

## EVA PERÓN DESPUÉS DE LA MUERTE

Jimena Cecilia Trombetta

UBA/ CONICET

*Octubre en el paraíso (Eva Perón después de la muerte)* de Edmundo Kulino, dirigida por Hernán Aguilar, se estrenó unos pocos días antes de las elecciones, más precisamente el 26 de octubre de 1983. En ese clima tumultuoso, se llevó a escena a Eva Perón mediante una trama que mixturaba la vida del personaje histórico con un clima de fantasía y ensoñación. Eva se encuentra en las puertas del cielo frente al burócrata de aquél lugar que decide dejarla o no dejarla pasar de acuerdo a la confirmación de una computadora. Mientras Eva espera su ingreso se suceden diversos personajes que hablan de la posición ideológica afín al peronismo y su negativa.

Más allá de haber sido la primera puesta en el período de la posdictadura en construir la imagen de Eva Perón o recordarla como estandarte político de la militancia de izquierda, el acercamiento a su imagen comienza en la clandestinidad en el cine con el trabajo del Grupo Cine Liberación (*Evita* de Juan Schroeder o *La hora de los hornos* de Getino-Solanas), y se trasunta -luego de la controversial puesta de Copi y el grupo TSE, *Eva Perón* en 1970 en el teatro L' Epee de París- con el poema *Eva Perón en la hoguera* de Leónidas Lamborghini, que luego de su publicación en Partitas en 1972, fue realizada en el año 1994. Además la larga década del setenta se caracterizó por generar textos dramáticos que hablaban del peronismo tales como *Chau Papá* (1972) de Adelach y *Eva Perón. Alma de la Revolución Nacional Justicialista* (1975) de Pedro Castro Hardoy, Luis Araujo, Daniel Brondo y Pablo Lucena, estrenada en el teatro Municipal General San Martín, a su vez había sido editada en cassette donde había sido interpretada

**Dramateatro Revista Digital.** ISSN: 2450-1743. Año 18. Nueva Etapa. Nº 1-2, Octubre 2015 – Marzo 2016. *Eva Perón después de la muerte*, Jimena Cecilia Trombetta, pp. 369-378

musicalmente por Los Chilicotes y Los Puesteros de Yatasto, quienes recitaban y cantaban con base folclórica los valores de una Eva Perón militante, entre otras.

Nos interesa aclarar que creemos que estas obras son las que la ubican en el rol de militancia, mientras que las producciones realizadas por la Subsecretaría de Información en el período peronista de los años cincuenta corresponden más a afianzar el epíteto de abanderada de los humildes, hada buena, en definitiva la idea de la Eva-santa. La concentración de una Eva militante y una Eva santa también se puede hallar en la edición de *Eva de América* de Osvaldo Guglielmino en 1983, que por la poética musical que resalta la samba, la idea de la pachamama y la idea de pueblo como pertenencia de la clase marginada históricamente -gaucho-inmigrante-obrero-, se inclina más hacia la concepción de una puesta propia de los setenta que a una obra planteada en los años '80. La producción de los años '80 inaugurada como mencionamos por *Octubre en el paraíso*, formuló una serie de posteriores musicales (que si bien en algunos casos habían sido gestionados desde la idea original en años anteriores, tal como el caso *Eva, el gran musical* (1986) de Nacha Guevara, Pedro Orgambide y Alberto Favero) que parodiaron, criticaron y reformularon la imagen de Eva Perón para alejarla de la idea de la *femme fatale* propuesta por la Evita de Andrew Lloyd Weber y Tim Rice.

Entre esas puestas podríamos pensar en *Hello Plastic!* (1985) de José Chaya con una controversial recepción, *Evita, la mujer del siglo* (1985) de Agustín Pérez Pardella con una recepción baja en Buenos Aires pero de un gran impacto en la gira por las provincias, *La dama, o el sueño del retorno* (1985) de Estela Quinteros, *Cuando Perón llegó a la casa rosada* (1985) de Juan Carlos Tagle Achával estrenada en la provincia de Córdoba, *Cantata a Juan Domingo Perón* (1984) también realizada en Córdoba, todo ellos descansando también en la macroestructura del musical, algunos desde el melodrama, otros desde la parodia de los melodramático.

En ese nivel de productividad se contextualiza *Octubre en el paraíso*, la única en este caso que decide hablar de la figura histórica desde la idea de un no-lugar: las puertas del paraíso. Con la finalidad de comprender las particularidades que tuvo esta puesta nos interesa analizar el sistema de personajes propuesto por la obra. Si bien no ha quedado registro en video de la puesta, trabajaremos con materiales

**Dramateatro Revista Digital.** ISSN: 2450-1743. Año 18. Nueva Etapa. Nº 1-2, Octubre 2015 – Marzo 2016. *Eva Perón después de la muerte*, Jimena Cecilia Trombetta, pp. 369-378

parateatrales tales como: una entrevista a su director, críticas de la época, su texto dramático registrado en Argentores y algunas pocas fotografías que han quedado. Además de tener en cuenta que partimos el análisis desde el lugar de la pérdida, también nos interesa pensar cómo esa pérdida se traslada a la constitución de los personajes. Así analizaremos cómo se construye la imagen de Eva, Perón, Apold (Apold), Magaldi, Braden y Alfredo, cómo el sistema de personajes propone una tipificación ideológica armado desde la idea de la oposición política, enfrentando personajes que varían desde el obrero, el terrateniente y el aparecido. Y por último como el personaje Chanser se incorpora exclusivamente desde la ficción pero establece una tensión con la historia, por la dialéctica que se provoca en la mezcla entre los personajes históricos citados, los tipificados y su carácter ficcional.

### **Los personajes históricos-políticos**

La manera de construir las figuras políticas de Eva Perón, Perón, Braden, Alfredo Palacios y Raul Apold, parten de la posición ideológica del autor y del director. Cada uno de estos personajes funcionan desde la prosopopeya, es decir desde la acción de otorgarle la voz al muerto: un deber político en esa época, al menos para los hacedores de esta obra que ya estaban marcados en listas negras por los militares, así señalaba Hernán Aguilar para una entrevista especial para este artículo. Los diálogos en el texto proponen un sistema de oposición donde los discursos peronistas se oponen a los antiperonistas. Desde un sistema actancial el discurso peronista se sitúa como el valedero. Algo que establece una continuación en la discusión ideológica, justamente por la falta de cierre, ya no en relación o no al peronismo de primera hora, sino a sus luchas dentro de los setenta; y en este punto el recorrido del cadáver de Eva viene a ser uno de los puntos más álgidos de la cuestión. El cadáver de Eva, funcionó como el primer cuerpo desaparecido. Darle voz en el teatro desde las puertas del paraíso es retornar la vivencia de un cuerpo que ya no está.

(...) Argentina “ha muerto” en la dictadura, la mató la dictadura, ya no existe o al menos ya no podrá ser la misma, y el gran acto de ratificación ritual de nuestra existencia es la

teatralidad desde el cuerpo viviente. Por eso la Argentina se transforma en una especie de laboratorio de teatralidad social en la Posdictadura: para sostener que mientras los cuerpos viven, seguimos viviendo, y a la vez sostener desde la relación cultura viviente-muerte el duelo por el país muerto. (Dubatti, 2014: 150)

Así lo muestra la primera escena, mientras en un camastro yace el cuerpo de Eva rodeado por el pueblo, se escucha la voz de ella proclamar su deseo por vivir eternamente con el General y con el pueblo. La invocación de su voz separada del cuerpo muerto le brinda presencia a ese mismo cuerpo inerte. Entonces, la ausencia de vida del cuerpo en escena se supera desde la presencia viva de lo sonoro de la voz. Su voz conforma el grano<sup>1</sup> de su materialidad corporal, y desde allí el medio de su voz se convierte en el todo, en su cuerpo. Aquí, la voz funciona como el signo político característico de Eva Perón, además de sus gestos, su vestuario y su peinado.

La Eva creada por Yeni Patiño y Hernán Aguilar fue construida de modo mimético, su peinado reproducía el chifón, y Yeni había tenido que teñirse el pelo de rubio. Por otro lado el vestido con el que se veía a la actriz en la escena con Perón en el balcón, no era el traje sastre sino un vestido de gala que producía el efecto de la Eva-Santa o la idea del hada buena.

En el modo de construir el personaje de Eva se manejan dos variantes míticas: la santa y la militante. La idea de la santidad descansa en la obra en el derecho a entrar al cielo, y dejar de permanecer en el limbo. Y la idea de la militancia se observa en la defensa a la clase obrera. Un ejemplo de ello es la escena que Eva dialoga con Braden. Braden discute el reconocimiento de Eva en Latinoamérica y le comunica que aceptará la asesoría “a unos autores que quieren realizar una ópera rock de nombre Evita, y cuya acción transcurre en no sé qué país latinoamericano.” Inmediatamente después de esa escena Eva canta un tema que pregona la idea de la patria grande de San Martín y Bolívar.

---

<sup>1</sup> Roland Barthes desarrolla el concepto de grano de la voz, justamente como eso: la materialidad del cuerpo hablando su lengua materna, retoma Alejandro Sustí, para comprender la importancia de la idea de la voz de Eva propuesta en la novela *La pasión según Eva* de Abel Posse.

Otro punto que responde a cuestionar la ópera rock y su construcción de una *Eva-femme fatale*, es cuando se vuelve a relatar la anécdota sobre su vinculación afectiva con Magaldi. Aquí, *Octubre en el paraíso*, realiza una escena donde Eva no solo se vincula con Magaldi sino también con la esposa de dicho músico. Sobre este personaje el director de la pieza declaraba en una entrevista realizada por la revista La Epoca:

Todo esto comenzó como una ficción, pero luego de un tiempo de trabajo fuimos dándole un tratamiento real, como lo fue su encuentro con Agustín Magaldi, para salir a contestar la barbaridad que plantea la ópera rock inglesa. Queremos mantener una figura de evita, rescatarla fundamentalmente para el resto del mundo. (Hernán Aguilar, para La Epoca, sin fecha exacta)

A su vez, esta escena establece una nueva mirada sobre Buenos Aires, componiendo desde el tango y la samba la fascinación de Eva por la gran ciudad, quitándole el mito del bajo fondo al arrabal.

En ese sentido, el segundo acto disminuye la variante mítica de la Eva santa para dar lugar a la variante mítica de la Eva militante. Este giro propicia una postura política que la ubica como defensora de las ideas socialistas de Alfredo Palacios y como estandarte político de la militancia de los setenta. En el mismo tono combativo se propone desvincularla ideológicamente de un personaje como Raúl Apold. Así la obra tiene una escena con un personaje llamado Apolo, en la cual discute con él y lo compara con el senador McCarthy de Estados Unidos por los niveles de censura que implementó hacia los artistas.

Más allá de los planteos políticos que se establecen entre los personajes mencionados y Eva, la obra también indaga sobre la relación entre Eva y Juan, donde se concentra y se vincula la idea romántica con la macropoética del melodrama. A la escena entre Eva y Juan la antecede la discusión entre Braden y Eva, donde Evita recupera la idea de la patria grande. Se compone con un pasaje entre canciones que mezcla lo político con el episodio romántico entre los líderes, dónde se conocen y bailan. Esta breve secuencia culmina el primer acto dejando al personaje de Evita en el lugar de la *anábasis*, en tanto su ascenso a la arena política y a su relación con el futuro presidente. Cabe destacar que la figura de Perón solo

aparece como un personaje bisagra que genera un giro dramático, pero no se convierte en un agente histórico relevante en tanto que el protagonismo recae sobre Eva. En este punto el amor entre Eva y Juan es el puntapié del amor en la acción social que se plantea en el diálogo de la escena final donde Perón le propone desde el vínculo de amor generado que trabaje con ella. Jesús Martín- Barbero expone como el romanticismo había nacido como un movimiento que cuestionó los canones de la burguesía. La propuesta de esa acción social supone el cuestionamiento de los canones que reinaban en Argentina en ese período histórico. Así la pregunta a Chanser en esa misma escena de si existen los cambios viene a enlazar lo melodramático con lo político y lo político con lo popular. Entonces, lo popular no tiene habilitada la entrada al paraíso, y se vincula íntimamente con la idea de revolución, que más adelante en la escena entre el Obrero y Chanser se concretará.

### **Lo histórico político en los personajes (Terrateniente-Obrero-Aparecido)**

Así cobra sentido la incorporación del personaje Aparecido con quien Eva dialoga pensando junto a él la posibilidad de la memoria como espacio de la resistencia y de la eternidad. Esta es otra escena donde la idea del retorno de lo muerto como constructor necesario para la memoria vuelve a presentarse de un modo muy claro para el espectador. De esta manera se acepta que la memoria no es un espacio fijo, sino un espacio móvil, construido desde la necesidad de un presente, de este modo pueden estar juntos el personaje Aparecido con Eva, en un espacio liminal como las puertas del cielo. Esa posibilidad, o ese verosímil dentro de la obra, lo habilita también el contexto histórico en que fue escrito. Si bien el peronismo resultaría vencido por el radicalismo unos días después al estreno de la puesta, su creación se había realizado como una necesidad de recuperar el peronismo en la escena de la política, ya que había sido acallado por diversas dictaduras

(...) El teatro de Posdictadura opera como un constructor memorialista. Estos dispositivos de estimulación (más que de comunicación) hacen que los muertos se presentifiquen en la memoria del espectador aunque no se esté hablando explícitamente de ellos (...) Cada

espectador, cada público, proyecta sobre esa ausencia sus propias preocupaciones, deseos, construcciones subjetivas. (Dubatti, 2014: 138)

Hacia el final de la pieza, lo combativo se potencia. Chanser, el encargado en dejar pasar o no pasar a quienes llegan al cielo decide dejar acceder al terrateniente y no al obrero. De esta manera, el pueblo se revoluciona y lo crucifica a Chanser hasta que aquél permite la entrada del obrero. Una vez más se puede ver como la intención de la obra es rescatar la idea del peronismo de izquierda, tomando como estandarte militante la figura de Eva. Que se llame *Octubre en el paraíso* remite a la idea del 17 de Octubre como día revolucionario y a pesar de Eva no haber estado presente en la Plaza de Mayo, la obra se permite incorporarla como testigo en el paraíso.

En este caso la revolución del obrero, y la pugna con el terrateniente recupera nuevamente un espacio peronista, en tanto que si Eva fue representante de la clase obrera, y el peronismo se propulsó como única posición popular, la ganancia del obrero que finalmente ingresa al paraíso es una ganancia peronista; y todo esto en función de una macroestructura melodramática. Alejandro Susti, observa como el peronismo se vinculó a la idea de familia y en este sentido menciona que el reconocimiento de los hombres, que hasta esa instancia no eran legitimados, comienzan a ser parte de la idea de familia a partir del reconocimiento de Perón. A quienes reconoce Perón y en este caso puntualmente reconoce Eva son todos aquellos ilegítimos que se remontan al período colonial y se prolongan durante la república en las figuras del gaucho y el inmigrante (2007:44).

El propósito del discurso de Eva, por lo tanto, es defender el nuevo orden social instaurado por el peronismo de todo aquello “que oculta y disfraza”, la amenaza de otro –la oligarquía– que busca revertir el cauce de la historia. En esta visión estática, por lo tanto, no existe la posibilidad de integración entre estas dos instancias antagónicas pues toda negociación o acuerdo entre ambas implicaría la anulación de la ilusión dramática creada por el discurso. (Susti, 2007: 44)

De esta manera sostenemos junto con Susti que el peronismo funcionó como un segundo momento en la creación de la idea de patria y de identidad. Avanzando

hacia los setenta esa idea de patria desde las representaciones del peronismo sobre Eva se traslada hacia al peronismo de izquierda y a la militancia, hasta generar una pugna en esa época sobre a quién pertenece la patria, de este modo se lucha por apropiarse desde la propia ideología del concepto nación. A pesar del contexto histórico posterior a la puesta, la derrota del peronismo en las elecciones, quienes realizaron la obra seguían sosteniendo una idea del peronismo vinculado íntimamente a la idea de un pueblo y puntualmente un pueblo peronista vinculado con las ideas de Alfredo Palacios. En la misma lógica de rescatar lo popular como síntoma del retorno de lo proscrito, la puesta -que como mencionamos respondía a la ópera inglesa- armó su música entre sambas y tangos, un elemento propio de la cultura de masas reinante en el período peronista.

### **La historia en la ficción y la ficción en la historia (Chanser-Eva)**

Cuando Dubatti piensa el teatro de los muertos explica como “designa, en particular, el dispositivo poético de la memoria advertido en el teatro de la Posdictadura respecto de las experiencias y representaciones del pasado; en general, la inabarcable masa de teatro de quienes nos precedieron, el teatro que hicieron los ya muertos y que, de alguna manera misteriosa, regresa cada vez que se produce un acontecimiento teatral” (Dubatti, 2014: 142) Y agrega que “el teatro se mantiene vivo como institución, como biopolítica, como convención e invención, como poética, a través del entramado rizomático de la historia.” (Dubatti, 2014: 145)

La puesta de Hernán Aguilar y el texto dramático de Kulino, proponían entrelazar diálogos entre el personaje histórico Eva Perón en las puertas del paraíso dialogando con un personaje llamado Chanser. La anécdota narrada por Hernán Aguilar era mencionar como algunas personas que veían el espectáculo preguntaban sobre la existencia real de ese personaje, pensando que se trataba de un personaje histórico. En este sentido, lo rizomático se produce en dos direcciones, por un lado el personaje de Eva se vuelve fehacientemente fantasma, y la actriz presta su cuerpo para encarnar a un fantasma, siendo de este modo que Eva es y no es personaje histórico en esa puesta. Y por el otro lado, Chanser, al



hablar con el personaje histórico Eva Perón, o la remanencia magnética de esa historicidad, se convierte en un posible personaje histórico que claramente no es tal, he ahí la expectativa de ver en Chanser un personaje histórico, que hace derivar su carácter sobrenatural a la idea de lo fantasmático, es decir a una imagen sin semejanza, que se venía trabajando en los otros personajes históricos propuestos por la obra.

Desde una idea deleuziana Chanser deja a flor de piel la idea de simulacro, propuesta desde el artificio teatral. Chanser, como sostenemos, no representa un personaje histórico, pero es simulacro de un personaje histórico por estar rodeado por esta tipología, y a su vez los personajes históricos no representan una semejanza con los agentes originales de la historia en sí, sino que son desde la idea del simulacro, son simulacros por sus diferencias y es allí donde yace el retorno de lo muerto y la composición fantasmagórica de cada uno de los personajes propuestos en *Octubre en el paraíso*, (*Eva Perón después de la muerte*).

Sin embargo, a pesar de poder hacer esta lectura que plantea la idea del corrimiento del referente, Hernán Aguilar declaraba en una nota para Tiempo Argentino la necesidad de recuperar su figura para todo el pueblo argentino y no solo para el peronismo, estableciendo la idea de una posible recuperación histórica por un lado y por el otro la posibilidad de la idea de una identidad nacional aplicada a Eva Perón.

Eva – afirma el director- despertó grandes pasiones de un lado y del otro; grandes cegueras y grandes obsecuencias, para así decirlo con más precisión. Creo que estamos relativamente maduros como para abordarla sin preconceptos, con la distancia que nos da el tiempo. Esta no es una versión teatral de Eva Perón para el pueblo peronista, sino para la totalidad del pueblo argentino. En un ensayo de aproximación a la verdad histórica. La obra de Kulino es una suerte de hipótesis metafísica basada en documentos estrictamente veraces. La acción empieza con la muerte de Eva, a los 33 años, mientras su cuerpo es embalsamado. Es una Eva que dá y pide explicaciones; una Eva que se cuestiona a sí misma y a su propio movimiento de masas, desvirtuado y ensuciado por muchos de sus seguidores; una Eva que propone el olvido y la superación de antinomias. (Hernán Aguilar para Tiempo Argentino, 11 de octubre de 1983, p.13)

**Dramateatro Revista Digital.** ISSN: 2450-1743. Año 18. Nueva Etapa. Nº 1-2, Octubre 2015 – Marzo 2016. *Eva Perón después de la muerte*, Jimena Cecilia Trombetta, pp. 369-378

Desde nuestro punto de vista esta es una declaración contextualizada en el último período de la dictadura y las inminentes elecciones el 30 de octubre de 1983. Parte de la productividad de la obra dará cuenta de una tendencia posterior con respecto a la figura de Eva, que tiene que ver con rescatar su imagen desde la postura ideológica fuese peronista o radical quien lo escribiera.

## **BIBLIOGRAFÍA**

Barthes, Roland, 1986, *Lo obvio y lo obtuso*, Buenos Aires, Paidós.

De Grandis, Rita, 2006, *Reciclaje cultural y memoria revolucionaria. La práctica polémica de José Pablo Feinmann*, Buenos Aires: Biblos.

Deleuze, Gilles, 2009 *Cine 1. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires: Cactus.

....., 2010 *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*, Buenos Aires: Paidós.

Dieguez Caballero, Ileana, 2007, *Escenarios liminales*, Buenos Aires, Atuel.

Dubatti, Jorge, 2014, *Filosofía del teatro III. El teatro de los muertos*, Buenos Aires: Atuel.

Susti, González, Alejandro, 2007 *“Seré Millones”. Eva Perón: melodrama, cuerpo y simulacro*, Rosario: Beatriz Viterbo.

Trombetta, Jimena C., 2013 “Sobre actuación y representación de figuras históricas: cuatro casos en torno a Eva Perón” en Dubatti, Jorge, (comp.) *El actor. Arte e historia*, México: Libros de Godot.

----- 2011 “La representación de Eva Perón en el cine argentino” en Lusnich, Ana Laura y Pablo Piedras (editores) *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, Buenos Aires: Nueva Librería.