: solo como película *Operación masacre* podía pasar a ser el relato militante y peronista de los sucesos de junio de 1956, y presentar a Troxler como protagonista y narrador de los hechos “en sus propias palabras”, aunque no se trataba sino de un

2 En el campo argentino, la referencia ineludible del cine militante era el Grupo de Cine “Liberación”, encabezado por Osvaldo Getino y Fernando Solanas, que había realizado la célebre *La Hora de los Hornos*, estrenada en 1968. Para una síntesis de sus postulados estético-políticos, véase Solanas y Getino (1973).

3 La autorización de Troxler como testimoniante se explicita en el apéndice “‘Operación’ en cine”, que Walsh agrega a la edición autorial definitiva del libro, de 1973: “Una militancia de casi 20 años autorizaba a Troxler a resumir la experiencia colectiva del peronismo en los años duros de la resistencia, la proscripción y la lucha armada”, afirmaba allí Walsh (1973: 199-200).

guión previamente elaborado, con la fuente ineludible que constituía el libro de Walsh.

También la transposición teatral de *Operación masacre*, que nos ocupa centralmente, exige ser analizada como un objeto artístico específico, basado en el libro de Walsh, aun irreductible al texto que constituye su fuente y a lo que este pierde o gana al ser transpuesto a otro lenguaje, en este caso, el teatro⁴. La obra, que tuvo una recepción muy favorable durante sus representaciones en Montevideo⁵, no es conocida en la bibliografía sobre Rodolfo Walsh, y solo infrecuentemente se la ha considerado en historizaciones del teatro latinoamericano –en particular, en enfoques sobre las experiencias de teatro de resistencia, que en los ‘60-’70 se expandieron en el campo teatral uruguayo (Ogás Puga, 2006: 124; Mirza, 2007b: 114; y sobre todo Mirza, 2007a: 141 y ss.). Al análisis detallado de las implicancias de la transposición del libro de Walsh al teatro, entendido como campo y como lenguaje artístico particular, dedicamos los siguientes apartados.

Bertolt Brecht y Peter Weiss, precursores del teatro político y documental de *Operación masacre*

Desde el punto de vista de la configuración del campo artístico, y de las fronteras y las interrelaciones entre sus distintas esferas, *Operación masacre* se inscribe, al ser transpuesta al teatro, dentro de una trama de apuestas estéticas y tradiciones que, si bien se nutren del arte literario como historia, teoría y práctica, se realizan como parte del proyecto estético particular que constituye, en sí misma, la actividad teatral. En efecto, el teatro de significado político y vocación documental que, como veremos, identifica a la puesta de Curi, se inserta en una historia de larga data: la de la búsqueda de alternativas para un teatro nacional, atento a la realidad propia de los países latinoamericanos. Esa búsqueda primaba en el campo artístico de los años ‘60-’70, contexto en que la *Operación masacre* teatral no representó una experiencia aislada. Así, el espectro del teatro político documental es amplio en la Latinoamérica de la época (cfr. el minucioso panorama ofrecido por Bravo Elizondo, 1982)⁶. En lo que hace en particular a la puesta de Curi, la comprensión de su

4 De esta forma, y siguiendo a Steimberg (2013: 99-100), la concepción de la transposición como una opción estética particular, ligada al fenómeno de circulación translingüística y transmediática de los discursos –que es propio del mundo contemporáneo–, permite complejizar aquel preconcepto según el cual el texto literario resulta dañado o empobrecido en su pasaje a otro lenguaje –la historieta, el video o, en el caso que nos ocupa, el cine y el teatro–.

5 Según Mirza (2007a: 116-117), la obra respondió satisfactoriamente a la necesidad del público de encontrar espacios de resistencia; de allí que un mes después del estreno se aumentase la frecuencia de las funciones.

6 Dentro de ese conjunto, un punto de referencia sin dudas ineludible lo constituye el proyecto de teatro documental de Vicente Leñero, desarrollado en México desde el final de la década de 1960. Cabe recordar que una de las obras documentales de Leñero fue una transposición de *Los hijos de Sánchez*, de Oscar Lewis, texto que ya en los ‘60 se consideraba paradigmático del género testimonial latinoamericano (véase García, 2013: 388). En el Cono Sur, una importante experiencia de teatro político en el período que nos ocupa fue la del grupo “Teatro Libre”, de la provincia argentina de Córdoba, que incursionó en el documentalismo en su obra *Contratanto* (1972), apelando a las técnicas de Brecht y Weiss (cfr. Verzero, 2010: 24-25).

posicionamiento en el campo teatral del momento requiere una consideración de dos proyectos artísticos surgidos en el ámbito europeo pero resonantes internacionalmente y reapropiados en los círculos latinoamericanos en las décadas de 1960 y 1970: nos referimos al teatro político de Bertolt Brecht y a la experiencia dramática del teatro documental de Peter Weiss.

Con respecto a Brecht, su figura resulta insoslayable al considerar las discusiones sobre el significado y los alcances del arte revolucionario, que en América Latina cobraron fuerza en los años '60-'70. En efecto, el pensamiento brechtiano conforma una doctrina estético-política cuyos postulados buscaban orientar la producción artística en general y el teatro en particular, pues fue en ese ámbito en que el artista alemán desplegó centralmente su obra. En ese sentido, son conocidos los debates sobre el realismo en los que intervino Brecht y, en particular, su polémica con Georg Lukács, en que defendió la necesidad de la experimentación en el arte revolucionario y cuestionó que el "arte combativo" que para él constituía el realismo (Brecht, 1970a: 200) pudiese reducirse a una fórmula única, ya que los mecanismos de representación y los objetos a representar cambiaban con el paso del tiempo –no existía, pues, "la forma realista" (Brecht, 1984: 215)–. La defensa brechtiana de una experimentación estética que considerase la historicidad de las formas cobraba forma práctica en la apuesta por el montaje, como procedimiento constitutivo de todo arte: desde esta perspectiva, la obra –y la realidad social a la que pertenece– representa un montaje de materiales plurales, ubicados en posicionamientos distintos en la sociedad de clases, cuya yuxtaposición visibiliza la conflictividad y el dinamismo del orden social y, con ello, la posibilidad de transformarlo. Estas posturas de Brecht tuvieron una amplia resonancia en los debates sobre el realismo que se suscitaron en el campo artístico latinoamericano de los años '60-'70 (cfr. Gilman, 2012: 307 y ss.), y constituyen un antecedente insoslayable de las opciones estéticas de la literatura testimonial de Walsh –en que el montaje constituye un procedimiento básico (Amar Sánchez, 2008: 23 y ss.)–, pero también del teatro documental de Peter Weiss, a cuyas características enseguida volveremos.

En cuanto al posicionamiento de Brecht en el campo específico del teatro, es conocida su opción por un teatro político, que tomase parte en la transformación de las relaciones sociales propias del orden burgués. La concreción de los objetivos políticos del arte teatral dependía, según el dramaturgo, de ciertas condiciones de la práctica escénica y, en particular, se asociaba al efecto de distanciamiento (*V-effekt*) que, para Brecht, el teatro podía y debía producir entre la actuación y lo actuado. Así, frente a la idea de la representación teatral como *mimesis* transparente de la realidad misma de las cosas, el distanciamiento proponía exhibir la teatralidad, pues una actuación así concebida podía manifestar el carácter no natural del mundo social representado. En la realización de un teatro de esas características, era crucial la concepción de la tarea actoral: el actor, según las preceptivas de Brecht, "imitará a otro hombre, pero no hasta el punto de pretender ser ese otro hombre; no tiene la intención de hacer olvidar su propia existencia, la del actor" (Brecht, 1970b: 24). La distancia entre el actor y el personaje remitía a la distancia crítica que operaba el teatro frente a la realidad social, y era esa actitud que se exponía y proponía ante los espectadores, para favorecer su propia reflexión crítica.

Como podremos ver en nuestro próximo apartado, la desnaturalización metateatral de la representación como reflejo directo y transparente del mundo, y la apelación al público que se propone compartir esa toma de distancia, constituyeron orientaciones básicas de la *Operación masacre* teatral. De hecho, el interés por el teatro del célebre dramaturgo alemán representa un punto en común entre las trayectorias artísticas del director y de Mercedes Rein, quien realizó junto a Curi la adaptación del texto de Walsh como guión de la obra. Así, también en 1973, Curi y Rein pusieron en escena *Moritat*, que seleccionaba y montaba el texto de la canción de Brecht y Weill, luego incorporado a *La ópera de dos centavos*. Años antes, Rein había adaptado *El círculo de tiza caucasiano*, que se presentó en El Galpón de Montevideo en 1959. En 1971, se estrenó en la misma sala *Canciones, poemas y escenas de Bertolt Brecht*, con textos traducidos por Rein y montados por ella y Curi (Mirza, 2007b: 116).

Sobre Peter Weiss, el segundo artista del teatro cuya obra representó una referencia estética para la realización de *Operación masacre*, observemos en primer lugar que el dramaturgo se reconocía manifiestamente inspirado por la obra de su colega y compatriota Brecht: “es quien más me ha ayudado”, afirmaba en 1966, porque había escrito teatro “para mostrar cómo es el mundo y descubrir cómo transformarlo” (Gray et al., 1966: 112)⁷. El rol político del arte teatral por el cual, como Brecht, apostaba Weiss, tuvo su materialización en un proyecto específico: el del teatro documental, que el dramaturgo resumió en el ensayo *Material und die modelle: Notizen zum dokumentarischen Theater*, de 1968. Allí Weiss sentaba las bases de un teatro confeccionado a partir de la selección crítica de materiales “auténticamente” pertenecientes a la realidad social: protocolos, archivos, cuadros estadísticos, cotizaciones de acciones, informes de empresas, declaraciones del gobierno, discursos, entrevistas, declaraciones de personalidades célebres, informes de prensa y de radio, enumeraba el dramaturgo (Weiss, 1976: 99). La recuperación de la concepción estética brechtiana y su apuesta por el montaje resulta en este punto manifiesta: el potencial del teatro documental consistía en que podía intervenir como observador y analista de los conflictos sociales, conflictos que quedaban expuestos en la presentación de materiales documentales entre sí discordantes.

Las “Notas sobre el teatro documental” de Weiss constituyen la formulación sistemática de una práctica teatral en la que el dramaturgo se había iniciado al final de la década de 1940, y que alcanzó su consagración en la Alemania de los años ‘60. En ese contexto, la cuestión de la Shoá resultaba ineludible, y así se exhibe en *La indagación. Oratorio en 11 cantos*, obra que Weiss compuso en 1965 a partir de materiales que recopiló del juicio de Frankfurt, al que asistió personalmente. Para Weiss, *La indagación* planteaba la difícil cuestión de cómo representar la Shoá, en las particulares condiciones que la representación asumía en el ámbito teatral: existía, para el dramaturgo, “imposibilidad de realmente poner en escena los acontecimientos, de hacer que personas ‘actúen’ el campo de concentración” (Gray et al., 1966: 110). Frente a ese límite que, ante el horror, alcanzaba la simulación de

⁷ La traducción es nuestra aquí y en las citas siguientes de la misma entrevista.

hechos del mundo propia del teatro, era la palabra y, más precisamente, el testimonio de las víctimas, lo que quedaba de los campos de concentración de Auschwitz: “Trabajé solo con palabras, las palabras de la evidencia de las víctimas, para despertar estas cosas de modo que pudiéramos investigarlas” (Gray *et al.*, 1966: 110), afirmaba Weiss. En efecto, la obra representaba un juicio en que testigos anónimos contaban su experiencia en los campos. La forma del tribunal como escena arquetípica, que quiebra la ilusión teatral y favorece el distanciamiento, remitía, de nuevo, al modelo brechtiano; pero ese modelo se radicalizaba en *La indagación*, pues, en términos de Burello, la escena se reducía “ascéticamente (...) a un tribunal sin referencias espacio-temporales, cual un Juicio Final” (2013: 80). El *Oratorio* de Weiss se estrenó en Alemania en octubre de 1965, y en ese mismo año fue llevada a la escena en distintas ciudades europeas. Entre 1967 y 1968, además, se representó en Estados Unidos, Moscú, Tel Aviv y, significativamente para lo que nos ocupa, en Buenos Aires y Montevideo (Berwald, 2003: 23; *cfr.* también Mirza, 2007a: 73). En efecto, el teatro de Weiss y su referente modélico brechtiano constituyeron antecedentes visiblemente retomados en la realización teatral de *Operación masacre*, según mostraremos en el siguiente apartado.

Violencia en acto: *Operación masacre*, del libro a la escena teatral

“En vez de procurar crear la impresión de que está improvisando, el actor debe demostrar lo que es cierto: que está citando”, decía Brecht (1970b: 28). La cita, en el caso de la puesta teatral de *Operación masacre*, es múltiple: no solo alude al postulado brechtiano de la distancia entre la representación de los actores y el discurso para ellos ajeno que es el parlamento de los personajes, sino también remite a la cita que ese parlamento, y en su conjunto el guión, constituía en relación con su texto fuente, el libro de Walsh. Más todavía, el libro de Walsh en sí era, para 1973, una (auto)cita: contaba ya con cuatro versiones sucesivas, en cada una de las cuales el escritor había retomado su propia palabra, reacomodándola a sus reposicionamientos en un contexto en sí cambiante, pues no solo en la esfera política, sino también en el arte y la literatura, los tiempos corrían en los vertiginosos años ‘60-‘70.

También en un contexto de cambios políticos acelerados surgió la obra dirigida por 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. En ese período, la represión dictatorial se ejerció duramente sobre el campo artístico en general y sobre la actividad teatral en particular: actos de censura, cierres de escuelas y espacios teatrales, encarcelamientos y torturas a actores, escritores y directores, fueron frecuentes en esos años (Mirza, 2007a: 56-57). Sin embargo, gestada previamente al golpe, *Operación masacre* persistió en la tendencia a la denuncia y al cuestionamiento de la realidad social que ya caracterizaba al teatro uruguayo en la etapa anterior al régimen dictatorial (Mirza, 2007a: 101 y ss).

Walsh no intervino personalmente en la realización teatral de *Operación masacre*, 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 Lause y Loayza –que aparece en el relato de Walsh y había cumplido un papel importante en los planes de los insurrectos–⁸. Si bien, como hemos señalado al comienzo, la película de Cedrón no se estrenó comercialmente hasta septiembre de 1973, sí se había exhibido en circuitos clandestinos. Por lo tanto, los dramaturgos debían conocer el *film Operación masacre*, que integraron a las fuentes a base de las cuales construyeron la transposición teatral. El pasaje al teatro operaba, pues, sobre el relato literario de Walsh, contando no solo con que el texto se había transformado en las sucesivas versiones del libro, sino también con el hecho de que ya había sido transpuesto como documental cinematográfico. 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 –como en *La indagación* de Weiss– la palabra testimonial de las víctimas: la “otra historia” de la masacre, en las palabras en que la obra presentaba a los testificantes (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*. Evidentemente, el mismo 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. Así, si en las sucesivas versiones de *Operación masacre* Walsh había reescrito la historia a la luz de circunstancias políticas cambiantes, que lo tocaban de cerca, y si en el *film* la politización del texto llegó a ser militante, en la obra teatral el significado político de los hechos de junio de 1956 era más abstracto: se trataba de una crítica a la violencia y el autoritarismo presentes en la sociedad, y particularmente patentes en la historia latinoamericana⁹.

8 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.

9 En las palabras de los críticos, la obra proponía “un conmovedor y firme alegato en contra del despotismo y la arbitrariedad” (*El Oriental*, 28 de julio de 1973) o una denuncia del

Ahora bien, el sentido político de la puesta teatral de *Operación masacre* no se reducía al sentido político de su tema, es decir, 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, tal como lo propugnaban los modelos de Brecht y Weiss, y 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.
- 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 partícipe activo de una historia. Puede palpase, ya en el comienzo de la obra, su inspiración brechtiana: un teatro que expone su propia condición de artificio y que, en ese sentido, no disimula sino que exhibe que su especificidad como arte reside en la simulación de acontecimientos intramundanos. Esa instancia de simulación, que hace al dispositivo teatral (Schaeffer, 2002: 235), 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 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 (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

“avasallamiento de la condición humana, el atropello de los derechos fundamentales” (“Excelente teatro documental”, 1973: 8). En el contexto latinoamericano, *Operación masacre* ejemplificaba “los frecuentes y lamentables episodios que se dan en la revuelta América de hoy” (“Reciente historia argentina”, 1973: 10), e imputaba a los responsables sistemáticos de la violencia en términos de clase, pues lo que dejaba ver la obra era una “Oligarquía prouvariada” (1973: 17).

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, 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 papeles¹⁰. 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 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–, sino, al contrario, con el ascetismo propio del teatro documental de Peter Weiss¹¹.

10 El procedimiento escénico aparece señalado en las críticas a la obra aparecidas en la prensa uruguaya. Así, de 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: 10). 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: 17).

11 Según Mirza (2007a: 142), sí se utilizaban, como en Brecht, carteles para indicar la sucesión de las escenas. Por otro lado, las críticas periodísticas de la época coincidían en destacar la sobriedad de la puesta en cuanto al maquillaje, el vestuario y la escenografía. Asimismo, insertaban a la obra en la tradición del teatro-documento, evocando la figura inspiradora de Weiss: “Este es teatro documento del mejor” (“La triste noche”, 1973: 15); “Con una estructura y un armado que reconocen deliberada y previamente la herencia del ‘distanciamiento’ brechtiano y la técnica testimonial de Weiss, los adaptadores van desarrollando ante el espectador las condiciones y los hechos del proceso mediante la más limpia objetividad” (“Excelente teatro documental”, 1973: 8); “Salvo los testimonios de Peter Weiss, pocos ejemplos más acabados han de encontrarse de aquella máxima de Schiller según la cual ‘el teatro es el

Así, con un total de nueve actores se representaba una obra que incluía más de veinte personajes¹², 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: 8, y “La triste noche”, 1973: 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.
(...) El 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 comando de la Segunda División y al Departamento de Policía, en la fracasada revolución del General 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. Notemos las similitudes y diferencias respecto de la transposición cinematográfica de *Operación masacre*, un documental que incluía escenas representadas por actores y donde, como señalamos, Troxler hacía *su propio papel*: si en la película Troxler asumía con su voz la historia antes contada por el escritor, la obra de teatro opta por resaltar el papel de Walsh en la reconstrucción de los hechos. Lo que aparece destacado, así, no es una historia militante, sino la historia de un proceso de investigación que lleva adelante el escritor. Sin embargo, si la individualidad autorial no aparece desplazada hacia el exterior de la escena –como ocurre en el *film*– sí queda matizado su estatuto de fuente unívoca de la que surge el relato. En esa línea, es significativa la introducción del personaje de una “Mujer”, que comienza siendo

tribunal donde se revisan los procesos de la historia’, que la versión de *Operación masacre* que acaba de estrenar el Teatro Circular” (Fernández 1973: 25).

12 Los personajes mencionados en el libreto son Walsh, la Mujer -nombre que englobaba, como se verá, varios papeles-, Livraga, Rodríguez, Torres, Marcelo, Giunta, Don Horacio, Di Chiano, Carranza, Fernández Suárez, Rodríguez Moreno, un Policía, un Oficial, Doglia, el Juez, el Juez Militar y el Dr. Soler. Los actores eran Speranza, Reyno, Bianchi y Frasca, Daniel Bergolo, Fernando Gilmet, Alexis Hintz, Francisco Napoli, Susana Castro y Gloria Demassi. Estas dos últimas se turnaban por funciones en la interpretación de la Mujer.

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 sucesivamente¹³. 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 autor¹⁴.

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,

13 La inicial “M”, que designa a este personaje en el libreto mecanografiado y que podría haber remitido al apellido de Enriqueta Muñiz, se explicita como “Mujer” en la transcripción de fragmentos del guión que publicó *Marcha* (“Operación masacre. Fragmentos”, 1973: 24), probablemente con aval de Mercedes Rein, que era colaboradora habitual del semanario.

14 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.).

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–. 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” (Curi y Rein, 1973: s/p)–.

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 actividades terroristas– aparecen en escenas de entrevistas con el escritor. Esta estrategia de la transposición teatral reafirma su afinidad con la dramaturgia de Weiss, pues, como ocurría en *La indagación*, la escena muestra una investigación de una masacre con fundamento político. Sin embargo, en el caso de *Operación masacre*, la investigación no tiene sede en la justicia institucional, sino fuera de ella, por iniciativa del periodista y escritor. Observemos, además, 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 era grandote y pesado como era, 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.

Y, después:

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

R – Vos sabés lo que pasa conmigo tengo yeta, eso es lo que pasa. Me eligen delegado y me refunden el sindicato.

(...)

M – ¿Vas a salir?

R – Me voy a trabajar.

M – ¿Esta noche?

R – Sí.

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, lo que permitía el desplazamiento entre ambas situaciones representadas¹⁵.

15 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 efectos de iluminación. Así aparece comentado en

Esta yuxtaposición y superposición escénica 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. Le 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 (Curi y Rein,

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: 10). Gerardo Fernández comentaba en *Marcha* que la transposición teatral a cargo de Curi y Rein operaba “alternando la secuencia cronológica del original y mezclando los tiempos escénicos” (Fernández, 1973: 25). Según *Última hora*, “Una zona de luz, un cambio de frente, alcanzan para insinuar un ambiente y otra situación” (“Oligarquía protuariada”, 1973: 17).

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 invención¹⁶. El testimonio se asocia a la figura del sobreviviente: de allí que, como sugerimos más arriba, sean los que vivieron para contar la historia los que protagonicen las escenas de reconstrucción de los hechos con Walsh. De hecho, 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 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”¹⁷.

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

16 Para Walsh, la presentación de los hechos en el testimonio se oponía a la representación novelesca: “De alguna manera, una novela sería algo así como una representación de los hechos, y yo prefiero su simple presentación”, afirmaba el escritor, ejemplificando con su texto *¿Quién mató a Rosendo?*: “A mí me parece que los fusilamientos y la muerte de García tienen más valor literario cuando son presentados periodísticamente que cuando se los traduce a esa segunda instancia que es el sistema de la novela” (Walsh, 2007: 142-143).

17 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” (2002: 34).

escenas analizadas, la obra yuxtapone tres planos temporales distintos: un presente representado que alude al presente de la representación en 1973, 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 simulación¹⁸. En las condiciones del relato verbal, la representación del tiempo 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 páginas¹⁹.

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*. Pero la frontera entre tiempos sigue siendo débil, porque corresponde a una versatilidad del personaje que se une indisolublemente a un mismo cuerpo presente del actor. En efecto, y 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 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 obra 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 Walsh²⁰. Como personaje, este enumeraba en su último parlamento los agradecimientos por las colaboraciones a su investigación y su escritura, tributarios

18 “Si un relato de ficción”, nos recuerda Schaeffer (2002: 290), “implica siempre la existencia de un fingimiento narrativo, es porque, al ser de naturaleza verbal, solo puede simular (...) actos verbales, por tanto, actos de lenguaje y una instancia que enuncia esos actos”.

19 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).

20 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.

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: 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 por Curi pasa a encarnarse en los múltiples cuerpos y voces que poblaban la escena teatral. Retomando las inspiraciones del teatro político de Brecht y del teatro documental de Weiss, era en la forma de esa multiplicidad compleja y contradictoria de palabras y posiciones, 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 pluralidad 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.

Fuentes

“Excelente teatro documental” (23 de julio de 1973), *El Diario*, p. 8.

“Oligarquía prontuariada” (24 de julio de 1973), *Última hora*, p. 17.

“Reciente historia Argentina” (24 de julio de 1973), *La Mañana*, p. 10.

“La triste noche” (25 de julio de 1973), *Ahora*, p. 15.

“Operación Masacre. Fragmentos” (27 de julio de 1973), *Marcha*, pp. 24-25.

Recorte sin título (28 de julio de 1973), *El Oriental*, Archivo CIDDAE.

Curi, Jorge y Rein, Mercedes (1973), *Operación masacre*, Guión teatral inédito, Archivo personal de Carlos Frasca.

Fernández, Gerardo (27 de julio de 1973), “De la más alta y noble estirpe”, *Marcha*, p. 25.

Solanas, Fernando y Getino, Osvaldo (1973), *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires, Siglo XXI.

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

----- (2007), *Ese hombre y otros papeles personales*, Buenos Aires, De la Flor, [1969].

Bibliografía

Agamben, Giorgio (2002), *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Valencia, Pre-Textos.

Amar Sánchez, Ana María (2008), *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*, Buenos Aires, De la Flor.

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

Bravo Elizondo, Pedro (1982), *Teatro documental latinoamericano I*, México, UNAM.

Brecht, Bertolt (1970a), *Escritos sobre teatro 1*, Buenos Aires, Nueva Visión.

----- (1970b), *Escritos sobre teatro 2*, Buenos Aires, Nueva Visión.

----- (1984), *El compromiso en literatura y arte*, Barcelona, Península.

Burello, Marcelo (2013), “La *Shoá* puesta en escena. El ‘teatro documental’ y las primeras representaciones del Holocausto en Alemania”, *Revista de Estudios sobre Genocidio*, n° 5, pp. 72-85, [disponible en <http://revistagenocidio.com.ar/wp-content/uploads/2013/05/072-a-086.pdf>].

García, Victoria (2013), “Diez problemas para el testimonialista latinoamericano. Los años 60-70 y los géneros de una literatura propia del continente”, *Castilla. Estudios de literatura*, n° 4, pp. 368-405, [disponible en <http://www5.uva.es/castilla/index.php/castilla/article/view/232/278>].

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

Gilman, Claudia (2012), *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Gray, Paul et al. (1966), "A living world. An interview with Peter Weiss", *The Tulane Drama Review*, vol. 11, n° 1, pp. 106-114, [disponible en <http://www.jstor.org/stable/1125270>].

Mestman, Mariano (2013), "Las masas en la era del testimonio. Notas sobre el cine del 68 en América Latina", en Mestman, Mariano y Varela, Mirta (coords.) (2013), *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 179-215.

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

----- (2007b), "Productividad del modelo brechtiano en el teatro uruguayo contemporáneo", en Pelletieri, Osvaldo (ed.), *Huellas escénicas*, Buenos Aires, Galerna, pp. 107-118.

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

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, pp. 123-130.

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

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

Schwarzböck, Silvia (2010), "Cómo se llega a ser peronista. Sobre *Operación masacre*, de Rodolfo Walsh, y *Operación masacre*, de Jorge Cedrón", *El Matadero*, N° 7, pp. 183-207.

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

Verzero, Lorena (2010), "El corredor de teatro militante (1968-1974): América Latina, 'La Patria Grande' y las especificidades nacionales", *Ánfora*, n° 29, pp. 15-28 [disponible en <http://repositorio.autonoma.edu.co/jspui/bitstream/11182/145/1/ANFORA-29-01-Lorena-Verzero-Argentina.pdf>].

Weiss, Peter (1968), "Notas sobre el teatro-documento", en *Escritos políticos*, Barcelona, Lumen, pp. 99-110.