

## Lo efímero/Lo perenne: el espectáculo teatral para la transformación política. El caso Walsh.

Paula Tomassoni

El teatro en tanto acontecimiento tiene como característica esencial la contemporaneidad entre espectáculo y espectadores, el carácter efímero, diluyente de la obra, que se pierde vencidos los límites del presente de la representación.

No obstante, la fuerza de la puesta en escena tiene un impacto en el espectador muchas veces difícil de encontrar en otros modos del arte. Es así como hechos artísticos condenados a su inmediata desaparición, intentan, desde su influencia en el orden de lo social, provocar cambios políticos y culturales que se prologuen en el tiempo.

En el marco de la búsqueda que lleva a cabo Rodolfo Walsh de un modo para la creación literaria que concentre en su producción tanto la calidad artística como el compromiso con la clase obrera, el autor escribe y publica dos obras de teatro: *La granada* y *La batalla*. Asiste al estreno de la primera en 1965. Participa, además, entre 1971 y 1972 en la producción del film *Operación masacre*, dirigido por Jorge Cedrón. Este trabajo se propone ahondar las posibilidades de transformación social que subyacen en estos espectáculos.

Por definición, el teatro está unido a la idea de presencia, experiencia, contemporaneidad.

Muchos son los autores que explican la producción teatral a partir de este carácter efímero, y aún ven en él la dificultad y hasta imposibilidad de asir al espectáculo teatral en tanto hecho artístico, ya sea para su difusión, recuerdo o análisis. Ningún registro que pueda tomarse de la obra “es” la obra. La crítica sólo puede dar cuenta fragmentada de sus componentes, pero no de la experiencia de la representación.

Jorge Dubatti explica:

“(...) el teatro es un ente complejo que se define como acontecimiento, un ente que se constituye históricamente en el acontecer; el teatro es algo que pasa, que sucede. Es un ente-acontecimiento, es decir, un acontecimiento ontológico producido en la esfera de lo humano pero que la trasciende; un ente sensible, temporal, histórico.” (Dubatti; 2008: 27)

La condición de fugacidad del teatro en tanto acontecimiento es el punto fundamental en la búsqueda de un método de investigación que pueda abarcarlo.\*

Pensando este carácter del arte teatral, Alan Badiou propondrá el concepto de “verdad-teatro”. Para explicarlo, parte de la relación tensa que se establece entre Teatro y Filosofía<sup>†</sup>. Relación en la que ésta acusa al primero de banal por definirse en calidad de “representación”, de “máscara”, mientras que la Filosofía tiene como objeto principal a la “verdad”.

Badiou va a determinar tres figuras canónicas a partir de las que la Filosofía ha comprendido al arte. Por un lado, la **didáctica**, que considera que la verdad es siempre *exterior* al arte, y que el registro del arte es el de la apariencia. Un ejemplo de esta modalidad corresponde al marxismo: para los autores marxistas hay una verdad exterior, de carácter científico, que es el materialismo

---

\* Al respecto ver también: Patrice Pavis, *El análisis de los espectáculos*, 2000, Paidós, Barcelona

† Se plantea en este trabajo esta relación de modo superficial, sólo por necesidad metodológica. La relación entre el Teatro y la Filosofía y aún conceptos como Filosofía del teatro son temas cuya complejidad y extensión no podrían ser abarcadas en el espacio de esta ponencia.

dialéctico. La función del teatro es hacer visible la relación de los sujetos con esa verdad. La segunda figura es la **clásica**, que afirma que la verdad es exterior al arte, pero de manera “inocente”, ya que como el arte teatral no aspira a la verdad, no es simulacro ni impostura. Un ejemplo de esta tesis es el psicoanálisis, para el que el teatro pone en circulación el objeto del deseo, los complejos familiares, las relaciones entre sexos. El espectador observa cómo ese objeto se consume en escena. La tercera modalidad es la **romántica**, ligada a los modos de la subjetividad, a la que Badiou llama “teatro-poema”. Implicaría la anulación de la actuación bajo el efecto del cuerpo-poema, una teatralidad diferenciada de la dialéctica característica de la actuación. Afirma que el arte sólo es capaz de verdad concreta. La teatralidad es exaltada como la pasión de lo verdadero.

Pero partiendo de estos modos, Badiou concluye con que existiría una cuarta figura desde la que pensar la contemporaneidad, a la que él llama **immanentista**. Explica que el teatro no tiene la verdad fuera de sí mismo, ni debe contentarse con la *catarsis* de las pasiones, sino que el teatro “produce en sí mismo y por sí mismo un efecto de verdad singular, irreductible. Hay una verdad-teatro que no se da en ningún lugar que no sea el escenario.” (2011; 121). Esa verdad no debe buscarse en el texto, sino en el acontecimiento. Para explicarlo Badiou propone cuatro rasgos descriptivos:

- 1) La dimensión de acontecimiento de la verdad teatral.  
El teatro es un *acabamiento*: el texto teatral es solamente virtual o abierto, el teatro propiamente dicho se produce en el presente del acontecimiento.
- 2) La dimensión experimental de la verdad teatral.  
El teatro logra el encuentro entre la eternidad (la figura eterna, los temas universales) y el instante (el presente de la puesta en escena) en un *tiempo artificial*, el tiempo propio del teatro, “Un tiempo cuyo solo artificio permite el encuentro en el escenario del instante olvidado de la actuación y de la eternidad de las figuras” (2011: 122). Así, el arte de la puesta en escena sería ante todo “el arte de composición de un tiempo”. Las voces y los cuerpos son, entonces, *materias* de ese tiempo.
- 3) La dimensión cuasipolítica de la verdad teatral.  
El teatro es una actividad esencialmente pública, no siendo así el texto de una obra. En el acontecimiento, en el tiempo teatro que conjuga lo eterno de las figuras con el presente efímero de la actuación, el teatro propone un destinatario colectivo.
- 4) La función amplificante de la verdad teatral.  
El teatro nos sitúa en el tiempo histórico, permitiendo a partir del presente de la escena conjugar momentos de la historia remotos entre sí, pensar acontecimientos contemporáneos a partir de narraciones históricas lejanas y aún míticas.

Por tanto, la verdad-teatro podría definirse como “un acontecimiento experimental cuasipolítico que amplifica nuestra situación en la historia” (2011:123)

Enrique Arrosagaray considera que la vinculación de Rodolfo Walsh al teatro es “el puntapié hacia una nueva etapa pública” (2006; 23). En su análisis de la figura del escritor como dramaturgo muestra, a partir del testimonio del director Osvaldo Bonet y el actor Alfonso de Grazia, que participaron en el estreno de *La granada* en el Teatro San Telmo en 1965, la preocupación de Walsh por la reacción del público.

En palabras de Bonet:

“Curiosamente hubo un público con militares. Yo no lo veía mucho porque yo actuaba. Walsh me lo decía. Él los identificaba por la manera de pararse, por los cortes de pelo, por la manera de actuar. Eran milicos”. (Arrosagaray; 2006: 19)

De este testimonio puede desprenderse la preocupación del autor por la recepción de su obra, y puede inferirse su necesidad de encontrar otros modos para la producción literaria. Lo que Walsh observa, lo que pone en foco respecto de *La granada*, no se resuelve a nivel textual. Es el momento del encuentro, ese tiempo teatral en el que la verdad teatro se construye el que constituye un desafío

para su autor. Es precisamente el rasgo experimental cuasipolítico del teatro el que parecería estar poniendo en juego Walsh en su intento por encontrar los modos de circulación para su literatura que le permitieran un mayor impacto en la sociedad.

Jacques Rancière hace una lectura muy interesante respecto de la figura del espectador. Partiendo de la relación maestro-alumno que él propone en *El maestro ignorante*, va a pensar una tensión similar para la relación director/espectáculo-espectador. A diferencia de otras posturas teóricas, para Rancière la característica principal del espectador no es que forme parte de una comunidad. De hecho, cuestiona esta idea de comunidad respecto del teatro, considerándola un preconceito: habría una creencia naturalizada que indicaría que el teatro es, por sí mismo, en su esencia, comunitario. Sin embargo, según el autor, lo que sucede entre los espectadores en el teatro podría suceder en otro lugar, y se pregunta por qué, por ejemplo, un grupo de personas que miran en el mismo momento el mismo programa de televisión no conforma una comunidad. La potencialidad del espectador, por tanto, no está en la situación teatral, sino en sí mismo. En su capacidad y en su sabiduría, que es la propia del espectador. Un director no puede tener intenciones o expectativas con respecto al espectador, porque este debe ser libre de pensar, libre de interpretar, debe ser “emancipado”.

Esta emancipación propuesta por Rancière eliminando cualquier jerarquía en las relaciones maestro-alumno primero, director-espectador después, resulta un cambio de mirada interesante que permite pensar a todos los agentes como productores de sentido, a todos en actividad, en movimiento. No obstante es difícil dejar en suspenso la idea del teatro en tanto comunidad y poco aceptable la comparación con el grupo de personas que miran al mismo momento un programa de televisión. El espacio en común compartido por el espectador (ya sea en el teatro o el cine) genera pactos que no existen entre espectadores distantes. La reacción que un grupo de espectadores tenga ante un momento de la obra puede, por caso, provocar la misma en otros espectadores y, en ese sentido, enriquecer su horizonte de interpretación (no hay por qué pensar que el espectador “se deja llevar” por el resto, sino que en la reacción de sus pares extiende su modo de percibir el espectáculo). En el caso del teatro, la comunidad se amplía con la participación de los actores, director, técnicos y, necesariamente, la experiencia es distinta. Hay códigos, gestos, pactos implícitos que conocen todos los agentes y, en tanto compartidos, marcan la pertenencia a una comunidad. ¿Es lo mismo, por ejemplo, levantarse e irse en medio de una película que a la mitad de una obra? A menos que se trate del estreno y el director y los actores estén entre el público, abandonar una proyección sin terminar no es un gesto a ser leído por nadie, y por otro lado, aunque se levantara y se fuera la sala entera, la película seguiría su curso sin modificaciones. En la experiencia teatral, el espacio y el tiempo compartidos generan una presencia colectiva ineludible. Que esta comunidad no sea el motor de la actividad del espectador, en cambio, sí es un argumento aceptable. Muestra de ello es el teatro tradicional que impone un mensaje, o el adoctrinador, o el pedagógico. Sin embargo, por claras que estén las intenciones del director, el espectador, activo, tiene siempre la última palabra.

Menos en el teatro que en el cine, las piezas espectaculares de Walsh tienen un sentido adoctrinador, proponen claramente una línea de reflexión y, por qué no, de acción. En *La granada* y *La batalla*, el uso del absurdo, las imprecisiones contextuales, las metáforas, construyen un escenario más sutil, que permite una mirada más amplia. En el caso del film, el mensaje es claro y concreto: hay que luchar por el regreso de Perón a gobernar Argentina.

A partir de la década del sesenta aparecerá implícita de modo cada vez más visible en la obra de Walsh una discusión de carácter político-estética respecto de la producción y recepción de la literatura: el escritor se preguntará si existe un modo de escritura “para burgueses”, o si un obrero puede leer sus libros. A lo largo de toda su producción el autor ha buscado nuevas formas de expresión, desde la fidelidad a los rígidos patrones canónicos de la literatura policial clásica, hasta la creación del género de no ficción o la ruptura respecto de las formas tradicionales propuesta en

relatos como “Fotos” o “Nota al pie”. Este es el marco en el que puede observarse la irrupción de estas tres experiencias en el género espectacular.

La presencia, el carácter experiencial de la puesta en escena, la contemporaneidad y coincidencia espacial de los agentes, son factores que se pondrán en juego nuevamente cuando se filme y se difunda (especialmente en este caso, por su modo particular de divulgación) *Operación masacre*. Nuevamente un producto del orden del espectáculo presenta a Rodolfo Walsh la posibilidad de discutir su propia literatura.

Cuando pensamos en la relación entre la Literatura y el Cine la tradición ilumina una línea en la que lo que se observa es de qué manera un director “adapta” la historia literaria. El análisis entonces se debatirá en valores como la fidelidad respecto a la obra “original” o la creatividad en adaptar un recurso literario a un efecto cinematográfico

Sergio Wolf plantea que, desde el punto de vista de la crítica tradicional, en el pasaje de la novela a la película la Literatura saca su carta de “alta cultura” en detrimento del cine. Wolf discutirá esta postura y propongo como ejemplo para esta discusión el caso de *Operación masacre*, que lejos de querer resaltar la importancia del texto, potencia ciertas posibilidades de la historia a partir de la incursión en otro género. La popularidad de las películas favorable a la rápida difusión, la capacidad metafórica de las imágenes, el montaje de escenas documentales como mecanismo de identificación, son entre otros los recursos que se aprovechan del cine para lograr lo que aparentemente los autores del film se habrían propuesto: la difusión de la doctrina peronista. No obstante, el carácter de acontecimiento de esta proyección se subraya por la inscripción de *Operación masacre* dentro de un modo de hacer cine de la época. La película fue filmada en la clandestinidad y proyectada en barrios y espacios comunitarios, tras lo cual se ofrecía un debate en el que muchas veces participaban los actores o directores. En el cortometraje *Restos*, dirigido por Albertina Carri, la voz en off se refiere a estas experiencias.

“ Durante las décadas del sesenta y el setenta, el cine también fue un arma política. Una cantidad indeterminada de películas filmadas en la clandestinidad desafiaron la censura y la represión. Fueron un instrumento de denuncia y contra información. Esas películas no buscaban espectadores. El mero espectador, se decía entonces, era un cobarde o un traidor. Buscaba militantes, que las verían en sindicatos, escuelas, centros vecinales, iglesias, universidades. Incluso a la intemperie en el corazón de las villas. Obras mutantes, dinámicas, crecían con las voces que se iban sumando en cada proyección. En el debate, se completaban. Mensajeras del dolor y el estallido, demostraban que la acción era posible. La violencia, necesaria. Así había sido en los últimos doscientos años. Esa era la huella de las luchas de liberación.”

El modo, entonces, en que este cine era pensado, producido y puesto en circulación comparte con el teatro su carácter de acontecimiento. Por tanto, se hace una apuesta al momento presente de la representación, que se diluye, que desaparece, para lograr cambios en la estructura social que se espera sean profundos y en tanto tales, se prolonguen en el tiempo.

A lo largo de su carrera, Walsh fue abandonando el espacio solitario del escritor para ponerle el cuerpo a la literatura. El presente del teatro, el tiempo de la puesta en escena, la síntesis de lo eterno y de lo efímero se constituyen, en el arte, en un modo de militancia y congregan, de algún modo, los polos de la batalla que tanto Walsh como el resto de los escritores comprometidos con el campo de la lucha popular, manifestaron librar.

## **Bibliografía**

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

Badiou, Alan, 2011, *Imágenes y palabras*, Buenos Aires, Ediciones Manantial

Carri, Albertina ,2010, *Restos*, Colección *25 miradas, 200 minutos. Cortos del Bicentenario*. Argentina, Secretaría de Cultura Presidencia de la Nación.

Dubatti, Jorge, 2008, *Cartografía teatral: Introducción al Teatro Comparado*, Buenos Aires, Atuel

Ranciére, Jacques, 2010 (2008) “El espectador emancipado” en *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial

Walsh, Rodolfo, 1988 (1965). *La Granada y La batalla*. Buenos Aires. De la Flor.

Walsh, Rodolfo , 2007, *Ese hombre y otros papeles personales*, Buenos Aires, De la Flor

Wolf, Sergio. 2001, *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires. Paidós