

Una lectura palimpsestuosa de *Operación masacre*: no ficción/cine/historieta

ANABELLA CASTRO AVELLEYRA
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

ABSTRACT: In the prologue to the first edition of *Operación masacre* (1957) Rodolfo Walsh established the goals of his investigation: «I wrote this book for it to be published, to *act*, not to be included in the vast number of the ideologists' daydreams. I investigated and narrated these dreadful events so they would be broadly known, so they would arouse horror, so they could never happen again». This work was closely linked to the historical and political context and aimed to act on the socio-political field. As a logic consequence, the work was presented as open to changes and interventions in order to update its relationship with the context. Therefore, *Operación masacre*-book set a series of goals, a field of action and a mechanism of intervention in the text in order effect an intervention in the aimed field of action.

The transpositions of the text to the cinema and comic languages were boosted by the same goals, aiming at the same field of action. Hence, this analysis considers that each transposition of *Operación masacre* to a different artistic language has its justification in the historical efficiency that, according to its formal characteristics, that language had in each circumstance. A palimpsestic reading of the transpositional chain formed by *Operación masacre* by Rodolfo Walsh (1957, 1964, 1969 and 1972), *Operación masacre* by Jorge Cedrón (1972) and *Operación masacre* by Omar Panosetti and Francisco Solano López (1987) permit the appreciation of the peculiarity of each transposition without overseeing that the hypotext and the hypertexts (using Gérard Genette's terminology) form a collection that acquires its true value in the reading of the relationship that it establishes both within itself and with the historical and political contexts and its specific languages.

Keywords: transposition, Rodolfo Walsh, *Operación masacre*, cinema, comics.

RESUMEN: En el prólogo a la primera edición de *Operación masacre* (1957) Rodolfo Walsh establecía los objetivos de su investigación: «Escribí este libro para que fuese publicado, para que *actuara*, no para que se incorporase al vasto número de

las ensoñaciones de ideólogos. Investigué y relaté estos hechos tremendos para darlos a conocer en la forma más amplia, para que inspiren espanto, para que no puedan jamás volver a repetirse». La obra se encontraba estrechamente vinculada al contexto histórico-político y se planteaba la meta de actuar en el campo político-social. Como consecuencia lógica de lo anterior, se presentaba como abierta a cambios e intervenciones tendientes a actualizar su relación con el contexto. De esta manera, *Operación masacre*-libro instauraba una serie de objetivos, un campo de acción y un mecanismo de intervención en el texto tendiente a lograr una intervención en el campo de acción al que se apuntaba. Las transposiciones del texto a los lenguajes cinematográfico e historietístico estuvieron impulsadas por los mismos objetivos apuntando al mismo campo de acción. Por ello, el presente análisis considera que cada transposición de *Operación masacre* a un lenguaje artístico diferente tiene su justificación en la eficacia histórica que, por sus características formales, ese lenguaje tendría en cada circunstancia. Una lectura palimpsestosa de la cadena transpositiva conformada por *Operación masacre* de Rodolfo Walsh (1957, 1964, 1969 y 1972), *Operación masacre* de Jorge Cedrón (1972) y *Operación masacre* de Omar Panosetti y Francisco Solano López (1987) permite apreciar la particularidad de cada transposición sin perder de vista que el hipotexto y los hipertextos (retomando términos de Gérard Genette) conforman un conjunto que adquiere su verdadero valor en la lectura de las relaciones que establece tanto a su interior como con los contextos histórico-políticos y de sus lenguajes específicos.

Palabras clave: transposición, Rodolfo Walsh, *Operación masacre*, cine, historieta.

1. Introducción

Escribí este libro para que fuese publicado, para que *actuara*, no para que se incorporase al vasto número de las ensoñaciones de ideólogos. Investigué y relaté estos hechos tremendos para darlos a conocer en la forma más amplia, para que inspiren espanto, para que no puedan jamás volver a repetirse.

RODOLFO WALSH. Prólogo a la primera edición de *Operación masacre*, 1957.

La noche del sábado 9 de junio de 1956 los generales Juan José Valle y Raúl Tanco encabezaron un alzamiento (que resultó fallido) con la intención de destituir del poder a la autoproclamada Revolución Libertadora (a partir de esa noche tristemente conocida como la Fusiladora), que se había hecho del mando por un golpe de estado que destituyó a Juan Domingo Perón de la presidencia. Poco después de las once de la noche, el teniente coronel Desiderio Fernández

Suárez ingresó a puro golpe y culatazo a la casa de Hipólito Yrigoyen 4519, en la localidad de Florida, preguntando dónde estaba Tanco y buscándolo incluso en los cajones de ropa interior. A Tanco no lo encontró, pero se llevó detenidos a doce hombres que, bajo sus órdenes, fueron fusilados horas más tarde. Tal vez fue el sentimiento de culpa del encargado de llevar a cabo la orden (el comisario inspector Rodolfo Rodríguez Moreno) o la impericia del improvisado pelotón de fusilamiento o la astucia de los detenidos lo que hizo que solo cinco fueran efectivamente fusilados. Seis meses más tarde, la noche del 18 de diciembre, alguien le comentó a Rodolfo Walsh de que había un fusilado que vivía. Fue a conocerlo. No tardó mucho en enterarse de que había otro sobreviviente. Y luego otro. Conformando una cadena de escapados de la muerte.

Cuando Walsh escribió *Operación masacre* perseguía una serie de objetivos, explicitados en el prólogo a la primera edición: a) que el libro actuara, b) dar a conocer los hechos de la forma más amplia, y c) lograr a través de esto que esos hechos no pudieran jamás volver a repetirse. La posterior reescritura realizada por Walsh en las ediciones de 1964, 1969 y 1972 dio cuenta de su perseverancia en la persecución de esos objetivos. Desde el reportaje «Yo también fui fusilado», que dio inicio a la serie de artículos que terminarían convirtiéndose en el libro, el relato estuvo inevitable y estrechamente vinculado al contexto histórico-político. A su vez, la acción que el relato pretendía efectuar tenía lugar en el campo político-social. Por esta razón la obra se consideraba a sí misma como abierta a cambios e intervenciones tendientes a actualizar su relación con el contexto. De esta manera, *Operación masacre*-libro instauraba una serie de objetivos, un campo de acción y un mecanismo de intervención en el texto tendiente a lograr una intervención en el campo de acción al que se apuntaba.

Entre noviembre de 1970 y agosto de 1972 Jorge Cedrón filmó la película *Operación masacre*. En septiembre de 1987 la revista *Fierro* (número 37) publicó en su sección «La Argentina en pedazos» la historieta *Operación masacre*, con guion de Omar Panosetti y dibujos de Francisco Solano López. El presente trabajo (que presenta resumidamente algunas de las reflexiones y conclusiones de mi tesis de licenciatura «Transponer es actuar. El objetivo de acción como motor para las transposiciones de *Operación masacre* al cine y a la historieta») considera que ambas transposiciones perseguían los mismos objetivos planteados por Walsh en el prólogo a la primera edición del libro y que cada transposición de *Operación masacre* a un lenguaje artístico diferente tiene su justificación en la eficacia histórica que, por sus características formales, ese lenguaje tendría en cada circunstancia. Para dar cuenta de ello, comenzaremos por determinar qué es la transposición.

2. La transposición: un trasplante que reelabora desde el presente

Gérard Genette trabaja en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* el tema de la transtextualidad,¹ a la que caracteriza como aquello que pone a un texto en relación con otros textos. En su análisis distingue cinco tipos de relaciones transtextuales, de las cuales al presente trabajo interesa la hipertextualidad, a la que define como la «relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario» (Genette, 1989: 14). Aplicando esta terminología, se considera a *Operación masacre*-libro como el hipotexto que da lugar a los hipertextos *Operación masacre*-película y *Operación masacre*-historieta.

Las transposiciones son, de acuerdo con Oscar Traversa, «operaciones sociales de cambio de soporte» (Traversa, 1995: 48). En el caso de *Operación masacre*, del soporte material del libro el texto es llevado al soporte material del cine y al de la historieta en una operación social que, por definición, se encuentra inevitablemente inmersa en un contexto específico. Ese contexto comprende no solo factores sociales, políticos e históricos, sino también los propios del lenguaje al que se transpone el texto.

Este cambio de soporte, como señala Sergio Wolf en *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, implica la idea de trasplante y no meramente la de un traslado. Es importante tanto para el responsable de la operación transpositiva como para el lector tener en cuenta este factor: la transposición sigue las reglas específicas del lenguaje transpositor, el hipertexto no será ya el texto de origen sino un texto nuevo, que remite inmediatamente a su hipotexto pero que, en el mismo movimiento, se configura como un texto otro que debe ser considerado de acuerdo a sus características particulares.

De esta manera, cada hipertexto de *Operación masacre* interpreta al libro desde la especificidad de su lenguaje, pero también fuertemente influenciado por un contexto más amplio. Oscar Steimberg plantea la necesidad, al analizar las transposiciones, de prestar «atención al carácter histórico y político de toda lectura, que trabaja un fragmento textual del pasado desde los intereses y las representaciones de un narrar enraizado en el presente» (Steimberg, 1998: 90). La película dirigida por Jorge Cedrón lee (y reelabora) *Operación masacre* desde el contexto urgente de principios de la década del 70. La lectura de Cedrón se encuentra estrechamente vinculada a las dictaduras de Onganía, Levingston y Lanusse, a las rebeliones populares que les ofrecieron resistencia (Cordobazo, Rosariazo, Vitorazo), al renovado vínculo de la clase media estudiantil e inte-

1. El de lectura palimpsestosa es un concepto elaborado por Philippe Lejeune. Es retomado por Gérard Genette en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, quien se refiere al mismo diciendo «para deslizarnos de una perversidad a otra, si se aman de verdad los textos, se debe desear, de cuando en cuando, amar (al menos) dos a la vez» (Genette, 1989: 495).

lectual con la obrera, a la suma de nuevos cuadros al peronismo, al surgimiento y afianzamiento de grupos que planteaban la lucha armada como único camino posible hacia una patria libre. Y también a las características de producción y circulación del cine político militante de la época. *Operación masacre*-película se hace en condiciones de clandestinidad, para ser recibida en las mismas condiciones, se concibe a sí misma por fuera del sistema para actuar en su contra. Narra, entonces, desde ese contexto histórico-político y desde las características propias del cine político militante, que se proponía provocar la acción de quien solía ser percibido como espectador por el cine institucionalizado/colonizado.

Pensar *Operación masacre*-historieta implica tener en cuenta no solo el hipotexto *Operación masacre*-libro, sino también el hipertexto *Operación masacre*-película, que lo preceden, y con los cuales insta una relación similar a la del palimpsesto.² El contexto histórico-político difiere de los anteriores. La historia de los fusilamientos se cuenta ahora en una democracia que, aunque amenazada por las fuerzas armadas, se mantiene desde hace cuatro años. El texto, entonces, no se plantea como crítico de una situación actual, sino de situaciones pasadas. Exhibirá las aberraciones de la Revolución Libertadora y del Proceso de Reorganización Nacional concientizando al lector sobre la importancia de la defensa de la democracia y las leyes que, en ese momento, configuran al país como una nación libre y soberana. El lenguaje historietístico había evolucionado hasta convertirse en un arte que ya no contaba historias fantásticas de superhéroes infiltrados por ideologías foráneas sino que revisaba el pasado político del país desde una perspectiva crítica y comprometida en la construcción de un presente que se asentaba sobre los pilares de la democracia y el respeto a las leyes constitucionales.

3. Lenguaje: claridad, ficción, simpleza, acción, amplitud

El lenguaje utilizado tanto en el hipotexto como en los hipertextos aspiraba a la mayor claridad posible, que permitiera la comprensión de lo narrado por el más amplio espectro de público. Una definición de la escritura de Walsh, elaborada por Eduardo Jozami, da cuenta de sus características esenciales y permite aplicarlas no solo a su trabajo en el libro *Operación masacre* sino también a las transposiciones del texto. Señala Jozami (2006: 181) que:

-
2. La definición genérica de *palimpsesto* indica que se trata de un «manuscrito que todavía conserva huellas de otra escritura anterior en la misma superficie, pero borrada expresamente para dar lugar a la que ahora existe» (<http://es.wikipedia.org/wiki/Palimpsesto>). Siguiendo este concepto, es posible considerar a las sucesivas transposiciones de *Operación masacre* como palimpsestos en los que se conservan huellas de las escrituras anteriores, parcialmente «borradas» de manera expresa para dar lugar a nuevos textos (hipertextos, en términos de Genette) en estrecha vinculación con el contexto histórico-político en el que fueron gestados.

[...] en el periodismo de Walsh, los recursos literarios están al servicio de la claridad de la exposición, la trama ficcional permite otra mirada sobre una realidad que no muestra todos sus pliegues en la mera crónica de los hechos: lejos de buscar la complejidad como un sello de marca —al estilo *Primera Plana*— Walsh escribe para ser comprendido, para que quienes lean puedan actuar en consecuencia. Si las revistas de los sesenta apuntan a ser leídas por una élite, es más, se precian de ayudar a construirla, el autor de *Operación...* se preguntará siempre cómo se puede llegar al más amplio círculo de lectores.

Los recursos cinematográficos del cine político militante, en el caso de la transposición de Cedrón, estaban al servicio de la claridad de exposición. El recurso a la ficción (al contrario de lo que solía suceder habitualmente en este tipo de cine) se proponía a su vez aplicar *otra mirada* sobre los hechos, acercando la historia al espectador (actor) de una manera que no hubiera sido posible desde el cine documental. En el contexto general de la práctica cinematográfica al momento de la producción de *Operación masacre*, los directores de «la nueva ola» o el Grupo de los Cinco³ se preciaban de construir un público de élite que consumía sus producciones. Buscaban «la complejidad como sello de marca», que les garantizara ese consumo elitista. Cedrón, por el contrario, utiliza un lenguaje que le garantiza ser comprendido para que ese receptor convertido en actor por las particularidades de la recepción del cine político militante pueda actuar a partir del contacto con la película.

Los recursos del lenguaje historietístico también favorecen la claridad de exposición en la transposición de Panosetti-Solano López. La sección «La Argentina en pedazos» se proponía recuperar hitos históricos nacionales, pero desde narraciones literarias. Se considera, al igual que en el caso del hipotexto y del hipertexto *Operación masacre*-película, que la trama ficcional permite una mirada más amplia sobre lo narrado, que es la que se proponía en cada número de *Fierro* la sección «La Argentina en pedazos». Por una cuestión de proximidad temporal, resultaba aún más apropiado apelar al relato ficcionalizado para dar cuenta de la violencia del Estado dictador. Además, en los ochenta la historieta, recientemente concebida como arte, encontraba una legitimación de su status artístico en el recurso a la transposición de obras literarias socialmente valoradas. Mientras en esa década por ejemplo algunas tiras de *Métal Hurlant* podían presentar una complejidad en su lenguaje que creara un cierto público de élite (por sus técnicas, lenguaje y narración vanguardistas y eclécticas), la transposición de *Operación masacre* se ubica en una línea de narración clásica, vinculada a la tradición *oesterheldiana*, que garantizaba de algún modo la comprensión del

3. Néstor Paternostro, Alberto Fischerman, Raúl de la Torre, Ricardo Becher y Juan José Stagnaro.

lector y sus posibilidades de acción en función de esa lectura (así como también el establecimiento de una continuidad con la historieta política nacional). El tipo de *acción* que se perseguía en este caso distaba del de la transposición cinematográfica. Frente a la acción revolucionaria que se esperaba del receptor-actor de la película en los setenta, la acción que se espera del lector de la historieta en los ochenta es menos *activa* aunque no menos comprometida: su toma de consciencia y compromiso resultaban indispensables para el mantenimiento de la democracia, que aún se encontraba en peligro.

En la pregunta sobre cómo llegar al número más amplio de lectores, el campo cultural de los setenta arribó a la conclusión de que el medio más eficaz resultaba el cine político militante (y no cualquiera: ni el estrechamente vinculado al Movimiento Nacional Peronista de Cine Liberación ni el estrictamente crítico de la ideología peronista de Cine de la Base, sino la postura en cierto sentido *independiente* de Jorge Cedrón). El de los ochenta, por su parte, consideró a *Fierro*, una publicación con un peso específico, expositora de un lenguaje recientemente aceptado por la institución Arte, como el medio más eficaz para dar a conocer un texto que se proponía la acción de solventar la democracia como valor no negociable ante la amenaza de las fuerzas armadas.

4. El epílogo como inscripción del pacto de lectura

Uno de los principales elementos de actualización de *Operación masacre* ha sido siempre el epílogo. Este dato no es menor si consideramos las palabras de Rita De Grandis respecto a sus funciones. De acuerdo a la autora «el epílogo funciona como la inscripción del pacto de lectura, es decir, como el indicador de la manera en que debe leerse este relato, y como indicador de su estatuto ideológico y político» (De Grandis, 2000: 199). Esto es lo que ha sucedido con el epílogo en las distintas reediciones del libro. Del mismo modo, en las transposiciones, el epílogo es reescrito y, en ambos casos, es el que establece un determinado pacto de lectura. En *Operación masacre*-película el texto se lee en clave revolucionaria: la violencia política debe «darse vuelta»; a partir del ejemplo del accionar improvisado por los sobrevivientes de José León Suárez, la resistencia debe luchar contra la dictadura. Este tipo de lucha, a ser encarada por el receptor-actor de la película, será la que vehiculizará la patria socialista. En *Operación masacre*-historieta el texto se lee en clave democrática: la violación de las leyes constitucionales por parte de las sucesivas dictaduras militares, que conllevó a una serie de crímenes impunes y a la exaltación de héroes oficiales asesinos, debe ser denunciada y castigada, dentro de los márgenes de la ley. Defender la democracia para, a partir de ella, impedir que esos crímenes vuelvan a repetirse y se perpetúen en la impunidad es indispensable.

Otra función del epílogo, señalada por Genette, es la de «exponer brevemente una situación (estable) posterior al desenlace propiamente dicho» (Genette: 256), algo que sucede en el caso de ambos epílogos. Lo expuesto en cada uno de ellos remite a una situación posterior a la historia narrada por Walsh y característica del momento específico en que se realiza cada transposición.

5. La valorización del héroe: Troxler y Walsh

Gérard Genette trabaja lo que él define como la valorización del héroe y de sus acciones, que consiste en el aumento del valor simbólico del héroe en comparación con el que tenía en el hipotexto. Esto se da tanto en el hipertexto *Operación masacre*-película como en el hipertexto *Operación masacre*-historieta.

En el hipotexto *Operación masacre*-libro Julio Troxler es uno más de los detenidos en la casa de Florida. De hecho, el texto nos cuenta mucho menos de él que de otros de los protagonistas. El hipertexto *Operación masacre*-película confiere a Troxler una preeminencia superior a la del hipotexto. Su voz en *off* atraviesa la película. Es el narrador de la historia. Es la voz autorizada para narrar los hechos. «Yo estuve ahí» dice apenas comienza la narración del prólogo, haciendo referencia al bombardeo de plaza de Mayo. Desde entonces él forma parte de la resistencia peronista. Él estuvo en la plaza, en el basural de José León Suárez y en el surgimiento de una resistencia política militante que evolucionó hasta llegar al momento en que esta transposición pasa a formar parte de esa resistencia. En palabras de Cedrón y Walsh, son los pensamientos de Troxler los que se exhiben en el epílogo, como representación de una «filosofía» de la resistencia.

El hipertexto *Operación masacre*-historieta realiza esta valorización con la figura de Rodolfo Walsh. El escritor del hipotexto adquiere en esta transposición una valorización heroica. Una de las tres viñetas que conforman el epílogo lo muestra (con el gesto de su fotografía más conocida) en los basurales de José León Suárez. La figura del investigador-periodista-militante-desaparecido adquiere en el hipertexto una valorización heroica de la que no gozaba en el hipotexto y que le confiere un valor relacionado con el contexto histórico-político del momento.

6. Circulación/Recepción: los cuestionamientos de una red alternativa

Gonzalo Moisés Aguilar señala que, desde la publicación de los artículos de *Operación masacre*, el texto configura una red de circulación alternativa que plantea el cuestionamiento de un conjunto de espacios preestablecidos:

- 1) El lugar del receptor.
- 2) El espacio del mercado.
- 3) Los ámbitos institucionalizados de consagración.

Esta red de circulación alternativa y sus cuestionamientos se mantuvieron en mayor o menor medida en las transposiciones.

Operación masacre-película cuestiona de modo similar que su hipotexto estos tres espacios institucionalizados.

- 1) El lugar del receptor clásico, característico del *primer y segundo cine*, del espectador en tanto consumidor pasivo, más un objeto que un sujeto, es no solo interrogado sino directamente abolido. *Operación masacre*-película anula el concepto de espectador, convirtiéndolo en actor.
- 2) El lugar del mercado cinematográfico es también cuestionado. La película es pensada y producida para ser exhibida en un circuito clandestino, que funciona al margen del mercado cinematográfico y sin tener en cuenta en absoluto su lógica mercantil.
- 3) *Operación masacre*-película es concebida por fuera del Instituto Nacional de Cinematografía. Esta decisión obviamente se debe en parte a la temática y línea ideológica de la película, pero también a una decisión en cuanto al rol que la película debía jugar en ese contexto: no solo por fuera, sino también en contra de las instituciones.

Operación masacre-historieta redefine estos espacios de un modo menos cuestionador.

- 1) Frente al antiguo público de historietas, el lector clásico de Columba, consumidor pasivo de lecturas pasatistas, *Fierro* propone a un lector maduro, con una serie de competencias que debe poner en juego para comprender el material. Se trata de un lector interesado no solo en las historietas, sino también en la historia y la política. Un lector que respeta el lenguaje historietístico y comprende su especificidad e importancia (ya no lo lee a escondidas en los medios de transporte). Se trata de un lector coleccionista, especializado, conocedor del lenguaje y de sus principales exponentes, historietistas considerados como autores, como artistas.
- 2) La difusión de la transposición se realiza dentro del mercado editorial establecido pero fuera del mercado clásico de historietas. *Fierro* se presentó al mercado como una revista especializada, de una calidad superior a las ofertas de Columba, pero manteniéndose dentro de las lógicas de circulación del mercado editorial.

- 3) A diferencia de *Operación masacre*-libro y *Operación masacre*-película, *Operación masacre*-historieta no se ubica ni al margen ni en contra de los espacios institucionalizados de consagración o de las instituciones político-culturales. De hecho, la historieta recientemente había logrado ubicarse dentro de la institución Arte, adoptando sus instancias de consagración y sus espacios de exhibición. Así, la transposición se realiza en un momento que coincide con el de la institucionalización del lenguaje historietístico (el proceso se había iniciado en décadas previas y, al momento de la publicación, ya se encontraba finalizado).

7. Condiciones de lectura de las transposiciones

María Rosa Del Coto señala en «Palabras sobre ‘La gallina degollada’ de Breccia y Trillo» una serie de aspectos que condicionan la lectura de las transposiciones. Se trata de:

- 1) La manera en que una comunidad piensa la transposición.
- 2) El grado de desarrollo del lenguaje en que se realiza la transposición.
- 3) El prestigio social de ese lenguaje en un momento preciso.
- 4) La valorización que se le adjudica socialmente al texto fuente.
- 5) El medio en que la transposición se expone al consumo.

En otras sociedades existe una consciencia más clara respecto a lo que implican las operaciones transpositivas. Aquí, en cambio, a pesar de los estudios semióticos y críticos que se han publicado, se sigue hablando por lo general de «adaptación». Siguiendo esta lógica, hay una tendencia a pensar la transposición (o sea, la «adaptación») en términos de fidelidad, sin contemplar la riqueza de las operaciones transpositivas que comprenden complejos intercambios entre códigos diferentes.

Al momento de la transposición de *Operación masacre* al cine, el lenguaje cinematográfico llevaba ya una sana vida de más de setenta años. El cine social había comenzado a desarrollarse a partir del trabajo de Fernando Birri en 1956, sentando las bases para el desarrollo de un cine político militante a partir de mediados de la década del sesenta. Al momento de filmación de *Operación masacre* el cine clásico de ficción y el cine político militante no se habían cruzado. Ahí reside el principal logro de la película: la subversión del lenguaje del cine de ficción aplicado a la tendencia del cine militante.

Al momento de la transposición de *Operación masacre* a la historieta, el lenguaje historietístico había alcanzado su punto máximo de desarrollo. Con una larga historia a sus espaldas, en las décadas previas a la transposición había

logrado concretar un proceso de modernización y nacionalización. Había roto la dependencia con el exterior y generado un lenguaje que a la vez conservaba y renovaba una tradición nacional, incorporando a la historia y la política entre los temas que se permitía tratar.

El cine político militante nacional de fines de los sesenta y principios de los setenta gozaba de un gran prestigio a nivel internacional. Dentro del país, su circulación y consumo era clandestino, lo que implicaba un prestigio limitado a sus destinatarios específicos.

La historieta, al momento de la publicación de *Operación masacre*-historieta, contaba con el prestigio social más amplio de su historia.

A lo largo de los años, *Operación masacre*-libro ha contado con una fuerte valoración social. Al momento de la transposición al cine, ese prestigio no era *oficial*, ya que denunciaba a una dictadura militar mientras otra se encontraba en el poder. Pero el prestigio del texto dentro de la resistencia peronista era inmenso. Como cuenta la historia, cuando Walsh se reúne con Perón, este le dice que ningún peronista puede no conocer al escritor de *Operación masacre*. A partir de la apertura democrática la valoración social del texto se amplía hacia el resto de la sociedad. La figura de Walsh también resulta recuperada y valorada oficialmente.

La transposición de *Operación masacre* al cine implica su pasaje a un lenguaje que garantiza una llegada amplia, rápida (dos horas de película frente al tiempo que implicaría la lectura del libro) y a través de un medio audiovisual habitualmente caracterizado con el entretenimiento. El medio cinematográfico en este caso contaba con la particularidad de una circulación clandestina y de una recepción activa, que planteaba una revisión tanto del emisor como del mensaje y el canal pero, particularmente, del polo receptor.

Operación masacre-historieta fue publicada en *Fierro*, una revista de historietas que incluía no solo tiras sino también textos críticos y que se había consolidado como la más importante dentro de su rubro.

8. Conclusiones

Leer a todos los eslabones que componen la cadena transpositiva de *Operación masacre* en forma aislada resulta posible, aunque mucho menos rico que percibirlos al interior de dicha cadena. Una lectura palimpsestuosa permite ver lo que cada hipertexto expresamente borra y reescribe, permite apreciar los trazos más o menos invisibles (pero siempre presentes) de la escritura borrada por debajo de la que se le reinscribe encima. Si bien a la denuncia se le reescribe la revolución y a esta la democracia, los tres valores conforman un conjunto en cada lectura. Porque si hay un texto que no se incorporó «al vasto número de

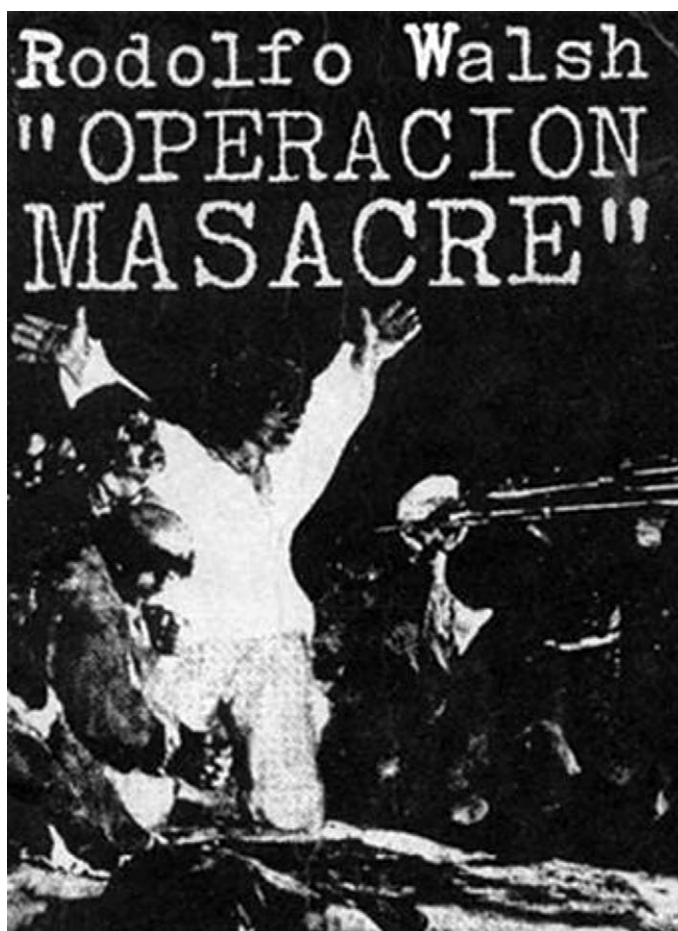
las ensoñaciones de ideólogos» sino que fue punta de lanza de la acción política, revisitándose a sí mismo, reescribiéndose, transponiéndose, prologándose, epilógándose, anexándose, pero siempre jugándose por la consecución de una sociedad justa, libre y soberana, ese es *Operación masacre*.

Referencias bibliográficas

- AGUILAR, G. M. (2000): «Rodolfo Walsh: escritura y Estado», en LAFFORGUE, J. (ed.) (2000), *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*, Buenos Aires, Alianza Editorial, 61-72.
- CEDRÓN, J. (1972): *Operación masacre* (película).
- DE GRANDIS, R. (2000): «La escritura del acontecimiento», en LAFFORGUE, J. (ed.) (2000), *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*, Buenos Aires, Alianza Editorial, 187-204.
- DEL COTO, M. R. (1986): «Palabras sobre *La gallina degollada* de Breccia y Trillo», presentación en el I° Congreso Nacional de Semiótica, La Plata.
- GENETTE, G. (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- JOZAMI, E. (2006): *Rodolfo Walsh. La palabra y la acción*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.
- SOLANO LÓPEZ, F. (2007): *Rescate. Las historietas perdidas de Solano López*, Buenos Aires, Domus Editora.
- STEIMBERG, O. (1998): *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*, Buenos Aires, Atuel-Colección del Círculo.
- TRAVERSA, O. (1995): «Carmen, la de las transposiciones», *La piel de la obra*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- VÁZQUEZ, L. (2010): *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina*, Buenos Aires, Paidós.
- WALSH, R. (2009): *Operación masacre. Seguido de la campaña periodística*, edición crítica de Roberto Ferro, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- WOLF, S. (2001): *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires, Paidós.

Anexo

FUSILAMIENTOS:



El arte de tapa más difundido en las ediciones de los últimos años de *Operación masacre* de Rodolfo Walsh (publicadas por Ediciones de La Flor) reproduce parte de *Los fusilamientos del 3 de mayo* de Goya. En la imagen se destaca un hombre vestido de blanco con los brazos en alto en forma de cruz de frente al pelotón de fusilamiento



Viñeta de *Operación masacre* de Omar Panosetti y Francisco Solano López, en la que se reproduce la escena del fusilamiento. Se destaca la imagen de Mario Brión con su *tricota blanca* y los brazos abiertos (el sereno del depósito del Policlínico San Martín, donde fueron llevados los cadáveres, le dijo a su padre que al llegar su cuerpo «parecía un Cristo»). Se puede pensar en la misma imagen de Goya pero invertida: aquí el pelotón de fusilamiento dispara por la espalda a Brión



Imagen de Mario Brión luego de recibir un balazo
en *Operación masacre* de Jorge Cedrón



El pelotón dispara a los detenidos por la espalda
en *Operación masacre* de Jorge Cedrón

EPÍLOGOS DE LAS TRANSPOSICIONES:



Julio Troxler narra el epílogo de *Operación masacre* de Jorge Cedrón.
La voz del militante tiene autoridad para contar no solo la historia
de esa noche sino también la de la resistencia peronista. Y, a su vez,
para plantear las pautas de la lucha por la liberación



La imagen de Rodolfo Walsh ocupa una de las viñetas que configuran el epílogo de *Operación masacre* de Panosetti y Solano López.

Una vez más, como sucedía con Troxler en la película de Cedrón, se da aquí lo que Genette llama la «valorización del héroe y sus acciones»



Una de las fotos más conocidas de Walsh, que sirvió de inspiración al dibujo de Solano López