

Testimonio literario – documental cinematográfico: acerca de la transposición al cine de *Operación masacre* (1973)

Victoria García

Universidad de Buenos Aires / CONICET

Resumen

La voluntad política de transformación social radical que dio forma al campo artístico nacional y latinoamericano de los '60-'70 hace necesario atender a las alianzas que, tejidas entre prácticas diferenciadas de la producción cultural, buscaron aunar fuerzas para la concreción del cambio. En esa serie de problemas, *Operación masacre* constituye un caso privilegiado, puesto que si primero cuestionó los límites entre periodismo y literatura, con el común sentido de intervención en la historia en que insistieron las varias formulaciones del relato de Walsh; más tarde intervino en el cine, con la representación fílmica de la masacre, que se estrenó en 1973 bajo la dirección de Jorge Cedrón.

El film de Cedrón no es únicamente una versión más de la *Operación masacre* de Walsh, o una fase más de la progresiva “peronización” del libro. Es, más bien, una apuesta estética y política específica, cuyo carácter particular va ligado a los desplazamientos de sentido que el dispositivo cinematográfico opera sobre su texto de partida. Se trata, así, no de un contraste entre textos -un relato documental y un guión-, como frecuentemente lo ha presentado la crítica literaria dedicada al tema; sino, en cambio, de un problema de transposición, donde cobran un lugar crucial las particularidades de la enunciación fílmica. Orientado en ese sentido, el trabajo propone un análisis de la película que, centrado en algunos aspectos de su dispositivo enunciativo, intenta elucidar los modos en que el film, ya en el inicio de los '70, y en relación inextricable con los avances y retrocesos del peronismo de izquierda en el campo político, exhibe en pantalla la potencia y las fallas de su voluntad revolucionaria.

Palabras clave

transposición – testimonio literario – documental cinematográfico – dispositivo – enunciación

Comprender el sentido que la realización de *Operación masacre*, de Jorge Cedrón, cobró en el campo local de los comienzos de la década de 1970, implica, primero, distinguirlo de una aproximación actual a las figuras de Walsh y su obra, que, a la manera de representaciones metonímicas del conjunto de procesos que delinean

los '60-'70 como época, recoge bajo la noción de “culto” lo que, acaso paradójicamente, pretendía en su contexto aproximarse a lo popular. Pero, además, un intento tal requiere considerar el film en la complejidad descrita por su interdiscursividad, esto es, por las diversas redes de sentido en que se inscribe su particular dispositivo cinematográfico. Así, no se trata de una relación unívoca con el texto de Walsh que Cedrón transpone al cine, sino, además, de los vínculos que unen a película con la contemporaneidad del campo político, con el discurso cinematográfico y con el conjunto del campo artístico de la etapa, donde literatura y cine promovían maneras diversas del diálogo recíproco.

Ángel Rama ha caracterizado la película de Cedrón como un “parcial fracaso”, debido según el crítico al “intento de conferirle tesitura testimonial y heroica a una novela policial y judicial que se hubiera adecuado mejor al esquema tribunalicio que en sus films políticos desarrolla el director francés Costa Gavras” (Rama 1976: 299). En otras palabras, el film habría malogrado su reconocimiento en el privilegio otorgado a la voluntad política por sobre el criterio estético, privilegio que, aun característico de un vasto tipo de discursos en los '60-'70, resultaría fallido en este caso. Sería cuestión aquí, entonces, de elucidar esa serie de operaciones distintas e interrelacionadas de producción de sentido literario, cinematográfico y político, y proponer, con ello, una posible explicación de la falla¹.

I. Operación masacre en el campo cinematográfico del inicio de los '70.

La inscripción del film de Cedrón en el cine local del inicio de los '70 reenvía al vínculo entre el film y el movimiento del cine militante, impulsado en el campo argentino por el Grupo de Cine Liberación, de Fernando Solanas y Osvaldo Getino². Se trata de un posicionamiento singular en el campo cinematográfico nacional y latinoamericano, definido por oposición al cine comercial y al cine de autor, que se rechazaban políticamente, como formas artísticas propias del neocolonialismo dominante (Solanas y Getino 1973: 64 y ss.).

Cedrón no era miembro orgánico de ese colectivo artístico-político, pero valoraba sus trabajos -particularmente, *La hora de los hornos*- como una positiva “excepción” en el panorama cinematográfico coetáneo, porque, según él, daban luz a “algunos aspectos de la realidad nacional y latinoamericana” (Cedrón s/f, cit. en Peña 2003: 94). Asimismo, se adscribía a sus postulados cuando afirmaba el fundamento político de la realización cinematográfica de *Operación masacre*: “Este fusilamiento fue el arranque de la resistencia de la clase trabajadora. Por eso lo llevé al cine” (Cedrón s/f, cit. en Peña 2003: 70)³. El costeo económico cooperativo, coadyuvado por “fondos obtenidos mediante expropiaciones realizadas a la burguesía” (Getino, 1982: 52) –Cedrón, en efecto, usó para la producción dinero proveniente del film *Por los*

¹ Nos inscribimos así en la serie de interrogantes planteados también por otros trabajos dedicados al film de Cedrón: Candiano (2009), Schwarzböck (2010) y Busto, Cadus, Cossalter (2011).

² Siguiendo a Mestman y Peña (2002), y a los efectos de este trabajo, asimilamos las nociones de cine militante y cine político o de intervención política, aun a sabiendas de que la última categoría recubre un espectro más amplio de producciones cinematográficas surgidas en el campo latinoamericano a partir de la década de 1960.

senderos del libertador (1971), que dirigió por encargo de un familiar del dictador Lanusse⁴; y la filmación clandestina de la película, reafirman, en la misma línea, su voluntad de inscripción militante.

II. De la literatura al cine: desplazamientos transpositivos básicos.

El mismo hecho de transponer al cine el texto de Walsh puede entenderse en un sentido político, y conduce a la relación entre el film y su texto fuente, eje básico de los estudios literarios dedicados a la película de Cedrón. Allí, esta ha sido interpretada como una de las múltiples reformulaciones que el relato de Walsh experimentó desde su primera publicación en 1957 (Ferro 2010, Candiano 2009). Ahora bien, los trabajos en crítica literaria, basados en la materia verbal del film -el guión- y no en la complejidad de su despliegue audiovisual, omiten la dimensión del *dispositivo*, es decir, la que da cuenta de los desplazamientos de sentido operados en el pasaje del libro al film (Steimberg 1998). Para el caso de *Operación masacre*, esta dimensión es crucial, ya que hace, como enseguida especificaremos, a la diferenciación política que la película propone respecto de su texto fuente.

Situado el análisis en la transposición, y habida cuenta de las varias versiones librescas de *Operación masacre* publicadas hasta 1973 -1957, 1964, 1969, 1972-, es necesario situar la pertinencia de la cuestión en el contraste que el film de Cedrón mantiene con la edición del libro de Walsh que fue su inmediato antecedente, esto es, la que Ediciones de la Flor publicó en 1972. La relativa homogeneidad entre sus condiciones de producción y las del film permite exponer el específico papel del dispositivo en los desplazamientos de sentido que aquel propone, más allá de las transformaciones históricas que explican, en cambio, las reescrituras del texto de Walsh .

Cabe señalar, además, que si la teoría reciente ha insistido en el carácter autónomo del material cinematográfico transpositivo -frente a enfoques que veían “lo que se pierde” de un texto literario al ser llevado al cine (cf. Steimberg 1998: 96)-, el caso del film de Cedrón cuestiona tal autonomía, al explicitar el vínculo que lo estrecha al libro de Walsh. Este vínculo no solo se hace evidente en la homonimia del título del film, sino también en sus paratextos, que colocan a Walsh como autor del libro y del guión. El lazo más tarde se reafirmará, cuando una posterior edición libresca de *Operación masacre*, de 1974, incorpore el segmento final del guión de la película en el apartado “Operación en cine” (Walsh 1974: 199). Así, obra literaria y cinematográfica se legitiman recíprocamente, en un contexto en que, de hecho, literatura y cine mantenían un fluido diálogo.

Nos referiremos en el siguiente apartado a esa cuestión, tal como se manifiesta en el vínculo intergenérico e interartístico entre testimonio literario, por un lado, y documental cinematográfico, por otro. En cuanto al problema de la transposición, este se define, precisamente, por traspasar las fronteras de lo literario, y de allí las limitaciones de una crítica “estrictamente” textual para plantear su abordaje. En efecto,

³Además, Getino, intervino en los últimos momentos de la posproducción de *Operación masacre*, previos al estreno del film (Getino s/f, cit. en Peña 2003: 91).

⁴ Cf. Busto et al (2011).

es solo la aproximación transpositiva que deja ver transformaciones significativas implicadas en el pasaje del libro al film.

Así, en primer lugar, la transposición desplaza la proyectada situación de recepción de un espacio social mayormente individual a uno colectivo: de la biblioteca personal y el bolsillo del lector a la sala de exhibición cinematográfica. El cambio es notable en el caso del film de Cedrón, que, en consonancia con los postulados del cine militante-tercermundista de los '60-'70, buscaba convertir cada acontecimiento de exhibición en el "pretexto para una convocatoria" a la discusión política (Solanas y Getino 1973: 71). En efecto, *Operación masacre* situó su exhibición no solo en festivales internacionales y en los ámbitos comerciales locales, sino también dentro de un "circuito de base en serio, trabajando con los barrios, con las fábricas" (Cedrón s/f, cit. en Peña 2003: 85).

En segundo lugar, y correlativamente, se produce un desplazamiento en el orden temporal, puesto que de la comunicación temporalmente dispersa prefigurada por el relato libresco extenso -que, más que de un solo tirón, suele leerse para luego dejarse, y eventualmente retomarse-, se llega a un evento comunicativo temporalmente acotado, apropiado no solo para dar a conocer los hechos de la masacre de una sola vez, en el breve lapso de duración del acontecimiento de proyección, sino también, más generalmente, para poner en marcha una acción política cuya necesidad se percibía como urgente.

Finalmente, se opera un desplazamiento de una comunicación centralmente verbal a una audiovisual, desplazamiento que es el núcleo problemático de cualquier transposición de la literatura al cine, pero que en *Operación masacre* adquiere un particular sentido político, ligado a "La capacidad de síntesis y penetración" que los productores de cine militante atribuían a la imagen fílmica (Solanas y Getino 1973: 71). Esta se mostraba, entonces, como ventajosa frente al texto libresco, menos persuasivo en un contexto donde los medios audiovisuales -no ya solo el cine, sino además la televisión- tendían a atraer la atención del conjunto del público, para transfigurarlos, progresivamente, de lector en espectador.

Ahora bien, la materialidad audiovisual compleja de *Operación masacre* no remite a una única imagen fílmica, sino más bien a distintas estrategias de la enunciación cinematográfica, a cuya descripción no se ha atendido en los trabajos críticos sobre el film, y que remiten al problema de su inscripción genérica.

Así, es posible deslindar en *Operación masacre* al menos tres clases de imágenes cinematográficas, que instituyen, cada una, pactos expectatoriales distintos. La primera de estas clases de imágenes, que aquí denominamos *ficcional*, caracteriza a las escenas construidas con actores que narran la historia de los fusilamientos de junio. Con la incorporación de estas imágenes, grabadas en color, el film de Cedrón reproduce la matriz genérica propia de los films de ficción; en efecto, miradas en forma aislada, ellas no dan pauta alguna del carácter real de los hechos a los que remiten. Sin embargo, el pacto ficcional que esta primera clase de imágenes habilitaría se descarta dentro mismo de la película, con la incorporación de otras de tipo *documental*. Las imágenes documentales aparecen en su mayoría en blanco y negro, en sucesiones de material fotográfico y filmográfico del archivo histórico-político nacional, y montadas bajo la voz en *off* del relator, Troxler, uno de los sobrevivientes de la masacre, que aparecía como personaje en el libro de Walsh. Junto a la incorporación de materiales de audio representativos de las fuerzas políticas confrontadas -marchas militares, tiros, estallidos de bombas, sonidos de patrulleros,

junto a la marcha peronista, gritos de protesta y consignas políticas-, estas imágenes incorporan el acontecimiento puntual de junio en la historia nacional de la “resistencia peronista”, surgida “de abajo” o “del pueblo”, frente a “la oligarquía” y “el imperialismo” (Cedrón & Walsh 1973) que representarían paradigmáticamente los ejecutores de la masacre.

La tercera clase de imágenes es la que llamamos *testimonial*. Frente a la dominancia del dispositivo ficcional y documental en la construcción integral del film, la imagen testimonial aparece puntualmente hacia el final, en la escena en que Troxler, de pie frente a la cámara, narra su experiencia posterior a la masacre: “Regresé de Bolivia ocho meses después aproximadamente. Al poco tiempo estaba preso, y conocí la tortura. Quería encontrar la respuesta a esta pregunta: qué significaba ser peronista (...)” (Cedrón & Walsh 1973). Su relato continúa en *off* y la pantalla exhibe nuevas imágenes documentales de “la larga guerra del pueblo, el largo camino la larga marcha hacia la Patria Socialista” (*op. cit.*), frase que cierra el guión y sintetiza, según el discurso de Troxler, el rol histórico del peronismo, del que viene a dar cuenta el film.

La importancia de la imagen testimonial de Troxler reside en el desplazamiento de sentidos que opera frente a la enunciación planteada por el libro: si en el relato libresco era el autor el garante último de la verdad de los hechos, en el film, en cambio, es un cuerpo, una persona de carne y hueso presentada como real en el tiempo-espacio de la exhibición del film. Troxler no solo es un personaje, como era en el libro y como es en las imágenes ficcionales que lo incluyen en el film, ni solo un relator en *off* que cuenta la historia nacional vista desde afuera de la imagen que la representa. Es, también, el punto de encuentro entre lo ficcional y lo documental: entre la ficción en que, por el desfase del tiempo, puede siempre convertirse el pasado, y la realidad histórica documentada cuya realización se prolonga en la contemporaneidad de 1973. Así, a la vez pasado y presente, Troxler encarna la vuelta a la vida de los muertos de la masacre, su institución como realidad que es posible no en el cuerpo cuya ausencia marca la letra libresca, sino, en cambio, con lo vívido y *real* de la imagen cinematográfica.

III. Operación masacre en el campo artístico del inicio de los '70.

La inserción de *Operación masacre* en el campo cinematográfico de los comienzos de los '70 es, además, una intervención dentro de un conjunto de la producción artística y, más ampliamente, cultural, donde la atracción que dentro de cada esfera del arte ejercía el campo político favorecía, a la vez, sus alianzas, como estrategias para la consecución estética de un fin revolucionario común. En tal sentido, si *Operación masacre* había constituido primero la reunión de periodismo y literatura, en la inscripción genérica múltiple que la presentaba simultáneamente como serie de crónicas, reportaje y novela policial, y de intelectualidad y literatura, en tanto asumía, junto a la narración novelesca de los hechos, la vocación argumentativa de denuncia que dominaba el campo intelectual desde la mitad de los años '50 (Terán 1986: 213); ahora mostraba la incorporación del cine a la unión cultural que podía garantizar la fuerza política para la realización del cambio.

Así, una consideración histórica de los géneros a los que, respectivamente, remiten en el texto de Walsh y el film del Cedrón: testimonio literario y documental

cinematográfico, muestra maneras diversas de su diálogo recíproco, ligado, evidentemente, a ciertos rasgos discursivos que comparten: en particular, la no-ficcionalidad como pacto básico de lectura y, en relación con ello, la presentación de la *realidad*, sobre todo sociopolítica, en la centralidad de su espacio temático. Tal interrelación se ha observado en elaboraciones metadiscursivas que asocian, e incluso equiparan, a uno y otro género -como el desarrollo teórico en que Víctor Casaus (1990) describe sus similitudes, y promueve una acción estética que los conjunte-. Se encuentran, además, escritores testimoniales que incursionaron en el documental cinematográfico -el mismo Casaus, y también Miguel Barnet-, y, finalmente, ejemplos de textos testimoniales que fueron llevados al cine⁵. El caso del film *Operación masacre* recubre estos dos últimos tipos de fenómenos.

En efecto, los manifiestos fundacionales del cine militante que promovían Solanas y Getino, que Cedrón conocía y que se difundieron desde el final de la década de 1960 en festivales internacionales, reunían *documento* y *testimonio* como nombres de género privilegiados por el hecho político que sus representaciones cinematográficas implicaban. Así, desde la posición de estos cineastas, había que recuperar la línea inaugurada por Fernando Birri al final de la década de 1950 y hacer “documentalismo testimonial” (Solanas y Getino 1973: 67), ya que “Cada imagen que documenta, testimonia, refuta, profundiza la verdad de una situación, es algo más que una imagen fílmica o un hecho artístico” (*op. cit.*: 75), es, en fin, un eficaz instrumento de la lucha anticolonial revolucionaria.

En tanto, en el campo literario, también Walsh tendía a equiparar ambos géneros, y anhelaba, para un futuro posrevolucionario de la escritura, “que lo que realmente sea apreciado en cuanto a arte sea la elaboración del testimonio o del documento” (Walsh 2006: 63). El *continuum* testimonial-documental parecía decir, entonces, que solo la palabra y la imagen de *quien estuviera allí*, como testimoniante del tiempo-espacio de los hechos políticos, podía ocupar el lugar de la verdad legalmente documentada que volvía necesaria, e incluso evidente, la acción revolucionaria.

IV. La peronización de la masacre: el film de Cedrón como hecho político.

Se ha insistido en que la versión cinematográfica de *Operación masacre* lleva implicada, para Walsh, “peronizar su propia obra” (Schwarzböck 2010: 198). El guión, en efecto, en cuya escritura el autor intervino, opera desvíos sobre el texto fuente, que tienden a reunir a todos los implicados en los hechos de junio bajo una identidad militante peronista que no aparecía como tal en el libro. En la narración libresca, precisamente, uno de los argumentos en defensa de los fusilados era su escasa o nula participación en el levantamiento liderado por Valle.

La peronización de los personajes del relato incluye tomas de posición más pertinentes en el contexto político de la enunciación del film que para el análisis histórico de los hechos de 1956. Así se ve, por ejemplo, en la escena del encuentro entre Carranza y Garibotti en casa de

⁵ Casaus obtuvo en 1970 un premio de Casa de las Américas por su testimonio *Girón en la memoria*, y ese mismo año inauguró, con su guión del corto *Escenas de los muelles*, una filmografía documental que desarrolló hasta los finales de la década de 1980. Barnet incursionó en el documental en 1980, con el corto *Rita*, y dos de sus textos testimoniales fueron transpuestos al cine: *Canción de Rachel* (1969, llevado al cine como *La rumbera* en 1998) y *Gallego* (1983, estrenado en 1988 bajo el mismo título).

este último, que el libro narra en su capítulo 2. El texto anuncia la llegada de Carranza y, como ubicado en la perspectiva de la esposa de Garibotti, quien ignora la conversación que ambos mantienen, cuenta simplemente que “Hablan un rato los dos hombres” (Walsh 1972: 29). La posterior sentencia de Garibotti: “Tengo que salir –dice, sin mirarla” (*id.*), construye un clima literario de suspenso que, además, suspende la hipótesis política sobre la participación del personaje en la organización del levantamiento. En la película, en cambio, la conversación entre Garibotti y Carranza, mostrados como militantes, aparece reconstruida como escena, con el diálogo que sigue:

CARRANZA: ¿Venís?

GARIBOTTI: ¿Pero cómo me avisan tan tarde?

CARRANZA: Y, no pude venir antes...

GARIBOTTI: Íbamos al cine.

CARRANZA: Ah...

ESPOSA DE GARIBOTTI: ¿Quién es, Francisco?

GARIBOTTI: ¡Nadie, Florinda, un amigo! No sé qué podemos hacer nosotros...

CARRANZA: Estar, Garibotti, estar.

GARIBOTTI: Es una locura, nos van a cagar a patadas...

CARRANZA: Puede ser. Pero alguna vez hay que jugarse.

GARIBOTTI: ¿Por qué no se juegan los dirigentes? Mirá el gremio. Nos pasaron la topadora y todos se quedaron quietos. Mirate vos. Te dejaron cesante, andás perseguido por la policía y quién te da una mano, ¿eh?

CARRANZA: Pero yo no importo, Garibotti. Yo por lo menos estoy libre. Pero hay compañeros que están presos. Y otros muertos. Nos esperan en lo de Torres. ¿Venís o no venís?

GARIBOTTI: Voy pero no me gusta. Esperame afuera.

CARRANZA: Te espero cinco minutos, ¿eh? (Cedrón & Walsh 1973).

El discurso de los personajes desliza problemáticas y postulados propios de las organizaciones armadas a comienzos de los '70: los riesgos de la improvisación en la lucha –“¿Pero cómo me avisan tan tarde?”-, las jerarquías que atraviesan la práctica militante, como relaciones de poder –“¿Por qué no se juegan los dirigentes?”-, la concepción colectiva de la lucha, que implica dejar aparte las necesidades individuales –“yo no importo, Garibotti”-, y su justificación en la violencia primera de la represión estatal –“hay compañeros que están presos. Y otros muertos”-.⁶ Cuando, después, Garibotti afirma “Voy pero no me gusta” (Cedrón & Walsh 1973), con gesto desconfiado, anticipa el desenlace trágico del frustrado levantamiento, pero además

⁶Acerca de los postulados orientadores y los problemas de las organizaciones armadas en la década de 1970, puede verse Calveiro (2005).

sugiere una imagen de militante ejemplar, por lo cauto y razonable, frente a la indiferencia política que lo caracterizaba en la versión libresca –“a mí también me tiene un poco cansado éste [Carranza]... Con sus cosas ... [...] es la última vez que le llevo el apunte” (Walsh 1972: 29)-.

Es la figura de Troxler, portavoz de la experiencia de la resistencia y de la lucha armada del peronismo de izquierda, la que, como hemos señalado, consolida el peronismo del film como posición no solo atribuible al pasado retratado, sino también activa en el presente político de la enunciación, y pasible, por eso, de ser proyectada como factor de identificación a los espectadores de la película. En ese sentido, dentro de ese dilema que, como señala Schwarzböck (2010: 197), aquejaba al peronismo en el inicio de los '70: transformarse en un momento político superador, tendiente al socialismo, o adaptarse a las formas conservadoras de su dirigencia histórica, el film presenta, aunque solo fuera como intento, una solución, la que se encamina en la opción del peronismo de izquierda. Dicho de otra forma, para los realizadores de *Operación masacre*, el dilema no era tal: no se trataba de una pregunta sin solución sino, desde su posición militante, dar respuestas y hacer política.

Ahora bien, cuando hace esa opción, *Operación masacre* asume también sus fallas. En ese sentido, es sabido que Osvaldo Getino intervino en los últimos momentos de la posproducción del film, previos a su estreno, y ya en el contexto preliminar a las elecciones que llevarían nuevamente a Perón a la presidencia. En particular, el cineasta sugirió a Cedrón eliminar una convocatoria explícita a la lucha armada que ponían en pantalla las últimas tomas del film, por el error político que, para aquel, esa estrategia constituía en su presente de exhibición (Getino s/f, cit. en Peña 2003: 91, Bustos *et al* 2011). Cedrón aceptó la sugerencia, pero el final de la película, como resultó luego de este episodio, constituye la huella del problema político que le había dado origen.

En efecto, resurge aquí el equívoco percibido por Rama, esa anomalía que significó, para el crítico, el parcial fracaso del film. Este puede ser redefinido, deteniéndose en su escena final, como la discontinuidad histórica que separa al peronismo de la resistencia de fines de la década de 1950, del peronismo revolucionario de los '70, en contra de la tesis del pasado como presente que encarna Troxler. Así lo muestra su testimonio final, al que ya hemos aludido, importante por su carácter conclusivo dentro del relato, que ratificará su transcripción en la edición libresca de 1974. Citamos, pues, su guión *in toto*:

Regresé de Bolivia ocho meses después aproximadamente. Al poco tiempo estaba preso, y conocí la tortura. Quería encontrar la respuesta a esta pregunta: qué significaba ser peronista. Tardamos mucho en comprenderlo a fondo, en darnos cuenta que el peronismo era el eje de un movimiento de liberación nacional que no puede ser derrotado, y el odio que ellos nos tenían era el odio de los explotadores por los explotados. Muchos más iban a caer víctimas de ese odio, en las manifestaciones populares, bajo la tortura, secuestrados y asesinados por la policía y el ejército, o en combate. Pero el pueblo no dejó nunca de alzar la bandera de la liberación, la clase trabajadora no dejó nunca de rebelarse contra la injusticia. El peronismo probó todos los métodos para recuperar el poder, desde el pacto electoral hasta el golpe militar. El resultado fue siempre el mismo: explotación, entrega, represión. Así fuimos aprendiendo. De los

políticos sólo podíamos esperar el engaño. *La única revolución definitiva es la que hace el pueblo y dirigen los trabajadores*. Los militares pueden sumarse a ella como individuos, pero no dirigirla como institución. Porque esa institución pertenece al enemigo, y contra ese enemigo sólo es posible oponer otro ejército, surgido del pueblo. Estas verdades se aprendieron con sangre, pero por primera vez hicieron retroceder a los verdugos, a la caballería. Por primera vez hicieron temblar al enemigo, que empezó a buscar acuerdos imposibles entre opresores y oprimidos. La marea empezaba a darse vuelta, las balas también les entraban a ellos, a los torturadores, a los jefes de la represión. Los que habían firmado penas de muerte sufrían la pena de muerte. Los nombres de nuestros muertos revivían en nuestros combatientes. *Lo que nosotros habíamos improvisado en nuestra desesperación, otros aprendieron a organizarlo con rigor*, a articularlo con las necesidades de *la clase trabajadora*, que en el silencio y el anonimato *va forjando su organización independiente de traidores y burócratas*, la larga guerra del pueblo el largo camino la larga marcha hacia la Patria Socialista” (Cedrón & Walsh 1973)⁷.

En el discurso testimonial de Troxler, el dispositivo enunciativo desplaza la experiencia de la resistencia peronista desde su individualidad -“Regresé de Bolivia”, “estaba preso”, “conocí la tortura”- hacia el conjunto de los peronistas -“Tardamos mucho...”-; esto es, se socializa y politiza como campo de un *nosotros*. Ahora bien: el *nosotros* no alcanza a volverse inclusivo en el presente, por el carácter concluso, perfectivo y acabado que le otorga la enunciación -“tardamos mucho en comprenderlo *a fondo*, en *darnos cuenta* que el peronismo era el eje...”-, “Así fuimos aprendiendo”-. Así, la narración testimonial de los fusilamientos del '56 y de la serie política en que estos se integran se muestra más capaz de ratificar la identificación de quienes, como Troxler, ya aprendieron a ser resistentes, que de enseñarla a quienes, en el presente del discurso, aún la desconocen: “la clase trabajadora” y “el pueblo” resultan, entonces, más los objetos del discurso cinematográfico militante que, según lo requería su programa estético, los sujetos enunciatarios del film y, eventualmente, de la acción política que este intentaba promover.

Hubo, para Walsh (1974: 199), un “sentido último” de la *Operación masacre* que representó el film de Cedrón, según lo afirma en la edición de 1974 del libro. Y este constituye, por un lado, la fase ulterior, ya consolidada, de las trayectorias artísticas y políticas que, hacia el comienzo de la década de 1970, daban cuenta acabada de un proceso histórico del que también habían sido parte. Pero, además, es el indicio de un final: el que, en un momento todavía esperanzado para cierto peronismo, volvía un sinsentido la lucha armada en que había derivado parte de su proceso político desde 1955. El final disponible del problema peronista sería, entonces, el del otro lado: ese que, en realidad, ya había empezado, y que terminaría por suspender bruta y repetidamente de *Operación masacre* y de la serie de voluntades revolucionarias que su posicionamiento estético representaba. Ese fue, en los inicios de los '70, el sentido político del film de Cedrón-Walsh.

Bibliografía

⁷ Los destacados en bastardillas son nuestros en esta cita y las siguientes.

Busto, Ximena, María Eugenia Cadus y Javier Cossalter (2011). "La multiplicidad de estrategias de producción en el film *Operación masacre*. Una lectura contemporánea acerca de su heterogénea recepción". Revista *Afuera* N° 10, mayo de 2011. En línea: <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=175>

Calveiro, Pilar (2005). *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*, Buenos Aires, Norma.

Candiano, Leonardo (2009). "Las versiones de *Operación masacre*". Amícola, José (dir.) . *Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, La Plata, Orbis Tertius. En línea: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/congresos/viicitclot/Members/spastormerlo/actas-del-vii-congreso-internacional-orbis-tertius-1/ponencias/Candiano.pdf>

Casaus, Víctor (1990). *Defensa del testimonio*, La Habana, Letras cubanas.

Ferro, Roberto (2010). *Fusilados al amanecer. Rodolfo Walsh y el crimen de Suárez*, Buenos Aires, Biblios.

Getino, Osvaldo (1982). *A diez años de "Hacia un Tercer Cine"*, México, Filmoteca UNAM.

Mestman, Mariano y Fernando Peña (2002). "Una imagen recurrente. La representación del Cordobazo en el cine de intervención política". *Film Historia online*, vol. XII, N° 3. En línea:

<http://www.publicacions.ub.es/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/2002/elcordobazo.htm>

Peña, Fernando (2003). *El cine quema: Jorge Cedrón*, Buenos Aires, Altamira.

Rama, Ángel (1976). "Rodolfo Walsh: el conflicto de culturas en Argentina". *Escritura* 2: 279-301.

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

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

Steimberg, Oscar (1998) [1993]. *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*, Buenos Aires, Atuel.

Terán, Oscar (1986). *En busca de la ideología argentina*, Buenos Aires, Catálogos.

Walsh, Rodolfo (1972). *Operación masacre*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

____ (1974). *Operación masacre*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

____ (2006) [1970]. "Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política". Reportaje de Ricardo Piglia. *Un oscuro día de justicia*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 53-69.