



Tres propuestas escénicas para *La Granada* de Rodolfo Walsh

Paula Tomassoni

(Universidad Nacional de La Plata)

En un artículo publicado en *Crisis* en 1973, David Viñas reflexiona con respecto a la incursión de un escritor en uno u otro género literario. Legítima, en contra de lo que se sugiere habitualmente, que los autores que transitan entre un género y otro han comprendido que, por debajo de las diferencias genéricas, se desarrolla “una continuidad problemática y un eje productivo”, y que, sin ir más lejos, novela y teatro no serían más que “dos tácticas de escritura segregadas por la misma estrategia”. Al pensar en denominaciones como “Poeta-cuentista-dramaturgo”, o “Novelista-ensayista-dramaturgo”, Viñas se detiene en los guiones que separan los sustantivos y los acusa de cargar a la atribución de sentido esquizoide, de bregar por una división tajante del trabajo impuesta por el sistema. Para él, en cambio, el tránsito de un género a otro suele darse en los escritores con naturalidad, y eso sucede por lo menos en varios autores argentinos, especialmente en escritores de izquierda.¹

En este marco no debe sorprender entonces la incursión de Rodolfo Walsh, célebre periodista y escritor de narrativa, en los modos del quehacer teatral. Con dos únicas piezas, *La granada* y *La batalla*, escritas probablemente entre 1962 y 1963, y publicadas por la Editorial Jorge Álvarez en 1965, el escritor se inscribe en la lista de dramaturgos nacionales.

Su labor literaria se inicia en 1953 con la publicación del primer libro de cuentos, *Variaciones en rojo*, del que más tarde abominaría y confesaría haberlo

¹ “... una constante que me parece decisiva: el teatro argentino, como producción a lo largo de un siglo, a partir del umbral de su autonomía diferenciadora, ha sido sostenida por hombres vinculados a la izquierda. Previsible: la demostración por sentido contrario se constata en los intentos frustrados de Larreta, Mallea o Murena que jamás lograron espacio comunitario” (David Viñas, “19 núcleos para una primera discusión alrededor de un teatro”, *Crisis* N°1. mayo 1973. pp 24 a 26. La cita es de p.26)



escrito no pensando en la literatura, pero sí en la diversión y el dinero². En 1957 y con muchas dificultades, publica la novela de investigación *Operación masacre*, precursora en Argentina del género narrativo de "no ficción". De esta manera, se abre el espectro que proyectará a Walsh en la figura del escritor combativo que hoy representa. En 1966 y 1967 salen los libros de cuentos, *Los oficios terrestres* y *Un kilo de oro*, ambos editados por Jorge Álvarez. En 1969, *¿Quién mató a Rosendo?*, a cargo de la editorial Tiempo Contemporáneo, y, en 1973, *Caso Satanowsky*, por De la Flor, novelas que siguen el estilo y la necesidad denunciante de la primera. Otras publicaciones surgirán después en la clandestinidad, como la *Carta a Vicky*, *Carta a mis amigos* y *Carta abierta de un escritor a la Junta militar*. Sin contar con una vasta producción periodística aparecida en medios de diversa índole y distintos trabajos en editoriales o periódicos en diferentes áreas de producción (desde corrector de imprenta a director).

Si bien el concepto de David Viñas en relación a la coherencia de la producción es claramente visible, la aparición de dos piezas teatrales en un amplio corpus de narrativa e investigación despiertan, aunque más no sea, curiosidad, por un lado, por el cambio de género, pero también por el hecho de que ambas obras hayan sido escritas y publicadas en la misma época (aunque no sucedió lo mismo con su representación³). El período en que éstas son gestadas es el que sucede en la vida de Walsh a su viaje a Cuba. Enrique Arrosagaray encuentra en este punto una explicación para el nacimiento de las obras. Entiende que al regreso de la isla, son muchas las cuestiones que perturbarían al autor: las situaciones de peleas políticas internas que habría vivido, el conflicto surgido a raíz de la publicación de un artículo suyo sobre el descifrado de las claves de la CIA y la propia situación económica en Buenos Aires, ya que no conseguía trabajo, por lo que se dedicó al negocio de venta de antigüedades

² Rodolfo Walsh, "El violento oficio del escritor" en Roberto Baschetti, *Rodolfo Walsh, vivo*, Buenos Aires, Ediciones De la Flor, 1994.

³ *La granada* se estrenó enseguida de su publicación, en 1965, mientras que *La batalla* se estrenaría recién en 1989, ya con la ausencia forzada de su autor, puesta en escena por el grupo teatral "Cooperativa de trabajo". Sobre la obra teatral de Walsh, véanse, entre otros, Rubén Ríos, "El teatro de Rodolfo Walsh". Crisis N° 60. mayo de 1988; pp. 78-79 y Carolina Castillo, "Apuntes para una escena dramática. *La granada* y *La Batalla* de Rodolfo Walsh", *Espectáculos, Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2006.



que era de su mujer de entonces, Poupée Blanchard. La necesidad de probar cosas nuevas, de empezar otra vez, es uno de los motivos que podrían haber impulsado a Walsh a debutar como autor de teatro.

Al revisar los oficios que desempeñó el escritor, no sorprendería su necesidad de marcar este cambio, pero aunque factible, esta respuesta no termina de aclarar las dudas surgidas ante la aparición de estas obras. Si se buscó a partir de ellas un nuevo rumbo, la pregunta es cuál sería el motivo para no seguir escribiendo drama. También resulta interesante pensar el funcionamiento de estas piezas desde la recepción de la obra de Walsh. Es llamativa la falta de conocimiento que muchas veces se expresa en relación al trabajo dramático del autor. Muchas personas que conocen y han leído sus textos no están enteradas de estas dos piezas. Esto se debe quizás a la dificultad material de obtener las obras publicadas. Se han editado en más de una oportunidad: en primera instancia, lo ha hecho la editorial Jorge Álvarez en 1965; más adelante, en 1981, la editorial Siglo XXI las incluyó en sus *Obras completas*; en 1988, las publicó De la Flor, que volvió a hacerlo en el 2003. Todas estas ediciones, aún las más recientes, están agotadas, y son curiosamente difíciles de conseguir en muchas bibliotecas. Los mismos investigadores reconocen la limitada repercusión que han tenido estas piezas, pensadas en relación con la extraordinaria difusión alcanzada por su narrativa.

El propósito de este trabajo es transitar dichas obras, de algún modo como una deuda pendiente en la lectura de Walsh, y en una actitud de respeto a la voluntad de cambio de género del autor, abordarlas desde su carácter espectacular. Dentro de ese marco, la propuesta es pensar una de las obras, *La granada*, a partir de la reconstrucción de algunas de sus puestas en escena⁴.

El motivo de la decisión de elegir *La granada*, y no *La batalla* fue el hecho de que la primera ha tenido mayor cantidad de representaciones, además de ser aquella

⁴ Para la realización de este trabajo, además de los trabajos críticos aquí mencionados, se consultaron el Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de la Ciudad de Buenos Aires, el Archivo Histórico del Teatro Nacional Cervantes y la Comisión Provincial por la Memoria y se realizó una entrevista personal a Daniel Dalmaroni, director de la puesta en escena de 1985.



que se estrenó en vida de su autor, *desaparecido* en 1977. Así lo manifiesta Walsh a su hija María Victoria, en una carta que le manda desde El Tigre, fechada el 15 de enero de 1965: “*La Granada* irá recién en mayo o en junio. Es mejor, porque eso significa el apogeo de la temporada, cuando todos están en Buenos Aires.”⁵

De todas las puestas en escena he elegido tres, que funcionan como una suerte de pivote para pensar la obra en sus situaciones de producción y recepción. En primer lugar, el estreno, el 22 de abril de 1965, en el Teatro San Telmo, dirigida por Osvaldo Bonet. En segunda instancia, otra de las dos únicas representaciones en gran sala⁶, en la apertura de la temporada 2003 del Teatro Nacional Cervantes, con dirección de Carlos Alvarenga⁷. De las tantas puestas en salas independientes, he elegido la de 1985, en la ciudad de La Plata, dirigida por Daniel Dalmaroni⁸. Es de destacar, sin embargo, que las representaciones independientes han sido varias: Tucumán (1972), Mar del Plata (1987), Quilmes (1998), Olavarría (1987-2007).

Para establecer de qué manera se puede llegar a Walsh desde las puestas en escena de sus obras, debemos empezar a pensar en la conflictiva relación dramaturgo-teatro. Analizando la instancia de la escritura teatral, Jorge Dubatti propone un ejemplo en el que se le pide a Ricardo Bartís el texto del espectáculo *Postales argentinas* que ya está siendo representado. La respuesta no se hace esperar: “‘No está escrito’, nos contestó Bartís, ‘y no creo que haga falta escribirlo porque esto no es literatura’”⁹. Esta situación, que él atribuye al hecho de no creer en los textos que salen de acontecimientos, es un ejemplo de la postura que aún actualmente revisa la idea predominante desde el siglo XVII, de que el texto dramático es el núcleo de la obra, ante quien deben servir el resto de los integrantes que forman parte del espectáculo. El planteo de sugerir otra concepción del mismo en la que el texto

⁵ Rodolfo Walsh, *La granada/La batalla*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1988; p. 7.

⁶ Ivana Costa, “Cuando la reflexión es un artefacto peligroso”, *Clarín*, 24 de marzo de 2003, Espectáculos.

⁷ Véanse Hilda Cabrera, “Rodolfo Walsh versus el Ejército Argentino”, *Página 12*, 4 de marzo de 2003; Olga Cosentino, “La vida no vale nada”, *Clarín*, 16 de abril de 2003; Juan Carlos Fontana, “Un homenaje a Rodolfo Walsh”, *La Prensa*. 21 de abril de 2003.

⁸ Véase el reparto de las tres puestas en escena en el APÉNDICE

⁹ Jorge Dubatti, *Cartografía teatral*, Buenos Aires, Editorial Atuel, 2008; p. 145



literario previo puede o no ser fundamental para el acontecimiento teatral, no es necesariamente moderna. Patrice Pavis explica que -con anterioridad al momento histórico que ubica al texto como instancia previa y al quehacer teatral como su interpretación- cuerpos y palabras estaban estrechamente unidos y el actor improvisaba sobre argumentos conocidos¹⁰. Jorge Dubatti define al texto dramático excediendo los límites del texto literario escrito dentro del género teatral:

Hoy sostenemos que un texto dramático no es sólo aquella pieza teatral que posee autonomía literaria y fue compuesta por un "autor" sino todo texto dotado de virtualidad escénica o que, en un proceso de escenificación, es o ha sido atravesado por las matrices constitutivas de la teatralidad, considerando esta última como resultado de la imbricación de tres acontecimientos: el convivial, el lingüístico poético y el espectral.¹¹

Se distingue entonces el *teatro en acto*, para identificar la labor teatral íntegra, con implicancia de acciones físicas, del *teatro en potencia*, que existe como literatura.

Ahora bien, el punto en cuestión es aquel en el que conviven (temporalmente, culturalmente) ambas consideraciones. Esto nos permite revisar la pertinencia de la participación del autor del texto dramático en la construcción del acontecimiento teatral, su relación con el director, su papel de celador de su obra. Tenemos referencias de la actitud de Rodolfo Walsh en ese marco, a partir de palabras del propio director.

Oswaldo Bonet fue quien dirigió el estreno, en el Teatro San Telmo, en 1965. Fue la única puesta a la que su autor pudo asistir, de modo que es la única oportunidad de observarlo en la situación que estamos poniendo en cuestión. Bonet manifiesta en una entrevista hecha por Enrique Arrosagaray¹² que, al principio, tenía

¹⁰ Patrice Pavis, *El análisis de los espectáculos*, Barcelona, Editorial Paidós, 2000 [1ed. 1996].

¹¹ Jorge Dubatti, ob. cit.; p. 136.

¹² Enrique Arrosagaray, *Rodolfo Walsh, de dramaturgo a guerrillero*, Buenos Aires, Catálogos, 2006.



miedo (como le ocurría siempre con los autores de las obras) de que Walsh se pusiera a opinar sobre la puesta, pero que eso no sucedió. Y relata, como un recuerdo entrañable, el hecho de que el día del estreno, en el momento de los aplausos, el escritor se subió "casi corriendo" al escenario para recibirlos. Confiesa conocer que, años atrás, Walsh había tenido una experiencia teatral como uno de los coreutas del coro de una tragedia griega. ¿Cuál es la importancia de contar este episodio? ¿Puede leerse como una suerte de necesidad de parte del director de emparentar al autor de narrativa con el quehacer teatral? La aparición de Rodolfo Walsh en la puesta aparece además desde un soporte textual: el programa. Desde allí esboza en líneas generales el sentido de la obra, explicando que si bien en una primera lectura se trata evidentemente de una sátira sobre la vida militar, bajo una lectura simbólica se ofrece la imagen del hombre que, expuesto ante situaciones límites, reflexiona acerca del sentido de la vida, el aislamiento y sus relaciones con el mundo.

En esa misma entrevista, Osvaldo Bonet habla de Walsh y de su relación con el escritor. En esta ocasión, manifiesta algunas cuestiones de singular importancia: en primer lugar, el desconocimiento suyo y a su modo de ver, de la sociedad en general, de Walsh como escritor. En efecto, en ese momento casi nadie conocía a Walsh. No sé si publicaba algo en ese momento, seguramente estaría en algún diario, pero no de primera línea o en alguna publicación de protesta. 'El empujón que me hizo dejar de ser un desconocido fue *La Granada*'. Eso me lo dijo él. *La Granada* dio pie para que se hablara de él."¹³ En segundo término, Bonet señala sus dudas acerca de la ideología del autor:

Nunca supe las posiciones ideológicas de Walsh. Una vez cuando estábamos ensayando, me dijo que tenía que ver al padre Castellani (...) que era un cura considerado algo así como nazi, nacionalista, como organizador de grupos de ese tipo. Pero él (...) fue a Cuba, aunque no creo porque fuera comunista. Nunca le oí una afirmación marxista.¹⁴

¹³ Enrique Arrosagaray, *ob. cit.*; p.18.

¹⁴ Enrique Arrosagaray, *ob. cit.*; p.18.



Digo que son situaciones llamativas, porque a esa altura Rodolfo Walsh tenía hechas ya varias publicaciones, periodísticas o literarias y varias oportunidades había explicitado su punto de vista político: "Soy lento: he tardado quince años en pasar del mero nacionalismo a la izquierda".¹⁵ Resulta por lo menos extraño el haber tenido la posibilidad de trabajar con él o con su obra desconociendo su pensamiento. Volveremos sobre la relación de este director con *La granada* a lo largo del trabajo, ya que, a pesar de esta aparente distancia, Bonet manifiesta haberse hecho amigo del autor, y una prueba es que llegó a conocer y compartir momentos de su vida tanto con él como con su pareja de entonces, Pirí Lugones.

Oswaldo Bonet había leído *La granada* cuando fue jurado del premio de la Comedia Nacional. La obra le había parecido magnífica y había hecho lo posible para que ganara el primer premio. Pero no sucedió así, ya que la mayor parte del jurado consideraba inoportuno premiar un texto que ridiculizara al Ejército. El mismo autor se refiere a esta situación en la carta que manda a su hija a raíz del estreno. La única vía entonces de expresar su entusiasmo por la obra fue organizar la puesta en escena, de la que participó como director y como actor, en el rol de Fuselli. La crítica en general fue amable con él en ambos papeles:

Oswaldo Bonet ratifica en *La granada* su agudo sentido teatral en el campo de la dirección (...) ubicó con mucha sinceridad los caracteres de los personajes, inclusive el suyo –lo estimamos aquí como intérprete– en el cual lució una sobriedad estimable¹⁶.

(...) un director como Oswaldo Bonet, cuya puesta en escena fue excelente, pues se compenetró con inteligencia de los matices de la pieza y subrayó atentamente los cómicos, logrando un clima muy satisfactorio en los demás.¹⁷

¹⁵ Roberto Baschetti, *Rodolfo Walsh, vivo*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1994; p. 31-32.

¹⁶ Skylos, "La Granada: Sátira urticante con un segundo tema filosófico", *Clarín*, 23 de abril de 1965; p.18.

¹⁷ Jaime Potenze, "Revela dotes una pieza de Rodolfo Walsh", *La Prensa*, 23 de abril de 1965; p. 20.



A diferencia de las obras más actuales, es poco el material que se tiene como referencia para la reconstrucción del estreno. Las críticas le han dado gran importancia al análisis del texto literario y, en los juicios de valor emitidos, no predomina el discurso descriptivo. Calificativos como "valioso", "con positiva fuerza y convicción", "lo acredita como bueno", "puso entusiasta sinceridad", "ferviente e iluminado", "todos bien", "(personaje) al que cinceló con ternura y talento", "trabajaron de un modo espléndido", "eufórica y perspicaz labor", etc, aplicado al trabajo en escena de los actores, si bien dejan en claro el juicio crítico valorativo, poco dice en relación a los recursos expresivos o la estética de representación teatral propuesta desde este lugar.

En el marco de una conversación informal, el antropólogo e historiador Carlos Fos, co-director del Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de la Ciudad de Buenos Aires, se anima a proponer que la de 1965 habría sido una puesta clásica, a tono con el director y con la sala del Teatro San Telmo, en donde fuera realizada. Justifica contextualmente esta postura estética marcando la gran diferencia con la del 2003, dado que en esa época la actividad teatral tendría ofertas estéticas más variadas, en relación con la vanguardia, el teatro moderno, y la experimentación con nuevos lenguajes producidos desde el acontecimiento espectacular.

El director de la puesta de 1985, Daniel Dalmaroni, cuestiona la selección de esta obra para la reapertura de una de las salas más importantes de la Ciudad, sospechando cierto anacronismo en la decisión estética de exponer como representación de la cultura local, una obra tan fuertemente arraigada a la concepción de arte de los años 60 y 70. La crítica, sin embargo, ha valorizado esta decisión, dándole un marco de universalidad a la temática, relacionándola con guerras contemporáneas (Malvinas, Vietnam, Medio Oriente y, sobre todo, la recientemente comenzada guerra de Irak). Carlos Alvarenga, a cargo de la dirección de la versión de 2003, ha expresado su intención de no hacer una puesta naturalista, sino incorporar todos los lenguajes que, de acuerdo a su modo de ver, se proponen desde la obra: grotesco, absurdo, realismo mágico. La figura de Rodolfo Walsh, en tanto autor, se

impone también en esta puesta, ante la reiterada necesidad tanto del director como de los actores de, sin por eso ser considerados obsecuentes, respetar y ser fieles a su escritura.

Para comprender el trabajo actoral, utilizaremos la noción de subpartitura propuesta por Patrice Pavis¹⁸ para definir la producción de sentido a partir del esquema cinestésico y emocional, que signifique a la partitura. Lo interesante de esta concepción es que el término incorpora no sólo las características particulares del actor en cuanto a sus condiciones naturales y a la historia de su formación, sino que comprende el sistema cultural que permite darle forma. Esto facilita no sólo a incorporar la figura del espectador (en tanto participante activo de esa cultura), sino también observar en el trabajo actoral el procedimiento de producción en consonancia con el resultado.

Previamente a analizar el trabajo de los actores en la puesta de 2003, debo reflexionar sobre las condiciones de mi observación. He tenido la oportunidad de ver el video filmado de una de las representaciones de la obra. El formato técnico utilizado fue VHS y sus condiciones de reproducción son de escasa definición. Se perciben con claridad los movimientos en escena, el manejo de iluminación y sonido, pero es imposible distinguir siquiera la cara de los actores y, mucho menos, sus expresiones faciales en la representación. Esto sucede además por la utilización de una cámara fija frontal que, si bien impide ver el trabajo de los actores desde primeros planos, desde mi punto de vista es la que más fielmente representa el acontecimiento espectacular. Hay signos evidentes de que la filmación ha sido en vivo, quiero decir, sin editar imágenes ni sonidos, ya que se escuchan no sólo las risas y los aplausos del público, sino también varias toses y ruidos molestos que en ocasiones se superponen al parlamento.

Desde esta perspectiva, he podido observar el movimiento de los actores en dos sentidos: su desplazamiento sobre el escenario, delimitando sectores de poder

¹⁸ Patrice Pavis, *ob. cit.*



sobre todo en relación a algunos elementos de la escenografía: sobre o debajo de un pequeño techo de una suerte de construcción de campaña, dentro o fuera del tanque de guerra, delante o detrás de las trincheras. Algunos personajes, como Fuselli, se despliegan caminando todos los espacios habitables del escenario y tomando distintas actitudes en cada uno de ellos: reflexiona mientras camina de un extremo a otro en la base; sentencia cuando está en lo alto de la construcción y Gutiérrez lo oye desde abajo; condena de espaldas al público y casi ocultando a este último. El segundo sentido de los movimientos es el que los actores desarrollan sobre sí mismos: los ademanes son exagerados, los pasos, zancadas. Los personajes *poderosos* -el Teniente Strauss, el Capitán Aldao, el mismo Fuselli- están siempre en una posición erguida, de firmeza, en relación con el soldado Gutiérrez que siempre está encorvado, agachado, arrodillado (incluso en el momento de su rebelión, al arrojar la granada), en clara situación de inferioridad en relación con los otros personajes. Si atendemos al discurso de los actores en la prensa gráfica en cuanto a su lectura de la historia como un símbolo del mal manejo del poder, podemos leer la subpartitura en los recursos que los actores desarrollan sobre el escenario, que le permiten al espectador significar el espectáculo.

En la puesta platense (1985), el trabajo a partir del actor se extrema hasta el punto de elegir una actriz para la representación del Coronel Ferry. He hecho una entrevista a su director, Daniel Dalmaroni, en la que expuso que, actualmente, duda de la eficacia de esta decisión, a la que explica como parte de la construcción de la farsa, como un elemento más de significación. Aclara que no hubo ningún rasgo en particular destacado en esta actriz (estaba vestida con ropa militar como el resto de los personajes del ejército) ni nada que subrayara intencional ni grotescamente su condición femenina: simplemente se notaba que era una mujer. Tampoco entonces la crítica fue muy complaciente ante esta decisión:



el Coronel Ferry (interpretado por una mujer, Adriana Sosa) (...) no termina de crear junto con sus pares un sistema potente de fuerzas.¹⁹

Ahora bien, no sólo fue audaz este espectáculo en lo que respecta a la construcción escénica de los personajes, sino que también resultó el más arriesgado en cuanto a la utilización del espacio.

En primera instancia, al analizar una puesta en escena, no se puede dejar de observar el tipo de sala en que ésta se lleva a cabo. No se experimenta la misma subjetividad en las pequeñas salas independientes que en las grandes salas comerciales o en las oficiales, en tanto se percibe en el convivio el funcionamiento de una subjetividad institucional intermediaria, que se instala de diversas maneras como presencia de autoridad, como marca del "dueño de casa".²⁰ No olvidemos, desde este punto de vista, la importancia del espacio cultural que imponía el Teatro San Telmo en la década del sesenta, y la del Nacional Cervantes, nada menos que en su momento de reapertura y revalorización en tanto patrimonio de la cultura nacional en el 2003. La sala platense de Los Naranjos era, en algún punto, una propuesta muy diferente de las anteriores: la importancia del desarrollo de eventos culturales por fuera de ámbitos oficiales, en tanto reivindicación del quehacer artístico como mecanismo de resistencia al silencio que había caracterizado el reciente pasado.²¹

La estructura del espacio de la sala platense, es decir, el hecho de no contar con un escenario central montado que se impusiera como formato clásico para el acontecimiento teatral, permitió hacer un uso innovador del mismo que implicó, claro

¹⁹ Carlos Pacheco, "La Granada: una muestra cabal del poder militar", *El Día*, 20 de abril del 1985, 2° sección; p.1. Véanse también al respecto, *El Día*, "Una granada estallará en 'Los Naranjos'", 25 de marzo de 1985; p. 12 y *El Día*, "Estalla la granada", 13 de abril de 1985, 2° sección; p.6.

²⁰ Jorge Dubatti, *ob. cit.*; p. 127.

²¹ No olvidemos que esta puesta en escena data de 1985, a sólo dos años de haber regresado a una forma democrática de gobierno después de la dictadura del 76. Un dato interesante para pensar los alcances de las prácticas de la llamada "época oscura" sobre el arte y el espectáculo, es el hecho de que la primera información con respecto a este espectáculo la obtengo a partir del trabajo de la Comisión Provincial por la Memoria, que desde julio del año 2000 trabaja con el archivo de la DIPBA a favor de las causas por los Derechos Humanos, creando un centro de documentación para la investigación. Los datos sobre la puesta en escena de *La Granada*, junto con otros sobre distintos movimientos artísticos platenses del momento (El Teatrzo, la creación de la Escuela de Cinematografía de La Plata, entre otros) así como de las personas comprometidas en ellos, forman parte del Legajo N° 18.633, caratulado "Activismo cultural grupos artísticos en la ciudad de La Plata"



está, una revisión del movimiento de los actores en escena. El lugar era un rectángulo dividido en cuatro partes: dos para la ubicación del público y dos para el desarrollo de la obra. Lo interesante es que estas dos partes no eran lindantes entre sí, sino que se oponían diagonalmente. Es decir, si recorriéramos el espacio en el sentido de las agujas del reloj, atravesaríamos sucesivamente público, escenario, público, escenario. El efecto de esta disposición era múltiple. Por un lado, la ruptura de jerarquías entre los distintos componentes del hecho teatral: ambas partes, actores y públicos, compartían espacios equivalentes y no impuestos unos sobre otros, como sucede en el teatro tradicional (con escenario central). El espectador además debía abandonar en parte su pasividad, ya que no siempre se encontraba de frente a la representación: cuando uno de los sectores del público tenía la escena por delante; el otro la tenía sobre su lateral, y viceversa. Los actores transitaban ambos espacios cruzando por el diagonal: en uno, había una suerte de tarima de forma cuadrada y, en el otro, una circular hecha con el extremo de un carretel de cable subterráneo. El movimiento resultaba entonces poco habitual en relación a la propuesta de la obra²².

Distinto es el caso en la propuesta del Teatro Nacional Cervantes. Si bien se ha marcado el desplazamiento constante de los actores por toda la escena, no hay originalidad en la propuesta escenográfica. Sobre el fondo, en general más oscuro, se recortan siluetas de grandes árboles y aparecen en el escenario dos construcciones *de campaña*: una central y otra lateral, la que desaparecerá antes de la llegada del tanque. Simulan estar construidas con troncos. Se arman además especies de trincheras con bolsas apiladas unas sobre otras. Algunos elementos destacables de la escenografía, que la jerarquizan a partir de su valor material y que justifican la puesta en una sala oficial que cuenta con mayores recursos económicos mayor que las salas independientes, son la aparición del tanque de guerra y la escalera del helicóptero por

²² Actualmente, Daniel Dalmaroni reflexiona con respecto al uso del espacio propuesto en la puesta en escena de *La Granada* en 1985 y sugiere que él cree haber estado pensando más en ciertas teorías acerca del espacio escénico que había discutido en un seminario cursado en 1981, o en la lectura de *La renovación del espacio escénico*, de Francisco Javier (1981, Bs. As. Editado por la Fundación Banco de la Provincia de Buenos Aires), que en lo que realmente le pedía la obra en cuanto a sus posibilidades de desarrollo escenográfico. Sin embargo, éste fue uno de los puntos más aplaudido por la crítica de la prensa local.



la que baja Fuselli. En cuanto al estreno, es muy vaga la información en relación con la escenografía. Ni siquiera la crítica es unánime al respecto. El texto de Jaime Potenze²³ la califica como poco imaginativa, cercana a la rutina y lejos de la creación, mientras que Skylos²⁴ cree que el trabajo del escenógrafo pone en clima al espectador, se refiere al trabajo no como escenografía, sino como "decorado" e indica que éste está hecho sobre la base de *collages*. Consultado Carlos Fos al respecto, si bien reconoce no recordar este trabajo en cuestión, califica a Luis Diego Pedreira como uno de los grandes escenógrafos argentinos y propone pensar el concepto de *collage* en relación con las pocas posibilidades materiales que había en la época para la arquitectura escénica, y a las restricciones que las características de la sala del Teatro San Telmo exigían en esta área. Estas hipótesis se podrán discutir en la medida que puedan obtenerse mayor cantidad de elementos que documenten esta experiencia.

Un análisis aparte merecen las escenas de *racconto* propuestas por el texto y resueltas de distinta manera en los tres espectáculos. Patrice Pavis prefiere hablar, más que de otros tipos de espacio, de otras maneras de abordarlo. Y en este sentido elabora el concepto de *espacio interior* para la representación de fantasmas, de sueños, de sueños despiertos, etc. En el texto dramático, hay tres personajes que no corresponden a la realidad de la escena. Rosa, la novia del soldado a quien él sabe en el baile, aparece en su sueño bailando y despreciándolo por la situación que Gutiérrez está viviendo: lo acusa de producir en ella miedo, de estar muerto o, en última instancia, de haberse quedado sin brazo, pues "si a uno le falta la mano, no se puede bailar (...) No se puede sentir (...) No se puede vivir"²⁵. En el sueño, este personaje le anuncia lo que va a confirmarle su amigo cuando lo visite en la escena siguiente, con respecto a su relación con la joven. El padre, ya muerto, aparece también en escena a partir de las reflexiones que hace Gutiérrez con respecto de ciertas situaciones que habría vivido con él. En una situación insólita, le pide a su hijo un certificado para

²³ Jaime Poenze, *ob. cit.*

²⁴ Skylos, *ob. cit.*

²⁵ Rodolfo Walsh, *ob. cit.*; p. 33.



poder trabajar que éste no podrá darle y este argumento será usado en contra suya en el juicio final de la obra. La madre también aparece corporizada en sus pensamientos para reprocharle cuánto sufre por todos los males que él le ha causado. Este *espacio interior* irrumpe en el acontecer escénico de diferentes manera en cada una de las puestas. Si bien los datos son imprecisos, podemos sospechar que en el estreno la propuesta fue fiel a las indicaciones del texto dramático: se puede llegar a esta conclusión observando, en primer lugar, el reparto, en el que a cada uno de estos tres personajes les corresponde un actor o actriz, por lo que deducimos que cada uno tuvo su aparición en escena. Hay además alguna mención en la crítica hacia este tipo de recursos al estilo de Arthur Miller.

En lo que respecta a la puesta del 2003, se ha optado por anular los personajes de la novia y el padre e incorporarlos al parlamento de Gutiérrez. Es decir, los personajes no aparecen en escena, sino que, a través de su discurso verbal, el soldado los recuerda y analiza las situaciones (como la del certificado) que el libreto propone como cuadros escénicos. ¿Qué resultado puede pensarse de esta decisión? Por un lado, se logra evitar el recurso ya criticado en la puesta del 65 de utilizar ese clima de irrealidad logrado mediante humo, juegos de luces, etc, que indican el pasaje hacia un mundo interior u onírico. Aunque en rigor de verdad, no logra evitarlo, sino reducirlo a una sola de las tres apariciones: la de la madre. Pero por otro lado, el director se pierde la oportunidad de dinamizar la puesta (que por momentos suele ser extensamente reflexiva) con la incorporación de nuevos personajes, que siempre imprimen al ritmo de la obra agilidad desde su acción. Más aún si pensamos que uno de los personajes que se ha evitado, el de Rosa, es uno de los pocos que no estaría con ropas militares y que, además, al presentarse bailando, rompería con cierta monotonía producida por los movimientos de los personajes castrenses. Nuevamente, vemos la apuesta más original en la sala de Los Naranjos, en la que este *espacio interior* está delimitado físicamente en el extremo de una de las partes del escenario, en donde los personajes *irreales* aparecen por detrás de marcos de cuadros vacíos y hacen sus movimientos sólo por ese sector. Sin embargo, a pesar de lo original del



recurso, la crítica vernácula no apoyó la intervención de Laura Costa Álvarez en su papel de Rosa-Madre.

Tampoco hay una descripción, en el caso del estreno, para el uso de la iluminación. Es notable, sin embargo, que los elogios de la crítica en este sentido tengan como referente al director y que, a excepción de la esceno-arquitectura, sólo los actores formen parte del reparto. Distinto es el caso de la puesta platense, en la que las luces corrieron por cuenta del vestuarista, quien recibe la aprobación de la crítica. En la representación del Teatro Nacional Cervantes, el hecho de haber visto el video de la obra me permite hacer un análisis más exhaustivo. El papel de la iluminación cobra importancia desde el inicio, cuando el espacio está oscuro y se ilumina sólo un rincón con los personajes a modo de germen de la representación. Durante el desarrollo, el color de la luz varía de acuerdo al momento del día (entre tonos de amarillo y del azul). Se eligieron haces directos de luz lateral y frontal en el caso en que Gutiérrez es apuntado por los centinelas. Se oscurece el escenario en varias oportunidades en las que personajes entrantes quedan casi ocultos en la penumbra, aún cuando estuvieran dialogando con otro iluminado con claridad (en general, correspondiendo a la ocupación de lugares puntuales: por ejemplo: Fuselli iluminado sobre el techo de la tienda, Gutiérrez debajo confundido entre las sombras) El pasaje de un acto a otro se hace transitando un momento de oscuridad.

Para pensar el análisis del vestuario en la representación teatral, Patrice Pavis se refiere al grado cero del mismo, corrigiendo la hipótesis de que éste estaría conformado por la desnudez. Explica que el cuerpo desnudo significa a partir de distintas funciones, entre las que incluye la erótica, la estética, etc. En contraste, el grado cero del vestuario estaría representado en "su familiaridad y su adecuación a nuestros valores"²⁶. En este caso, podríamos ubicar en grado cero a gran parte del vestuario de *La Granada*, ya que el entorno militar en el que se desarrolla la historia vistió a la mayoría de los personajes con ropas adecuadas a la situación. Sin embargo,

²⁶ Patrice Pavis, ob. cit., p.182.



en todos los casos, la ocasión en que se rompió este grado cero fue roto creó nuevos significados. Un caso paradigmático en este sentido es el de Fuselli, un personaje que, por no responder a ningún estereotipo, ha sido construido escénicamente a partir del punto de vista de cada director. A pesar de tener pocos datos en relación al vestuario, podemos revisar para el estreno la observación del espectador:

Pero poco después entra en acción un personaje muy extraño, que pone una nota cerebral en lo que hasta entonces había sido vivencia pura. Su atuendo es lo suficientemente raro como para despistar al espectador, y lo que dice sobrevuela la poesía, el cinismo y el sentido común, sin detenerse del todo en base alguna²⁷.

Antes de fijar la vista en sus ropas, revisemos el concepto que los directores y actores de las otras dos puestas tienen del personaje. Daniel Dalmaroni explica haber querido marcar por medio del vestuario el tenor siniestro que ve en la personalidad de Fuselli. Su relación con las armas, con la muerte, su desaprensión hacia la situación y sus consideraciones hacia el poder, hacen que pueda pensarse esa especie de locura, de cinismo, de incoherencia discursiva, como un manifiesto del fascismo extremo, del regodeo con la caída y la muerte del otro. Es por eso que el personaje, sobre los estampados (rayas, cuadros) de sus ropas, lleva un chaleco que aparenta ser, visto de adelante, una chaqueta de médico, pero desde la espalda se observan las tiras que componen el sistema de ajuste de un chaleco de fuerza. (Ver figura 2). Pero ése no es el punto de vista de los actores del 2003. Patricio Contreras cree que Walsh estaría hablando a través de Fuselli, a partir de la contradicción que éste presenta: por un lado, defender la individualidad y, por otro, hacer un culto a las armas de fuego. Carlos Alvarenga reconoce el desafío que significó encontrar el tono que diera verosimilitud a los personajes, en especial a éste, que parece ser humanista, pero, a su vez, amante de las armas. Estas características lo convertirían en el personaje más metafísico, que lleva a pensar en la propia existencia humana. También este punto de vista se resuelve desde la elección del vestuario, ya que, aunque en un atenuado contraste,

²⁷ Jaime Potenze, ob. cit.; p. 20.



sus ropas claras se distinguen de los grises colores militares del resto.(Ver figura 1) Ayudado con el manejo de la luz, Fuselli se destaca, a veces como un ave blanca, del resto de la escena. Sobre todo, cuando toma posiciones abriendo los brazos o estirando su cuerpo.

Ahora bien, cómo último elemento escénico, propongo detenernos en el tema de la granada. Distintos son los estatutos que pueden pensarse al analizar un objeto utilizado en escena: si aparece materialmente o sólo es nombrado, si se sugiere desde el parlamento o desde las didascalias el valor de su carga semántica, si se modifica a la par del personaje o se mantiene estable. Baudrillard distingue la naturaleza escénica del objeto de la del sujeto, valorizando la primera en su eficacia en relación con la carga de ironía que es propia de su ser²⁸. En el caso de la obra que analizamos, el objeto principal está convocado a gritos en todos los soportes textuales, empezando por el título mismo, que rompe de cuajo con toda ambigüedad y posibilidad de lecturas metafóricas (en todo caso, este tipo de procedimientos surgirán después). Luego de una breve representación, la granada entra en escena para abandonarla recién en los momentos finales. En ese objeto que es, si no al mismo tiempo, sucesivamente, símbolo de poder, de peligro, de ventaja, de amenaza, de condena, de soledad, de engaño, se centra la atención de toda la historia. En la granada, se concentra el sentido trágico de la obra, el punto exacto en el que la liberación y la pérdida se unen y, por lo tanto, una es imposible sin la otra. Las interpretaciones metafísicas posibles surgen a partir de este elemento que, sin embargo, no ha sido resaltado especialmente en ninguna de las puestas, por lo menos en su aspecto material. Otro caso es el sucedido con la explosión final. Carlos Alvarenga ha elegido como sonidos de fondo principalmente aquellos familiares a una situación bélica: bombardeos, aviones, helicópteros. En algunas ocasiones los ha intercalado con el parlamento (Ej.: usar el ruido de una bomba en reemplazo de la palabra *bomba* usada por uno de los

²⁸ Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima, "Objetos en escena", en *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, (www.telondefondo.org), año 1, N° 2, diciembre de 2005.



personajes) y, en la explosión, los recursos que usará serán el ruido característico a la misma y juegos propuestos desde la iluminación. El grupo dirigido por Daniel Dalmaroni eligió para simular la explosión una composición original de Fahrenheit, un grupo platense de rock sinfónico que escribió además la música para esa puesta.

Hace poco hicimos la música de la obra de teatro *La Granada* de Rodolfo Walsh. Daniel Dalmaroni (director de la obra) nos explicó el tipo de música que quería, los efectos musicales que convenían a la obra, y lo hicimos²⁹

Nuevamente es la puesta independiente la que extrema la producción de sentido convocando lenguajes nuevos y originales para formar parte de su representación.

El trayecto recorrido en la observación de estas tres obras permite relacionar el texto dramático con sus posibilidades contextuales y materiales de producción. Es entonces pertinente su estreno en 1965, en el Teatro de San Telmo, con un director fiel a su estética y fiel también al texto dramático, lo que así mismo puede relacionarse con la presencia del autor. Por su parte, la puesta platense de 1985, en una sala chica de teatro independiente, con una resurgida generación de artistas jóvenes ávidos de nuevos lenguajes y canales de expresión, conjugan en la representación el texto dramático con las nuevas noticias en cuanto a modos espectaculares. En consonancia con la opinión de Carlos Fos, resulta algo más difícil comprender la puesta del Teatro Nacional Cervantes en el 2003, en especial, si se piensa que esta obra integrada por tantos íconos del lenguaje artístico de los sesenta, que no ha resultado tampoco un clásico dentro de la dramaturgia argentina, ha sido planteada desde una estética tradicional, con un trabajo fino sobre el humor, sobre el que, sin embargo, predomina (a pesar de las declaraciones del director de querer conjugar distintas estéticas) una obra realista, más dependiente del texto dramático que de otros recursos expresivos propuestos.

²⁹ "Sobre el rock elaborado y otras hierbas" en *EL DÍA*, La Plata, 18 de abril de 1985, 2° sec. ; p.20



Esta conclusión trae a colación una cuestión que quisiera dejar por lo menos esbozada en este trabajo. La idea de que esta obra, concebida desde su poencial carácter espectacular, nos permitirá pensar la figura de su autor dentro de la dramaturgia argentina. ¿Cuál es la seducción en *La granada*? ¿La obra en sí o su pertenencia a Rodolfo Walsh? Daniel Dalmaroni deja en claro que en su situación primó el homenaje a Rodolfo Walsh. Recién iniciada la democracia con el triunfo electoral de Alfonsín, se buscó la reivindicación de un autor de las filas peronistas, que empezaba además a ser un icono de la lucha contra la represión. El director se cuestiona en la actualidad la calidad de esta obra y asegura que no cree que Walsh haya sido un gran dramaturgo. Si bien el texto tiene algunos aciertos escénicos importantes (lo atractivo de la historia, la aparición temprana del conflicto) peca por ser demasiado discursivo y explicativo. Subraya además un detalle que cuestiona a Walsh en cuanto a su pertenencia al mundo del teatro: el haber escrito que a uno de los personajes lo picó una víbora. Dalmaroni explica que en teatro mencionar la palabra *víbora* sobre el escenario es símbolo de mala suerte, por lo que entonces decidieron (con un poco de ironía para marcar la confusión) reemplazar la palabra diciendo que "al indio Florio lo picó un *ofidio*". También Patricio Contreras (el Fuselli del 2003) se refiere a la figura del autor en el momento de explicar el valor de la obra, entendiendo la necesidad de promover desde el teatro a escritores como Rodolfo Walsh para la literatura y la historia intelectual del país. Explica su sorpresa al conocer *La granada*, ya que a pesar de que había leído obras claves como *Operación masacre*, desconocía absolutamente la existencia de sus piezas teatrales. Sin embargo, defiende la calidad de la obra al confesar que su desconocimiento lo llevó a tener cierto prejuicio antes de leerla, pero que se sorprendió descubriendo una pieza de calidad. Postula además la importancia de la recepción en la sociedad y la necesidad de un teatro que permita a los espectadores pensar en las guerras, el abuso de poder, las injusticias y otros temas con los que éstos conviven. Osvaldo Bonet, en cambio, entra a *La granada* por la obra, ya que como comentamos, quiso darle el primer premio en el concurso de teatro.



Alfonso de Grazia se identifica con el movimiento peronista y lamenta no haber tenido un contacto más fluido con Walsh:

(...)todo mi acercamiento fue verlo en los ensayos, a los que vino poco y se mantenía en silencio; y también haber compartido un café en el bar, con la gente(...) Es la primera vez que alguien me llama y me pregunta sobre Walsh y me doy cuenta, siento como una tristeza porque me perdí haberlo conocido a Walsh.³⁰

Tampoco las críticas (ni siquiera al estreno) dejan pasar los elementos revisables del texto dramático que el autor propone (reiteraciones, escenas confusas, excesos de simbolismos). Sin embargo de estos textos se desprenden expresiones que cargan de ironía el sentarse a pensar la historia literaria nacional. Al pensar en *La granada* como la primera obra de un joven escritor, los críticos entienden que la corrección de algunos aspectos técnicos lo convertiría en un dramaturgo de prestigio en las líneas argentinas. Doce años después sería asesinado por la dictadura militar y es quizás esa escena trágica la que escondió para siempre la respuesta.

APÉNDICE

Ficha técnica de las puestas en escena

LA GRANADA de Rodolfo Walsh

Estreno: 22 de abril de 1965

Teniente Strauss.....Héctor Giovine

Sargento Sosa.....Oscar Viale

El soldado.....Alfonso De Grazia

Fuselli.....Osvaldo Bonet

Rosa.....Amparo López Baeza

El amigo.....Arturo Maly

El Padre.....Juan Bernardo

La Madre.....Morena Linch

Coronel Ferry.....Francisco Rullán

Capitán Aldao.....Luis Mathé

Baigorria.....Jorge Manasé

³⁰ Enrique Arrosagaray, *ob. cit.*; p. 20.



Centinela.....Jorge Aníbal
Conscripto.....Abelardo Sendón
Voz del relator.....Fernando Vegal
Esceno-arquitectura: Luis Diego Pedreira
Dirección: Osvaldo Bonet
Grupo del Sur
Teatro San Telmo (Buenos Aires)

Estreno: 13 de abril de 1985
Teniente Strauss.....Julio Salerno
Sargento Sosa.....Enrique Riestra
El soldado.....Diego Aroza
Fuselli.....Jaime Barr
Rosa.....Laura Costa Álvarez
El Padre.....Jaime Barr
La Madre.....Laura Costa Álvarez
Coronel Ferry.....Adriana Sosa
Voz del relator.....Juan Palomino
Escenografía:Alida Díaz
Vestuario:Marcelo Salvioli
Iluminación:Marcelo Salvioli
Efectos sonoros y musicalización: Grupo Fahrenheit
Grupo La Taperola
Dirección: Daniel Dalmaroni
Sala de los Naranjos (La Plata)

Estreno: 22 de abril de 2003
Soldado de la independencia
y Baigorriá.....Diego Mariani
Madre.....Elina Ruas
Teniente Strauss.....Horacio Roca
Sargento Sosa.....Daniel Cohelo
Aníbal Gutiérrez.....Juan Gil Navarro
Fuselli.....Patricio Contreras
Amig.....Nando Rodríguez
Capitán Aldao.....Antonio Ugo
Coronel Ferry.....Néstor Ducó
Fotografía:Gustavo Gorrini
Vestidora:Miriam Hana
Productor TNC:Justo Rueda
Maquillaje: Analía Arkas/Sandra Fink
Audiovisual:Marcelo León



Música: Luis María Serra
Vestuario: Maribel Solá
Iluminación: Guillermo de la Torre/ Daniel Sappietro
Escenografía: Guillermo de la Torre
Asistente de dirección: Dora Milea
Dirección: Carlos Alvarenga
Teatro Nacional Cervantes (Buenos Aires)



Figura 1

Puesta en escena realizada en Teatro Cervantes de Buenos Aires; una foto del archivo histórico del teatro.

paulatomassoni@yahoo.com.ar

Abstract:

The dramatic texts of Rodolfo Walsh have received little critical attention. The author of this paper focuses on three different stagings of *La Granada* (1965, 1985 y 2003), as a way of rendering of what is due to the prestigious writer, *desaparecido* by the Argentine military dictatorship on 1977.

Palabras clave: Walsh - *La granada* - Dalmaroni - Alvarenga - Bonet - puesta en escena

Key words: Walsh - *La granada* - Dalmaroni - Alvarenga - Bonet - staging