UNIVERSIDAD NACIONAL DE VILLA MARIA

Biblioteca Central "Vicerrector Ricardo A. Podestá"
Repositorio Institucional

No ficción: la transposición en el proceso de consolidación de un género. A sangre fría de T. Capote y de R. Brooks; Operación Masacre de R. Walsh y de J.Cedrón

Año
2018

Autor
Giordano, Jésica

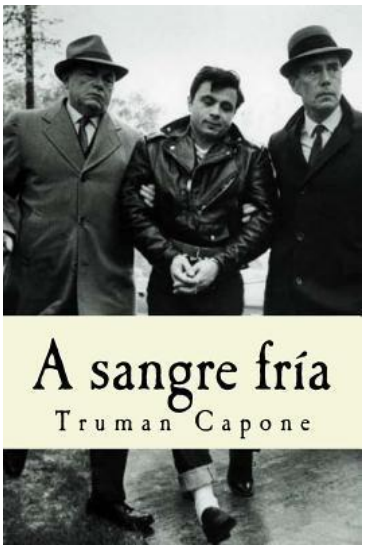
Director de tesis
Avendaño Manelli, Carla

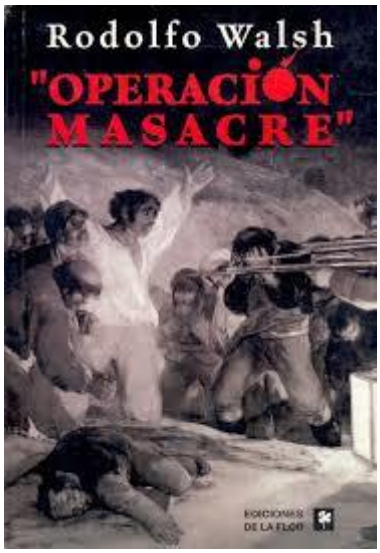
Este documento está disponible para su consulta y descarga en el portal on line de la Biblioteca Central "Vicerrector Ricardo Alberto Podestá", en el Repositorio Institucional de la **Universidad Nacional de Villa María.**

CITA SUGERIDA
Giordano, J. (2018*). No ficción: la transposición en el proceso de consolidación de un género. A sangre fría de T. Capote y de R. Brooks; Operación Masacre de R. Walsh y de J.Cedrón.* Villa María: Universidad Nacional de Villa María

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional

No ficción: la transposición en el proceso de consolidación de un género. *A sangre fría* de T. Capote y de R. Brooks; *Operación Masacre* de R. Walsh y de J. Cedrón





TRABAJO FINAL DE GRADO

Giordano Jésica

Año: 2018

No ficción: la transposición en el proceso de consolidación de un género. *A sangre fría* de T. Capote y de R. Brooks; *Operación Masacre* de R. Walsh y de J. Cedrón

No ficción: la transposición en el proceso de consolidación de un género. A sangre fría de T. Capote y de R. Brooks; Operación Masacre de R. Walsh y de J. Cedrón

Licenciatura en Ciencias de la comunicación

Autor/a: Giordano, Jésica

Director/a: Dra. Avendaño Manelli, Carla

Universidad Nacional Villa María | Instituto Académico Pedagógico de Ciencias Sociales

- 2018 -

Agradecimientos

A mi Directora de Trabajo Final de Grado Dra. Carla Avendaño Manelli

por su guía y sus aportes en este trabajo.

A la Lic. Melisa Tagliabue

por incentivarme, guiarme, y acompañarme en cada paso de este trabajo, ya que sin su ayuda nunca lo hubiese logrado.

A mis papás, Adriana y Daniel por estar en cada paso de mi vida y no permitirme jamás bajar los brazos, y a mi hermana, Elizabeth, mi compañera en este camino de la vida, quien siempre tiene la palabra justa, sobre todo para abrir mis ojos a tiempo.

Y por último a mis abuelos, Elida y Basilio, a quienes quiero dedicar este logro por haber estado siempre a mi lado.

Jesica

Índice

Introducción *7*

CAPÍTULO I 9

Géneros discursivos 9

Género de no ficción: relación con el periodismo y la literatura 10

Proceso de transposición 13

CAPÌTULO II 16

Contexto de producción 16

Rodolfo Walsh y operación masacre 17

Autor 17

Situación histórica y redacción 18

Truman Capote y a Sangre Fría 19

Autor 19

Situación histórica y redacción 20

CAPÍTULO III *22*

Características de no ficción 22

Construcción escena por escena en Operación Masacre 22

En a Sangre Fría 23

Registrar el diálogo en su totalidad en Operación Masacre 25

En a Sangre Fría 26

Puntos de vista en Operación masacre 28

En a Sangre Fría 29

Detalles simbólicos en Operación Masacre 31

En a Sangre Fría 32

CAPÍTULO IV *34*

Descripción de las producciones cinematográficas 34

Operación Masacre (Cedrón, 1972) 34

Tipo de transposición en Operación Masacre 35

Análisis del film 35

A sangre fría 50

Tipo de transposición en A Sangre Fría 51

Análisis del film 51

Conclusiones 64

Bibliografía 66

Anexos 67

Introducción

La temática que se abordó en el siguiente Trabajo Final de Grado fue el género de no ficción en su proceso inicial de consolidación; entendiendo como género a "clases de textos u objetos culturales (…) que presentan diferencias sistemáticas entre sí y que en su recurrencia histórica instituyen condiciones de previsibilidad en distintas áreas de desempeño semiótico e intercambio social" (Steimberg, 1993, p.45). Lo específico del género de no ficción está en la convergencia que se produce entre lo ficcional y lo real, en la medida que "se resignifica 'literariamente' la actualidad informativa incursionando en el terreno de las subjetividades" (Mosello, 2007, p.209).

Al realizarse un análisis de los dos textos específicos y sus productos audiovisuales, definimos a las transposiciones como "versiones e interpretaciones, es decir, modos de apropiarse de ciertos textos literarios: de hacerlos propios, convertirlos, honrarlos, maniatarlos, disolverlos" (Wolf, 2001, p.79). La obra literaria se ofrece como punto de partida para la construcción audiovisual.

Se analizarán las obras literarias de Truman Capote, *A sangre fría* y de Rodolfo Walsh, *Operación Masacre*, ya que son las obras pioneras de este género en el mundo. Por otra parte, también se realizó un análisis de los productos audiovisuales respectivos de estos libros: *A sangre fría*, dirigida, escrita y producida por Richard Brooks, filmada en 1967; y, *Operación Masacre*, dirigida por Jorge Cedrón, filmada en 1972 y estrenada en 1973.

De acuerdo a ciertas categorías que se pueden visualizar tanto en la literatura como en lo audiovisual, se abordarán las huellas de la no ficción en estos productos., efectuando, por otro lado, una consideración de las particularidades de cada transposición.

Con respecto a este género, "el nombre Nuevo Periodismo, también conocido como no-ficción, nos reenvía al espacio de producciones que emergieron en Estados Unidos, de la mano de periodistas y escritores, en los primeros años de la década de los sesenta" (Mosello, 2007, p.209).

Rodolfo Walsh, en 1957, escribe en Argentina *Operación Masacre* con un cambio radical de las formas y un nuevo modo de construir y leer literatura y periodismo. El texto da cuenta de la ardua investigación junto a Enriqueta Muñiz, al enterarse de que existía un sobreviviente del fusilamiento llevado a cabo en los basurales de José León Suárez.

Los hechos indagados se ubican cronológicamente a partir del 9 de junio de 1956, cuando los generales Tanco y Valle se sublevaron contra el gobierno de facto de Aramburu, que había destituido a Perón en 1955. El levantamiento fue reprimido brutal e ilegalmente, un grupo de civiles fue masacrados antes de que fuera dictada la Ley Marcial.

De esta forma nace aquella investigación que da lugar a este libro, que subraya así una de las características principales de la no ficción: la búsqueda de la verdad de los hechos.

Por otro lado, en Estados Unidos, Truman Capote inicia el movimiento del Nuevo Periodismo con la novela *A sangre fría*. Se trata de una historia que cuenta el asesinato de una familia de Kansas llevado a cabo por dos exconvictos en libertad condicional. Capote se enteró de la noticia al leerla en el diario, inmediatamente viajó para investigar sobre el caso e indagar cómo afectó la noticia a la población. Fue acompañado por la escritora Harper Lee, quien lo ayudó en su investigación.

Si se hace referencia a la dimensión ficcional del cine y la literatura lo que habilita la ficción es la creación de nuevos mundos posibles a partir de los ya existentes, conviviendo ambos simultáneamente. En palabras de François Jost "la realidad que existe en el mundo cotidiano, independientemente de toda relación con el arte de la filmación es más o menos verificable, mientras que el mundo de la ficción es un mundo parcialmente mental, que posee sus propias leyes" (Jost, 1995, p.42). A su vez, Del Coto y Varela señalan que:

> *"Schaeffer recuerda el aporte que realizara David Hume para identificar la especificidad de la ficción, en oposición a lo no ficcional, no a partir del estatuto epistémico efectivo de sus enunciados (verdaderos o falsos), sino en virtud de la manera en que son leídos. El carácter de lo ficcional y lo no ficcional se tramita, por lo tanto, de un modo pragmático y no semántico: se debe encarar la problemática privilegiando el hecho de que son construcciones sociales" (Del Coto y Varela, 2012, p. 12).*

Por otra parte, la dimensión periodística o documental habilita una aproximación a la situación social, económica y política de un determinado momento histórico. permite dar cuenta el discurso social de su época, a partir de la construcción particular del acontecimiento, en el horizonte de la configuración de lo real.

En este sentido, conceptualizando las dimensiones ficcional y documental del cine, se bifurcan sus direcciones en tanto el documental cuenta hechos que han sucedido o que están sucediendo y sus personajes existen tanto dentro como fuera del film, antes y después. A ello se añade la calidad indicial de la imagen en tanto testimonio, lo cual orienta al respecto sobre la consideración de la propia materia significante del cine. En contraposición, la ficción maneja materiales que existen en y para su propuesta

Si bien sobre el tema elegido se encuentran trabajos realizados con anterioridad, referidos a los aportes de la no ficción en textos escritos, no se encuentra información en relación a las particularidades del proceso traspositivo.

Se observó que si bien hay investigaciones y estudios sobre Truman Capote y Rodolfo Walsh en tanto autores del género de no ficción; no se pudieron encontrar trabajos sobre lo que el género aporta a la vinculación entre la literatura y la cinematografía.

CAPÍTULO I

GÉNEROS DISCURSIVOS

Según la Real Academia Española el género "en las artes, sobre todo en la literatura, son cada una de las distintas categorías o clases en que se pueden ordenar las obras según rasgos comunes de forma y contenido".

Para Steimberg, los géneros,

> *Pueden definirse como clases de textos u objetos culturales, discriminables en todo lenguaje o soporte mediático, que presentan diferencias sistemáticas entre sí, y que en su recurrencia histórica instituyen condiciones de previsibilidad en distintas áreas del desempeño semiótico e intercambio social (Steimberg, 1993).*

La definición de géneros discursivos se constituye en un primer paso en la composición de los enunciados. Por lo tanto, Mijaíl Bajtín sostiene que los enunciados particulares participan de diferentes esferas de la praxis humana, en el marco de las cuales se desarrolla el uso de la lengua. Los enunciados dan cuenta de la esfera a la que pertenecen por su contenido temático, por su estilo verbal, por su composición.

A estos rasgos se suma su recurrencia en la definición de géneros.

> *Cada enunciado separado es, por supuesto, individual, pero cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominamos géneros discursivos (Bajtín, 1995: 248).*

Por otro lado, para Oscar Steimberg los géneros son como

> Clases de textos u objetos culturales, discriminables en todo lenguaje o soporte mediático, que representan diferencias sistemáticas entre sí y que en su recurrencia histórica instituyen condiciones de previsibilidad en distintas áreas de desempeño semiótico e intercambio social (Steimberg, 1993: 45).

A esta primera definición propuesta por los autores, se agrega a su vez la clasificación entre géneros, que añade mayor precisión a esta categoría. La diferencia involucra a dos tipos de géneros discursivos, los primarios o simples y los secundarios o complejos. Los segundos surgen en condiciones de la comunicación cultural más compleja, relativamente más desarrollada y organizada, aunque en su formación absorben y reelaboran diversos géneros primarios, transformándose y adquiriendo un carácter especial.

Bajtín explica que "donde existe un estilo, existe un género. La transición de un estilo de un género a otro no sólo cambia la entonación del estilo en las condiciones de un género que no le es propio, sino que destruye o renueva el género mismo" (Bajtín, 1995: 254). Este abordaje habilita la perspectiva histórica en lo que refiere a la consolidación de un género.

El primer límite de los géneros es histórico, ya que éstos no son eternos, surgen, se desarrollan y desaparecen o se transforman, su condición es esencialmente histórica y social.

Para Oscar Steimberg (1993) las características temáticas, enunciativas y retóricas definen tanto al estilo como al género. El autor parte del concepto de retórica utilizado no como un ornamento del discurso, sino como una dimensión esencial a todo acto de significación, es la combinación de rasgos significativos que permiten diferenciar los tipos de textos. En el caso de la dimensión temática, hace referencia a acciones y situaciones previas al texto que están históricamente elaborados y relacionados. Sólo se puede puntualizar al tema en función de los sentidos del texto en su globalidad. Por último, se define a la enunciación como el efecto de sentido de los procesos de semiotización donde en un texto se construye una situación comunicacional, éstos se logran a través de dispositivos que pueden ser o no de carácter lingüístico.

La diferencia entre estilo y género, según Steimberg, es que el primero es trans-semiótico o sea que no se circunscribe a ningún lenguaje, práctica o materia significante. En cambio el género, debe restringirse en cualquiera sea su soporte, agregando previsibilidad a su acotación retórica, enunciativa o temática. “El género puede ir a buscarse a sus emplazamientos o momentos sociales de emisión; el estilo aparecerá en obras o desempeños que sólo excepcionalmente le son específicos” (Steimberg, 1993: 66).

Existen tres rasgos de los mecanismos metadiscursivos del género que son de permanencia, contemporaneidad y copresencia, los que permiten establecer diferencias con los que se registran en el estilo.

Aquella obra que produce rupturas en los tres niveles sobre la base de mantenimiento de indicadores habituales del género se la llama antigénero. El caso límite es el de la obra de vanguardia, la cual implica una ruptura general de la previsibilidad característica de un campo del intercambio sígnico (Steimberg, 1993).

GÉNERO DE NO FICCIÓN: RELACIÓN CON EL PERIODISMO Y LA LITERATURA

En la pluralidad de géneros, el género de no ficción ofrece características particulares, resultantes de sus propios rasgos, el que a su vez surge en los años 60, en Estados Unidos y Argentina, y es considerado una nueva tendencia de hacer periodismo que proponía traspasar los límites del modelo objetivo de la prensa tradicional. La forma clásica de ejercer la profesión era la transparencia y objetividad, donde prevalecía la ética y la neutralidad de los mensajes, heredado de una concepción de la comunicación como mera transmisora de información.

En el nuevo periodismo los límites son difusos, realidad y ficción se transforman; esto difiere del periodismo tradicional en el cual la información debía ser un registro riguroso de los acontecimientos.

Entonces, se puede denominar a la ficción como aquello que no es real, es una construcción que copia aspectos de la realidad, se le parece, pero no es lo real. Por otro lado, la realidad está estrechamente relacionada con la cosmovisión y las construcciones de cada sociedad, no es algo que sea común a todos.

La diferencia entre lo real y lo verdadero. Lo primero abarca todos los acontecimientos que comprenden una existencia efectiva, es decir, aquello que no pertenece al ámbito de la imaginación, lo ilusorio o la fantasía. Lo real se manifiesta y existe en el mundo físico. Al contrario, lo verdadero, es lo que cada persona piensa que es verdad según sus creencias, la verdad siempre es para alguien. Por eso, lo que unos creen como verdadero puede ser falso para otros.

En este contexto nace la novela de no ficción de la mano de Truman Capote en Estados Unidos y de Rodolfo Walsh en Argentina. Ambos autores se sirven de los recursos literarios para narrar sucesos reales, basándose en investigaciones periodísticas serias y elaboradas.

Para Fabián Mossello “la no ficción juega su escritura entre la ficción y el realismo, para resignificar ‘literariamente’ la actualidad informativa incursionando en el terreno de las subjetividades” (Mossello, 2007: 209).

Una de las características principales de este género es que desde el principio, narrador y narratario conviven con los personajes de la historia. También se produce la construcción de cuadro por cuadro, y la irrupción de comentarios y descripciones.

Uno de los grandes problemas de la literatura de no-ficción era la voz del narrador, ya que la mayoría de los escritores lo hacían en una tradición británica antigua, según la cual se entendía que el mismo debía asumir una voz tranquila, cultivada y distinguida. A esta categorización se la llamaba narrador beige. Por el contrario, lo que se buscaba era crear la ilusión de ver la acción a través de la mirada de alguien que se hallara realmente en el escenario y formar parte de él. Es el mismo narrador que se sumerge en los personajes a través de un pacto de confidencia que permite su construcción como sujetos complejos, con rasgos característicos que reflejan sus miedos, creencias y pasiones.

Al respecto, Tom Wolfe se sorprendió con el “descubrimiento de que en un artículo, en periodismo, se podía recurrir a cualquier artificio literario, desde los tradicionales dialoguismos del ensayo hasta el monólogo interior y emplear muchos géneros diferentes simultáneamente, o dentro de un espacio relativamente breve… para provocar al lector de forma a la vez intelectual y emotiva” (Wolfe, 1973: 26).

“Con este nuevo descubrimiento se estaban traspasando los límites convencionales del periodismo, pero no simplemente en lo que se refiere a técnica. La forma de recoger material que estaban desarrollando se les aparecía también como mucho más ambiciosa”. Los autores debían ser mucho más intensos y detallar el escenario y los personajes lo más minuciosamente posible, para lo cual se debía emplear mucho más tiempo del utilizado por el reportero normalmente.

> Fomentaron la costumbre de pasarse días enteros con la gente sobre la que estaban escribiendo, semanas en algunos casos. Tenían que reunir todo el material que un periodista persigue… y luego ir más allá todavía. Parecía primordial estar allí cuando tenían lugar las escenas dramáticas, para captar el diálogo, los gestos, las expresiones faciales, los detalles del ambiente (Wolfe, 1973: 35).

Este movimiento se derivaba de algunos procedimientos claros; el principal era la construcción escena por escena y registrar el diálogo en su totalidad, como se explicó anteriormente. El tercero era el punto de vista en tercera persona utilizando la técnica de presentar cada escena al lector a través de los ojos de un personaje en particular. Y el cuarto son los detalles simbólicos que pueden existir en el interior de una escena, a través de los cuales las personas expresan su posición en el mundo.

El simple hecho de que el lector sabe que todo lo que se narra remite a acontecimientos sucedidos que es lo que da la fuerza principal a esta nueva forma de escribir.

El modo de recoger el material del Nuevo Periodismo, según Wolfe (1973) posiblemente comience con la literatura de viajes de fines del siglo XVIII comienzos del XIX. Cuando el periodista pasa a esta nueva forma de periodismo, descubre que la unidad fundamental de trabajo ya no es el dato o la pieza de información, sino que es la escena. Por lo tanto lo mejor que puedes hacer como reportero es conseguir permanecer con la persona sobre la que se va a escribir el tiempo suficiente para que las escenas ocurran delante de tus ojos.

En el discurso no ficcional, la realidad y la ficción se transforman simultáneamente al estar en contacto y los límites entre ellas se vuelven imprecisos. Por lo tanto, es necesario distinguir lo real (los hechos) de la realidad que es una construcción. No hay sólo una realidad, sino realidades múltiples construidas socialmente que dependen de numerosos factores para su construcción.

La ficción puede pensarse como una construcción entre la dicotomía verdad/mentira, ya que estos términos funcionan como sinónimos en el caso de la no-ficción. Estos textos son el resultado de un trabajo particular sobre un material testimonial, por lo tanto la ficcionalidad es un efecto del modo de narrar.

Los textos ficcionales construyen campos de referencia internos y campos de referencia externos, rasgo esencial de la literatura ficcional; sin embargo, el que prevalece y conforma el mundo de ficción del texto es el primero.

> En el género no ficcional la forma se constituye por un trabajo de organización del contenido testimonial que produce un efecto particular de individualización. (…) La forma se encuentra estrechamente relacionada con los cambios históricos y sociales y representa una toma de posición con respecto al contenido, pero también con respecto a otras formas (Amar Sánchez, 2008, p. 38).

La no-ficción, a diferencia de los medios masivos, cuestiona permanentemente todo intento de lectura “consumista” y prevalece la de rescatar e impedir el olvido de los hechos que deben perdurar como inolvidables.

Para poder enriquecer la trama de los relatos, Tom Wolfe propone una serie de procedimientos estilísticos vinculados al proceso narrativo, a saber:

a) ***Punto de vista de la tercera persona***: a través de éste el narrador desaparece, dejando hablar a los protagonistas del texto y presentando al lector las sensaciones y las particularidades de cada personaje a través de su mirada.
b) ***Construcción escena por escena***: se describen las acciones y se caracterizan a los personajes minuciosamente para realizar una reconstrucción del escenario de la historia.
c) ***Diálogo realista***: con el fin de retratar al personaje de una manera más íntima se utilizan modismo y jergas en las citas textuales.
d) ***Descripción significativa***: se contemplan detalles simbólicos que permiten ilustrar el marco de cada escena, como son las miradas, hábitos, gestos, formas de vestir, comportamientos y modos de interacción.

Otros recursos utilizados por el Nuevo Periodismo son:

- ***Caracterización compuesta***: este recurso fue bastante criticado al diluir la línea entre periodismo y ficción, ya que esta técnica propone la utilización de personajes ficticios como prototipos de personajes reales. Sin embargo, ha sido beneficioso para ciertos trabajos donde se pretendía preservar la identidad de las personas involucradas en el hecho.
- ***Nuevo lenguaje periodístico***: a través de éste algunos autores adoptan la forma de hablar de alguno de los protagonistas.
- ***Imágene***s: este recurso es utilizado para darle un acercamiento más emocional al lector. El objetivo es lograr un impacto visual apelando al mundo sensorial del lector.
- ***Metaperiodismo***: se describen detalladamente los procesos de la investigación para demostrar la veracidad del artículo.

En el Nuevo Periodismo se parte de la premisa de que no hay una sola realidad, sino que existen tantas realidades como testigos de los hechos, por lo tanto es importante saber de quién la percibimos y cómo ese actor las vivió.

> "El denominado Nuevo Periodismo consiguió informar subjetivamente los hechos reales, los periodistas coincidieron en un abierto rechazo a las técnicas, rutinas y formas dominantes de la prensa escrita tradicional, reconstruyendo espacios donde el quién, es tan importante como el qué" (Ana Liberatora, 2013)

EL PROCESO DE TRANSPOSICIÓN

La lectura, característica de los modelos transpositivos:

> Es entendida como la actividad intelectual y creativa que el lector ejerce sobre el texto al momento de elaborar sus sentidos. Las obras de arte, los texto artísticos, se caracterizan por ser fuertemente polisémicos (habilitan múltiples sentidos, y muchas veces de manera ambigua y ambivalente. En tal sentido, la perspectiva transpositiva piensa la relación del guionista con la obra fuente como la tarea de

> construir una lectura, que ponga en juego aspectos estructurales (si se quiere lo que solemos llamar análisis textual o análisis interno) y aspectos intertextuales (estéticas a las que se vincula, épocas en diálogo –la de la obra fuente y la actual-, análisis posteriores realizados por críticos, artistas o académicos). (Bejarano Petersen, 2015: 2).

En un principio el pasaje de la literatura asentada en el libro a un "arte combinada" se concretó en la denuncia del daño sufrido por una palabra de la que se creyó se podía aspirar transparencia. Después se agregó a ese malestar la sensación de empobrecimiento generada por la pérdida de la multiplicidad de sentidos del texto literario. Este lenguaje híbrido pone a la vista del lector de literatura, el carácter acotado por un dispositivo técnico, con hábitos de uso marcados por un imaginario de época y/o de región cultural (Wolf, 2001).

> Los mecanismos verosimilizadores son aquellos que antes de la transposición invitaban, en el caso del lector de novelas, a sumergirse en una construcción acordada del mundo, a gustar los placeres de un género narrativo conocido. La operación opuesta implica la confrontación con una escritura no transparente. (…) Cuando una obra pasa de la literatura al cine, esa reiteración consiste, frecuentemente, en la repetición de un relato, a cuyo servicio se convierten en instrumentales las posibilidades de focalización, despliegue, angulación o desmontaje ofrecidos por el medio receptor. (Wolf, 2001)

La desverosimilización puede operar recursos múltiples. Como los de la omisión, la exageración y la puesta en vista de los clichés funcionales del tipo de narración transpuesto. (Wolf 2001)

Algunas veces, la transposición invierte el sentido habitual de sus producciones, en algunos casos revelando sentidos ocultos o perdidos, y en otros introduciendo cambios que son fracturas ideológicas, introduciendo nuevas claves generales de lectura.

"El texto literario tomado para hacer con él un filme es deformado o alterado al ser transpuesto a otro código y otro lenguaje difuso. (…) Lo que quedó no es la obra literaria sino el modo en que el director, los guionistas y los actores leyeron o interpretaron ese material para construir a partir de él una película" (Wolf, 2001: 78).

Las transposiciones son interpretaciones y versiones de ciertos textos literarios, es la forma de apropiarse de ellos, de convertirlos, honrarlos, maniatarlos, disolverlos.

Según Wolf, los modelos de transposición son seis:

1) *La fidelidad posible – la "lectura adecuada"*: los procedimientos de transposición no afectan al desarrollo de la trama. Son aquellos casos donde la lectura de los textos procuró seguir determinadas direcciones rastreables.
2) *La fidelidad insignificante – la "lectura aplicada" o el estilo ausente*: en este modelo no se consigue pensar en la literatura o el cine. En ellos no hay rasgos de estilo en la utilización de materiales del cine que nos hagan olvidar sus antecedentes literarios.
3) *El posible adulterio – la "lectura inadecuada"*: se verifica una asimetría de lecturas o interpretaciones del libro que sirvió de origen al filme. Este modelo no se basa en la idea

de que hay una senda que debe seguirse, sino en que ciertas sendas que se siguen ponen al desnudo pertinencias con el autor y su visión del mundo.

4) *La intersección de universos - el escritor y el director como autores*: las resonancias de los textos indican las maneras en que los cineastas ven en ellos, lo que comúnmente suele señalarse como su potencial cinematográfico. Esta intersección entre dos mundos implica un diálogo donde más que pérdidas, se contempla el encuentro entre las obras de dos artistas.
5) *La relectura – el texto reinventado*: en este modelo la obra literaria es demolida para luego ser reconstruida por el cineasta. Se traza la mayor distancia posible del origen, se realizan ajustes en todo el estilo de la obra, en los modos elegidos para poner en escena ese relato.
6) *La transposición encubierta – las versiones no declaradas*: se pueden adoptar modelos, zonas, hebras narrativas que se convirtieron en los postulados rectores de un diseño o concepto cinematográfico, lo que no significa que se haya seguido la trama completa del objeto literario de origen.

CAPÍTULO 2: "De operación masacre a sangre fría". La impronta de la No Ficción en la literatura Argentina y Norteamericana.

Contexto de producción

A modo de introducción del siguiente capítulo resulta clave desandar sobre aspectos teóricos acerca de la circunstancia de escritura y la situación histórica en la que las obras de No ficción "Operación Masacre" de Rodolfo Walsh y "A sangre fría" de Truman Capote, fueron desarrolladas.

En primera instancia, la obra de Rodolfo Walsh, ha sido consolidada en la década del cincuenta en Argentina, la misma fue desarrollada para esclarecer el asesinato de personas que se produjo en el basural de José León Suarez. A partir de diferentes entrevistas sumergidas a través de la voz de los protagonistas de la masacre, se realizó una apropiación de las diferentes voces y luego se generó una experiencia de lo acontecido.

La historia se desarrolló a través de los parámetros de la violencia, la censura, la violación a los Derechos Humanos. Consecuentemente, la investigación se fue desandando en plena persecución oficial (García, 2010). Además, posee un hilo narrativo que genera un modo de interpretación diferente.

Su condición de escritura se basó en un periodismo con múltiples métodos de investigación, que fue generando la trama adecuada para la construcción de la historia (García, 2010). A partir de ello, Vigliotta (2011) asegura:

> *"Es periodista, da y toma testimonio a los testigos; testimonio que ocupa todo el espacio de escritura. Pero su escritura asegura simula la supresión de la mediación de la tarea del intelectual sobre los textos del otro, ya que el texto oral del otro aparece apropiándose de la escritura" (Vigliotta, 2011).*

Por otra parte, la obra de Truman Capote, fue la primera en Norteamérica que se destacaba en ese género, la misma fue publicada a mediados de los sesenta. La masacre de una familia norteamericana fue el punto crucial para realizar el desarrollo de dicho libro que surgió en una nación hegemónica con una democracia imponente. La investigación se realizó a partir de un lazo de amistad que se generó con los asesinos para poder realizar la trama de la historia (García, 2010).

En palabras de Acuña (2004) sostiene que: "Truman Capote se sirvió de la literatura y el periodismo para construir su narrativa y en el interno entregó un aporte propio de la causa de ambas expresiones" (Acuña, 2004).

Su condición de escritura se basó a partir de la búsqueda de diferentes testimonios que llevaron a cabo la masacre para poder dejarlo registrado desde un panorama general. Ello, fue

realizado a partir de entrevistas y fundamentos que hicieron al acontecimiento periodístico de No Ficción.

Además de la nueva tendencia llamada nuevo periodismo, también incorporó en su escritura bases del periodismo viejo: investigación, denuncia, compromiso ético, pluralidad de voces (Fernández, 2004).

Por último, se registra que a la hora de tener que abordar los contextos y modo de producción de ambas obras, la bibliografía no resulta extensa.

2 2.1 Rodolfo Walsh y Operación Masacre

2.1.1 El autor

Rodolfo Jorge Walsh, nació en Pueblo Nuevo de la Colonia de Choele-Choel (que desde 1942 tomó el nombre de Lamarque), en la provincia de Río Negro, Argentina el 9 de enero de 1927. Se desarrolló profesionalmente como periodista, escritor y traductor que hizo parte de las organizaciones guerrilleras FAP y Montoneros. Es especialmente recordado y reconocido por la lucha que mantuvo contra el terrorismo de Estado, y por ser uno de los pioneros en la escritura de novelas testimoniales, entre las que se destaca: “Operación Masacre”, considerada históricamente la primera novela de No-ficción, aunque también fue escritor de ficción en el que se desenvolvió en el género policíaco.

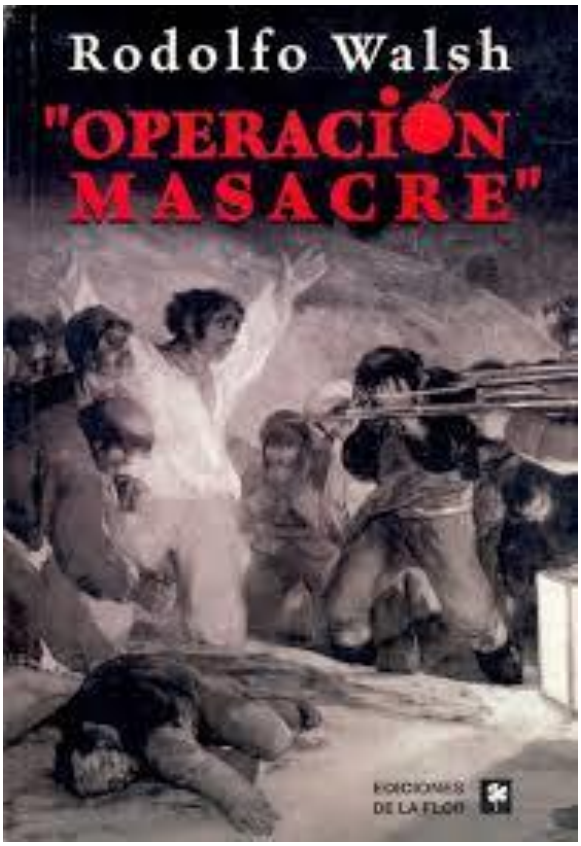
En 1953 publicó su primer libro de cuentos: “Variaciones en rojo”, que mereció el Premio Municipal de Literatura de Buenos Aires, y ese mismo año hizo “Diez cuentos policiales argentinos”, la primera recopilación de autores nacionales de este género, y un año más tarde: “Antología del cuento extraño”.

Según Osvaldo Bayer: “No sé si Walsh quiso hacer con su máquina de escribir más pedagogía social que literatura; si se lo propuso o se lo preguntó a sí mismo”. Al autor le importaba que lo comprendiera el lector pobre de las novelas policiales, por lo que sus obras son breves y claras.

A mediados de 1956, se produjo un levantamiento militar contra el gobierno que había derrocado a Juan Domingo Perón casi un año antes, en septiembre de 1955. Dicho levantamiento fue reprimido y durante la madrugada del 9 y el 10 de junio, nueve civiles fueron detenidos y fusilados en un basural de José León Suárez, junto a un club alemán. Walsh, presenció el levantamiento y los combates callejeros en La Plata, donde entonces residía, y meses más tarde, en un bar al que acostumbraba ir, un hombre se le acercó y le dio la primicia que cambiaría su vida: “Hay un fusilado que vive”.

Posteriormente, escribió la primera versión de lo que luego sería “Operación Masacre”, obra que salió a la luz en 1957. La cual, en reediciones posteriores (1964, 1969, 1972 y 1974), fue rectificando datos, agregando y suprimiendo prólogos y epílogos, comentando el impacto

del libro a través de los años y demostrando también la evolución de su pensamiento que fue encaminándose hacia la militancia política y alejándose cada vez más de la escritura de ficción.



En 1974, se rodó la película “La Patagonia Rebelde” basada en la novela de un compañero de su generación: Osvaldo Bayer, un filme que causó un enorme malestar entre los miembros de las fuerzas armadas argentinas de aquellos años.

Así, Walsh decidió no exiliarse y permanecer en la Argentina hasta que apenas comenzado el ataque terrorista del golpe militar, en 1977 fue sacado a la fuerza de su casa y conducido hacia una muerte casi segura.

Rodolfo Walsh, fue uno de los más de treinta mil desaparecidos durante la dictadura militar de los años 1976-1983.

2.1.2 Situación histórica de la obra y su redacción

Operación masacre surgió en la década de 1950, su iniciativa ocurrió a partir de una masacre que sucedió hacia civiles en el basural José León Suarez. Posteriormente, el autor

comenzó a indagar sobre diversos testimonios a través de una nueva forma de hacer periodismo que desencadenó en una historia verídica y real.

> *"Walsh elige una modalidad para exponer la entrevista que plantea nuevos enlaces y entrecruzamientos entre espacios marcados por la contaminación de la cercanía: el periodismo, la literatura y la investigación antropológica. Ubica la narración de manera dinámica que desplaza entre varias posiciones enunciativas, tanto se despliega desde la mirada de un testigo, como desde la voz que noveliza las escenas, acciones y personajes al exponer el relato de los hechos" (Ferro, 2013).*

La obra se gestó a través de la unión de textos por entregas que se fueron realizando en el periódico *Revolución Nacional,* en medio de la dictadura militar y una crisis relevante que atravesaba Argentina en ese entonces. Dicho contexto se encontraba atravesado por la violación de los Derechos Humanos, la censura y autocensura de los medios de comunicación que dificultaba la libertad de expresión desde diversas perspectivas (García, 2010).

En la misma línea, García (2010), sostiene que Walsh realizó su investigación en medio de la persecución policial, recapitulando testimonios a través de las diferentes voces para poder concretar el desarrollo del hecho ocurrido que nunca tuvo final. Asimismo, el periodista participaba de la historia a través de sus propias transformaciones de interpretación, a partir de la utilización de diversos métodos de investigación.

> *"Walsh le da voz a los muertos, construye un lugar real para la escucha y les presta una escritura. Para resolver un enigma traslada sus personajes desde el basural a la escena pública. En este sentido esta historia, no existe, como afirma un enunciado provocativo y desafiante, existen las memorias de los sobrevivientes. Walsh busca la clave para inscribir sus lenguajes y sus cuerpos; su particular interpretación de los hechos y la reconstrucción de los fragmentos de la noche de la masacre nos hablan de las posiciones del intérprete y de los actores" (Nofal, 2011).*

Consecuentemente, el enfoque narrativo expone la diversidad polifónica de voces diferentes en la confrontación de discursos, allí, se hace explícita la manera de referencia hacia los otros por la citación, el entrecomillado, las mayúsculas, el uso de expresiones, entre otras asimilaciones (Ferro, 2013).

2.2 Truman Capote y A Sangre Fría

2.2.1 El autor

Truman Capote nació el 30 de septiembre de 1924 en Nueva Orleans (Louisiana, EE.UU.). A los 23 años publicó su primera novela, Otras voces, otros ámbitos (1948), en la que relató la búsqueda de identidad de un joven sureño.

Consecuentemente, publicó diversas obras narrativas, *Un árbol de noche y otros cuentos* (1949), *El arpa de hierba* (1951), también fue autor del guion para el musical *Casa de las flores* (1954) y colaboró en la escenografía de la película *La burla del diablo* (1954) *Se oyen las musas* (1956) y *Desayuno en Tiffany's* (1958). Su novela más famosa es *A sangre fría* (1966), la historia se desarrolla en formato de 'novela-documento', o novela de no ficción, que relata el asesinato, sin motivo aparente, de los cuatro miembros de una familia de Garden City, Kansas. Fue llevada al cine en 1967 por Richard Brooks.

En 1980 publicó una colección de ensayos y reportajes titulada Música para camaleones, obra en la que están incluidos algunos de sus más famosos reportajes. Capote

murió el 25 de agosto de 1984 en Los Ángeles.

2.2.2 Situación histórica de la obra y su redacción

A sangre fría fue publicado en la década de 1960. La obra, tuvo relevancia ya que fue la primera del estilo del nuevo periodismo que surgió en Norteamérica. Su iniciativa se obtuvo a partir de la masacre sucedida a una familia en aquella población, y fue el mismo autor quien se hizo amigo de los asesinos para tener el relato de los hechos en primera persona.

Los primeros párrafos son precisos, en descripciones geográficas de los escenarios de los respectivos sucesos; y el tono, el registro, resulta telegráfico, como una crónica informativa,

> a través de una alternancia de frases cortas con frases largas. Pero después ambas estructuras son distintas. Todo es distinto, opuesto. A sangre fría está fundamentada en la reconstrucción de los hechos a través de una narración en estilo libre indirecto (Acuña, 2004).

La obra fue producida a través de la construcción de párrafos, la puntuación, el empleo de diálogos, por ende, se generó un estado de arte verdadero como el autor mismo lo mencionaba. Al autor no le interesaba la noticia, sino el hecho para convertirlo en literatura, es decir, en arte (Blanco, 2004).

En relación a su narración, en los encuentros con los entrevistados el autor evitó el uso de grabadoras y bloc de notas para no provocar intimidad en los testigos, más bien, buscaba sinceridad y espontaneidad en el momento de relatar los hechos. Con el tiempo, el autor aprendió a ser su propio grabador (Carmona, 2006).

A modo de cierre

A través de lo expuesto, se dejó registrado el contexto, la situación histórica y las formas de abordaje en las que fueron desarrolladas ambas obras.

A partir del abordaje teórico, se observaron algunas similitudes y diferencias expresadas a lo largo de cada historia:

- A *Sangre fría*, surgió en un contexto con una hegemonía relevante y una imponente democracia, en cambio, Operación masacre tuvo su iniciativa en plena crisis en Argentina y en medio de la dictadura militar, el contexto se encontraba atravesado por censuras, violación a los derechos humanos, entre otros aspectos.
- *Operación masacre* fue publicado en su primera versión nueve años anteriormente que Sangre fría.
- Las condiciones de producción, si bien fueron similares, también hubo diversas formas. Walsh, lo realizó en medio del caos a nivel nacional, y Capote lo generó paulatinamente a través de un laso de amistad con los propios testigos de la masacre.

Capítulo 3: La No Ficción en "Operación Masacre" de Rodolfo Walsh y "A Sangre Fría" de Truman Capote

Características de No Ficción

Para poder comenzar este capítulo, es necesario retomar la discusión teórica presentada en el primer capítulo sobre la No Ficción y sus principales características o procedimientos estilísticos vinculados al procedimiento narrativo, los cuales serán necesarios para poder analizar las obras "Operación Masacre" de Rodolfo Walsh y "A Sangre Fría" de Truman Capote.

Para realizar dicho estudio tomaremos las categorías exhibidas por Tom Wolfe:

e) *Construcción escena por escena*: se describen las acciones y se caracterizan a los personajes minuciosamente para realizar una reconstrucción del escenario de la historia.

f) *Diálogo realista*: con el fin de retratar al personaje de una manera más íntima se utilizan modismo y jergas en las citas textuales.

g) *Punto de vista de la tercera persona*: a través de éste el narrador desaparece, dejando hablar a los protagonistas del texto y presentando al lector las sensaciones y las particularidades de cada personaje a través de su mirada.

h) *Descripción significativa*: se contemplan detalles simbólicos que permiten ilustrar el marco de cada escena, como son las miradas, hábitos, gestos, formas de vestir, comportamientos y modos de interacción.

3 2.1 Construcción escena por escena

2.1.1 En "Operación Masacre"

En la obra, Rodolfo Walsh utiliza este recurso para dar cuenta de los lugares y situaciones que fueron viviendo los protagonistas de la historia, los fusilados de José León Suárez.

> *"La casa donde han entrado Carranza y Garibotti, donde se desarrollará el primer acto del drama y a la que volverá por último un fantasmal testigo, tiene dos departamentos: uno al frente y otro al fondo. Para llegar a éste, hay que recorrer un largo pasillo, limitado a la derecha por una pared medianera y a la izquierda por un alto cerco de ligustrina. Es tan angosto el corredor, en cuyo extremo se divisa una puerta metálica de color verde, que sólo se puede caminar en fila india. Conviene retener el detalle; tiene cierta importancia." (Walsh, 2014)*

> *"En el departamento del fondo, mientras tanto, se ha repetido la escena de sorpresa y brutalidad. La policía entra sin hallar oposición. Nadie mueve un dedo. Nadie protesta ni se resiste. El vigilante Ramón Medialdea declarará más tarde que aquí se secuestró "un revólver con cachas de nácar". Esa arma (si existió) era la única que había en la casa." (Walsh, 2014)*

> *"Llegan a San Martín, dejan atrás la estación y la plaza y se detienen en la calle 9 de Julio, frente a un edificio con vigilantes armados en la puerta. Algunos ya se ubican. Están en la Unidad Regional de Policía. El viaje ha durado menos de veinte minutos." (Walsh, 2014)*

> *"1.45. En el despacho del jefe de la Unidad Regional San Martín, inspector mayor Rodolfo Rodríguez Moreno, también está encendida la radio. El decreto de ley marcial se ha vuelto a propalar a las 0.45, 0.50, 1.15, 1.35. Ahora lo están pasando nuevamente." (Walsh, 2014)*

> *"De un lado de la calle tiene una hilera de eucaliptus, que se recortan altos y tristes contra el cielo estrellado. Del otro, a la izquierda, se extiende un amplio baldío, un depósito de escorias, el siniestro basural de José León Suárez, cortado de zanjas anegadas en invierno, pestilente de mosquitos y bichos insepultos en verano, corroído de latas y chatarra." (Walsh, 2014)*

2.1.2 En "A Sangre Fría"

En el caso de esta obra, Truman Capote describe a los personajes de la familia asesinada y a sus asesinos, como así también de los diferentes lugares recorridos en la obra. Logrando que el lector pueda sentirse dentro de cada escena en la historia.

> *"El amo de la granja de River Valley, Herbert William Clutter, tenía cuarenta y ocho años y, como resultado de un reciente examen médico para su póliza de seguros, sabía que estaba en excelentes condiciones físicas. Aunque llevaba gafas sin montura y era de estatura mediana –algo menos de un metro setenta y cinco – el señor Clutter tenía un aspecto muy masculino. Sus hombros eran anchos, sus cabellos conservaban el color oscuro, su cara, de mandíbula cuadrada, había guardado un color juvenil y sus dientes, blancos y tan fuertes como para partir nueces, estaban intactos. Pesaba setenta y seis kilos… lo mismo que el día en que se había licenciado en la Universidad Estatal de Kansas terminando sus estudios de agricultura. No era tan rico como el hombre más rico de Holcomb… el señor Taylor Jones, propietario de la finca vecina." (Capote, 1965)*

> *"Fueron primero a la habitación de la caldera del sótano, donde había sido encontrado el señor Clutter en pijama tendido encima de una caja de colchón. Cuando terminaron allí, pasaron al cuarto de juegos donde Kenyon había sido asesinado de un disparo. El diván, una reliquia que Kenyon había rescatado y remendado y que Nancy había cubierto con una funda y muchos almohadones con un lema cada uno, estaba hecho una ruina sangrienta, de modo que, como la caja*

del colchón, no habría más remedio que quemarlo. A medida que el equipo de limpieza avanzaba en su tarea desde el sótano a los dormitorios del segundo piso, donde Nancy y su madre habían sido asesinadas en su propio lecho, fueron aprovisionándose con más combustible para la inminente hoguera: ropas de cama empapadas en sangre, colchones, una alfombrilla, un oso de felpa." (Capote, 1965)

"El despacho del sheriff está en el tercer piso de la Casa de Justicia de Finney County, edificio corriente de piedra y cemento situado en el centro de una plaza, por lo demás, atractiva y con árboles." (Capote, 1965)

"El Departamento de Investigación de la Prisión de Las Vegas contiene dos dependencias para interrogatorios, habitaciones que miden tres metros por cuatro, iluminadas con fluorescentes, con paredes y techo de celotex. En cada habitación además de un ventilador eléctrico, una mesa metálica y dos sillas plegables, metálicas también, existen micrófonos disimulados, magnetófonos escondidos e, inserta en la puerta, una mirilla de observación en forma de espejo. El sábado, 2 de enero de 1960, ambas habitaciones estaban reservadas para las dos de la tarde, hora que cuatro detectives de Kansas habían elegido para tener que enfrentarse con Hickock y Smith por primera vez." (Capote, 1965)

"La austeridad correccional y una alegre atmósfera doméstica coexisten en el cuarto piso del Palacio de Justicia del condado de Finney. La prisión del condado proporciona la primera cualidad, imprime el sello determinante mientras que la llamada "residencia del sheriff", un agradable apartamento separado de la cárcel propiamente dicha por puertas de acero y un corto corredor, es responsable del segundo." (Capote, 1965)

"La cárcel tiene seis celdas; la sexta, reservada para mujeres, es en realidad una unidad aislada situada en el interior de la residencia del sheriff, contigua a la cocina de los Meier." (Capote, 1965)

"La sala de la audiencia, una estancia sin pretensiones situada en el tercer piso del Palacio de Justicia del condado de Finney, tiene deslucidas paredes blancas y muebles barnizados de oscuro. Los bancos para el público dan cabida a unas ciento sesenta personas. El jueves 22 de marzo por la mañana, los bancos estaban ocupados exclusivamente por los residentes masculinos del condado de Finney convocados con vistas a la selección del futuro jurado." (Capote, 1965)

"La más antigua de las prisiones es la penitenciaría masculina del estado de Kansas, un palacete blanco y negro coronado de torres, cuya presencia, caracteriza una ciudad rural que sin ella sería del montón, Lansing." (Capote, 1965)

> *"La primera vez que los asesinos de los Clutter ascendieron por aquella escalera fue una lluviosa tarde de abril. Llegados a Lansing después de un viaje de ocho horas en coche a través de los seiscientos kilómetros que lo separan de Garden City, los recién llegados fueron desnudados, duchados, rapados casi al cero y provistos de bastos uniformes de dril y zapatillas de fieltro (calzado habitual de los presos en las prisiones americanas). Luego, una escolta armada los condujo en el crepúsculo lluvioso hacia el edificio en forma de ataúd, los hizo subir aprisa por la escalera de caracol hasta dos de las doce celdas que, una al lado de otra, constituyen la Hilera de la Muerte de Lansing." (Capote, 1965)*

> *"Las celdas son todas idénticas. Todas miden dos metros por tres y no tienen otro mobiliario que una cama, un retrete, un lavabo y una bombilla en el techo que se apaga ni de día ni de noche. Las ventanas de las celdas son muy estrechas y no sólo tienen barrotes, sino que están cerradas por una fina red de alambra, negra como un velo de viuda. De modo que los rostros de los condenados a muerte pueden ser apenas entrevistos por el que pase por delante. Desde dentro todo lo que se alcanza a ver es un solar vacío y sucio que en verano hace las veces de campo de béisbol; más allá del solar, una sección del muro de la prisión y por encima de todo ello se divisa un trozo de cielo." (Capote, 1965)*

2.2 Registrar el diálogo en su totalidad

2.2.1 En Operación Masacre

A través de los diálogos el autor revive escenas vividas por los personajes haciendo que se vuelva más real el relato.

> *"-El señor que ustedes buscan –nos dice-, está en su casa. Les van a decir que no está, pero está.*
>
> *-¿Y vos sabes por qué venimos?*
>
> *-Sí, yo sé todo." (Walsh, 2014)*

> *"-Tengo que salir –dice, sin mirarla.*
>
> *-Íbamos al cine –le recuerda ella.*
>
> *-Sí, es cierto. A lo mejor tenemos tiempo de ir más tarde.*
>
> *-Habías quedado en salir conmigo.*
>
> *- Vuelvo enseguida. Hago una diligencia y vuelvo.*
>
> *- No sé qué diligencia tendrás que hacer.*
>
> *- Después te explico. La verdad –aclara anticipándose al reproche-, a mí también me tiene cansado un poco éste… Con sus cosas..." (Walsh, 2014)*

"-¿Qué nos van a hacer? –pregunta uno.

-¡Camine para adelante! –le responden.

-¡Nosotros somos inocentes! –gritan varios.

-No tengan miedo -les contestan-. No les vamos a hacer nada.

¡NO LES VAMOS A HACER NADA!" (Walsh, 2014)

"EL JUEZ. -¿Cuántos muertos hubo?

CUELLO. –Cinco.

EL JUEZ. -¿Es posible que algunos de los que estaban frente al pelotón resultara ileso?

CUELLO. –No lo creo.

EL JUEZ. -¿Cómo se fusiló a esos cinco?

CUELLO. –No recuerdo, me parece que fue en dos grupos." (Walsh, 2014)

2.2.2 En "A Sangre Fría

Truman Capote, utiliza el recurso de transcribir los diálogos para escenificar las conversaciones de los investigadores principalmente y de los asesinos.

"-Ese hombre está muy enfermo –dijo Dick.

-¿Y bueno? ¿Qué quieres hacer? ¿Echarlo?

-Piensa con la cabeza. Aunque sea una vez.

-Eres un podrido de mierda.

-Imagínate que se muere.

-No se morirá –intervino el chico-. Si hemos llegado hasta aquí, aguantará.

Dick insitió:

-¿Y si se muere? Piensa en lo que puede ocurrir. Las preguntas.

-Francamente, me importa un comino. ¿Quieres dejarlos en la carretera?" (Capote, 1965)

"-Soy yo.

-Hable, Kansas City. Al aparato.

-¿Al? Aquí hermano Nye.

-Dime, hermano.

-Prepárate a oir una noticia bomba.

-Preparado.

-Nuestros amigos están aquí. Aquí mismo, en Kansas City.

-¿Cómo lo sabes?

- No es que guarden el secreto, precisamente. Hickock anda firmando cheques de una punta a otra de la ciudad. Con su propio nombre.

-Con su nombre. Eso quiere decir que no piensa quedarse mucho tiempo… o bien que se siente tan seguro como si nada. ¿Y Smith está con él todavía?

-Oh, sí, van juntos. Pero tienen otro coche. Un Chevy de mil novecientos cincuenta y seis, negro y blanco de dos puertas.

-¿Matrícula de Kansas?

-Matrícula de Kansas. Y oye bien. Al, ¡hemos tenido suerte! Compraron un aparato de televisión, ¿sabes?, y Hickock le pagó al dependiente con un cheque. Pero cuando se marchaban, el dependiente tuvo el buen sentido de tomarel número de la matrícula. Lo anotó detrás del cheque. Matrícula de Johnson County 16212.

-¿Comprobada la matrícula?

-¿Adivina qué?

-Es un coche robado.

-Eso desde luego. Pero la matrícula ha sido sustituída. Nuestros amigos la tomaron de un De Soto hecho trizas en un garage de Kansas City." (Capote, 1965)

"-¿No visteis un perro?

-No.

-La familia tenía un perro que se asustaba cuando veía armas. No pudismos comprender por qué no había ladrado. A menos que hubiera visto la escopeta y se hubiera marchado.

-Bueno, no vi nada ni a nadie. Por eso no lo creí nunca. Lo del testigo ocular.

-No es un testigo ocular. Un testigo. Alguien que os asoció a ti y a Dick con el caso.

-Oh. ¡Ah, ja, ja! El. Y Dick que decía que se moriría de miedo. ¡Aja!

Duntz, que no quería desviarse del tema, le recordó:

-Hickock llevaba el cuchillo. Tú la escopeta. ¿Cómo entrasteis en la casa?

> *- La puerta estaba abierta. Una puerta lateral. Daba al despacho del señor Clutter. Aguardamos a oscuras. Escuchando. Pero sólo se oía el viento. Hacía un poco de viento afuera. Movía los árboles y se podían oír las hojas. La única ventana tenía cortinas venecianas…" (Capote, 1965)*

> *"-Pero hay que tomar las cosas como vienen. Tomar lo que haya. Registré la habitación del hijo, también. Ni un céntimo. Pero había una pequeña radio portátil y decidí llevármela. Entonces recordé los prismáticos que había visto en el despacho del señor Clutter. Bajé a buscarlos. Llevé la radio y los prismáticos al coche. Hacía frío y el frío y el viento me hicieron bien. La luna tan clara que se podía ver a kilómetros y kilómetros. Y pensé: <<¿Por qué no te largas? Te largas hasta la autopista y esperas a que alguien te lleve.>> Jesús, no quería volver a la casa. Y sin embargo… ¿cómo podría explicarlo? Fue como si no se tratara de mí. Más bien como si estuviera leyendo un cuento… y quisiera saber qué ocurre después. El final. Así que volví arriba. Y entonces… a ver… ¡Ah, sí! Entonces fue cuando los atamos. Clutter fue el primero. Le dijimos que saliera del cuarto de baño y le atamos las manos. Luego lo hice bajar hasta el sótano…*
>
> *Dewey dice:*
>
> *-¿Solo y desarmado?*
>
> *-Llevaba la navaja.*
>
> *Dewey dice:*
>
> *-¿Y Hickcock se quedó arriba de guardia?*
>
> *-Para tenerlos quietos. Además, yo no necesitaba ayuda. Manejo cuerdas desde que nací.*
>
> *Dewey dice:*
>
> *-¿Llevabas la linterna o encendiste la luz que había en el sótano?*
>
> *-Las luces. El sótano estaba dividido en dos. Una parte parecía un cuarto de estar. Lo llevé a la otra, a la de la caldera.Vi una caja de cartón muy grande apoyada contra la pared. Una caja de colchón. Bueno, no me parecía bien pedirle que se echara en el suelo frío y entonces arrastré la caja hasta allí, la aplané y le dije que se tumbara encima." (Capote, 1965)*

2.3 Punto de vista en tercera persona

2.3.1 En "Operación Masacre"

Rodolfo Walsh utiliza este recurso para detallar algunos aspectos de los protagonistas y de los sucesos ocurridos.

> *"Nicolás Carranza no era un hombre feliz, esa noche del 9 de junio de 1956. Al amparo de las sombras acababa de entrar a su casa, y es posible que algo lo mordiera por dentro. Nunca lo sabremos del todo. Muchos pensamientos duros el*

> *hombre se lleva a la tumba, y en la tumba de Nicolás Carranza ya está reseca la tierra." (Walsh, 2014)*
>
> *"De ahí tal vez que Francisco Garibotti no quiera meterse en líos. Sabe que las cosas andan mal en el gremio –interventores militares y compañeros presos-, pero todo eso pasará algún día. Hay que tener paciencia y esperar." (Walsh, 2014)*
>
> *"Lo único preciso, lo único en que coinciden quienes recuerdan haberlo visto, es en su aspecto físico, un hombre corpulento, provinciano, muy moreno, de edad indefinible ("Usted sabe que a los negros es difícil conocerles la edad…"), alegre conversador, que en un momento estará jugando con entusiasmo al chinchón, y en otro momento muy distinto –cuando ya todos temen- roncará apacible y estruendosamente en un banco de la Unidad Regional San Martín, como si no tuviera el más leve peso en su conciencia. En estas dos instantáneas puede resumirse toda la vida de un hombre." (Walsh, 2014)*
>
> *"Lejos de allí, el verdadero alzamiento arde ya furiosamente.*
>
> *En junio de 1956, el peronismo derrocado nueve meses antes realizó su primera tentativa seria de retomar el poder mediante un estallido de base militar con algún apoyo civil activo." (Walsh, 2014)*
>
> *"Éstos no saben que están condenados, sin embargo, y a esa inaudita crueldad debe subrayarse en la tabla de agravantes y atenuantes. No se les ha dicho que los van a matar. Más aún, hasta último momento habrá quien pretenda engañarlos." (Walsh, 2014)*
>
> *"El caso fue a la Suprema Corte de Justicia de la Nación, que el 24 de abril de 1957 dictó uno de los fallos más oprobiosos de nuestra historia judicial, con la firma de todos sus miembros: doctores Alfredo Orgaz, Manuel J. Argañarás, Enrique V. Galli, Carlos Herrera, Benjamín Villegas Basavilbaso, previo dictamen del procurados general de la Nación, doctor Sebastián Soler.*
>
> *Este fallo, al pasar la causa a una titulada justicia militar, igualmente cómplice y facciosa, dejó para siempre impune la masacre de José León Suárez". (Walsh, 2014)*

2.3.2 En "A Sangre Fría"

Truman Capote utiliza el punto de vista en tercera persona para situarnos en los lugares y describir profundamente todos los aspectos importantes para la historia, como así también aportar datos que ayudan a entender el contexto en el que se escribió la historia.

"El pueblo de Holcomb está en las elevadas llanuras trigueras del oeste de Kansas, una zona solitaria que otros habitantes de Kansas llaman <<allá>>. A más de cien kilómetros al este de la frontera de Colorado, el campo, con sus nítidos cielos azules y su aire puro como el del desierto, tiene una atmósfera que se parece más al Lejano Oeste que al Medio Oeste. El acento local tiene un aroma de praderas, un dejo nasal de peón, y los hombres, muchos de ellos, llevan pantalones ajustados, sombreros de ala ancha y botas de tacones altos y punta afilada. La tierra es llana y las vistas enormemente grandes; caballos, rebaños de ganado, racimos de blancos silos que se alzan con tanta gracia como templos griegos son visibles mucho antes de que el viajero llegue hasta ellos." (Capote, 1965)

"El dormitorio de Nancy era la habitación más pequeña y personal de la casa, femenina y tan frívola como un tutú de bailarina. Las paredes, el techo, todo menos una cómoda y una escribanía, era de color rosa, azul o blanco. El lecho, blanco y rosa, cubierto de cojines azules, estaba presidido por un oso de peluche rosa y blanco, ganado por Bobby en el tiro al blanco en una feria del lugar. Un tablón de anuncios, de corcho, pintado en rosa, colgaba sobre el tocador de faldones blancos y en él había clavadas unas gardenias secas, que en su día llevó como adorno del vestido, tarjetas de San Valentín, recetas recortadas del periódico, instantáneas de su sobrinito, de Susan Kidwell y de Bobby Rupp. Bobby Rupp en una docena de poses: balanceando un bate de béisbol, regateando con una pelota de baloncesto, conduciendo un tractor, chapoteando en el agua en bañador a la orilla del lago McKinney (tan adentro como se atrevía, porque nunca supo nadar). Y había también fotografías de Nancy y Bobby juntos. De todas, su preferida era una en que aparecían sentados junto a los restos de una merienda campestre, a la luz que se filtraba por entre el follaje y mirándose con una expresión tal, que, a pesar de no sonreír, traslucía alegría y contento simplemente por el hecho de estar juntos. Otras fotografías, de caballos, de gatos ya muertos pero no olvidados, como el pobre Boobs que no hacía mucho que había muerto y de modo misterioso (ella sospechaba que envenenado), se amontonaban en su escritorio." (Capote, 1965)

"El Café Hartman, que se compone de cuatro toscas mesas y una barra, podía acoger sólo a unos pocos chismosos (en su mayoría hombres) que querían reunirse allí, espantados. La propietaria, la señora Bess Hartman, una dama delgada nada tonta, que lleva el pelo en cortos rizos rubiogrisáseos y de vivaces y autoritarios ojos, es prima de la encargada de correos, la señora Clare, cuyo candor iguala o quizá sobrepasa." (Capote, 1965)

"Los argumentos en contra eran válidos: el mayor de ellos, la legendaria resistencia que sentía el señor Clutter a poseer dinero en efectivo: no tenía caja fuerte y nunca llevaba encima una suma importante." (Capote, 1965)

"Cuando dejaron a Hickock, Nye y Church cruzaron el corredor y observaron por la mirilla en forma de espejo de la puerta de la otra habitación, el interrogatorio de Perry Smith, escena que podían ver pero no oír. A Nye, que veía a Smith por primera vez, le fascinaron sus pies y aquellas piernas tan cortas que sus pies, como los de un niño, no llegaban al suelo. La cabeza de Smith, el liso pelo indio, la

> *mezcla indioirlandesa que daba a su piel aquel tono oliva y a su rostro rasgos atrevidos y traviesos, le recordaron a la guapa hermana del sospechoso, la agradable señora Johnson. Pero aquel ser, mitad hombre, mitad niño, rechoncho y deforme, no era guapo; la punta rosácea de su lengua chasqueaba como la de un lagarto. Fumaba un cigarrillo y por la regularidad de las exhalaciones, Nye dedujo que todavía era <<virgen>>, es decir, todavía ignoraba el verdadero propósito del interrogatorio." (Capote, 1965)*

> *"Pasaron dos años.*
>
> *La partida de Wilson y Spencer dejó a Smith, Hickock y Andrews solos en la Hilera, con las luces siempre encendidas y las ventanas, veladas. Los privilegios concedidos a los prisioneros ordinarios, a ellos les estaban vedados: ni radios, ni cartas, ni siquiera un rato de ejercicio. En realidad, no estaban autorizados a dejar la celda a excepción hecha del sábado en que los llevaban a la ducha y a continuación les entregaban la muda. Las otras únicas ocasiones de salir momentáneamente eran las distanciadas visitas de abogados o parientes. La señora Hickock venía una vez al mes; su marido había muerto, ella había perdido la granja y, como le contó a Dick, vivía ahora con un pariente y luego con otro." (Capote, 1965).*

> *"Transcurrieron otros tres años y durante ellos, dos abogados de Kansas City, excepcionalmente competentes, Joseph P. Jenkins y Robert Bingham, sustituyeron a Shultz que había renunciado al caso. Designados por un juez federal y trabajando sin compensación (pero impulsados por la firme convicción de que los acusados habían sido víctimas de un <<proceso injusto, de pesadilla>>, Jenkins y Bingham hicieron varias apelaciones ciñéndose al sistema de justicia federal, y consiguieron aplazar sucesivamente tres fechas fijadas para la ejecución: el 25 de octubre de 1962, el 8 de agosto de 1963 y el 18 de febrero de 1965. Los abogados sostenían que sus clientes habían sido injustamente condenados, porque no les había sido procurada asistencia legal hasta después de su confesión, por haber renunciado al examen de testigos y además por no haber estado representados con competencia en el proceso. Que habían sido condenados gracias a una prueba adquirida y presentada sin orden de allanamiento (la escopeta y el cuchillo tomados en casa de Hickock), y que no les había sido concedido un cambio de sede procesal cuando aquella en que se celebró el proceso estaba <<saturada>> de publicidad contra los acusados." (Capote, 1965)*

2.4 Detalles simbólicos existentes en el interior de una escena

2.4.1 En "Operación Masacre"

Es el recurso menos utilizado por el autor. Ya que se vale de los otros elementos para poder redactar su historia. Sin embargo, aquellos detalles que da son muy importantes para el desarrollo de los hechos y que dan relevancia a la denuncia que se realiza.

> *"La historia del levantamiento es corte. Entre el comienzo de las operaciones y la reducción del último foco revolucionario transcurren menos de doce horas." (Walsh, 2014)*

> *"No se ha pronunciado una sola palabra sobre los acontecimiento subversivos. No se ha hecho la más remota alusión a la ley marcial, que como toda ley debe ser promulgada, anunciada públicamente antes de entrar en vigencia." (Walsh, 2014)*

> *"Cinco muertos seguro dejó la masacre, un herido grave y seis sobrevivientes." (Walsh, 2014)*

> *"Y así pasan los días. La venda que le pusieron en el hospital se va pudriendo, sola se cae a pedacitos infectos. Juan Carlos Livraga es el Leproso de la Revolución Libertadora." (Walsh, 2014)*

> *"Lo importante es que en base a la propia confesión de Fernández Suárez queda DEFINITIVAMENTE PROBADO:*
>
> 1. *Que el 9 de junio de 1956 detuvo personalmente a un grupo de hombres entre los que estaba Livraga.*
> 2. *Que la detención de esos hombres se produjo a las 23 horas del 9 de junio, es decir una hora y media antes de promulgarse la ley marcial.*
> 3. *Que esos hombres no habían participado en el motín.*
> 4. *Que esos hombres no pusieron ninguna clase de resistencia al arresto.*
> 5. *Que a la madrugada esos hombres fueron fusilados, "por orden del Poder Ejecutivo", según Fernández Suárez." (Walsh, 2014)*

2.4.2 En "A Sangre Fría"

Los detalles simbólicos mencionados por Truman Capote tienen que ver sobre la evidencia de los asesinatos en mayor parte.

> *"No obstante, se habían descubierto dos detalles significativos. Primero: clasificando los trajes de Nancy, la señora Elaine Selsor, tía suya, había encontrado en la punta de un zapato, un reloj de pulsera de oro. Segundo: la señora Helm, acompañada de un agente del KBI, había examinado las habitaciones de River Valley una por una, había dado vuelta a la casa entera con la esperanza de encontrar algo fuera de sitio, algo que faltara y por fin lo encontró. En la habitación de Kenyon. La señora Helm miró y volvió a mirar por todas partes, dio una y otra vez la vuelta a la habitación con los labios apretados tocando esto y aquello: el viejo guante de béisbol de Kenyon, las botas de trabajo de Kenyon sucias de barro, sus patéticas gafas abandonadas. Y durante todo el rato la mujer no dejaba de decir:*
>
> *-Hay algo que no encaja. Lo siento. Lo sé. Pero no veo lo que es.*

> *Hasta que lo supo.*
>
> *-¡La radio! ¿Dónde está la pequeña radio de Kenyon?" (Capote, 1965)*

> *"Wells se quedó atónito. Con el tiempo describiría su reacción diciendo que <<no podía creerlo>>. Sin embargo, tenía buenas razones para creerlos porque no sólo conocía perfectamente a la familia asesinada, sino también a quien había cometido el crimen." (Capote, 1965)*

> *"Y luego todavía mejor: teníamos las botas, los dos pares, y las suelas: las Cat's Paw y las de dibujo a rombos, correspondían exactamente con las huellas encontradas en la casa de los Clutter. Las botas venían en una caja llena de trastos que acababan de recoger de correos precisamente un momento antes de que cayera el telón. Como le decía yo a Al Dewey: <<Imagínate si la patrulla llega cinco minutos antes>>." (Capote, 1965)*

> *"En su confesión Smith declaró: <<No tenía intención de hacerle daño a aquel hombre. Pensé que era un hombre muy amable. De voz suave. Así lo creí hasta el momento en que le corté el cuello.>> Hablando con Donald Cullivan, Smith dijo: <<No me habían hecho ningún daño (los Clutter). Como otras personas. Como tantas personas en mi vida. Quizá los Clutter tuvieron que pagar por todos.>>" (Capote, 1965)*

A modo de cierre

Al analizar las dos obras se puede vislumbrar que ambos autores hicieron mayor hincapié en utilizar los recursos de construcción escena por escena y el punto de vista en tercera persona. Sin embargo, Truman Capote, al contar con un juicio para los acusados del asesinato de la familia Clutter, también utilizó los diálogos y los discursos pronunciados en el mismo para dar mayor énfasis a la sentencia dictada.

Otro dato que cabe aclarar es que la recolección de la información fue muy diferente en ambos casos, ya que Rodolfo Walsh debía hacerlo en la clandestinidad, corriendo peligro la vida de los testigos y la suya propia, por lo tanto la dificultad en poder realizar su trabajo hace que el libro sea más acotado y con menos cantidad de diálogos, como sí sucede con "A Sangre Fría".

Capítulo 4: Rodolfo Walsh y Truman Capote en la pantalla grande

Descripción de las producciones cinematográficas

Para abordar el siguiente capítulo es necesario volver sobre el concepto de transposición explicado anteriormente, debido a que años más tarde de publicarse las obras escritas de los autores Rodolfo Walsh, "Operación Masacre", y Truman Capote, "A Sangre Fría", ambas fueron llevadas a la pantalla grande.

En palabras de Wolf las transposiciones son interpretaciones y apropiaciones de ciertos textos literarios. Algunas veces, la transposición invierte el sentido habitual de sus producciones, en algunos casos revelando sentidos ocultos o perdidos, y en otros introduciendo cambios que son fracturas ideológicas, introduciendo nuevas claves generales de lectura.

Para Tom Wolf los modelos transpositivos son seis:

a) La fidelidad posible.
b) La fidelidad insignificante.
c) El posible adulterio.
d) La intersección de universos.
e) La relectura.
f) La transposición encubierta.

En los casos de las películas analizadas en este trabajo, ambas siguen el modelo de fidelidad posible. A continuación se dará cuenta del análisis con el que llegamos a esta conclusión.

4.1 Operación Masacre (Jorge Cedrón, 1972)

Con guion de Rodolfo Walsh y Jorge Cedrón, la película fue filmada y dirigida por este último en 1972. La misma rescata los fusilamientos de 1956 de trabajadores peronistas que adherían al levantamiento del General Juan José Valle, también fusilado, para el conocimiento real de la historia argentina y latinoamericana.

Ésta fue realizada durante la dictadura de Alejandro Agustín Lanusse, en total clandestinidad, y ocultada a través del tiempo. Se utilizó como base la investigación periodística realizada por Rodolfo Walsh, a través de sobrevivientes, reconstruyendo los verdaderos hechos que se sintetizaron en el libro Operación Masacre. En esta película Julio Troxler, sobreviviente del hecho, se recrea a sí mismo y relata los sucesos.

Cedrón llevó a cabo la filmación de Operación Masacre con actores de la talla de Norma Aleandro, Carlos Carella, Walter Vidarte y Víctor Laplace. Sin embargo, la tarea no era fácil: los actores y el equipo se jugaban la vida en cada día de rodaje.

La película se exhibió en barrios, villas, iglesias y escuelas, siempre clandestinamente. Con el fin de que el largometraje actúe como instrumento para la incorporación de los jóvenes a la izquierda peronista, y no sea sólo una denuncia de los fusilamientos del ´56, es que al final del mismo se agrega un epílogo en el que Julio Troxler (uno de los fusilados sobrevivientes que interpreta su propio papel en el film) hace un recorrido por la evolución de la lucha popular desde el momento de las ejecuciones hasta los años que viven y su proyección a futuro, mientras se muestran imágenes ilustrativas de esas luchas, por ejemplo, el Cordobazo, secuestro y asesinato de Aramburu, Montoneros, etc.

4.1.1 Tipo de transposición en Operación Masacre

Como se explicó anteriormente el tipo de transposición al que se adhiere este film es el de fidelidad posible, ya que el relato del libro y el de la película siguen la misma dirección y los procedimientos de transposición no afectan la trama.

Una de las principales razones por las que se distingue esta línea transpositiva es porque dentro de los guionistas del film se encontraba el mismo Rodolfo Walsh, que logró que libro y película sean un fiel reflejo de lo que él quería expresar, en este caso la denuncia y la adhesión de los jóvenes a la lucha contra los militares.

4.1.2 Análisis del film

El largometraje comienza con el Basural de José León Suárez, donde fue realizado el fusilamiento (entre los minutos 1:52 a 2:50) y a continuación se muestra al primer sobreviviente en el minuto 2:51.

A través de esta imagen se realiza la construcción de la escena donde se lleva a cabo la ejecución, mostrando el basural original donde se efectúa dicho acto. Luego aparece Julio Troxler, el único sobreviviente que ocupó su lugar en el film, quien comienza a narrar la historia de lo que se estaba viviendo en Argentina en aquellos años.

Desde los minutos 2:55 a 5:05 se muestra a los fusilados en el Basural para dar un énfasis mucho mayor en el espectador. Ya que como se va a explicar más adelante, lo que se quiere lograr con la película, más allá de ser una denuncia, es que más jóvenes se adhieran a la lucha contra el Gobierno de turno.

A continuación se realiza un relato del contexto histórico del momento para poder situar al espectador en el tiempo y el espacio donde se llevó a cabo el fusilamiento, con una voz en off en 3ra persona que relata los acontecimientos del momento (minutos 5:26 a 12:53).

También se muestra en imágenes a qué se dedicaba cada uno de los fusilados, para así dar cuenta de que cada uno de los hombres era una persona trabajadora, con una familia que lo esperaba en su casa.

S.O.E.M.
PRESENTE!
6:24 / 1:31:55

12:01 / 1:31:55

Luego aparece en pantalla la primera parte del libro llamada “Las Personas”, comienza con Nicolás Carranza desde el minuto 12:58 a 16:57.

Se produce un diálogo con su mujer y con una de sus hijas, donde la mujer sospecha que algo malo va a pasar y pide a su marido que se quede en casa, a lo que él no hace caso. A través de estas escenas se construye la vida de Carranza, que es luego uno de los fusilados del Basural.

Luego muestran cuando Carranza pasa a buscar a Garibotti, el segundo mencionado en el libro, desde el minuto 17:00 se muestra la casa, familia y vida de Garibotti, hasta el minuto 20:17.

Garibotti, a diferencia de Carranza, tenía planes con su mujer, por lo cual cuando le avisa que se va ella está muy enojada, sobre todo porque se va con personas que a ella no le agradan, que sabe que lo van a meter en problemas. A través de estas escenas se construye al personaje de Garibotti, una persona dedicada a su familia.

A partir de estas escenas, comienzan a llegar todas las personas secuestradas luego en el allanamiento que realiza la policía en el departamento. Los personajes están escuchando una pelea de boxeo y jugando a las cartas hasta que sucede el evento mencionado anteriormente. Esto sucede hasta el minuto 37.26 de la película, momento en que irrumpe la policía con armas al departamento.

Se nota a algunos personajes, pendientes de la radio porque van a pasar un mensaje respecto a la revolución, pero hay otros que se encuentran en la casa de casualidad y que no tienen la menor idea de lo que están esperando los demás.

Como así también los secuestrados de la casa del frente donde se encuentra el departamento, donde una familia se encuentra escuchando la pelea y charlando tranquilamente hasta que la policía irrumpe allí también para realizar el allanamiento y llevarse secuestrado al hombre de la familia.

A continuación, el Teniente Coronel Fernández Suárez realiza la captura de los personajes que luego son fusilados. Como dijimos anteriormente se secuestra a todas las personas que estaban en el departamento del fondo, el único hombre de la familia que vivía en la casa de adelante y tres personas que pasaban de casualidad por ese lugar. Obviamente en el momento equivocado.

Los llevaron a la Comisaría 2° de Florida, donde uno de ellos, Troxler, conocía al Comisario. En el minuto 41:25 del film el Comisario le hace escuchar a Troxler que se dicta la Ley Marcial, pero ellos ya habían sido detenidos bastante tiempo antes.

Este es uno de los errores que cometen al fusilarlos, ya que lo hacen alegando que la Ley Marcial fue dictada antes de su detención cuando esa información no es verdadera.

A continuación pasan imágenes de la espera de los detenidos en la comisaría, para luego comenzar con los interrogatorios: primero el de Carranza (minuto 48:48 a 49:12), segundo a

Livraga (minuto 49:13 a 51:15) y tercero, y superpuestas, las declaraciones de Garibotti y Benavídez (minuto 51:28 a 51:49).

Varios hablan entre ellos para intentar comprender la situación, pero ninguno sabe en realidad por qué están detenidos ni qué les van a hacer. A través de estas imágenes se muestra la comisaría y los diálogos que mantienen los detenidos con el personal de la misma.

Alrededor de las 2:45 horas, en la Comisaría reciben la orden de fusilar a los detenidos. Aquí se debe visualizar una situación, el personal de la policía no puede llevar a cabo este tipo de trabajos, pero debido a que se encontraban bajo la Ley Marcial y el Gobierno estaba en manos de los militares, la policía en esos casos debe acatar siempre las órdenes del ejército.

También hay que rescatar que el Comisario se opone a este mandato, pero debe realizarlo de igual manera al tener esa orden estricta de sus superiores. Si él no lo llevaba a cabo, era seguro que el atacado sería otro en vez de los detenidos.

A los detenidos les dicen que los van a trasladar a La Plata, cuando en realidad los llevan para matarlos. En esta escena se visualiza el detalle de que a los hombres nunca les dicen en realidad a dónde los llevan ni qué les van a hacer. Son engañados hasta último momento. Esta es otra de las razones que denuncia el escritor como falla dentro del operativo realizado.

En camino hacia José León Suárez, se detienen para inspeccionar que el lugar sea el adecuado para cumplir con el mandato impuesto por los militares y bajan del camión al primer

grupo en ser fusilado (minuto 1:02:30). Al no encontrar las condiciones necesarias los vuelven a subir para continuar un poco más adelante (minuto 1:03:31). En ese momento, varios de los ocupantes del camión se dieron cuenta de lo que iba a suceder, ya que ese no era el camino a La Plata como habían dicho.

Luego de un momento de viaje, el camión frena, bajan a la mitad de los detenidos y los hacen caminar por el suelo de lo que es el Basural de José León Suárez. En ese momento se dan cuenta de que la orden era de fusilarlos (minuto 1:04:21).

En este momento son muy importantes las tomas de los rostros de las personas que iban en el camión, los que se habían dado cuenta intentaban hacerle saber a los demás a través de las miradas para llevar a cabo algún plan de escape, aunque algunos no se dieron cuenta hasta llegado el momento en que el pelotón los hace caminar por ese Basural.

A continuación, el grupo que quedaba en el camión se escapa sorteando la guardia que les habían dejado y comienza la balacera que termina con la vida de cinco personas, una gravemente herida y seis sobrevivientes que lograron escapar (1:06:52).

Si bien las imágenes son oscuras porque se filmaron en el basural original a altas horas de la noche para no ser vistos ni perseguidos los actores y personal del film, éstas recrean la escena a la perfección, ya que cuando ocurrieron los hechos los hombres se encontraban en las mismas condiciones, sin poder ver el terreno para poder escapar.

En los últimos minutos del largometraje, se muestra el padecimiento de Livraga, el detenido mayormente herido, que fue secuestrado por la policía nuevamente y mantenido en secreto en una comisaría por largo tiempo.

Este detenido escuchaba cómo torturaban a otros secuestrados esperando el momento en que le tocara a él.

La película finaliza con un mensaje de Troxler, como se dijo anteriormente, intentando llegar a todos los jóvenes para que se unieran a la lucha de las personas trabajadoras, de clase media, que eran las más perjudicadas con las políticas del gobierno de ese momento.

Troxler fue el único sobreviviente del fusilamiento que se animó a representar a su personaje en la película. Ésta fue filmada en total clandestinidad, ya que los personajes y personal de la misma eran perseguidos constantemente por los militares, hasta el extremo donde gran parte de los actores se exiliaron luego de finalizar el rodaje de la misma.

4.2 A Sangre Fría (Richard Brooks, 1967)

En A sangre fría, adaptación de la novela homónima de Truman Capote. Un honrado granjero de Kansas lleva una vida tranquila con su esposa y sus dos hijos. No puede sospechar ni remotamente que él y su familia van a ser asesinados por dos ex-presidiarios con las facultades mentales perturbadas.

A diferencia de la película anterior, Truman Capote no tuvo incidencia en la transposición de su libro al cine, sin embargo, el productor y guionista logró trasladar los temas sustanciales: conocer íntimamente a las víctimas y sus asesinos, saber con detalle qué ocurrió aquella noche exactamente, por boca de uno de los asesinos, y reflexionar sobre la pena de muerte.

El film fue rodado en blanco y negro, en los escenarios donde transcurrieron los hechos, y con la misma luz que debieron tener los protagonistas de la historia. De esta manera Brooks ofrece un trabajo sobrio y lo hace parecer casi real.

Los elementos decisivos que llevaron a los protagonistas a planear el robo y asesinar a sus víctimas, fue su procedencia social, la falta de oportunidades en la vida y la condición de ya haber estado en la cárcel. Eso era más importante que el castigo que pudieran recibir por cometer semejante hecho.

Un detalle sobre el film, que no es menor, es que el mismo Truman Capote es quien relata los hechos.

4.2.1 Tipo de transposición en A Sangre Fría

El productor de la película logró seguir con las directivas que se marcaban desde el libro, como se dijo en párrafos anteriores, ya que en su trabajo final consiguió resaltar los mismos aspectos que el escritor Truman Capote. Debido a este análisis es que decimos que el tipo de transposición que sigue Brooks es el de fidelidad posible.

Si bien, en el proyecto Truman Capote no tuvo mayor incidencia en la elaboración del guion, Brooks trató de seguir fielmente al libro. Mostrando las escenas y los personajes de la misma manera y en el mismo orden en que aparecen en el libro.

4.2.2 Análisis del film

La película comienza con Perry bajando del colectivo, llegando a Kansas e intentando cambiar su destino, irse con su amigo y no con Dick que ya tenía planeado el golpe en casa de Clutter. Desafortunadamente su otro amigo no le contesta y es Dick quien lo pasa a buscar por la estación.

A través de estas primeras escenas se caracteriza a los asesinos, sus dolencias, la forma de vestir, lo que querían en la vida.

A continuación, en el minuto 18:01 se muestra la casa de los Clutter, y se presenta a sus habitantes, su forma de vida y los espacios dentro del hogar.

Al analizar estas imágenes, se puede ver que la familia Clutter era adinerada pero que tenían muchos amigos, que eran buenas personas y que siempre intentaban ayudar al prójimo.

Estas primeras escenas siguen al pie de la letra lo que se expresa en el libro, muestran los lugares y caracterizan a los personajes fielmente.

Como en el libro, en la película se van intercalando momentos de la vida de la familia Clutter con el viaje que tienen que hacer Perry y Dick para llegar a Holcomb y cometer el crimen.

En el camino se detienen a comprar los elementos necesarios para llevar a cabo el asesinato de los cuatro miembros de la familia, por ejemplo cinta y cuerda.

Los diálogos que mantienen los asesinos durante el viaje nos ayudan a entender por qué son delincuentes, cuáles fueron las adversidades que tuvieron que pasar de niños, adolescentes y adultos, y alguna que otra anécdota que vivieron en su vida.

En el minuto 28:51 los asesinos llegan a la casa Clutter, esperan afuera.

La escena siguiente es la casa en la mañana, cuando llegan a buscarlos para ir a misa. En este momento no se muestra cómo ocurrió el asesinato ya que la secuencia del hecho se conoce cuando interrogan a los detenidos.

Al llegar la policía se encuentra con los cuatro familiares asesinados, pero no saben quiénes pueden ser los posibles asesinos. La única huella que encuentran es la pisada de un zapato con la sangre de Clutter.

A raíz de esto, comienzan a realizar conjeturas sobre quiénes pueden ser y a encontrar coincidencias en los cuerpos, como el tipo de nudos con el que se encontraban atados, la caja de cartón en la que estaba acostado Herb, entre otros.

Luego de la escena de los detectives pensando probabilidades del motivo por el cual la familia fue asesinada se muestra a los asesinos escapando hacia México para buscar una ocupación a donde ganaran mucho dinero.

Uno de los asesinos, Perry, tenía la sensación de que habían olvidado algo y seguro los iban a encontrar y capturar, entre ellos tienen fuertes peleas porque Perry estaba obsesionado con el caso.

Pero primero, antes de partir tuvieron que pasar algunos cheques sin fondos para conseguir el dinero para el viaje. A través de estas escenas se puede ver cómo se las rebuscan para poder pasar los cheques sin ser detectados por los vendedores.

Mientras tanto, los detectives siguen en busca de pistas que los lleven a los asesinos, aunque sin mucha suerte. Los detectives mantienen conversaciones entre ellos, donde se intenta localizar algún indicio de quién pudo haber sido el responsable, pero no encuentran nada.

Cuando ya no encontraban más pistas para poder capturar a los asesinos, el detective recibe un llamado inesperado de una persona que sabe quién puede ser el asesino de la familia Clutter.

El informante era un preso de Lansing, que había compartido celda con Dick y comentado de haber trabajado con la familia Clutter y la cantidad de dinero que ellos poseían.

Después de esta declaración todo apuntaba a que Perry y Dick eran los asesinos. Por lo tanto, los detectives fueron a interrogar al padre de Perry, para averiguar si sabía a dónde se encontraba en este momento. Pero éste no les brinda ningún dato importante.

Volviendo a Perry y Dick, que se encontraban en México, al no conseguir el trabajo que esperaban para poder ganar así mucho dinero Dick tomó la decisión de volver a Estados Unidos, aunque Perry no estuviera de acuerdo.

Mientras tanto, los detectives ahora interrogaban a los padres de Dick. Mientras uno de los investigadores charlaba con el padre, comienza a revisar un cajón y ahí es donde encuentra la posible arma homicida y el cuchillo con que cortaron el cuello a Clutter.

Si bien el detective no toma posesión de ambos elementos ya sabía a donde encontrarlos.

Después de un largo viaje y de haber escapado de la policía cuando volvieron a Kansas, Dick y Perry se dirigieron a Las Vegas a recoger las cosas que mandaron desde México, mientras ellos hacían planes para ganar dinero.

Lo que no sabían era que tenían a la policía pisándoles los talones y no sólo por robo del auto y de pasar los cheques sin fondos, aunque eso era lo que ellos creían. Nunca pensaron que se los podía relacionar con el caso Clutter.

Después de recoger las cosas de ellos, fueron atrapados por la policía, pero los cargos eran por dar cheques sin fondos y por conducir un coche robado. Los dos no sabían lo que les esperaba cuando llegaran a la Comisaría y fueran interrogados.

Al momento de la declaración, Dick fanfarroneaba sobre los delitos que había cometido y cómo había hecho para pasar los cheques sin que los vendedores se dieran cuenta, decía que eran unos tontos.

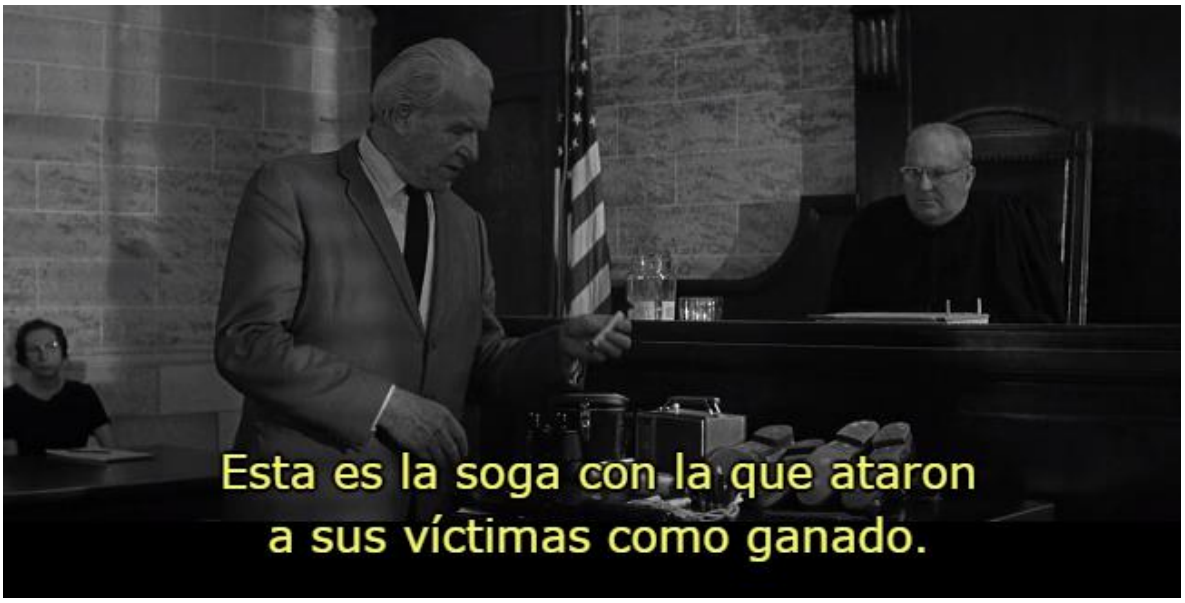
Al contrario de Perry que trataba de esquivar todas las preguntas diciendo que no se acordaba y que los detalles los llevaba mejor su compañero, que mejor le preguntaran a él.

Como los asesinos fueron atrapados en Las Vegas, luego del interrogatorio donde admitieron haber matado a la familia Clutter, fueron trasladados a Kansas, más precisamente a Holcomb donde se llevaría a cabo el juicio.

En el viaje relataron el asesinato con todos los detalles. Cómo habían llegado, por dónde habían entrado, a qué habitación habían ido primero, lo que buscaban, y el orden exacto de los asesinatos.

Para finalizar la película se muestra el final del juicio donde habla el abogado defensor de la familia Clutter, la sentencia del jurado que los declara culpables, por lo tanto deben morir en la horca, el paso de los sentenciados a muerte en La Hilera, llamada así porque esperan la horca, y el cumplimiento de la sentencia.

En el final del film y a la hora de ejecutarse el fallo, se puede ver lo que el paso por ese lugar le hizo a cada uno de los asesinos. Finaliza con la muerte de ambos en la horca. Imagen que muestra lo terrible de esa sentencia y con el mensaje que Capote quería mandar a través de la película, sobre repensar el tema de la pena de muerte en Estados Unidos.



Richard, esto es una orden

A modo de cierre

Para concluir el capítulo podemos afirmar que las dos transposiciones son del mismo tipo: fidelidad posible. Ya que ambas siguen la misma línea que se presenta en los libros.

Si bien, como sucede la mayoría de las veces, no está toda la información que se encuentra en la obra escrita por cuestiones de tiempo, si se destacan los aspectos más importantes de las mismas o lo que los autores quisieron destacar en un principio.

En el caso de Rodolfo Walsh tuvo una participación especial en la redacción del guion por lo tanto era de esperarse que la película fuera lo más fiel posible al libro, distinto a Truman Capote que la única participación que tuvo en la transposición fue el relatar los hechos ocurridos, información que él había obtenido de primera mano.

En lo que coinciden es que las dos transposiciones quisieron dejar un mensaje al final de los largometrajes, uno relacionado con la lucha de una clase en Argentina contra el gobierno de turno, y la otra con repensar la pena de muerte en Estados Unidos.

Conclusiones

El objetivo fundamental que impulsó el desarrollo de lo expuesto a lo largo del Trabajo Final de Grado fue propiciado a partir de los análisis de los libros y películas de las obras Operación Masacre de Rodolfo Walsh y A Sangre Fría de Truman Capote.

En primera instancia, Rodolfo Walsh, escribió la primera versión de lo que luego sería "Operación Masacre", obra que salió a la luz en 1957. La cual, en reediciones posteriores (1964, 1969, 1972 y 1974), fue rectificando datos, agregando y suprimiendo prólogos y epílogos, comentando el impacto del libro a través de los años y demostrando también la evolución de su pensamiento que fue encaminándose hacia la militancia política y alejándose cada vez más de la escritura de ficción.

En 1974, se rodó la película "La Patagonia Rebelde" basada en la novela de un compañero de su generación: Osvaldo Bayer, un filme que causó un enorme malestar entre los miembros de las fuerzas armadas argentinas de aquellos años.

Desde otra perspectiva, surgió A sangre fría en el año 1966 de Truman Capote. La historia se desarrolla en formato de 'novela-documento', o novela de no ficción, que relata el asesinato, sin motivo aparente, de los cuatro miembros de una familia de Garden City, Kansas. Fue llevada al cine en 1967 por Richard Brooks.

Luego de lo observado en el recorrido teórico donde se imploraron los rasgos principales de cada obra y sus respectivos autores, la bibliografía para su exploración resultó escueta. Asimismo, se desarrollaron parámetros acerca de la transposición:

> Es entendida como la actividad intelectual y creativa que el lector ejerce sobre el texto al momento de elaborar sus sentidos. Las obras de arte, los texto artísticos, se caracterizan por ser fuertemente polisémicos (habilitan múltiples sentidos, y muchas veces de manera ambigua y ambivalente. En tal sentido, la perspectiva transpositiva piensa la relación del guionista con la obra fuente como la tarea de construir una lectura, que ponga en juego aspectos estructurales (si se quiere lo que solemos llamar análisis textual o análisis interno) y aspectos intertextuales (estéticas a las que se vincula, épocas en diálogo –la de la obra fuente y la actual-, análisis posteriores realizados por críticos, artistas o académicos). (Bejarano Petersen, 2015: 2).

No obstante, existen diferentes tipos de transposición de acuerdo a lo desarrollado por diversos autores, que fueron citados en dicha investigación. A partir de ello, se intentaron caracterizas algunas conclusiones a partir de los rasgos teóricos abordados:

La primera conclusión a la que se pudo llegar tiene que ver con el contexto histórico en que se llevó a cabo la redacción de ambos libros, por un lado Rodolfo Walsh tuvo que trabajar totalmente en la clandestinidad, con dificultades para que publicaran su historia ya que su relato tenía que ver con una denuncia realizada hacia el gobierno de turno. En ese momento el autor era perseguido, como así también sus personajes principales, y por eso le costaba muchísimo poder

recuperar información sobre lo sucedido. Diferente a nuestro otro autor, Truman Capote, el cuál relató un hecho conocido por la sociedad, de los cuales sólo los asesinos eran buscados por la policía, y el ambiente en Estados Unidos era mucho más tranquilo que el que se vivía en Argentina.

La segunda, tiene que ver con el hecho de que en todo el trabajo se nombra primero a Rodolfo Walsh y después a Truman Capote, esto es así debido al año en que fueron escritos ambos libros. Operación Masacre fue publicada en el año 1957 y A Sangre Fría en 1966, 9 años más tarde.

Ambos textos utilizaron los rasgos principales, de lo que Tom Wolfe llamó Nuevo Periodismo o No Ficción. Estos son: construcción escena por escena, punto de vista en tercera persona, diálogo realista y descripción significativa (detalles simbólicos). Respecto a esto, la diferencia que se encontró fue la forma de detalle exhaustivo realizada por Truman Capote en su obra de cada escena porque la iba atravesando la historia. En cambio, Rodolfo Walsh, se dedicó a prestar más atención en cada personaje y lo que éstos fueron atravesando mientras ocurría el desaventurado hecho.

Se puede visualizar en ambos ejemplares, que los dos autores realizaron transcripciones completas de los juicios o publicaciones realizadas por alguno de los personajes principales de los hechos. En el caso de Rodolfo Walsh publica declaraciones realizadas por el Coronel Fernández Suárez, quien fue el responsable de que se llevaran a cabo los fusilamientos esa noche; o Truman Capote que transcribe las palabras predicadas por los abogados de los asesinos y del abogado defensor de las víctimas en el juicio, antes de que el jurado vaya a deliberar sobre la sentencia.

En el caso de la transposición, ambos utilizaron el modelo de fidelidad posible. Una de las razones pudo haber sido que los dos autores estuvieron involucrados de alguna manera en la realización de las películas. Rodolfo Walsh participó en la redacción del guion junto con Jorge Cedrón, quien también fue su director. En el caso de Truman Capote es la persona que relata los hechos en toda la película.

En ambos largometrajes, si bien no están todos los detalles que se describen en las obras escritas, podemos visualizar que sigue casi al pie de la letra lo que los libros quieren expresar. Ambos films toman los elementos a destacar que cada autor quiso mostrar en el texto.

Por último, los dos autores quisieron dejar un mensaje al final de cada película, mensaje que no se encontraba en los libros. Rodolfo Walsh, a través de uno de los sobrevivientes, invitaba a todos los jóvenes a unirse en la lucha contra el gobierno de facto, recordando lo importante que es pelear por los derechos de cada uno, de la clase obrera del país. Por el otro lado, Truman Capote da el mensaje de repensar la cuestión de la pena de muerte en Estados Unidos.

Bibliografía:

AMAR SANCHEZ, AM (1992) "El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura". Viterbo SRL, Rosario.

CAPOTE, TRUMAN (1965) "A Sangre Fría". Círculo de Lectores S.A., Barcelona.

DEL COTO, M.R y VARELA, G (2012) "Ficción y No Ficción en los medios", La Crujía Ediciones, Buenos Aires.

GAUDREAULT, André y JOST, Francois (1995) "El relato cinematográfico. Cine y narratología", PAIDOS

Https://definición.de/real/

Https://filosofia.laguia2000.com/filosofia-y-psicologia/lo-verdadero

Https://sritamerengada.wordpress.com/2013/01/26/la-literatura-entre-ficcion-y-realidad/

Https://miradetodo.net/a-sangre-fria-aka-in-cold-blood-1967-720p-hd/

Https://www.youtube.com/watch?v=-f1XXFG4CHs

JOST, Francois (2002) "El ojo cámara. Entre film y novela" Catálogos, SRL, Bs. As.

LIBERATORE, Ana (2013) ""La no ficción: en el límite entre periodismo y literatura". Recuperado de: www.fcpolit.unr.edu.ar/redacción1-liberatore/2013/10/17/la-no-ficción-en-el-limite-entre-periodismo-y-literatura/

MOSELLO, Fabian (2007) "Operadores de ficción en prácticas mediales" (2007), La Trama de la Comunicación

PETERSEN Camila Bejarano (2015) "Guión III. Ficha de cátedra. Tema: Mecanismos Básicos Transpositivos", 2015. Recuperado de: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/67619/Documento_completo__.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y

SAER, Juan José, "El concepto de ficción", Artículo, Biblioteca Central UNVM.

STEIMBERG, Oscar (1993) "Proposiciones sobre el género", 1993. Recuperado de: https://semioticageneral2017.blogspot.com/2016/06/

STEIMBERG, Oscar (1993) "Semiótica de los medios masivos" ATUEL, Buenos Aires.

WALSH, RODOLFO (2014) "Operación Masacre". Ediciones de la Flor, Buenos Aires.

WOLF, Sergio (2001) "Cine/Literatura", PAIDOS, Bs. As

WOLFE, Tom "El Nuevo Periodismo", Contraseñas.

ANEXOS