

## **Rodolfo Walsh: angustias de un dramaturgo militante**

**Marcela Arpes**

**(Universidad Nacional de la Patagonia Austral)**

*La batalla* y *La granada* fueron las dos únicas obras dramáticas de Rodolfo Walsh escritas en 1964 y 1965<sup>1</sup>. En la carta que le escribiera a su hija Vicky con motivo del estreno de *La Granada* en marzo de 1965, Walsh se pronuncia, como lo hizo hasta el día de su muerte, por la puesta en acto de un arte de la ofensiva y de la revelación de las "cosas vergonzosas por las que pocos luchan" (p. 8). Asimismo, allí también se dedica a mostrar el sistema de circulación de la escritura asociada a premios fraudulentos, a jurados vinculados con la cultura oficial que condena sus textos, menos por sus deficiencias estéticas que por su abundancia ideológica y por sus pronunciamientos más allá de lo escrito, por ejemplo, su viaje a Cuba.

Brevemente señalemos que los dos textos dramáticos escenifican situaciones de guerra: en *La batalla*, un Generalísimo de un país latinoamericano cualquiera, que ejerce el poder desde la lógica propia de las dictaduras latinoamericanas desde el 60, lógica conocida por todos. En *La granada*, la situación dramática es más absurda y está relacionada con una granada de guerra, la más avanzada en cuanto a su tecnología, que es activada por accidente por un soldado raso. La guerra contemporánea imaginada por Walsh está liderada por Estados Unidos y sus aliados y tiene como telón de fondo las intervenciones militares más importantes de fines de los 50 y de los 60: Cuba, Vietnam y Argelia. Pero también, la amenaza de guerra en pleno corazón de Araucaria, donde los indios pretenden recuperar por la violencia armada sus tierras; la agitación en Seúl con una manifestación de más de diez mil personas; las declaraciones de Pekín sobre la disponibilidad de armas para ayudar a Vietnam, si ésta lo llegara a solicitar y, en el ámbito nacional, el problema militar argentino con sus

---

<sup>1</sup> Nos manejamos para las citas con Rodolfo Walsh, *La granada. La batalla*, Buenos Aires, Ediciones La Flor, 1988.

dictaduras, los levantamientos populares y el frágil gobierno radical de Illia. Todo un clima bélico en medio del cual se alza la voz de Paulo VI haciendo un llamado al mundo entero por la paz.

En realidad, tal como lo señala Claudia Gilman<sup>2</sup>, más que tratarse de una década independiente, los 60 constituyen un bloque temporal que va desde 1959, año de la Revolución cubana hasta 1973/76, años de instauración de las distintas dictaduras americanas. Durante este bloque temporal, la política y la expectativa revolucionaria se configuran como las fuerzas que traccionarán el cambio social latinoamericano: "la convergencia de coyunturas políticas, mandatos intelectuales, programas estatales y expectativas sociales modificó los parámetros institucionales y los modos de leer y de producir historia y discursos sobre ella"<sup>3</sup>

En efecto, la dramaturgia de Walsh se anticipa a un estado de la cuestión en el que la palabra *revolución* queda anudada a la noción de cambio, pero tensionada entre dos instancias antagónicas: revolución proletaria, anticapitalista y antiimperialista en términos ideológicos de cara al modelo cubano y, *revolución argentina*, por ejemplo, como lema de la dictadura de Onganía a partir del '66. La batalla que idea el Generalísimo en el texto dramático de Walsh para autolegitimar nuevamente el estado de dictadura, no es más que la puesta en acto de esta ambigüedad ideológica en la que los revolucionarios pactan con el bando militar disidente inscribiendo ficcionalmente el gesto que el discurso de Onganía preverá al *reubicar* a los sectores distorsionados dentro de las fronteras del acuerdo como un modo de *re-nacer* a la nueva argentinidad. Entonces, desde la perspectiva de la dictadura, la revolución como violencia para homogeneizar a la nación argentina en aras de *su unidad* pero también, como violencia justa desde las fuerzas de resistencia que se organizan alrededor de las guerrillas de izquierda.

Así como este bloque temporal no se entiende sin la intervención del concepto de *revolución*, tampoco termina de configurarse política, social y culturalmente sin otro

---

<sup>2</sup> Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

<sup>3</sup> Idem; p. 36-37.

término en estricta vinculación con el anterior, el de *intelectual comprometido*. El intelectual es para esa época obviamente un hombre de izquierda que, además de pertenecer a un campo profesional del saber, se constituye en el portavoz imprescindible para la difusión de la conciencia humanista más allá de las fronteras nacionales.

Rodolfo Walsh confía en que su teatro tendrá la potencia de intervención crítica capaz de desestabilizar el orden político y estético convalidado evocando la pretensión sartreana en que compromiso es traducible, no sólo, en articulación del pensamiento crítico, sino también, en oposición natural al Estado y en legitimidad política poética. La relación teatro/política, o mejor, la imprescindibilidad de un teatro político se evidencia en las notas finales de *La Batalla* en que el autor señala: "no todo lo que se dice en la obra se aplica a cada uno de nuestros países, a cada uno de nuestros militares, a cada una de nuestras revoluciones, a cada uno de nuestros políticos". (p.139)

En esta nota final, junto con la aspiración de una objetividad realista como si estuviéramos de cara a una investigación periodística y que, además, no se condice con el teatro que nos presenta, el dramaturgo se asume como aquel que tiene la misión de aclarar o de hacer leer lo políticamente correcto. De hecho, si leemos, por ejemplo, la nota del diario *Clarín* del 23 de abril de 1965<sup>4</sup> que refiere el comentario crítico del estreno de *La granada*, allí se señala que el "nervio dramático" del autor seguramente ha surgido de su trabajo como periodista que le ha desarrollado "un agudo sentido de observación" y que le permitiría, además, calibrar sus experiencias. Es decir, que tanto en la autoimagen como en la imagen que construye la crítica sobre él, se insiste en la implicancia entre dramaturgia y realidad. Pero, la exigencia de compromiso que figura en la agenda de la época para el artista y para el intelectual conlleva problemas muy conflictivos de posicionamiento, en que revolución, compromiso, honestidad, realidad, se implican y se impugnan a la vez. El propio Walsh refiere la complejidad del asunto: "El problema no existía para aquellos artistas que

---

<sup>4</sup> Me refiero a la nota "*La granada: sátira urticante con un segundo tema filosófico*" publicada por *Clarín*, y firmada por Skylos. También comentaremos la crítica publicada en *El Mundo* con fecha 25 de abril de 1965: "Rodolfo Walsh: del cuento a la dramaturgia".



anteponían la revolución a todo; tampoco para los mercenarios que sabían adónde ir. Existía en cambio para los intelectuales honestos que no eran revolucionarios”<sup>5</sup>.

Aquí, Walsh está enunciando lo que será un verdadero problema de intervención y que, hacia 1968, se configura como el pasaje del “intelectual comprometido al de intelectual revolucionario” que, en efecto, Gilman reconoce como *mito de transición*. El mito de transición involucra dos cuestiones: lo epocal, por un lado; y los defectos y perspectivas de clase que los intelectuales deberán arrancarse, en una suerte de cambio de piel, en el proceso de conversión de escritor en intelectual revolucionario. Es decir, en el mito de transición se cifra el dilema sobre el arte burgués y los defectos burgueses de los intelectuales. Contradicción que desveló a Rodolfo Walsh. Si Walsh aspiraba a ser Roberto Arlt<sup>6</sup> no supo encontrar los caminos de Arlt, para quien si la novela le estaba vedada justamente porque con ella se delimita la pertenencia a un campo intelectual-artístico y a un linaje que es vivido como impropio, entonces, el teatro será su práctica prepotente de inserción y reconocimiento social independiente y popular. En Walsh, el anhelo -pero la impotencia de ser Arlt- se explica, no sólo en el abandono de la escritura teatral, sino en el desconocimiento o una suerte de indiferencia absoluta hacia su dramaturgia dentro de su patrimonio escriturario y, en cambio, sus devaneos torturantes por escribir una novela en el sentido más burgués del género. Si en 1964 y 1965 Walsh confía en que su teatro no es *inofensivo* ni ingenuo, sino todo lo contrario, que será eficaz para desenmascarar un estado político, que será efectivamente revolucionario aunque no se lo propusiera de manera conciente sino como resultado del trabajo *creador espontáneo*, luego, nunca

---

<sup>5</sup> Rodolfo Walsh, *Ese hombre y otros papeles personales*, Buenos Aires, Seix Barral. Ed. Daniel Link, 1996; p. 73.

<sup>6</sup> “Me gustaría escribir como Arlt? Me gustaría tener su fuerza, su resentimiento, su capacidad dramática, su decisión de enfrentar a los personajes, como quería Shaw; su inventiva incluso; su aptitud fantástica, porque el mundo de Arlt es fantástico a fuerza de realismo, pero no me gustaría escribir una sola de sus líneas. Por otra parte, no sé aún si estoy escribiendo bien. Mi repulsión del medio, del país incluso, de toda su estructura e incluso de su historia, es absoluta: todo lo que figura o ha figurado me hastía de tal modo y me inspira un desprecio tan completo, que me cansa tratarlo, de antemano. El problema es si podré volcar ese odio rabioso en formas que, hoy, tienen que ser mucho más cautelosas, inexpugnables, cerradas, que las de Arlt, pero que al mismo tiempo tienen que dejar un margen de literalidad, de condenación explícita y furiosa. ¿Será este el camino?” (Walsh, ob. cit.; p. 89-90).



más mencionará a la dramaturgia como alternativa de intervención en el campo social convulsionado y, en cambio, sus reflexiones autoinculpatorias se vincularán con la necesidad e imposibilidad de escribir una novela no testimonial:

Estoy cansado y derrotado, debo recuperar una cierta alegría, llegar a sentir que mi libro también sirve, romper la disociación que en todos nosotros están produciendo las ideas revolucionarias, el desgarramiento, la perplejidad entre la acción y el pensamiento. Tiene que ser posible recuperar la revolución desde el arte. Recuperar entonces la alegría creadora, sentirse y ser un escritor pero saltar desde esa perspectiva el cerco, denunciar, sacudir, inquietar, molestar." (*Situación*, 19 de diciembre de 1968)<sup>7</sup>

La declaración vivida por Walsh como contradicción y culpa, pone de manifiesto lo que en 1965 Fernández Retamar había escrito sobre la condición de los hombres intelectuales: "somos hombres de transición"<sup>8</sup>. De la tensión entre revolucionario y artista burgués surgió un *antiintelectualismo* con ambiciones universalistas<sup>9</sup>, un intelectual libre, situación que el propio Fidel Castro supo reconocer en su discurso *Palabras a los intelectuales*:

Nadie ha supuesto nunca que todos los hombres, o todos los escritores o todos los artistas tengan que ser revolucionarios, como nadie puede suponer que todos los hombres o todos los revolucionarios tengan que ser artistas, ni tampoco que todo hombre honesto tenga que ser revolucionario"<sup>10</sup>

<sup>7</sup>En Rodolfo Walsh, ob. cit., 1996; p. 92.

<sup>8</sup> Poema "Usted tenía razón, Tallet: como hombres de transición", en Edmundo Aray, *Poesía de Cuba: antología viva*, Carabobo, Universidad de Carabobo, Ediciones de la Dirección de Cultura, 1976; p. 156-158.

<sup>9</sup>Pierre Bourdieu en *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires, EUDEBA, 2000, distingue entre dos actitudes intelectuales en relación con la política: 1) los "intelectuales responsables" en tal sentido, la responsabilidad se traduce en términos de no restricción del pensamiento en pensamiento militante político o pensamiento de militancia; 2) "intelectuales libres" es decir los que tienden a llevar la verdad al mismo terreno intelectual como guerra o guerrilla o terrorismo. Distinción análoga a la que describe Claudia Gilman, (en ob. cit., p. 279) para quien la primera posibilidad de Bourdieu, está vinculada a lo que ella denomina "antiintelectualismo" y, la segunda, al concepto de "intelectuales críticos".

<sup>10</sup> Citado en Claudia Gilman, ob. cit.; p. 73-74.



Ahora bien, si Castro es extremadamente lúcido al tomar el guante de los debates del momento relativizando las urgencias del devenir del *compromiso* en el de *acción revolucionaria* concreta que, sin embargo, se presentará como un proceso necesario para definir posiciones, el teatro de Walsh, aunque él no lo enuncie así, profetizaba esta situación paradójica, ya que tanto en *La Batalla* como en *La granada*, el bando revolucionario indefectiblemente vinculado a representaciones intelectuales, queda a medio camino de la acción. Los bandos Amarillo y Verde que aparecen en *La granada* se enfrentan con una estrategia ya pactada, como si se tratara de un juego o una escenificación donde uno asume la ofensiva y el otro, la defensa. Se plantea un orden militar puro o una pura estrategia vaciando de sentido ideológico a la guerra, por ejemplo, en la operación de desmitificar políticamente a la guerrilla: "alguna gente dice: las guerrillas, como si eso fuera algo místico (...) la verdadera explicación está en la táctica" (p. 14). Si desde el bando militar a la guerra se la desprovee de sentido y de patria y funciona como pura manifestación de poder táctico; del otro lado, en la propuesta revolucionaria, se plantea como una acción sin pueblo concebida sólo como construcción intelectual. De una y otra parte, esto es, desde el Estado totalitario y desde los revolucionarios o, desde la potencia del poder de facto y la potencia del poder popular, se evidencia el terror constitutivo implicado necesariamente en las ambiciones de poder político y, la vez, el olvido de que en el origen del poder establecido hubo una violencia fundadora. Es lo que Eduardo Grüner reconoce con el término "olvido social que llamamos renegación"<sup>11</sup>. La *subjetivación renegadora* es un proceso que no puede leerse sólo como una intervención ideológica sino que, además, está en íntima relación con los modos de producción y reproducción capitalista que "no podría en modo alguno funcionar sin aquel mecanismo de interpelación subjetiva que construye la "gran narrativa" del Estado capitalista"<sup>12</sup>. En la praxis teatral de *La Batalla*, podemos leer este proceder engañoso o simulado cuando el poder militar le concede el indulto a Efraín, el revolucionario, sólo para que éste, apelando a su

---

<sup>11</sup> Eduardo Grüner, *Las formas de la espada. Miserias de la teoría política de la violencia*, Buenos Aires, Colihue, Colección Puñaladas. Ensayos de punta, 1997, p. 49.

<sup>12</sup> Idem; p.57.



conciencia de lucha, a "su subjetividad renegadora"<sup>13</sup>, se alce nuevamente en armas. De esta manera, el poder recupera un orden fundamental garantista y legitimador: el estado de terror originario que el mismo propicio.

Rodolfo Walsh oscila entre la posibilidad de convertirse en un revolucionario – con el correr del tiempo y sus coyunturas políticas esto implicará el abandono de sus proyectos literarios<sup>14</sup>- y cierto descreimiento en la lucha social o mejor en las posibilidades de una revolución en la Argentina:

Lo que sucede es que me paso al campo del pueblo, pero no creo que vamos a ganar: en vida mía, por lo menos. ¡En vida mía! Porque esa es la clave: lo que pase después no me importa mucho, y entonces sigo siendo un burgués, más recalcitrante aún. Pero yo soy el primero a convencer de que la revolución es posible. Y esto es difícil en un momento de reflujo total, en que se me han acumulado catastróficamente el proyecto *burgués* (la novela) y el proyecto revolucionario (la política, el periódico etc). De noche no sueño más que con los turbios engranajes de la revolución en la que me he sumergido como en un sueño. Siento a veces que he perdido mi interioridad, que he matado un mundo. Por ejemplo, ¿podría escribir?<sup>15</sup>

De esta manera, el escritor de los 60 se coloca en una posición en la que lo colectivo y lo individual, la literatura y la praxis no literaria, así como el concepto mismo de escritura son vividos como dilema. Dilema que, finalmente, exigirá un pronunciamiento claro, dada la coyuntura política avanzada la década y proyectada

<sup>13</sup> Eduardo Grüner, ob. cit. ; p. 57.

<sup>14</sup> Walsh establece en su autobiografía una especie de periodización de su trabajo escriturario en relación con sus adopciones políticas: "Es indudable que en los últimos años he ido desvalorizando, consciente o inconscientemente el trabajo literario. La sola palabra me produce una cierta revulsión. La literatura se me apareció durante gran parte de mi vida como una aspiración mitológica.. Era lo que yo finalmente quería hacer, mi destino etc.. Era una típica visión pequeño burguesa, la búsqueda del prestigio a través de los mecanismos gratificante de la exacerbación de la personalidad concebida como única, genial. A través de la literatura podía mimetizarme con esos elegidos, capaces de percibirse a sí mismos como el fin al que tendía el mundo (...) Ser escritor era finalmente una forma de ser, posterior y superior al ser hombre. La condición del artista en la sociedad burguesa es, pues, de una extraordinaria ambigüedad. Nadie lo valora como él se valora. Este panorama comenzó a cambiar en el segundo tercio del siglo cuando apareció el "compromiso" de artista. Si la obra de arte podía ser política, ya era otra cosa, empezaba a tener ora clase de valor, aunque fuera negativo. Podía existir un interés en comprarla en términos políticos, no ya para consumo de una élite, sino para su absorción, su neutralización; incluso porque el literato disconforme podía percibir antes que el aparato político los gérmenes de la insurrección y en este sentido, los escritores podían ser una especie de alcahuetes o policías. Rodolfo Walsh, ob. cit. ; p. 203-204-205.

<sup>15</sup> Rodolfo Walsh, ob. cit.; p. 128.



hacia la siguiente, que finalizará con la disolución del ideal asociativo de los intelectuales, el ideal de la gran familia latinoamericana que se había forjado a principios de los 60 con el triunfo de la revolución socialista en América Latina a partir del caso Cuba.

Por otra parte, el teatro de Walsh, desde la sátira y la parodia, se manifiesta eminentemente antiimperialista, práctica simbólica en consonancia con las lecturas del marxismo que hace y que, desde distintos ámbitos, difunde la clase intelectual latinoamericana desde los inicios de la década<sup>16</sup>. Asumir el paradigma marxista en relación con la formación de la conciencia revolucionaria supone para el artista un hecho no menor: el de adoptar, entonces, como estética subsidiaria de dicha ideología, el realismo socialista. Un arte autónomo y antimimético es, desde la visión revolucionaria, una mera estrategia imperialista. Por lo que, entonces también, las contradicciones y paradojas se expanden hacia las zonas de clivajes de los modelos estéticos en juego. Arte realista versus arte de vanguardia o de experimentación o de ruptura se diagraman como dos polos de una estructura que profundiza la discusión y los debates ideológicos<sup>17</sup>. Sostener cierta comunión entre política y estética, cuando ambas fundan un espacio de colaboración significa, para los artistas e intelectuales, el doble desafío de, por un lado, difundir y transmitir los valores de la moral revolucionaria en una práctica simbólica inscrita en una estética que institucionaliza una política.<sup>18</sup> Por otro lado, vivir y experimentar la antinomia de dos máquinas en conflicto: "la de la ficción y la del fusil"<sup>19</sup>.

---

<sup>16</sup> Un panorama exhaustivo de la difusión y lecturas del marxismo en América Latina lo ofrece Oscar Terán en su clásico libro *Nuestros años sesentas*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1993, 2ª. Ed., especialmente en el capítulo titulado: "Marxismo, populismo y nueva izquierda"; p. 87-115.

<sup>17</sup> En 1968 la prestigiosa revista *The Drama Review*, publica una serie de ensayos y entrevistas que luego, en 1973, la Editorial Anagrama recoge en una colección titulada *La cavidad teatral*, cuyo primer volumen, "Teatro de guerrilla y happening", publica un texto teórico de Richard Schechner y una entrevista al creador del Happening, Allan Kaprow. Schechner denomina "teatro de guerrilla" a las nuevas formas de ruptura que están circulando para la época en Nueva York y cuya estrategia guerrillera tiende más hacia las formas irritantes y corrosivas del sistema teatral, que hacia una calificación que tenga que ver con lo político ideológico. Las tres formas de teatro guerrillero son: el *environmet* teatral, los *happening* y los *intermedia events*, que convulsionaran la práctica teatral tanto a nivel de producción como de recepción. Ver AA.VV *Teatro de guerrilla y happening*, Buenos Aires, Cuadernos Anagrama, Serie Teatro, 1973.

<sup>18</sup> A propósito de este tema, en el N° 10 de *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral* (www.telondefondo.org), diciembre 2009, Carlos Fos publica un interesantísimo artículo sobre la actividad teatral



Rodolfo Walsh tiene en cuenta la problemática situación que implica escribir apropiándose de las técnicas, modos, artificios y experimentaciones del *arte moderno* y la comunicabilidad de la conciencia revolucionaria que corre los velos de la realidad para hacerla omni-comprensible, así dirá que:

Realismo no se opone a vanguardismo (...) En América Latina el escritor realista está en la vanguardia cuando hace patente lo que está invisible: el imperio, la lucha de clases, el sentido de las relaciones humanas y de los sentimientos de los hombres.<sup>20</sup>

Entonces, Walsh zanja las posturas que necesariamente hilvanan revolución a realismo, pasando por alto la supuesta disyunción que el socialismo creía ver en la novedad cuando tildaba al arte moderno de decadente. El problema no está en entender la comunión entre política y estética en el marco del realismo mimético, sino de ejercer la práctica simbólica desde la estética *moderna* vinculada a una especie de ética de la razón del Estado socialista. La dramaturgia de Walsh que la crítica lee como farsa -sin entrar en los problemas de definición de este subgénero- o como sátira urticante, entendemos que se inscribe en el absurdo<sup>21</sup>, tendencia que en el campo teatral argentino viene a oponerse al realismo crítico denunciante. Podríamos decir, sin temor a equivocarnos que, junto con Eduardo Pavlovsky y Griselda Gambaro, Walsh puede ser considerado, uno de los integrantes de la neovanguardia teatral en nuestro país., aunque en los estudios sobre el tema no se lo mencione.<sup>22</sup> En un

---

del anarquismo en relación con el cordobazo y el fin de la dictadura de Onganía. Así reconoce la actividad del grupo de Flavio Spezia, Arnoldo Juster y Justo Müller y la posibilidad de "un teatro libertario" hacia fines de los 60.

<sup>19</sup> Claudia Gilman, ob. cit.; p 348.

<sup>20</sup> Citado por Claudia Gilman, ob. cit.; p. 323-324.

<sup>21</sup> En otro trabajo he desarrollado las apropiaciones y operatividad de los principios del Teatro del Absurdo en la dramaturgia de Walsh, ver Arpes, "La dramaturgia de Rodolfo Walsh: una operación política aún vigente" en *Revista Espacios. Nueva Serie* N° 2 Estudios literarios y del lenguaje, Río Gallegos, UNPA, 2006.

<sup>22</sup> Osvaldo Pellettieri en su *Cien años de teatro argentino. De Moreira a Teatro Abierto*, Buenos Aires, Galerna, 1990, define el concepto y ubica a Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky en esta poética: "Por otro lado, durante 1965, terminaría de modernizarse el sistema teatral argentino, con una marca que continuaría hasta hoy. Esto ocurriría con la aparición de nuestro campo intelectual de la denominada neovanguardia del 60" (p. 132). En otra intervención crítica -"De Eugen O'Neill al *happening*" en O. Pellettieri y G. Woodyard (ed.) *Teatro Norteamericano y Argentino (1930-1990)*, Buenos Aires, 1996; p. 44), Osvaldo Pellettieri califica la



artículo aparecido en la revista *Crisis*, Rubén Ríos reconoce la importancia de la dramaturgia de Walsh en el sistema teatral de la década del 60 como desestabilizadora del naturalismo imperante y anticipadora, junto con Griselda Gambaro, Ricardo Monti y Eduardo Pavlovsky de las teatralidades del 70.<sup>23</sup>

La dramaturgia de Walsh resuelve la tensión entre formas socialistas y vanguardia a favor de esta última, a partir de lo cual se puede intuir, efectivamente, un trabajo de escritura liberado, en última instancia, de los mandatos políticos o, subsumiéndolos a la experimentación estética, recuperando así el gusto por la libertad del proyecto creador. En cambio, su narrativa, queda necesariamente asociada a una escritura de la urgencia, cifrada en la irrupción de determinados géneros que surgen para compensar el vacío o impotencia que se cree leer en la literatura burguesa, quiero decir, la urgencia de la escritura testimonial.

Los enunciados autobiográficos de Walsh dan cuenta de "lo insoportables"<sup>24</sup> que se tornan sus contradicciones internas. En la declaración autorreflexiva sobre la "reimplantación violenta"<sup>25</sup> de la política en su vida a costa de la "destrucción del proyecto anterior, el gozo de la creación literaria aislada, el status, la situación económica, la mayoría de los compromisos, las amistades"<sup>26</sup> se exhibe una disyuntiva que no pocos escritores experimentaron durante ese período en el que el artista e intelectual se ve compelido a definiciones sin fisuras. Quizás, lo que afirma la crítica periodística al momento del estreno de *La granada*, describiendo a la obra como una "conciente explotación de la fragilidad del ser humano impotente"<sup>27</sup> donde se pasa del soliloquio filosófico de tintes existencialistas a la caricatura farsesca "sin solución de

---

dramaturgia de Walsh dentro del "realismo reflexivo híbrido", adscripción estética que a pesar de la anomalía expresada en el término híbrido, sin embargo sigue posicionándola como realista.

<sup>23</sup> Me refiero al artículo titulado "La dramaturgia de Rodolfo Walsh" aparecido en el Nº 60 de Mayo de 1988. Allí se señala cómo el teatro de Walsh no ha sido tenido en cuenta por las críticas o las corrientes teóricas de la época, omisión que es señalada a propósito de, por ejemplo, el artículo de Sergio de Cecco en la Revista *Panorama* de 1965, donde se reconoce la preeminencia del naturalismo de Carlos Somigliana o de Roberto Cossa.

<sup>24</sup> Rodolfo Walsh, ob. cit.; p. 94

<sup>25</sup> Idem.; p. 93

<sup>26</sup> Ibidem

<sup>27</sup> Skylos, "La granada: sátira urticante con un segundo tema filosófico", Clarín. Buenos Aires, 23 de abril de 1965.



continuidad"<sup>28</sup>, exceda la referencia a la obra y su representación e, involuntariamente, esté dando cuenta de un referente teatral indirecto: el del dramaturgo de cara al escenario de su propia subjetividad.

[mm\\_arpes@yahoo.com.ar](mailto:mm_arpes@yahoo.com.ar)

### **Abstract**

A critical approach to Latin American culture in the '60s implies to some extent the need to revisit the classic expression 'committed writer.' However, as Claudia Gilman (2003) rightly points out, Sartre's call to commitment, under the determination of mid-'60s Latin American anti-intellectualism, results in an image of the revolutionary writer, which raises a peculiar tension between the field of aesthetics and that belonging to ideological matters, displaying signs of exhaustion for the term 'engagement' ,and consequently the need for concrete action. In the following paper, I shall analyze the traces left by this transitional process in Rodolfo Walsh's playwriting (*La granada* and *La batalla* (1965)), taking thereby his autobiographical notes also into account.

**Palabras claves:** Política -Walsh - Compromiso - Revolución -*La granada* - *La Batalla*

**Keywords:** Politics - Walsh - Commitment - Revolution-*La granada* - *La Batalla*

---

<sup>28</sup> Skylos, ob. cit.