

**Postdictadura y Teatro Independiente: análisis de una puesta en escena de
La Granada de Rodolfo Walsh (La Plata, 1985)**

Por Paula Tomassoni¹

Resumen

El siguiente trabajo parte de la reconstrucción histórica de una puesta en escena de *La granada* de Rodolfo Walsh, a cargo de una compañía de Teatro Independiente en la ciudad de La Plata en 1985. En la puesta se conjugan distintos aspectos fácilmente enmarcables en la coyuntura post dictatorial. Por un lado, la ansiedad (expresada por el director, Daniel Dalmaroni) de hacer una obra “de autor peronista”; por otro, la necesidad imperiosa de poner en juego nuevas formas dramáticas que ya habían empezado a circular desde principios de los ochenta. Es interesante observar también, indagando en los archivos policiales de la época, el carácter “peligroso” que ostentaba la actividad teatral, a pesar de haber pasado dos años desde el inicio de la democracia. Todos estos elementos propios del momento histórico observado se conjugan en la puesta en escena a analizar.

¹ Paula Tomassoni es Profesora en Letras (UNLP). Trabaja actualmente como docente en Escuelas Medias de la Provincia de Buenos Aires y de la Universidad Nacional de LaPlata. Es capacitadora de docentes de niveles primario y secundario de la Ciudad de Buenos Aires en CePA. Está escribiendo la tesina de Licenciatura sobre las obras de teatro de Rodolfo Walsh, bajo la dirección de Miguel Dalmaroni (UNLP) y cursando la Maestría en escritura creativa (UNTREF) dirigida por María Negroni.

Postdictadura y Teatro Independiente: análisis de una puesta en escena de *La Granada* de Rodolfo Walsh (La Plata, 1985)

Pensar la relación teatro-dictadura abre un abanico de variadas posibilidades, formando una constelación de experiencias distintas. Por un lado, las obras producidas en el país durante el período dictatorial, que significarán desde una estética más o menos metafórica. También obras producidas durante la dictadura fuera del país. Asimismo obras posteriores que refieren a hechos sucedidos durante la dictadura. Muchas de estas piezas se han agrupado proponiendo categorías de análisis. Por citar un ejemplo, en el libro *La dictadura contra las tablas. Teatro uruguayo e historia reciente*, de Roger Mirza y Gustavo Remedi, se propone la siguiente clasificación de las piezas que dan cuenta de los hechos sucedidos durante la dictadura:

“a) ‘Espectáculos unipersonales donde un sujeto relata su historia individual como víctima de los desbordes del poder’ (p.44), en donde prima el relato oral cercano al testimonio, lo sobrio del escenario, la comunión íntima entre el personaje y los espectadores y el desarrollo no tradicional del conflicto; b) Piezas en donde dos personajes opuestos se confrontan, ‘con diversos grados de intensidad (p.46)’ (...); c) aquellas obras más complejas desde la trama, el sistema de personajes, la resolución o no del conflicto, la comunicación entre realizadores y espectadores, y el cruce de géneros, entre otros.” (Coraggio; 2011)

Esta división llevada a cabo a partir de cuestiones estéticas y estructurales, se conjuga con las condiciones de representación de las obras. En este sentido puede observarse cómo algunas de estas formas constituyen expresiones institucionalizadas sobre la representación del horror, como lo son, en Argentina, *Teatro Abierto*, a principios de la década del ochenta, o *Teatro por la identidad* en los últimos años.

En este contexto, se puede agregar a estas manifestaciones la producción posdictatorial de un Teatro de carácter experimental al que se le abren distintas posibilidades de significación. Al igual que en otras ramas del arte, la llegada de la democracia imparte a los artistas la posibilidad de producir en libertad, y muchas veces esto se traduce en expresiones nuevas e intentos de rupturas de lo clásico.

Este trabajo se propone analizar, desde la posición planteada, la puesta en escena de *La granada* de Rodolfo Walsh en la sala “Los naranjos” de la ciudad de La Plata, en 1985. Su director, Daniel Dalmaroni, da cuenta de este entusiasmo cuando describe la propuesta. Por un lado, reconoce el deseo de poner en juego la obra de un autor peronista, y en ese sentido considera un hallazgo el texto de Rodolfo Walsh publicado por Jorge Álvarez. Si bien en 1985 la figura de Walsh en tanto militante del peronismo se estaba construyendo, ya se sabía y se reivindicaba desde distintos espacios (centros de estudiantes, agrupaciones sociales) su imagen en tanto desaparecido y activista de la resistencia. Dalmaroni confiesa que, a pesar de encontrar en *La granada* muchas marcas de su época de producción, que obligaban a la obra a una estética anacrónica, primó en la elección la figura fuerte del autor y su embanderamiento en la lucha contra el terrorismo de estado.

Josette Féral analiza la memoria en las teorías de la representación, explicando la dinámica que proponen entre lo individual y lo colectivo. Lo explica a partir del cruce que se produciría entre la fenomenología de la conciencia subjetiva y la sociología de la memoria colectiva. Es este último caso el que tomaremos para el análisis propuesto, que Féral plantea a partir de una pregunta:

“¿Qué relación establece esta memoria del actor o del espectador con la memoria cultural? ¿Qué es, por otro lado, la memoria cultural?” (Pellettieri; 2005:16)

A continuación define el concepto de “cultura” y explica que esta tiene un componente objetivo (exterior y cuantitativo) y uno subjetivo (interior y cualitativo). Entonces, entenderíamos como “memoria de la cultura”:

“aquello que nos permite, no solamente tomar parte de esta cultura por una “sedimentación progresiva” de todos sus saberes, creencias y comportamientos transmitidos, “sino también” constituir la (en el sentido de “construirla”)” (Pellettieri; 2005: 16)

La sociedad define y establece marcos que permitirían la constitución de la memoria individual. Por tanto, la relación entre ambas memorias, individual y colectiva, estaría determinada por su condición dialéctica.

Así, en el caso de la puesta en escena de *La granada*, la elección del autor y la propuesta estética que más adelante se describirá, construyen sentido en un contexto particular para la política y para el arte, como lo es la reanudación de las libertades del artista en tanto ciudadano de la democracia.

La memoria apela al pasado, no con intención de reconstruirlo en tanto hecho anterior, acabado, sino con la necesidad de construir el presente. Las decisiones tomadas por Dalmaroni intentan establecer un modo de hacer arte que estaba vedado pocos años antes, y desde ese punto de vista la pensamos como una experiencia y una expresión característica del teatro posdictatorial.

Jacques Rancière propone pensar la figura del espectador y su relación con los hacedores del teatro desde el movimiento que él mismo postuló para explicar la dinámica educadores-alumnos. Es decir, separarse de las jerarquías impuestas por la tradición y describir el fenómeno desde un escenario de igualdades. En el caso de la figura del espectador, Rancière parte de la idea de la paradoja.

“La llamaré la paradoja del espectador (...). Esta paradoja es de formulación muy simple: no hay teatro sin espectador (...)” (Rancière; 2010: 10)

Explica que el aparente problema del espectador puede pensarse desde dos acusaciones. Por un lado, mirar es lo contrario de conocer. Por lo tanto, la situación de expectación estaría asociada con el desconocimiento, con el no saber. Por otro lado, mirar es lo contrario de actuar. Y en este sentido se concibe al sujeto que observa en un lugar pasivo, inmóvil. En conclusión, por definición, ser espectador se aleja de las capacidades de conocer y actuar.

La propuesta de Ranciere, entonces, es la concepción de “un teatro sin espectadores”, lo cual no quiere decir que no existan observadores en las obras, sino que establece como necesario someter la relación “óptica” pasiva a otra relación, que es la de la palabra que dice lo que sucede en el escenario.

“Hace falta un teatro sin espectadores, en el que los concurrentes aprendan en lugar de ser seducidos por imágenes, en el cual se conviertan en participantes activos en lugar de ser *voyeurs* pasivos”. (Ranciere; 2010:11)

La solución a este problema está implicada, según el autor, en el concepto de “emancipación”. Este se pone en juego cuando se cuestiona la oposición entre “mirar” y “actuar” (confrontación que tradicionalmente no existía, cuando “actuar” se relacionaba con el trabajo manual y “observar” con la práctica intelectual). Entonces, la emancipación empieza cuando se concibe al hecho de mirar como una acción. El espectador también actúa: “observa, selecciona, compara, interpreta”

Este espectador activo se configura desde la propuesta espectacular. Daniel Dalmaroni decide poner en escena *La granada*, entre otras cosas, por poner en la cartelera platense una obra de Walsh. El principal desafío consiste en que la obra elegida es de corte clásico, con algunos elementos que la emparentan profundamente a una estética muy identificada con los años sesenta. Por ejemplo, en relación con el recurso del relato en escena, que se relaciona muy fácilmente con *La muerte de un viajante* y también con otras obras nacionales de la época. La significación, entonces, surgirá de las características de la puesta que explota en sus máximas posibilidades cada uno de los espacios espectaculares.

Para comprender el trabajo propuesto desde la figura del actor, utilizaremos la noción de subpartitura propuesta por Patrice Pavis para definir la producción de sentido desde el esquema kinestésico 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.

En la puesta analizada, el trabajo a partir de la figura del actor hace una apuesta de máxima: elige una actriz para la representación del Coronel Ferry. Daniel Dalmaroni manifestó que, en la actualidad, pone en duda la eficacia de esta decisión, a la que explica como parte de la construcción de la farsa, como un elemento más de significación. La estética visual del personaje no estaba exacerbada: la actriz usaba ropa militar como el resto de los personajes del ejército y no había nada que subrayara intencional ni grotescamente su condición femenina: simplemente, en palabras de Dalmaroni, se notaba que era una mujer. No obstante, la crítica no 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.” (El Día.20/4/85)

En relación con la utilización del espacio, la propuesta de Dalmaroni también se aleja de las formas clásicas que se desprenden del texto. No puede dejar de subrayarse, al pensar la disposición del escenario, en el tipo de sala en el que la puesta 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 intermediante que se instala de diversas maneras como presencia de autoridad, como marca del “dueño de casa.” (Dubatti, 2008:127)

La sala platense de Los Naranjos era una sala de teatro independiente. *La granada* no se monta sobre un escenario central, en cambio despliega la acción usando el espacio de manera innovadora implicando, claro está, una revisión del movimiento de los actores en escena. El lugar, un rectángulo, se divide 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 se ubican de manera contigua sino que se oponen diagonalmente. Es decir, el espacio resulta un rectángulo que, si fuera recorrido periféricamente, atravesaría sucesivamente público, escenario, público, escenario. El efecto de esta disposición es múltiple. Por un lado, la ruptura de jerarquías entre los distintos componentes del hecho teatral: ambas partes, actores y públicos, comparten espacios equivalentes y no impuestos unos sobre otros como sucede en el teatro tradicional (con escenario central). El espectador abandona en parte su pasividad ya desde una cuestión “postural”, ya que no siempre se encuentra de frente a la representación: cuando uno de los sectores del público tiene la escena por delante, el otro la tiene sobre su lateral, y viceversa. Los actores transitan ambos espacios cruzando por el diagonal: en uno hay 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 resulta entonces poco habitual en relación a la propuesta de la obra.

Otro aspecto a observar es el modo en que Dalmaroni resuelve la aparición de los relatos. Para pensar este recurso, son útiles nuevamente las categorías propuestas por Patris Pavis. El teórico prefiere hablar, más que de otros tipos de espacio, de otras maneras de abordarlo. Desde ese lugar pone en juego el concepto de *espacio interior* para la representación de fantasmas, de sueños, de sueños despiertos, etc. Hay, en el texto escrito por Walsh, tres personajes que no forman parte de la “realidad” que se construye en la obra: Rosa, la madre y el padre. El soldado, alejado de todos los humanos, cercado, y con la orden estricta de no dormirse, recuerda o imagina situaciones en las que estos personajes intervienen. Rosa, la novia del soldado a quien él sabe en el baile, aparece desde su sueño bailando y despreciándolo por la situación que Gutiérrez está viviendo, lo acusa de producir en ella miedo, también de estar muerto o, en última instancia, de haberse quedado sin brazo, y “si a uno le falta la mano, no se puede bailar (...) No se puede sentir (...) No se puede vivir” (Walsh, 1988:33). Este personaje desde el sueño 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 a ciertas situaciones que habría vivido con él. En una situación insólita le pide a su hijo un certificado para poder trabajar que éste no podrá darle, y este argumento será usado en contra suya en el juicio final de la obra. La madre aparece también desde sus pensamientos a reprocharle cuánto sufre por todos los males que él le ha causado.

En la puesta de Dalmaroni, este *espacio interior* se pone en juego en un lugar puntual del escenario, en la que 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.

Para pensar el análisis del vestuario en la representación teatral, Patrice Pavis usa el concepto de grado cero, corrigiendo la hipótesis de que éste estaría conformado por la desnudez. Explica que el cuerpo desnudo significa desde 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” (Pavis, 2006, 182). En este caso podríamos ubicar en grado cero a gran parte del vestuario de *La Granada*, ya que su entorno militar “vistió” a la mayoría de los personajes con ropas adecuadas a la situación. Sin embargo, este grado cero en algunos casos es roto y a partir de esa ruptura se crea significado. El personaje que permite una apuesta escénica más jugada es Fuselli, ya que no responde a ningún estereotipo, por lo que puede ser construido escénicamente a partir del punto de vista del director. Daniel Dalmaroni explica cómo la elección del vestuario para Fuselli intenta marcar el aspecto siniestro del personaje que, difícil de definir, muestra su relación con el ejército, las armas, la muerte. Haciendo uso del cinismo y la ironía, hace referencia a la situación y sus posibles soluciones sin considerar en absoluto al soldado Gutierrez. Para marcar estos matices el personaje usa sobre su ropa un chaleco que, visto de adelante, simula ser una chaqueta de médico, pero al darse vuelta, muestra los ajustes que identifican a un chaleco de fuerza.

Estos recursos, que forman parte de la propuesta del director para discutir el carácter clásico de la obra, sumados a la filiación político partidaria del autor, dan muestra de esta puesta como un espacio en el que la necesidad de comunicar por fuera de las restricciones propias de los años de dictadura queda en evidencia.

Las posibilidades del Teatro en relación con la construcción de sentido, la comunicación, revisión, comprensión, creación de conciencia, no era sólo el sueño de un grupo de jóvenes artistas como lo eran por entonces quienes pusieron en escena *La granada*. La “peligrosidad” concebida en el fenómeno espectacular queda manifiesta al revisar los registros policiales sobre la actividad artística en La Plata. Al comenzar mi investigación sobre la obra de Walsh, los primeros datos sobre la puesta en escena platense los obtuve del Archivo DIPBA (Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires), a cargo actualmente de la Comisión Provincial por la Memoria. Corresponde al legajo N°18.633, caratulado “Activismo cultural grupos artísticos en la ciudad de La Plata”. En el informe se da cuenta de las asambleas organizadas con el objeto de reabrir la carrera de Cine en la universidad local, de la programación del evento Teatrzo que nuclearía a varios grupos en algunas jornadas intensas en las que se ofrecerían obras en salas y espectáculos callejeros, y del estreno de *La granada* en los naranjos. Los términos de este informe exponen el punto de vista de la Policía respecto de estos acontecimientos.

“Es de hacer constar que el activismo político de izquierda en la Facultad de Bellas Artes, adquirió en el pasado singular trascendencia especialmente dentro del campo del Departamento de Cinematografía.” (Legajo N°18.633; folio 6)

“Esta decisión significó un duro golpe para el MOVIMIENTO UNIVERSITARIO INTRANSIGENTE (M.U.I), que había usado el tema de la carrera de cinematografía en

Bellas Artes, como bandera política que les redituaria ampliamente” (Legajo N°18.633; folio 8)

“Entre los elementos más conspicuos integrantes de la mencionada Coordinadora, merecen destacarse los siguientes: *lista de nombres*” (Legajo N° 18.633; folio 9)

“El 13 de Abril estrenaron la Obra “LA GRANADA”, DEL AUTOR Rodolfo WALSH, con el siguiente elenco: *Nombres*.

Recientemente este organismo ha tomado conocimiento que integrantes de estos últimos Grupos han venido realizando reuniones o asambleas con el objeto de repetir la experiencia de lo que fuera en La Plata el otrora llamado “TEATRO ABIERTO”. (Legajo N° 18.633; folio 12-13)

Al final del informe se publican fotos recortadas de los medios de comunicación gráficos locales, en los que se identifica, a veces con anotaciones manuscritas, los nombres de los participantes.

Este archivo data del año 1985, es decir, del período democrático inmediatamente posterior a la dictadura. Es llamativo el nivel de control operado por parte de las fuerzas de seguridad sobre las expresiones artísticas. Se entiende la filiación que se concibe entre el espectáculo y la política a partir de las expresiones del informe pero también de la selección de los aspectos a observar.

Estos documentos policíacos demuestran que la posdictadura en tanto contexto de producción del espectáculo determinó un modo de creación. También subrayan la eficiencia del arte, y en especial del arte espectacular, en relación con la discusión de ideas y la formación de conciencia política.

La puesta en escena de *La granada* de 1985, por tanto, es ejemplo de otro modo de construir significación respecto del pasado reciente, por fuera del contenido de la obra, ya que la propuesta de liberación se da en la elección del autor y en la revisión de los modos tradicionales de producción teatral.

BIBLIOGRAFÍA

CORAGGIO, Nora Lucía (2011), “El que dice y no grita. Teatro uruguayo en la posdictadura” en *Telón de fondo* N°14, Diciembre 2011

DUBATTI, Jorge (2008). *Cartografía teatral*, Buenos Aires, Editorial Atuel.

El Día (1985), “Estalla la granada”, 13 de abril, 2° sección, p.6.

El Día (1985), “Una granada estallará en ‘Los Naranjos’”, 25 de marzo. P.12.

FERAL, Josette, “La memoria en las teorías de la representación” en Pelletieri, Osvaldo(comp) (2005) *Teatro, memoria y ficción*, Buenos Aires; Galerna

PAVIS, Patrice (2000) *El análisis de los espectáculos*, Barcelona, Editorial Paidós

RANCIÈRE, Jacques (2011) “El espectador emancipado” en *El espectador emancipado*, Buenos Aires; Manantial.

TOMASSONI, PAULA (2008) “Tres propuestas escénicas para *La granada* de Rodolfo Walsh”, en *Telón de fondo* N° 8, Diciembre de 2008.

WALSH, Rodolfo(1988) *La granada/La batalla*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.