

Representaciones y estereotipos del peronismo en la escena porteña actual

Silvina Díaz¹

Resumen

El debate acerca de una cultura nacional y de la función social del arte atraviesa distintas formas y se constituye en metáfora del lenguaje político, de las tensiones y contradicciones que expresan nuestro ser nacional.

Luego de la crisis económica e institucional de 2001 asistimos en nuestro país a la recuperación de la política como herramienta de debate y participación ciudadana. Erigiéndose en protagonistas de la historia, el arte y la literatura asumen y re-significan los ecos de este proceso y sus transformaciones sociales. El teatro, el cine, la ópera y la danza recuperan las figuras de Juan Domingo Perón y Eva Duarte. En el ámbito teatral porteño se registran, a partir de 2007, alrededor de cincuenta piezas que aluden a dichas figuras o bien toman al peronismo como tópico.

Sobrepasando ampliamente la esfera política, el peronismo se ha convertido en un fenómeno cultural generador de estereotipos, por cuanto entraña sus propios modos de representar la realidad y articular el imaginario colectivo. Las piezas que apelan a esos estereotipos evidencian la intención de desentrañarlos y redefinirlos, de desviarlos de sus sentidos iniciales o bien de afirmar su potencia identitaria para reconstruir las identidades culturales que contribuyeron a conformar.

¹ Silvina Alejandra Díaz es investigadora asistente del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas), docente en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires e investigadora del GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA).

Representaciones y estereotipos del peronismo en la escena porteña actual

Introducción

La literatura y el arte expresan la tensión entre la legitimación del *statu quo* y su cuestionamiento, y se constituyen en metáforas de los conflictos y las contradicciones sociales, ya sea que reflexionen de un modo directo sobre temáticas históricas y políticas o que lo hagan de una manera ambigua e indirecta.

En este sentido, Paul Ricoeur define a la ideología y la utopía como funciones simbólicas, mediadoras y reguladoras tanto en el procesamiento de la realidad por parte del individuo y la colectividad, como en el modo en que la literatura y el arte reelaboran los contextos históricos. (Ricoeur, 1989). Esta mediación resulta positiva cuando apunta a la integración del imaginario cultural y la redefinición de las identidades sociales.

Asimismo, ideología y utopía desnaturalizan las producciones culturales develando, por un lado, su carácter artificial y, por otro, su capacidad de convertirse en agentes de la historia. Es decir que, lejos de participar únicamente desde una función refleja del contexto, el arte y la literatura se presentan como respuestas individuales, situadas en estrecha relación con la dinámica social, capaces de generar conciencia, de producir transformaciones y giros.

A propósito de esto, Ricardo Piglia (2000) alude a la facultad de la literatura -y por lo mismo del arte- de asumirse como un instrumento de visualización de los conflictos, como un ámbito de reflexión y elaboración de un discurso crítico.

Sobrepasando su carácter de fenómeno político, el peronismo se perfiló, a lo largo de su historia, como un producto social y cultural, articulador y generador de matrices identitarias que hacen al imaginario colectivo de los argentinos. La literatura, el cine y el teatro se apropian de su historia desde los tempranos años 40, participando activamente en el debate que, desde su conformación, generó en la sociedad.

La figura de Eva Duarte en particular, cuyo tratamiento resulta tardío si tenemos en cuenta el surgimiento del peronismo, cuenta con relatos paradigmáticos -cuentos, poesías, novelas, obras teatrales y guiones cinematográficos-, que la abordan desde diversas perspectivas ideológicas y políticas. *Casa tomada* (1951) de Julio Cortázar, *Cabecita negra* (1952) de Germán Rozenmaher, *Ella* (1953) de Juan Carlos Onetti, *El simulacro* (1960) de Jorge Luis Borges, *La señora muerta* (1963) de David Viñas, *Esa mujer* (1965) de Rodolfo Walsh, *Evita vive* (1975) de Néstor Perlongher, *Encerrar la dama* (1981) de Guillermo Rodríguez, *La pasión según Eva* (1994) de Abel Posse, *Santa Evita* (1995) de Tomás Eloy Martínez o el guión cinematográfico *Eva Perón* (1996) de Juan Pablo Feinmann son algunos ejemplos de su enorme pregnancia como personaje histórico y mítico.

En los textos ficcionales mencionados se vislumbra la voluntad de dar cuenta de su vida desde una perspectiva más humana que histórica, aún cuando se centren -en el caso de sus detractores- en las debilidades del personaje. Recurren además a la reiteración de episodios de su vida a partir de un afán biográfico y de verosimilitud histórica que busca complementarse con la humanización mencionada. Eva aparece como un objeto político, cultural y estético, que condensa cuestiones de género, de clase social e ideología. Sin embargo, es necesario tener en cuenta que, como afirma Viviana Plotnik: "...cuando se idealiza o demoniza a Eva Perón se activan proyecciones que expresan más sobre los valores culturales en juego que sobre la persona histórica en cuestión" (Plotnik, 2003: 17).

En cuanto a Juan Domingo Perón nos interesa mencionar, como ejemplo de la enorme productividad de su figura en la literatura *Cuerpos presentes* (1981) de Carlos Gorostiza y *La novela de Perón* (1985) de Tomás Eloy Martínez, por cuanto estas novelas tienen en común la presentación de una visión fragmentaria del personaje, dejando en evidencia al mismo tiempo las contradicciones de la historia y de su relato. Ambas juegan con la fuerte presencia de Perón en la historia nacional y, en contrapartida, con la sensación de vacío y desamparo que produce su ausencia. La narración de Eloy Martínez toma el momento del regreso del General luego de su exilio en Madrid. Su estrategia de escritura más importante es el rechazo de la solemnidad del relato histórico para mostrar al personaje en su dimensión humana y reinventarlo a partir de la memoria. Mientras que, en el relato de Gorostiza, el exilio de Perón y luego su muerte sumen al pueblo -más allá de la ideología de cada uno- en el sentimiento de haber perdido a un padre, cuya desaparición deja al hogar-país a merced de fuerzas desconocidas e incontrolables. Ambos autores invitan a la reflexión acerca de la relacional tensional entre memoria y olvido en el transcurrir histórico, del mismo modo que indagan en la construcción de los mitos y la negación del hecho mistificador, ejes que, como veremos, se retoman en el ámbito del teatro.

Los estereotipos del peronismo en el teatro

Aún sin proponerse dar cuenta de un modo directo del contexto inmediato, el teatro no puede escapar a su tiempo que aparece, no ya únicamente en el nivel semántico, sino también a través de procedimientos compositivos, modos de construcción estética y estrategias de lecturas.

En tanto toda producción artística se encuentra regida por un repertorio de procedimientos y valores, la elección de una determinada poética se inscribe dentro de ciertas tendencias político-culturales que contribuyen, o bien a sostener y afianzar los valores instituidos y los modelos canónicos, o bien a desterrarlos. Toda obra de arte es esencialmente política por cuanto pone en juego la lucha “por y contra el poder y las hegemonías en la esfera de lo simbólico- ideológico”, y lo es “no tanto en el sentido de los ‘contenidos’ más o menos ‘politizados’ -que por sí mismos, ya se sabe, no garantizan nada- sino en el sentido de la conciencia de que existe siempre una tensión irreductible entre el ‘adentro’ y el ‘afuera’ de los ‘textos’ estéticos y culturales.” (Grüner, 1999: 68)

Luego de la crisis económica e institucional de 2001 y a partir del proceso político iniciado en 2003 asistimos en nuestro país a la recuperación de la política como herramienta de debate y participación ciudadana. Erigiéndose en protagonistas de la historia, el arte y la literatura asumen y resignifican los ecos de este proceso y sus transformaciones sociales. Ejemplo de ello es el nuevo auge de la producción ensayística -filosófica, política o histórica- verificado a partir de 2003, ya sea desde una perspectiva crítica o bien favorable al peronismo. En el mismo sentido, el cine, la ópera y la danza, recuperan las figuras de Juan Domingo Perón y de Eva Duarte, interpretándolas desde nuevos horizontes históricos y convirtiéndolas en signos de múltiples codificaciones que buscan superar las polarizaciones tradicionales.

En el ámbito teatral porteño específicamente se registran una gran cantidad de piezas que aluden a dichas figuras o bien toman al peronismo como tópico. Pueden mencionarse, a

modo de ejemplo: *Eva y Victoria* de Mónica Ottino, *Eva Perón en la hoguera* de Leónidas Lamborghini, *Nada del amor me produce envidia* y *¿Qué me has hecho vida mía?* ambas de Santiago Loza, *Bastarda sin nombre* de Cristina Escofet, *Yo elegí ser Evita* de Marta Avellaneda, *Palo y a la bolsa* de Carla Llopis, *Mi vida con Perón* de Paula Lagos, *La Patria fría* de Andrés Binetti y Mariano Saba, *No trates de ser Eva* de Micaela Suárez y Marina Assereto, *Picnic 1955*, de Diego Kogan, *Inevitable. Pasión y muerte de Eva Perón* de Carla Mitre, *Perón, el musical* de Ricardo Ayas, *Limbo Ezeiza* de Jorge Gómez, *Café irlandés* de Eva Halac, entre muchas otras. Se trata de una serie de piezas que revisan los estereotipos y las imágenes cristalizadas sobre el peronismo, proponiendo nuevas lecturas de dicho fenómeno social a la luz de distintas construcciones estéticas e ideológicas y de las actuales coyunturas históricas.

Según expresan Amossy y Herschberg (2001), el estereotipo está conformado por las imágenes de nuestra mente que mediatizan nuestra relación con lo real, al tiempo que se constituye en un esquema cultural, una conceptualización naturalizada que adquiere el significado de lo “real”, lo evidente. Asimismo, favorece la integración del individuo, le permite situarse y definirse en relación con los otros, interviniendo así en la construcción de la identidad social.

Traspasando ampliamente la esfera política, como ya señalamos, el peronismo se ha convertido en un fenómeno cultural que entraña sus propios modos de representar la realidad, de resignificar y articular el imaginario colectivo de los argentinos. Como todo hecho social, ha generado una serie de estereotipos -muchos de los cuales derivan de una generalización y un esquematismo excesivos- que las piezas teatrales recuperan con la intención de desentrañarlos y redefinirlos, de desviarlos de sus sentidos iniciales o, en algunos casos, de afirmar su potencia identitaria.

En este sentido, el peronismo ha dado lugar a estereotipos positivos en tanto herramientas para concebir el mundo y organizar la información a partir de creencias compartidas, como a estereotipos negativos, vinculados con las tensiones entre los grupos sociales. En el caso de estos últimos subyace, inevitablemente, una concepción peyorativa de “lo popular” como sinónimo de barbarie y exceso. Pensamos, por ejemplo, en la imagen de la destrucción del parquet para hacer asado -acción atribuida a quienes recibían viviendas del Estado-, en la máxima “alpargatas sí, libros no”¹ y, especialmente, en la estigmatización que se encuentra en la base de todos estos prejuicios y que asocia poder económico-educación- cultura- en oposición a la tríada pobreza-analfabetismo-vagancia². Se configura de esta manera la imagen del “cabecita negra”, que alude a la gente humilde que permanecía por fuera del sistema capitalista y a quienes el peronismo dedicó su programa político, centrado en el objetivo de la movilidad social a través de la creación de empleos, acceso a la vivienda, sindicatos, vacaciones pagas, aguinaldo y obra social, como así también por medio de la promoción de toda una legislación protectora de los derechos del trabajador.

¹ La frase sintetiza el conflicto entre cultura letrada y cultura popular y entre sectores universitarios y sectores obreros, promediando la década del 40, cuando Perón se convierte en líder de las clases populares.

² Esta asociación de ideas concibe a la cultura popular únicamente a partir del fuerte condicionamiento que le impone el contexto económico, desde la perspectiva de una cultura subalterna, desde el conformismo y la aceptación, desestimando, como señal De Certeau, la capacidad de las clases populares de hacer y deshacer el juego de los otros, de transformar lo organizado y proponer un sentido propio, aún desde el margen acotado que les impone la cuestión del poder que las atraviesa. (De Certeau, 1999)

Esta concepción negativa del “pueblo” aparece como resultado de una operación ideológica surgida de una disputa clasista por el poder simbólico. Y es en ese movimiento que, como señala Barbero: “... se gestan las categorías de lo culto y lo popular. Esto es, de lo popular como in-culto, de lo popular designando, en el momento de su constitución en concepto, un modo específico de relación con la totalidad de lo social: la de la negación, la de una identidad refleja, la de aquello que está constituido no por lo que es sino por lo que le falta. Definición del pueblo por exclusión tanto de la riqueza como del ‘oficio’ político y la educación”. (Barbero, 2003: 48).

Robyn Quin confirma la función del estereotipo en este intento de legitimación por parte de la “alta” cultura: “Un estereotipo es una representación repetida frecuentemente que convierte algo complejo en algo simple (causando distorsión en dicho proceso porque se hace más énfasis en algunos aspectos del grupo mientras que se ignoran otros).” (Quin, 1996: 225). No debe olvidarse, sin embargo, que “Los estereotipos son a la vez ciertos y falsos. Las características que se seleccionan para categorizar a un grupo social no se inventan, sino que se escogen dentro de una lista enorme de posibilidades. La elección en sí se basa en una serie de prejuicios sobre el grupo” (Quin: 1996: 226). El actual resurgimiento de los estereotipos, positivos y negativos, creados en torno al peronismo dan cuenta de un orden social e ideológico que los pone de relieve, celebrándolos o bien cuestionándolos en su dimensión mítica y popular. Un ejemplo de esta re-lectura es *Nada del amor me produce envidia*³- del grupo Flor de un día, integrado por María Merlino, Diego Lerman y Santiago Loza-, que se define como un melodrama musical y, en tanto obra ficcional, renuncia de antemano a la tentación de un revisionismo sistemático. Sin embargo la introducción de personajes históricos produce inevitablemente la apertura de la puesta a un contexto social, político y cultural concreto, el del primer peronismo, entre 1946 y 1955, año en que la autodenominada Revolución Libertadora interrumpió el proceso democrático del país.

La obra alude a Eva Perón y Libertad Lamarque, figuras omnipresentes que, desde la extraescena, van cobrando peso dramático a través del discurso y los recuerdos de María, la costurera, quien relata un supuesto enfrentamiento entre ambas por un vestido confeccionado en su taller. A partir de un ejercicio de la memoria, siempre parcial, subjetivo y sumamente emocional María diseña, no ya sólo sus cuerpos -a través de los vestidos que adornan los maniqués- sino especialmente las almas de estas mujeres tan influyentes en la sociedad y en su propia vida, que constituyeron alguna vez su único contacto con el mundo exterior. A nivel formal, la pieza retoma elementos de la tradición del melodrama, el tango y el cine, especialmente en sus juegos intertextuales con *La cabalgata del circo*. Encarnando el tono de una mujer de pueblo y con un lenguaje plagado de frases hechas, sentencias inapelables y metáforas triviales, María construye su propio mundo entre tijeras, alfileres, una máquina Singer -emblema, por otro lado, de la labor social de Evita- y un maniquí a medio vestir.

Los metatextos del programa de mano, con un evidente estilo poético, sostienen que los verdaderos motivos por los cuales “la novia de América” abandonara la Argentina para radicarse en México en 1946, estaban vinculados con los “celos profesionales” que sentía por Evita. Mientras que las alusiones a Eva recorren el arco que va desde su mayor

³ *Nada del amor me produce envidia* (2008)/ Dramaturgia: Santiago Loza/ Dirección musical: Sandra Baylac/ Dirección: Diego Lerman/ Actuación: María Merlino.

esplendor como actriz de radioteatros hasta el aspecto más solidario de su función como primera dama, condensado en los estereotipos de la “abanderada de los humildes”, la “Jefa espiritual de la Nación”, o la “Santa del Pueblo”. En estas dos figuras se encarna la idiosincrasia de toda una época y se ponen en evidencia una serie de valores antagónicos a la hora de concebir la política y la división de clases.

La nueva vigencia del ya clásico *Eva y Victoria*, escrito por Mónica Ottino en 1990, en versión de Ugo Urquijo⁴, da cuenta de la polarización producida en el campo socio-político argentino a partir de 2003, reeditando la clásica división entre peronistas y antiperonistas. La obra fue sometida a una serie de pequeños cambios que no llegan a alterar los ejes semánticos ni los diálogos esenciales del texto.

La pieza explora un encuentro -cuya concreción jamás se ha comprobado, pero tampoco se ha negado-, una relación ficcional pero acaso posible en el imaginario de los argentinos. Se trata de la reunión de dos mujeres de gran personalidad, exponentes de ideologías, valores y modos de concebir el mundo a todas luces antagónicos e irreconciliables. La esposa del entonces presidente Juan Domingo Perón visita a Victoria Ocampo, representante de la aristocracia argentina, en Villa Ocampo, su casa de San Isidro, para solicitar su apoyo en función de una causa que ambas defienden -y aquí el primero, y acaso el único punto en común entre ambas-: los derechos sociales de la mujer y el voto femenino.⁵ La obra plantea la necesidad de apertura a ideologías diferentes y la posibilidad de diálogo entre esos polos sociales opuestos.

Bastarda sin nombre, de Cristina Escofet⁶, bajo la dirección de Javier Margulis, es también un unipersonal en el que una mujer evoca a Evita, desde el cuerpo y la memoria, pero lejos de apelar a una dimensión histórica o social -aunque la faz social de Evita la define también como mujer- se concentra en el plano íntimo, privado, que forma parte de la historia pequeña: la de la niñez, el pueblo y las vivencias personales. La obra recorre momentos de la infancia y la juventud de Eva - su llegada a la gran ciudad, su labor como actriz de radioteatro, sus sueños, sus resentimientos, su amor por Perón, que cambiaría para siempre su destino pero no su conciencia de clase- y también de un futuro imaginado, el de una vejez posible. Hija bastarda de un hombre rico y una sirvienta, Juana Ibarguren, Eva lleva adelante una lucha infatigable por la legitimación y la legalidad, que signara luego su tarea política en pos de los derechos de los más necesitados. Esta puesta en primer plano de la condición humana de un personaje histórico halla su correlato en la revalorización de la dimensión poética del lenguaje teatral: la palabra, la luz, la música. El componente musical, que se erige como un recurso de distanciamiento brechtiano en su labor contrapuntística, produce al mismo tiempo el efecto contrario al crear un clima intimista que profundiza el carácter emotivo de la obra.

Traspassando el umbral de la cuestión política y la militancia, se propone una reflexión sobre la condición profundamente humana, sensible y vulnerable de una mujer que expone su fortaleza pero también sus debilidades, sus sufrimientos y carencias, desandando el mito

⁴ *Eva y Victoria* (2011) Dramaturgia: Mónica Ottino / Adaptación: Ugo Urquijo- Graciela Duffau/ Actuación: Andrea Del Bocca, Graciela Duffau/ Charo Moreno/ Dirección: Ugo Urquijo

⁵ Victoria Ocampo fundó, junto a la escritora María Rosa Oliver, la Unión de Mujeres Argentinas, que promovió el voto femenino. Por otro lado, conocida es la labor de Eva en este sentido, por cuanto fue gracias a su gestión directa y su creación de la Comisión Pre- Sufragio que, el 23 de septiembre de 1946, se promulgó la ley del voto femenino.

⁶ *Bastarda sin nombre* (2011). Dramaturgia: Cristina Escofet/ Actuación: Roxana Randón/ Música: Mateo Margulis/ Dirección: Javier Margulis

y los estereotipos. En este sentido, acordamos con Plotnik cuando señala que las obras literarias o teatrales que giran en torno a la figura de Eva no apuntan tanto a “reforzar o debilitar mitos y leyendas relacionados con la dicotomía peronismo/ antiperonismo. Tampoco se trata solamente de la vigencia o la muerte de su figura en confrontaciones ideológicas y políticas [...]. Par analizar el personaje literario de Eva Perón es necesario tomar en cuenta cuestiones de género sexual ya que su figura ha sido apropiada para resignificar visiones sobre la nación, donde su cuerpo tiene un rol crucial” (Plotnik, 2003: 13).

Por su parte, *Palo y a la bolsa* (2010) propuesta escénica del grupo El Pliegue, de Carla Llopis, también autora y co- directora, junto a Guillermo Parodi, del espectáculo, fue presentada en El desguace, espacio autodefinido como Teatro y almacén cultural, en el marco del ciclo El teatro y las transformaciones sociales, que se llevara a cabo en agosto y septiembre de 2011⁷. Previamente, la obra se exhibió en un ámbito emblemático: el Espacio Cultural Nuestros Hijos (ECuNHI), sede de la Universidad de Las Madres de Plaza de Mayo y ex ESMA, que fuera uno de los centros privilegiados de tortura durante la última dictadura militar. Al dramatismo inenarrable que sugiere ingresar a ese espacio deben añadirse las alusiones -a partir de carteles, fotos de desaparecidos y afiches de Néstor y Cristina Kirchner- a la política de derechos humanos llevada adelante por estos últimos gobiernos. Por lo tanto, el recorrido que realiza el espectador desde su ingreso hasta la sala teatral propiamente dicha, se convierte en un itinerario iniciático cargado de símbolos que activan en él las fibras más sensibles de la memoria y el horror, al tiempo que lo predisponen a recibir un mensaje social y político.

Se trata de una pieza multidisciplinaria que, desde el lenguaje teatral, la danza y el canto indaga en los estereotipos del peronismo, siempre presentes en el imaginario argentino. Y lo hace a partir de la concepción del teatro como hecho festivo, como encuentro comunitario que, en tanto parte de una cultura viva, subraya la importancia de la memoria y la solidaridad en una sociedad democrática. En este sentido, y ante la caída de las grandes utopías -entre ellas la utopía brechtiana-, el teatro renuncia a la aspiración de transformar de un modo directo la realidad pero no a su capacidad de erigirse como un ámbito para la reflexión y la toma de conciencia de las injusticias y las desigualdades sociales.

El espacio se desborda hacia los márgenes y se prolonga hacia el ámbito cotidiano, al tiempo que se produce el movimiento inverso: la subjetivización y ficcionalización del espacio real. El público se desplaza con los actores para detenerse ante los eventuales núcleos de acción, los actores rodean al espectador cantando la marcha peronista, o bien público y actores aparecen como partícipes de una misma manifestación, como en la escena en que el presidente sale al balcón, remedando el gesto emblemático que lo caracterizara. De este modo, el espectador adquiere un rol sumamente activo, no ya sólo en la toma de posición a que lo obligan las obras políticas, sino también en cuanto a su dinámica y sus procedimientos formales.

⁷ En el texto de convocatoria a los autores y grupos teatrales se afirmaba: “Entendemos por transformaciones sociales a los grandes cambios políticos, económicos y culturales -de la historia y de la actualidad- que han incidido de manera notoria en la vida de los pueblos y las personas. En un sentido amplio abarcan desde la Revolución Francesa al zapatismo, desde la abolición de la esclavitud al voto femenino, desde el hippismo y la píldora anticonceptiva al matrimonio igualitario”.

La Patria fría, de Andrés Binetti y Mariano Saba⁸, retrata la vida de un circo pobre en medio de la Pampa -como emblema de la extensión inabarcable de nuestro país que, desde *La cautiva*, de Esteban Echeverría⁹ y el *Facundo* sarmientino se piensa como un verdadero obstáculo vinculado con el aislamiento, la pobreza y la imposibilidad de progreso.

El circo se erige como un reflejo paródico de la sociedad argentina. En este sentido debe desentrañarse el retrato de sus personajes, no exento de ironía: un tirador de cuchillos tuerto y pro- nazi, un payaso socialista, una contorsionista guaraní admiradora de Evita, un enano que ha dejado de ser la atracción del circo porque ha crecido demasiado, un presentador antiperonista que insiste en que, para ser genuina, la alegría del pueblo sólo puede ser generada por sus artistas y no por un movimiento político. El antihéroe grotesco es quien estructura la trama, y lo hace apelando indirectamente a uno de los estereotipos negativos con los que fuera desde siempre estigmatizado el peronismo: la idea de la demagogia. En este sentido, para contrarrestar la supuesta demagogia de la política social se enarbola la bandera del arte popular del circo.

Dos aspectos aparecen, a nuestro entender, como los más valiosos de esta puesta: en primer lugar, el hecho de que los espectadores -que rodean, en círculo, el ámbito escénico- son en realidad espectadores de las bambalinas, de la trastienda, del espacio no visible en las representaciones tradicionales.

El segundo aspecto es la importancia que se otorga a la extraescena, definida tanto por las voces y sonidos que provienen de ella como por las miradas dirigidas desde el área de juego hacia afuera y las constantes entradas y salidas de los personajes. A nivel semántico, el afuera llega a cobrar tanto peso dramático como la escena misma, y posee un doble carácter: por un lado, la pista del circo, donde los artistas despliegan sus habilidades en un juego no visible para el espectador teatral y, por otro lado, el exterior, el pueblo de Basavilbaso, al que llega el tren solidario de Evita repartiendo juguetes, libros, bicicletas y máquinas de coser.

Esta configuración de la escena y la extraescena reproduce la “sutil línea de visibilidad” a la que alude Foucault cuando describe el rol del pintor en su célebre estudio sobre *Las Meninas* de Velázquez. La mirada de los personajes restituye lo que falta a la vista del espectador, su función es atraer al cuadro lo que le fue negado. La extraescena, entonces, se torna omnipresente, condiciona y determina fuertemente la escena. Se trata, remitiéndonos nuevamente a Foucault, de un núcleo exterior, retirado en su invisibilidad esencial -al igual que los soberanos en la obra pictórica mencionada- pero aludido e imaginado constantemente, que se erige como el verdadero centro de la composición y que pone en primer plano una dimensión metateatral.

Mientras que la otra extraescena adquiere importancia a partir de su peso social, de constituirse como un trasfondo político “real”. La marcha peronista aparece como una cortina musical que, si bien proviene del exterior, divide a los personajes -del mismo modo que sucede en la sociedad- en simpatizantes y detractores. Esta situación llega a su punto

⁸ *La patria fría* (201). Dramaturgia: Andrés Binetti- Mariano Saba/ Actuación: Marcelo Aruzzi, Natalia Bavastrello, Oscar Cayon, Osvaldo Djeredjian, Ezequiel Lozano, Juan Pascarelli, Eduardo Peralta, Mariano Saba./ Dirección: Andrés Binetti

⁹ En *La cautiva* Esteban Echeverría deja entrever la necesidad de superar elementos negativos para el progreso, entre ellos el “inconmensurable” y “solitario” desierto y el problema del indio. Esta preocupación era común a los representantes de la Generación del 37 -cuyo referente fundamental es, justamente, Echeverría-. Basta pensar, en este sentido, en el lema de Alberdi: gobernar es poblar. Vencer esos obstáculos era parte de un programa político que pretendía echar las bases de la organización de un nuevo país.

cúlmine en la escena final, cuando los aplausos y las exclamaciones de alegría del pueblo que da la bienvenida a Evita se contraponen con una música estridente, ejecutada a partir de la orden del animador, con la obvia intención de impedir que la marcha peronista llegue a oídos de todos.

La obra se presenta también como reescritura del grotesco a partir de una dimensión trágico-cómica que amalgama el humor de las situaciones con la marginación, la pobreza y la soledad a las que están condenados. Los personajes son seres fracasados, que no pueden adaptarse a la sociedad o sufren grandes carencias que intentan suplir con su talento. El arte entonces adquiere el mismo carácter reparador y salvador que la política, entendida como una nueva praxis, más justa y próxima a la gente.

Si, a principios del siglo XX, el grotesco criollo y el sainete retrataban las penurias y las esperanzas de los inmigrantes que venían a nuestro país a rehacer su vida escapando de la pobreza de la guerra, en el caso de *La Patria Fría* esa marginación se vincula con los problemas de los habitantes de un pueblo relegado de nuestro país. La circularidad de las situaciones y la asfixia que provoca la imposibilidad de salida -aspecto deudor del género del absurdo- se ven atenuadas en este caso por una luz de esperanza: el tren de Evita, detenido en el pueblo, trasciende la simple alegría de recibir regalos, para erigirse en el símbolo de un cambio posible.

La base costumbrista del grotesco criollo se transgrede a partir de la caricatura patética que alterna con una serie de procedimientos realistas, entre estos últimos pueden mencionarse los encuentros personales, el método biográfico de presentación de los personajes y una incipiente tesis realista, vinculada con el contexto social, económico y político, que aparece a través de la problemática de sus protagonistas. Sin embargo esta tesis se plantea, no ya como una certeza que el desarrollo de la trama tiende a probar, sino como una incógnita, como una esperanza que se deja entrever esporádicamente desde la extraescena dando luz al espacio clausurado del circo, condenado a la desaparición.

Los núcleos semánticos que se presentan en las obras canónicas del grotesco criollo Pellettieri (2008: 190), aparecen re-significados en este “nuevo grotesco”: la crítica a las relaciones de parentesco apenas se insinúan y no constituyen un eje central en la obra. Por su parte, y si bien el trabajo puede resultar improductivo si tenemos en cuenta la merma de público que asiste a las representaciones circenses, aparece implícito un cambio de signo del valor del trabajo, redimensionado por una política que aspira a convertirlo en un valor dignificador del hombre. Del mismo modo puede observarse, como en el grotesco criollo, un personaje que representa al viejo orden -en este caso un modo caduco de hacer política- y de los viejos valores y, por otro lado, una serie de personajes que representan las nuevas concepciones de una política dirigida a una sociedad móvil y dinámica. En tanto lugar muerto, cuyos habitantes están perdidos para siempre, *La Patria Fría* se convierte entonces en el lugar de los debates acalorados, los apasionamientos y la toma de posición.

Conclusión

Intentar desentrañar el lugar y el significado del peronismo en la literatura y el arte requiere tener en cuenta una serie de referencias políticas, históricas, sociales y culturales que determinan distintas formas de representación de los estereotipos y simbolismos que hacen a nuestra identidad.

Creemos que el factor más novedoso de esta revisión de los mitos del peronismo desde el teatro porteño actual es justamente la pretensión de recuperar la verdadera complejidad de la cultura popular, alejada del reduccionismo de esos estereotipos.

Resulta innegable que estas piezas se apoyan en una dimensión histórica y se nutren en el carácter social del peronismo. En ellas se apela al “pueblo” en tanto categoría cultural, como modo de expresión de una determinada concepción del mundo y de la vida, propia de las clases populares -aunque no exclusivamente- en contraposición con la de la aristocracia, asociada, en el imaginario peronista, con culturas foráneas.

Esta opacidad del concepto de “lo popular”, que aparece como resultado de múltiples disputas y antagonismo históricos surge, en este caso, por la evidenciación y la deconstrucción de esas imágenes estereotipadas, que se ponen en evidencia en tanto construcciones culturales propias de un momento histórico determinado y que adquieren hoy diferentes significados a la luz de nuevos contextos sociales.

Como señalan, a propósito de esto, Grignon y Passeron, la cultura popular debe pensarse desde una ambivalencia: como el resultado del ejercicio del poder y la dominación pero también, y esencialmente, como una forma de resistencia, como un acto de apropiación del espacio ajeno y de resignificación de los sentidos instituidos.

Otro elemento común de estas piezas es una fuerte extraescena realista, vinculada con el plano social, económico y político -asociado generalmente con gobiernos peronistas- que aparece de diversos modos en escena, condicionando de una manera directa las vidas de sus protagonistas. En este sentido las tesis realistas planteadas, aún en el contexto de poéticas no realistas- se vinculan con la creencia en un cambio posible, con la aspiración a una sociedad más justa, a la igualdad de derechos, a la movilidad y al progreso social.

Alejadas de todo didactismo en relación con el funcionamiento de las instituciones del Estado¹⁰, estas piezas indagan en los alcances del modelo social, político y económico proyectado por Perón, la denuncia de problemáticas sociales, la resistencia de las clases altas a las reivindicaciones obreras, la polarización de la sociedad en peronistas y anti- peronistas. Si esta reflexión no se detiene en el carácter destructivo de un enfrentamiento entre adversarios puede tomarse en su signo positivo, por cuanto el debate y la reflexión son parte de un ejercicio democrático que conduce a las sociedades a un mayor nivel de tolerancia.

¹⁰ Otra idea sumamente difundida en la sociedad es la que vincula de manera directa a la actividad artística y literaria con la propaganda partidaria. En *Cine y peronismo. El Estado en escena*, Clara Kriger refuta la tesis de la propaganda política - elaborada durante el primer gobierno peronista y aplicada cíclicamente en momentos de reposición de obras políticas que lo reivindican- con sobrados argumentos teóricos y estadísticos, así como con ejemplos concretos provenientes de un amplio corpus fílmico. En este sentido, la autora despeja el malentendido en el que tradicionalmente se ha basado esta hipótesis cuando señala que, la asociación cine- propaganda política es pertinente “cuando se hace referencia a los documentales del período, ya sea en forma de noticieros o de cortos y medietrajajes institucionales, realizaciones que formaron parte de una política comunicación que el Estado construyó por primera vez en la Argentina” y que respondían a “la necesidad de difundir y promocionar los actos, los mensajes y las políticas de gobierno”, y aclara luego que “sin embargo, el material fílmico de ficción producido en el período no es homogéneo, ya que contiene expresiones estéticas y culturales de distinto orden en las que no es posible hallar planteos políticos o programáticos explícitos.” (Kriger, 2009: 9-10). Como afirma Clara Kriger con respecto al denominado cine peronista, se torna necesario desestimar radicalmente, en las piezas teatrales analizadas, la posibilidad de un arte con fines políticos y propagandísticos y rechazar el reduccionismo que esto supone, operación que parece desconocer la capacidad resemantizadora y multiplicadora de sentidos propia del arte.

Bibliografía

- Amossy, Ruth y Anne Hersberg Pierrot (2001) “La noción del estereotipo en las ciencias sociales” en *Estereotipos y clichés* (Buenos Aires: Eudeba)
- Barbero, Martín (1987) “Afirmación y negación del pueblo como sujeto” en *De los medios a las mediaciones. Comunicación cultura y hegemonía* (Barcelona: Gustavo Gili)
- De Certeau, Michel 1999 (1990) *La invención de lo cotidiano. I Ates de hacer* (México: Universidad Iberoamericana/ ITESO/ Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos)
- Elliot, Einer (1993) “Formas de representación” en *Cognición y currículum* (Buenos Aires: Amorrortu Editores)
- Foucault, Michel 1989 (1971) “Las meninas” en *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas* (México: Siglo XXI)
- Grignon, Claude y Passeron, Jean Claude 1991 (1989), “Dominomorfismo y dominocentrismo” en *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura* (Buenos Aires: Nueva Visión)
- Grüner, Eduardo (2006) ¿“Multiculturalismo” o conflicto cultural?”, en *Escenas latinoamericanas* (Buenos Aires: Artes del Sur)
- Kruger, Clara (2009) *Cine y peronismo. El estado en escena* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno).
- Pellettieri, Osvaldo (2008) *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor* (Buenos Aires: Galerna).
- Piglia, Ricardo (2000) *Crítica y función* (Buenos Aires: Seix Barral)
- Plotnik, Viviana (2003) *Cuerpo femenino, duelo y Nación. Un estudio sobre Eva Perón como personaje literario* (Buenos Aires: Corregidor)
- Punte, María José (2007) *Estrategias de supervivencia. Tres décadas de peronismo y literatura* Buenos Aires: Corregidor
- Quin, Robyn (1996) “Enfoques sobre el estudio de los medios de comunicación: la enseñanza de los temas de representación de estereotipos”, en *Representación y estereotipos* (Buenos Aires: Ediciones de la Torre)
- Ricoeur, Paul (1989) *Ideología y utopía* (Barcelona: Gedisa)