

## Representaciones del peronismo en el teatro del siglo XXI: cuatro casos

Karina Mauro

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

karinamauro@hotmail.com

Desde su constitución, el campo teatral argentino ostenta la presencia sostenida de una vocación ética, a la que constantemente se ha subordinado la especificidad estética. El afán por transmitir e identificar claramente un referente externo al hecho teatral, valorado y valorable en términos políticos, ideológicos, sociales, e incluso morales, ha hallado su manifestación poética en lo que Osvaldo Pellettieri (2002) denomina como una “constante realista en el teatro argentino”. En efecto, la subordinación del acontecimiento teatral a la construcción de la trama, cuya forma preferida es y ha sido el realismo (en sus diversas vertientes: el teatro de Florencio Sánchez, el realismo socialista, el realismo reflexivo de base norteamericana, así como el rescate de los aspectos más relacionados con el “mensajismo” en la obra de autores no realistas, como Bertolt Brecht), se explicita o subyace en las diversas dicotomías presentes a lo largo de la historia de nuestro teatro: realismo vs. absurdismo, culto vs. popular, actor vs. director y/o texto dramático.

Desde la irrupción del peronismo, una nueva dicotomía ha surgido y acaso a veces ha aglutinado a las anteriores: peronismo vs. antiperonismo. En el seno de un campo teatral con una fuerte influencia de la izquierda tradicional (que desde la creación del Teatro del Pueblo de Leónidas Barletta, ha ostentado una visibilidad explícita), la presencia del peronismo ha suscitado, entre otros aspectos determinantes para nuestro campo teatral, dos reacciones que queremos rescatar en esta oportunidad: por un lado, la asimilación al peronismo de los géneros teatrales y los procedimientos de actuación populares ya presentes con anterioridad al mismo. Por otro lado, un tratamiento esporádico y reticente de dicho movimiento como temática de las obras.

Durante la última década, el peronismo y los fenómenos socioculturales asociados con el mismo, han sido motivo de reflexión teórica e historiográfica, sobre todo en lo que respecta a los años transcurridos entre 1955 hasta la última dictadura: es decir, el arco que va desde la llamada “resistencia peronista”, hasta la lucha armada. Aunque minoritariamente (si tenemos en cuenta la intensa actividad teatral de Buenos Aires), el teatro no ha sido ajeno a este interés. A continuación, analizaremos cuatro casos de puestas en escena que han incorporado al peronismo, tanto a nivel temático (directa o indirectamente), como a través de las elecciones estéticas que las sustentan: *La piojera o un procedimiento justicialista*, de Andrés

Binetti, *Lisandro*, de David Viñas, dirigida por Villanueva Cosse, *Unidad básica*, de Pompeyo Audivert y Andrés Mangone, y *La pesca*, de Ricardo Bartís.

### **Pobre y peronista: esas cosas que empiezan con P**

La miscelánea integrada por pobres, explotados y desposeídos ha tenido representaciones teatrales domésticas mucho antes de que existiera el peronismo. Los ha llevado a escena Florencio Sánchez, Carlos Mauricio Pacheco, Armando Discépolo. Y no olvidemos que el teatro argentino empezó con *Juan Moreira*. Con la llegada del peronismo, la representación del pobre en el teatro ha sufrido una notable simplificación, mediante la cual, todo pobre en escena, es peronista. Esto no tendría mayores implicancias, si no fuera porque el peronismo de los personajes pobres siempre aparece como el resultado de una especie de ósmosis irreflexiva, compuesta por historias de bicicletas, sidras y máquinas de coser. El pobre es caracterizado como carente de pensamiento e incapaz de tener ideología.

*La Piojera o un procedimiento justicialista*, puesta en escena de Andrés Binetti del año 2007, sobre un texto de su autoría, no escapa a la caracterización del pobre y peronista a partir de la mezcla de un ambiente obsoleto, una colección de objetos desvencijados y la irrupción de comportamientos exaltados e historias cuyo patetismo conduce al disparate, estética cara al universo bartisiano. Y como ejemplo, valga el efecto humorístico que siempre se desprende del famoso epíteto “¡Viva Perón!” pronunciado por un personaje preso del furor, expresión que, por supuesto, no falta en el caso que nos ocupa.

La referencia que funciona como trasfondo de *La Piojera...* es la de la nacionalización de los ferrocarriles durante el primer gobierno de Perón, y la historia que desanda el camino es la del menemismo y el cierre ramales de esos mismos ferrocarriles, que dejan trabajadores en la calle y pueblos caídos del mapa, por los que ya no pasa ni el tren ni nada. Así, el bar La Piojera se queda sin clientes y por si esto fuera poco, uno de sus dueños resulta desposeído hasta en lo más íntimo: perdió un ojo y por no ver, perdió a su mujer en manos de un representante de una multinacional fabricante de gaseosas. La llegada inesperada de una formación descarrilada no trae a los turistas fantaseados, sino a un ferroviario amenazado con la desocupación y a una extravagante señora que, instalada en la locomotora, recorre el país llena de fervor y prosapia descamisada, recitando letanías que ensalzan los viejos tiempos del movimiento. En medio de tanto desasosiego, una prostituta de ruta vislumbra la posibilidad de gambetear la desidia estatal uniendo miserias.

El hecho de que el mentado “procedimiento justicialista” haya devenido en provocar a como dé lugar, que la gente acuda al pueblo para explotar el microemprendimiento más viejo

del mundo, no deja mucho margen para el cambio. Sobre todo para la pobre señorita que, cual pueblo trabajador, es la encargada de ponerle el lomo a esta incipiente empresa capitalista, en la que los que se benefician no son los que se sacrifican. Acaso esta débil injerencia del pueblo en lo social y lo político sea un auténtico signo de los tiempos que corren. Entretanto, lo popular se sigue representando como patético en nuestras tablas.

### **El fantasma que recorre *Lisandro***

Desde el griego que lo mató y se arrancó los ojos, hasta el danés que lo veía pasear por la terraza en las noches, la historia del teatro está llena de problemas entre padres, hijos y fantasmas. Nuestra historia política también.

*Lisandro*, texto dramático del reconocido intelectual David Viñas, fue concebido en el año 1971, quizá uno de los momentos de mayor debate y participación política por los que atravesó la Argentina. El futuro estaba a la vuelta de la esquina y había que decidir los pasos a seguir en pos de un cambio que se auguraba como profundo y definitivo. Tomando los preceptos del teatro épico, el autor decide entonces dialogar con su presente, construyendo la situación dramática a partir de un alejamiento temporal de la trama, aunque no espacial. Recurre así, a hechos históricos del pasado argentino reciente (el derrotero político de Lisandro De la Torre), pero a la vez lejano, dados los cambios sociales, políticos y económicos por los que había atravesado el país durante las tres décadas anteriores y que tornaban imposible cualquier retorno a sus condiciones civiles y a las prácticas representativas asociadas a ellas.

Treinta y cinco años después, el Complejo Teatral de Buenos Aires emprende una nueva puesta en escena de la obra. Su director, Villanueva Cosse, afirma en el programa de mano de esta versión, haberse guiado por la premisa de la alternancia de dos planos estilísticos bien diferenciados: uno realista, ocupado por los personajes de Lisandro, su mano derecha, Enzo Bordabehere y el General Uriburu, y otro más teatralista transitado por el coro en sus distintos roles.

Con relación al primero cabe destacar el largo encuentro personal entre Lisandro y Uriburu, que deja clara la tesis defendida por el texto (la defensa del acceso legítimo al poder) y constituye el ejemplo más acabado del registro realista que mencionáramos.

En cuanto al coro, el mismo compone diversos grupos que rodean y se relacionan con Lisandro. En este aspecto queremos detenernos, dado que esta relación que se establece entre el protagonista y estos colectivos, nunca es simétrica y no hace más que contribuir a la caracterización del personaje como héroe, remarcando su excepcionalidad. Así, el coro puede

transformarse en antiguos correligionarios que abandonan su ética, corrupta oligarquía que intenta mantener el poder, rústicos trabajadores que le reclaman ayuda al político, pintoresca audiencia que bebe vino y come empanadas (dos productos inexplorados por Lisandro), amenazantes militares siempre al asecho, inexpugnables empleados que prestan sus “servicios” al poder. Si estableciéramos un modelo actancial de la pieza, podríamos decir que la masa nunca se presenta como “ayudante”, ni siquiera como “objeto” del sujeto (Lisandro), sino como su “oponente” o acaso como “destinataria” (aunque siempre solapada detrás del eufemismo del país en su conjunto). Esta especie de desinterés de Lisandro por la gente real, en aras de un ideal político, lo constituye como un héroe algo romántico y acaso lo lleve al fracaso. Porque como todo héroe, tiene muchas virtudes pero está sólo, ya que su heroicidad radica en el hecho de nadie puede detentar esta cualidad tanto como él. La absoluta soledad de Lisandro se incrementa cuando su único “ayudante”, Enzo Bordabehere, es asesinado, señalando el fin de su forma de concebir la función pública.

David Viñas elige esta estructura para hablar de política, conservando algunos procedimientos brechtianos que tienen más que ver con la forma que con el objetivo profundo que perseguía el autor alemán al proclamar su uso. Procedimientos brechtianos, como coreografías, partes cantadas y partes corales se conservan y poseen una importancia evidente en la estructura de la obra. Sin embargo, la mencionada caracterización heroica del personaje de Lisandro, conduce al espectador a la identificación con el típico hombre que quiere hacer todo bien y termina siendo devorado por el contexto. Imagen tan cara a los afectos del ser argentino que reflexiona sobre la situación política en esta clave, cuya manifestación más reciente es la corrupción. Así, se pierde el punto de vista crítico sobre el personaje que reclamaba Brecht.

Paradójicamente, la modificación que la puesta hace del final con respecto al texto dramático, no hace más que acentuar estos rasgos excepcionales del personaje. El director decidió no representar la escena del suicidio y suplantarla por una “distanciadora” lectura de la carta final del senador De la Torre, por parte de Manuel Callau, quien explicita en esa escena su condición de actor. Recurso que, lejos de mover a la reflexión, canoniza aún más la impoluta figura del político. Es difícil discernir una solución brechtiana para esta escena. Lo cierto es que en esta puesta, se prioriza el carácter privado del suicidio, por lo que se decide dejarlo en el terreno de lo implícito. No obstante, el resultado es el mismo que en el caso del resto de las elecciones estilísticas de la pieza: la obtención de una mayor distancia que, en lugar de mover al cuestionamiento del personaje, lo catapulta como héroe.

Es en esta particularidad donde se percibe cierta nostalgia por una forma antigua e

irremediabilmente minoritaria de hacer política. En términos aristotélicos, la obra podría resumirse de este modo: escapando de la rancia oligarquía que componen sus antiguos amigos, Lisandro pugna por el gobierno de una aristocracia desbordante de ética y espíritu de servicio, mientras padece su extemporaneidad respecto a una democracia que todavía no llega, e intenta no caer en las redes de una demagogia siempre dispuesta.

Si pensamos en el contexto argentino de 1971, no podemos dejar de preguntarnos por la concepción que de los sucesos más inmediatos de la historia, se entrevé en la pieza. Porque sabemos que Lisandro fracasó en su intento, pero ¿qué pasó después? Bueno, eso depende de quién lo cuente. Hay quienes dicen que las masas accedieron a la vida política. Algunos prefieren el término democracia para describir el suceso, otros, demagogia. Viñas mismo concibió una alegoría al respecto, que pasó al celuloide y se llamó *El Jefe*. Allí, un variopinto grupo de postergados, en el que no faltaban el intelectual fracasado y el niño rico que tiene tristeza, son seducidos por la palabra inspiradora de un supuesto conductor, que los lleva al delito y huye en el momento más crítico. Entonces, frente a esta visión del pasado reciente, ¿a qué figura recurrir en el efervescente clima de 1971? ¿A qué padre evocar, a qué tipo de política recordar con nostalgia?

Lo que se desprende de representaciones de lo político de este tipo, es que, pase lo que pase, haya sido el padre en cuestión bueno o malo, hay un momento en que los hijos lo matan y se quedan solos, cara a cara con su destino. En tanto eso no suceda, la política continuará siendo un asunto de héroes y de espectros, de ilustres o de jefes, en definitiva, de padres. En cada encuentro fallido entre Lisandro y la masa, en cada palabra que Lisandro no puede articular, en cada gesto de impotencia del personaje, parece escucharse en la obra el eco de otra voz que se abre paso a fuerza de poder hacer. Es la voz del fantasma que recorre *Lisandro*. El fantasma del peronismo.

## **Unidad Básica y La Pesca: dos imágenes de la militancia**

### **La Unidad Básica como sainete elemental**

En una recóndita unidad básica perdida en algún lugar del territorio nacional, cinco militantes comparten la interminable noche de la caída / muerte de Perón. ¿Dónde están? ¿En qué momento histórico? ¿Se trata de la caída de Perón? ¿Estamos en 1955, cuando los partidarios contemplan el exilio de su líder y se debaten entre la esperanza del regreso y la persecución ideológica? ¿O nos encontramos en 1974, momento en que la muerte del líder los arrastra al desesperante vacío de lo irreparable?

La ausencia de coordenadas espacio – temporales de la obra de Pompeyo Audivert y Andrés Mangone, estrenada en 2003, ubica a estos seres en un limbo en el que quedan pocas certezas: la de encontrarse aislados y la de la necesidad de defender el amor a Perón hasta el final. A partir de estas premisas, los personajes transcurren entre luchas internas, traiciones, violencia, mentiras, pero también heroicas lealtades, en un derrotero que intenta metaforizar los vaivenes del peronismo a lo largo de su historia (y del que es una magnífica metáfora una disparatada y genial partida de truco).

Es interesante el tratamiento de la unidad básica como espacio significativo, donde se celebra el ritual del movimiento (casi una religión para los partidarios) y el tratamiento de las idolatradas imágenes de Perón y Evita como máximas expresiones del sentimiento que embarga a los personajes. Como en la lejanía, ambos son evocados por medio de la voz, a través de un ambiguo juego entre una posible transmisión radial y una posesión mística, entre un simulacro manipulador y la necesidad de tomar el lugar de aquellos que ya no están. Esto es quizá lo más esperable y, por lo tanto, menos atractivo de la puesta. Es, por el contrario, un hallazgo, la elevación de los objetos de Perón como elemento de culto (entre los cuales resalta el paródico tratamiento de la legendaria motocicleta de Perón como reliquia, a la manera de la anatomía de los santos).

Por otra parte, la puesta se sostiene fundamentalmente en el trabajo de los actores y en la acertada elección de un registro emparentado con la tradición del actor popular argentino, que hecha mano de una afectada y porteñizada declamación (muy utilizada hasta mediados del siglo XX y no sólo en el ámbito de la ficción). No en vano, los personajes de Pelusa y Beto recuerdan al Enrique Santos Discépolo de *El Hincha*, aglutinando (¿ocurrente o casualmente?) la referencia a la pasión futbolera y el homenaje a uno de los más acérrimos y simbólicos defensores del peronismo.

Este registro ubica a los personajes siempre al límite, en una exaltación extrema, como herramienta para llegar al nivel de desesperación apoteótica que sienten estos seres obligados, por su ideología o su pasión, a *sostener* aquello que, aunque intenten ignorarlo, se les revela insostenible.

### **La lejana utopía de ser un hombre**

Que se ha decidido “realizar las funciones a pesar del clima desinstituyente generado por los medios de comunicación y parte de la sociedad”, es más o menos lo que reza el cartel adherido a la puerta del Sportivo Teatral, sala-estudio de Ricardo Bartís, en junio de 2008 (en clara referencia al tan mentado “conflicto con el campo”). Sin duda, la extravagante imagen

de empleadas domésticas empuñando cacerolas ajenas, es mucho más insólita que el hoyo en el piso de la prestigiosa sala teatral, abierto especialmente para esta puesta. Y si, tal como lo manifiesta el propio Ricardo Bartís<sup>1</sup>, la construcción del espacio escénico de *La pesca* es una demostración de voluntad, cabe preguntarse a dónde ha ido a parar esa otra voluntad, la de la militancia política que creyó conseguir que imágenes como aquella, no volvieran a lacerar las retinas argentinas.

*La pesca*, de Ricardo Bartís, es un fenómeno compuesto por elementos de dos entidades: aquellos que se presentan en la puesta en escena propiamente dicha y aquellos que configuran un discurso asociado a la misma. Comencemos por este último.

Las referencias del programa de mano, de las críticas, de las gacetillas y los reportajes, apuntan a construir la trama en la que se desarrollan los hechos que luego acontecerán en la puesta. Es bastante difícil pensar a un espectador que se acerque al Sportivo Teatral, sin estas coordenadas. El origen de la fábula de *La Pesca* es el entubamiento del arroyo Maldonado, apodado “el indomable”. No es raro que se sucedan en nuestra historia estos aparentes “traspies civilizatorios”: una pantagruélica obra de infraestructura, demostración del espíritu de progreso que todo lo puede, que no se termina o resulta insuficiente para detener el constante desborde de un caudal natural que parece rehusarse a ser contenido. Frente a esto, un grupo de jóvenes decide aprovechar esta particularidad criolla, desviando estas aguas desbordadas hacia el sótano de una fábrica, con el objeto de convertir el fracaso en un origen: el de su propio club de pesca bajo techo, al que denominan “La Gesta Heroica”. Pero como todo plan a largo plazo, este también debe ser sostenido. Y sea por lo que fuere, por adversidad, por peligro de muerte o por desgano (la obra no lo explicita), el pozo es abandonado a su suerte. Pero sucede que lejos de desvanecerse, se convierte en tierra fértil para las tarariras, que se fortalecen a tal punto, que se transforman en titanes. Pero en 2008, lejos de aquellos 70 que fueron el marco de su fundación, lejos de los 80 que marcaron su abandono, lejos también de los 90 (que acaso hayan marcado su negación), tres “pescadores” deciden reeditar el proyecto. Y solapadamente, se inmiscuyen en aquel sótano de la fábrica, ahora abandonada, con el único objetivo de capturar a esas bravías tarariras potenciadas. Hasta aquí el cuentito. Cualquier relación con la historia argentina, sobre todo la del movimiento peronista y sus alas izquierda y derecha, es alentada explícitamente por los creadores de *La pesca*.

La puesta en escena se inicia con la entrada de estos tres hombres al sótano: el viejo, pescador “de la primera hora”, el joven cultor de la pesca y el joven “arrimado”, el que no sabe ni quiere saber de qué se trata, pero viene porque no tiene otra cosa que hacer. Fiel a su

concepción de la actuación, denominada “teatro de estados” o de “intensidades”, Bartís construye la puesta alrededor de las excelentes performances de los actores. A lo largo de la obra se hilvanan situaciones que fácilmente podrían catalogarse como paródicas, no por la utilización de herramientas actorales cualitativamente divergentes a las del realismo, sino por la intensidad en la que se desenvuelven las mismas. Dicha intensidad es producto, fundamentalmente, de lo que Bartís denomina la “línea psicológica transgredida”, que se logra mediante la alteración brusca del ritmo, y trae aparejada la irrupción de estados disímiles, muchas veces inversos, recorriendo un amplio espectro emocional en cortos lapsos de tiempo. Los tres actores dominan a la perfección dichos lineamientos estéticos, emparentados con la tradición del actor popular argentino, generando momentos de gran profundidad interpretativa, como el alcanzado por Luis Machín cuando relata la supuesta muerte de su madre. Esta secuencia logra provocar la risa y el llanto simultáneamente, sorteando así ese cada vez más difícil reto actoral propuesto por el grotesco discepolliano.

Lo cierto es que, tomando la puesta en sí misma, aquellas claves de la fábula descritas anteriormente, podrían quedar subsumidas en una metáfora quizá demasiado opaca, más allá de la referencia visual que se hace al movimiento de brazos de Perón en sus discursos. Sin embargo, el ritual de la pesca reproducido en escena, con sus silencios, sus sinceramientos, sus pequeñas competencias y peleas, despliegan un universo masculino altamente significativo, sospechosamente ligado a cierta tendencia al fracaso, a la beligerancia, a la decadencia y a la nostalgia por lo que no fue.

No es raro entonces que la puesta se centre fundamentalmente en este imaginario masculino tan porteño. Porque cómo pensar en asumir la militancia hoy, si estos caballeros ya no saben de qué manera, en el contexto que los acoge, asumir su masculinidad, que no es más que una de las formas de asumirse como sujetos. El viejo, modelo de antaño, se cae por las escaleras y exhibe sin pudor los achaques propios de su ancianidad. Por si esto no quedara claro, su destino final lo explicita sin eufemismos. Al machista, la mujer ya no le sigue el juego, lo deja plantado y lo condena a la eterna añoranza tanguera. Y el sensible es tan sensible, que ni se anima a darle un beso a Irene, su novia imaginaria. Estos hombres no han quedado en ningún bando: no son ni homosexuales (lo que los llevaría a asumir una posición clara y determinada dentro de la sociedad), ni *cool* (esa rara categoría de personaje que prolifera en el teatro off y que parece no tener conflictos con nada de lo que lo rodea, básicamente porque no es capaz de pensar, ni de pensarse a sí mismo).

Los personajes de *La Pesca* son tipos, que simplemente no “se hallan”. Han perdido esa voluntad por realizar gestas heroicas, en medio de la nebulosa existencial de sentirse ajenos a



su época. Y no es que la lectura de la obra sea tan tosca como para plantear que la política es “cosa de machos” (lectura que aún una parte de la sociedad realiza del peronismo y de todo movimiento popular). Se trata de pensar de qué manera se puede adquirir hoy una dimensión política abarcadora y que no sólo contemple las reivindicaciones de las minorías, tan propicias para la expansión del Consumismo, única ideología triunfadora del siglo XX. Cómo adquirirla aún inmersos en la incertidumbre en la que se hallan nuestras propias subjetividades, sean estas femeninas, masculinas o intersexuales. Porque sino, simplemente queda observar cómo las tarariras se devoran entre sí (o las devoran los de afuera...) para hacerse del poder, en ese pozo insondable e infinito. Ese pozo que se traga lo poco que queda y cuyo destino se dirime minuto a minuto... en la tele.

### **Conclusiones**

Es evidente que el interrogante por el peronismo, ya sea a través de los tópicos de la pobreza, de la representación política y de la militancia, está lejos de saldarse en la sociedad argentina. Quizá por ello, el teatro porteño ha decidido, durante los años 90, darle la espalda a lo que lo rodeaba y construir en sus obras universos alejados de toda dimensión política relacionada con nuestro contexto inmediato (si es que acaso puede considerarse como apolítica la elección de textos europeos, ingleses, alemanes y franceses en su gran mayoría, o la construcción de mundos no influidos por circunstancias económicas y sociales, que tan redituables resultan en los Festivales Internacionales). Es por ello que son aun más significativas las ricas excepciones a esta tendencia, de las que las obras que analizamos en este trabajo son sólo una parte. Basta mencionar algunos relevantes acontecimientos teatrales recientes, que resultan fundamentales para esta indagación y requieren un urgente análisis más profundo: *Museo Ezeiza* (de Pompeyo Audivert), *El niño argentino* y *Ala de criados* (de Mauricio Kartun), *El secuestro de Isabelita* (de Daniel Dalmaroni) y *Entrenamiento revolucionario* (de Gabriel Virtuoso), son algunos de ellos.

### **Bibliografía**

- Aristóteles, 1994. *Política*, México: Porrúa
- Brecht, B., 1970. *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires: Ed. Nueva Visión.
- Freud, S., 1976. *Obras Completas*, Buenos Aires: Amorrortu
- Leonardi, Y. y Heredia, F., 2003. “Entrevista a Pepe Soriano” en Revista Teatro XXI, Año IX, N° 17, Bs. As.: GETEA /Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A., Primavera.

Pellettieri, Osvaldo, 2002. “Introducción” en AAVV, *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires, Volumen II*, Pellettieri, O. (Dir.), Buenos Aires: Galerna, Pp. 13 a 37

---

<sup>i</sup> Expresiones vertidas en la entrevista “Una pretemporada con vértigo”, realizada al director por Camilo Sánchez para el diario Clarín (16/09/2007)