

Eva vive en otra parte: cambio de signo e identidad en *Eva Perón* de Copi

Karina Elizabeth Vázquez
 Department of English, Foreign Languages and Journalism
 Missouri Western State University
kvazquez@missouriwestern.edu

Resumen

Por lo que respecta al siglo XIX, el viaje a París para la intelectualidad de América Latina fue una experiencia que determinó su actitud ante la problemática de sus respectivos países y que, si bien empezó siendo un viaje de aprendizaje y crecimiento, para algunos de ellos, terminó convirtiéndose en un proceso enajenante que los situaría en un *no man's land* social.

¿Y si no nos tomáramos tan a pecho su muerte, digo?/si no nos riéramos entre las colas/
 de los pasillos y las bolas/las olas donde nosotras/no quisimos entrar/
 en esa noche de veinte horas/en la inmortalidad/donde ella entraba/
 por ese pasillo con olor a flores viejas/y perfumes chillones/esa deseada sordidez/
 nosotras/siguiéndola detrás de la cureña?/entre la multitud/
 que emergía desde las bocas de los pasillos/dando voces de pánico
 (Néstor Perlongher, "El cadáver")

En un París aún convulsionado por los acontecimientos de mayo de 1968, en marzo de 1970 tenía lugar en el teatro "L'Épée De Bois" la primera representación del texto teatral *Eva Perón* (1969), del argentino Raúl Damonte (Copi). Llevada a cabo por otro argentino, Alfredo Rodríguez Arias, la obra mostraba a una Eva travestida que tras simular su propia muerte huía con sus cuentas bancarias. Habiendo adoptado, desde su llegada a París en 1967, las pautas del Teatro pánico de Fernando Arrabal[1], Copi concibió una *Eva Perón* investida con el absurdo, el hermetismo y el delirio de la escena teatral parisina de los sesenta[2]. No obstante, existe en el texto una substancia que, sin revelarse completamente, lo convierte en una obra esencialmente política más allá del tiempo. La imagen de Eva figurada textualmente y representada en la puesta en escena, se edifica sobre una mezcla de perversión y codicia que en ese momento desató la reacción violenta e inmediata de los grupos con filiación peronista residentes en París.

Coetáneamente, como resultado de una serie de levantamientos sociales ocurridos desde 1968[3] a lo largo de todo el país, en Argentina comenzaba la cuenta regresiva del gobierno de facto del General Onganía (Junio de 1966-Junio de 1970). Con el final de la proscripción del peronismo en el horizonte, y la progresiva radicalización del contexto político, esta figuración de Eva Perón infringía el culto fundado con la experiencia de los dos primeros gobiernos peronistas (1946-1955), y cuestionaba su transfiguración militante a manos de la incipiente izquierda peronista. La reacción fue inmediata a ambos lados del océano y el levantamiento de la puesta en París saldó el "desajuste" de la obra con respecto al clima político argentino.

Desde entonces, tuvieron lugar diversos hechos que marcaron el campo ideológico-político y sociocultural argentino: el terrorismo de Estado impuesto por la última dictadura militar (1976-1983); la consolidación de las instituciones democráticas en los años siguientes a las elecciones de 1983; la implementación de políticas neoliberales a partir de 1989 bajo el gobierno peronista de Carlos Menem, y la crisis de orden económico, social e institucional que culminó con el gobierno radical de Raúl de la Rúa en diciembre de 2001 y propició dos nuevos gobiernos peronistas, el de Néstor Kirchner (2003-2007), y el de Cristina Fernández (2007-)[4].

A lo largo de estas cuatro décadas, se produjeron diversas puestas en escena de *Eva Perón*, principalmente fuera de la Argentina[5], que enmarcaron dentro del grotresco, el absurdo o el melodrama el potencial crítico y reflexivo del texto. No obstante, es su mirada irónica el aspecto que lo ubica en un ángulo de privilegio para reflexionar

sobre la Argentina actual. En el espacio de conciencia abierto por la crisis del 2001, la relectura del texto teatral de Copi incita a algo más que la revisión de la relación entre mito e historia o la indagación de la identidad cifrada del peronismo. El texto de Copi propone pensar críticamente la construcción de los referentes identitarios políticos y sociales al exhibir la identidad como un campo minado de contradicciones ideológicas[6]. El objetivo de este trabajo es analizar la forma en que la mirada *camp* de Copi opera cambios de signo en la figura de Eva Perón que ponen de manifiesto la contradicción presente en los procesos de construcción de la identidad de género[7], de clase, o política.

Uno de los rasgos centrales del texto teatral de Copi, y en el cual se centra el análisis propuesto en este ensayo, es la representación de una Eva cuya identidad combina rasgos burgueses y proletarios. Según el planteo de Hoggart (1957) sobre las clases trabajadoras inglesas, uno de los desafíos más importantes de estas ha sido el encontrar una concordancia ideológica entre el bienestar material logrado por las reformas sociales y la prosecución de las mismas[8]. Es decir, la identidad política e ideológica de los sectores trabajadores debe ser pensada tomando en cuenta la conjugación dinámica de premisas ideológicas y de nuevos hábitos sociales y de consumo inherentes al proceso de movilidad social ascendente. Tomando en cuenta este enfoque, el interrogante sobre la identidad formulado en el texto de Copi a partir de la convergencia de atributos de clase diferentes, invita a repensar la relación entre el repertorio ideológico encerrado en el peronismo[9] y la identidad política de los sectores asalariados a lo largo de la historia.

Inserto al final de una serie de representaciones literarias de Eva Perón[10], el texto teatral de Copi se distingue por continuar con la “feroz iconoclasia del topos del cuerpo vivo de Eva” iniciada hacia fines de los sesenta. Siguiendo la alternativa abierta por Manuel Puig, Copi “...instala al final de su obra el sentido de una Eva no muerta, no enferma, sino viva; llena de energía, soberbia e impertinencia justicieras...” (Avellaneda 22). En esta figuración, la coexistencia de prerrogativas burguesas y origen humilde provoca una tensión ideológico-política que cuestiona tanto el mito burgués (“esa mujer”), como el mito peronista (“Evita”): del cadáver falso de Eva se desprende que “esa mujer” en verdad no desaparece, y de su personalidad traidora se deduce que Evita es una invención. Por lo tanto, cabe preguntarse qué es lo que dice esta obra teatral respecto del sustrato ideológico-cultural de la identidad social y política al presentar a una Eva que con su presencia cuestiona ambos imaginarios[11].

La ambigüedad de los personajes y de las situaciones que conducen a la deconstrucción del mito político, histórico y literario demuestra la existencia de una mirada *camp* articuladora de todos los elementos de la obra. Son visibles rasgos que caben en la definición del término acuñada por Susan Sontag (1964), en el contexto social norteamericano de los sesenta, que fundamentalmente plantea el problema de la diversidad desde el plano de lo micropolítico. Principalmente, lo *camp* destaca la artificiosidad extrema, que contrasta con el carácter determinante de lo histórico; la exageración y superposición de rasgos femeninos o masculinos, que provocan la constante ambigüedad de género, y la teatralidad, que manifiesta la imprevisibilidad de las situaciones. Estos elementos son centrales en la estética *camp* y se encuentran presentes tanto en objetos, como en actitudes o situaciones, más allá del grado de conciencia sobre la transgresión involucrada[12].

Sin duda, las especificidades del lugar de enunciación a partir del cual surge un texto de ficción o de crítica literaria son significativas a la hora de producir interpretaciones sobre otros textos o de establecer la relación entre estos y su medio de producción. Por eso, es preciso complementar la definición de Sontag, formulada desde el marco de los derechos civiles, con la de José Amícola, surgida desde las especificidades culturales y sociales latinoamericanas (Rincón 1995), en las que en la actualidad se renueva el interés por los trabajos de Copi, Néstor Perlongher y Osvaldo Lamborghini, entre otros. Desde su perspectiva, el *camp* es un modo de percibir desde un ángulo distanciado e irónico cierta pretendida “seriedad”. En consecuencia, esta mirada da lugar a una conciencia desdoblada sobre el carácter artificioso de las construcciones identitarias, que pone de manifiesto el lugar desde donde se emite la enunciación (Amícola 2000). El *camp* se ubica así como una especie de “mirada perversa” en diálogo[13] con otras miradas, que recontextualiza percepciones y discursos canónicos[14]. Desde esta óptica, se produce una transgresión doble: en un primer momento, tiene lugar una desacralización del mito original, y en una segunda instancia se produce una sacralización del sujeto transgresor[15]. En el primer momento, se retoman y transgreden aquellos valores tradicionales que conforman el inventario identitario de una comunidad o sociedad, produciéndose entonces un quiebre en el estereotipo repetido por el mito.[16] La ironía y la exuberancia *camp* revelan las ambigüedades ideológicas que lo legitiman cultural y socialmente, cuestionando así su permanencia. En el segundo momento, la sensibilidad *camp* retoma la imagen del mito, pero dejando al descubierto la ambigüedad sobre la que se edifica. Esta re-sacralización no acarrea la recomposición de la armonía encerrada en el mito; por el contrario, deja expuestas las ambigüedades que subyacen en este al mostrar la existencia de un clima de caos y contradicción; en efecto, “[e]l *camp* es...una forma ideológica llevada a sus extremos que contiene contradicciones...” (Amícola 52).

La obra de Copi presenta los momentos previos al anuncio de la muerte de Eva Perón. El carácter de esta se aleja de la imagen devota y militante condensada por el mito, y muestra a una mujer ambiciosa y especuladora, que teje la farsa de su propia muerte para huir con joyas y dinero. Su semblante no evoca su origen humilde, sino que revela a una mujer cautivada por la opulencia y el exceso, indiferente a su familia y a las necesidades políticas de su marido y de su pueblo. Con cierta abulia da muerte a la enfermera que la cuida, de cuyo cuerpo se apropia para hacerse pasar por muerta y poder huir como una estafadora. Estos rasgos muestran que los cambios de signo en la figuración de Eva evocan un pasaje del idealismo a la realidad (exhuberancia), de la pureza a la contaminación (travestismo) y de la síntesis al despliegue (teatralidad), que son propios de la "mirada *camp*".

Más allá de la estética travesti con la que algunas obras la han representado, el personaje de Copi está investido de una estética travesti fundada en la coexistencia de belleza femenina exagerada (lo burgués), y retórica masculina callejera (lo proletario). El término "travesti" o "travestismo", que denota la desnaturalización de los géneros una vez suprimidas las divisiones entre ambos, implica también la superposición de los espacios previos de cada uno (Sifuentes-Jáuregui 2002)[17]. Esta transposición pone de manifiesto la artificiosidad y transitoriedad de las identidades de género, pero en el texto de Copi es resultado principalmente de una retórica que denota la superposición de registros de género y de clase. El lenguaje irónico y cruel del personaje le imprime a la obra un tono transgresor disonante con la imagen plasmada en el mito popular[18] que no la redime en los propios términos de la cultura de masas (como las divas tradicionales), sino que propone otra versión de la historia.

Copi traza una representación de Eva que se opone a la imagen del mito histórico-político y lo interpela casi hasta el aniquilamiento. El resentimiento por el origen humilde y la falta de reconocimiento paterno no conducen ni a la vocación política, ni a la entrega social, mucho menos al amor marital abnegado, como tampoco a la admiración; por el contrario, el resentimiento provoca un carácter cínico, dominante y mezquino: "[Eva dirigiéndose a la enfermera] [el vestido] Es el más lindo de todos. Es el mismo que me puse para cenar con Franco, e incluso para ver al Papa. Siempre lo usaba con el visón blanco..." (73). El cuerpo de esta Eva no es adicto al clamor del pueblo, sino a las plumas, los colores fuertes, la gala y el glamour espectacular. Y de su boca no salen mensajes militantes, sino los discursos propios de una conciencia irónica: "[Evita] ¡Siempre supe que era eso! ¡Quisieron operarme por mi cáncer de matriz, por mi cáncer de garganta, por mi cáncer de pelo, por mi cáncer de cerebro, por mi cáncer de culo! ¡Porque yo me cago en su gobierno de pelotudos! ¡Cuando me muera me va a pasear en los desfiles! ¡Cobarde! ¡Va a gobernar sobre mi cadáver!..." (63)

La verborragia irónica y la exuberancia física subvierten de este modo la imagen erigida con la experiencia de los dos primeros gobiernos peronistas. No obstante, en la irreverencia de su expresión resuena el espíritu enérgico de los discursos de la Eva histórica. De manera que si bien la obra resquebraja el mito, al mismo tiempo plantea la existencia de una "estructura de sentimiento" compleja en la que los valores sociales e ideológicos no siempre concuerdan, y son resultado de experiencias sociales concretas (Williams 1977)[19]. Tomando en cuenta esto, el apego a bienes materiales, el cinismo frente al clamor popular, y la expresión irreverente, casi militante y devota, muestra la coexistencia de marcadores de clase diferentes que plantea el problema de la concordancia entre la ideología de justicia social y el bienestar material.

A través del simulacro de la muerte de Eva, esta obra presenta en el plano de la representación el problema de reconocer el sustrato conflictivo sobre el que se edifica la identidad política. En cierto sentido, se establece un paralelo entre el lugar común de Eva, de mortal, sujeto a los intereses individuales, y las disyuntivas planteadas en la identidad política de los trabajadores al pasar por la experiencia de movilidad social ascendente. Al morir en el cuerpo de otra, (la enfermera), la Eva de Copi libera del mito a la Eva histórica y la coloca en el lugar del simple mortal. Por lo tanto, la muerte ficticia en el plano de la representación literaria transgrede el mito creado alrededor de la figura histórica[20], y, a su vez, la imposibilidad ficcional de la muerte Eva plantea un no retorno a este. Si el mito de Evita, condensa la superación de las diferencias de clase gracias al combate personal (Evita) y social (los trabajadores), su transfiguración en la obra de Copi exhibe una mirada crítica sobre la armonía que supone tal imaginario social. Eva es dos mujeres al mismo tiempo: la subyugada por las prerrogativas burguesas que abandona el papel de política abnegada, y también la que las parodia desde la otredad planteada por el lugar de clase. En este sentido, el texto es provocador porque sugiere pensar que la movilidad social producida por la mejora en el nivel de vida es un proceso que produce disonancias, transformaciones y fisuras tanto en el nivel de las identidades políticas o de clase como al interior de la estructura partidaria. En efecto, la coexistencia en el personaje de atributos que denotan el gusto por lo burgués y de otros que traslucen el origen trabajador ponen en la superficie del texto el problema de la concordancia entre reforma social y logros materiales (Hoggart 1957). En la historia de los argentinos, Eva Perón no sólo usurpa el imaginario de la burguesía a través de la belleza y las joyas, sino que desde ese lugar de poder se burla del "capital" y ocupa un espacio inédito en la historia social (Horowicz 1985), que combina bienestar material y origen desigual[21]. Es este lugar inexistente lo que la obra de Copi viene a significar mediante la sensibilidad *camp*.

La combinación de atributos femeninos exagerados y verborragia guaranga, asociada al mundo masculino del arrabal o la calle, produce en el personaje el efecto de superposición entre lo femenino y lo masculino. Este travestismo discursivo exhibe la identidad del personaje como un "acto en sí mismo" y no como una esencia[22].

Puede decirse entonces que la obra libera a Eva de la carga de haberse convertido en personaje histórico y literario y, al mismo tiempo, le devuelve la capacidad de reinventarse continuamente desde el lugar de lo humano (y lo mundano). Aquí, lo travesti posee entonces un carácter de *performance* que no se ajusta a una definición teórica en particular, sino que admite interpretaciones directamente asociadas a las connotaciones y resignificaciones operadas dentro de un sistema determinado de signos.

Tomando en cuenta esta perspectiva, la exageración y el amaneramiento son las formas mediante las cuales se abre la posibilidad de deconstruir el mito, revelando tanto la falsedad como la "veracidad" de toda construcción identitaria. Podría decirse entonces que el texto teatral resquebraja el mito porque revela las contradicciones sobre las que se condensa una imagen que en verdad posee múltiples facetas.

Si en la historia política, el poder de Eva se sostenía en su relación con Perón y con los sectores populares, en la obra su poder radica en el rechazo de tales relaciones. Su pasaje de dama abnegada a Diva connota de forma diferente su relación con los espacios público y privado, y con el pasado y el presente. En la recuperación que el *camp* hace de las divas existe una oscilación entre el pasado y el presente (Sifuentes-Jáuregui 2002). La evocación de las glorias del pasado tiene por objetivo olvidar temporalmente el presente y reemplazarlo por un momento feliz--"el tiempo de la diva"--que es percibido como una eternidad. En la obra de Copi la imagen de Eva, como diva política y como diva burguesa, no cumple esta función; al huir, la diva no se eterniza, sino que se asume como mortal, ocupando un espacio privado que no da lugar a ningún mito. Se observa así que el divismo de Eva en la obra de Copi no reafirma ni la pasión de las masas, ni el repudio de la burguesía, atributos esenciales de su figura mítica. Por el contrario, se invita al lector o espectador a revisar la identidad de Eva a través de un espacio que deja entrever los conflictos privados sobre los que se teje la imagen pública. Al huir y dejar al pueblo esperando en la plaza, esta rechaza la adhesión a una identidad única y determinada. La diva-mito pública agoniza en el encierro de la residencia presidencial, en el cuerpo de la enfermera, mientras que en la huida Eva retorna a la vida privada, y, por ende, a otra posible vida pública, y, tal vez, a otra historia argentina.

En los relatos míticos, el héroe no puede escapar al destino impuesto por la profecía del oráculo. La Eva de Copi, al escapar a su destino, y de esta manera dejar abierta la posibilidad de otras versiones de la historia, ya no es operativa dentro de la estructura del relato mítico. De este modo, la obra deja en evidencia que el mito alrededor de su vida pública y política se sostiene únicamente desde la maquinaria discursiva y política de Perón que de ese modo resuelve las contradicciones que la radicalidad del discurso de Evita desató dentro del peronismo por esos años. En este sentido, el velorio falso de Eva representado al final de la obra, aparece como un artilugio explotado por Perón para mantener controlados a los sectores trabajadores mediante la devoción a la figura de Evita, una imagen construida desde el discurso de líder. En la obra, este sólo aparece al final para constatar con su discurso el desajuste entre su esposa y la imagen de ésta proyectada desde la maquinaria partidaria. El presidente de la nación al mismo tiempo en que erige el discurso de adoración de Evita, construye un relato mítico en el que también se prefigura otra imagen: la de un pueblo idólatra que muere y resucita con la continuidad del mito. Evita, la abanderada, vive y muere en el discurso del general, y un pueblo entero también vive y muere en esa consigna:

Sí, Evita es irremplazable. ¿Quién como ella, podría inmolar su vida y su generosidad de mujer por la causa del obrero, del campesino, del oprimido? Hombres y mujeres de mi Patria, tratemos de interpretar, una vez más, la voluntad divina. Eva Perón no está muerta, está más viva que nunca. Hasta hoy la hemos amado; a partir de hoy adoraremos a Evita. Su imagen será reproducida hasta el infinito en pinturas y estatuas para que su recuerdo permanezca vivo en cada escuela... (86).

Al igual que en toda la obra, en el discurso de Perón también se observan ambigüedades que recorren las diferencias entre los géneros, entre lo público y lo privado, la vida y la muerte, lo efímero y lo eterno, la nobleza y la traición. Estos extremos dicotómicos se hacen carne en Perón que crea con su discurso una imagen de su mujer y del pueblo que la adora. Los valores ideológicos que han de guiar el comportamiento del pueblo, manifestados en su discurso, son traspasados a la imagen de Evita y viceversa: "Desde lo alto de su pedestal, la fuerza invencible de su destino ejemplar nos dará coraje, más que nunca, para continuar la tarea a la que hemos dedicado nuestra vida: condenar la riqueza injusta, dar pan a los pobres, construir una sociedad nueva donde cada hombre y cada mujer encuentren su felicidad en el trabajo y en el amor a la Patria" (87). De esta manera, el discurso de Perón crea e inmortaliza simultáneamente imágenes y significados tanto para el sujeto adorado, Evita, como para el sujeto adorador, el pueblo devoto, lo cual intensifica dentro de la obra el contraste entre el imaginario devocional hacia Eva y el carácter abúlico y egoísta de esta.]

La Eva inmortalizada en el discurso de Perón contiene una derrota y una victoria a nivel de la historia y la ideología. La Eva adorada que representa los valores de justicia es una voz que ya no prolifera, que no se disemina entre la multitud si no es a través de la consigna de la ortodoxia peronista. En este sentido, la adoración de la diva muerta es una victoria porque resuelve las tensiones creadas por el tono contestatario de Eva. El mito, el culto de adoración, condensa en la imagen de Evita una noción inalcanzable de justicia social, una ideología en retroceso, una utopía que tendrá una función central en la identidad de los sectores trabajadores: atenuar el potencial de lucha vislumbrado dentro del mismo peronismo. En cierto sentido, el cadáver simboliza la muerte del pueblo y de la ideología a manos de la propia Eva. Esto se observa en la enfermera que Evita mata, cuyo cuerpo será velado en lugar del cuerpo de Eva. Ella representa a los sectores trabajadores, pero también la noción de cuidado y protección social. Al igual que los referentes históricos, los trabajadores y las instituciones sociales, la enfermera recibe la atención y caridad de Eva. Esta le ofrece vestidos y joyas, y al mismo tiempo la inquiere sobre su afiliación peronista, a lo cual la enfermera responde que toda su familia lo era. Si bien el cadáver simboliza la derrota, la muerte del pueblo, también es una figuración de una liberación: no hay Eva, no hay devoción. La ambigüedad aparece una vez más en la obra como posibilidad e imposibilidad, puesto que la Eva traidora, la que se va con el capital, es también la liberadora de la adoración que garantiza la derrota del pueblo.

Eva Perón desacraliza la imagen del mito histórico, político y literario a un extremo tal que quiebra el acervo de imágenes de la Eva histórica del cual se nutren el mito y las sucesivas representaciones y transfiguraciones literarias de su muerte. La radicalidad de este texto teatral reside en su capacidad de mostrar que las identidades (burguesa y militante) de Eva coexisten, son complementarias y transponen en ellas las complejas relaciones entre ideología y contexto socio-político. En efecto, este texto abre la posibilidad de ver en la imagen inmortalizada de Eva Perón el congelamiento (la pérdida) de referentes ideológicos del proyecto nacional (bienestar social), a lo largo de un período histórico marcado por pugnas económicas y retrocesos en materia laboral. En consecuencia, no sólo es objetado el mito, sino también el sistema socio-cultural dentro del cual éste es funcional. La mirada *camp* de la obra ironiza y se burla de los lugares históricos planteados para Eva, y plantea la huida como la usurpación de un espacio privado de clase, tanto burgués, como proletario, pero sobre todo impredecible, lo cual permite pensar en la existencia de muchas otras Evas.

La obra de Copi representada en París en 1970 generó violentas críticas y le costó al autor la prohibición de entrar a la Argentina. Casi cuarenta años después, es innegable el valor crítico del texto que enuncia verdades y mentiras que lo convierten en político más allá del tiempo, transgrediendo *ad infinitum* toda norma estética, política e ideológica en la historia. Como dice Aira: "... en ese punto, la mentira dice la verdad sin saberlo, y eso hace política a la obra" (107). La mirada *camp* de la obra de Copi es política porque permanece activa más allá del contexto específico en el que surgió, precisamente porque parte de una mirada autoral irónica. El carácter transgresor de la obra de Copi permite plantear un puente entre el marco de contradicciones ideológicas (burgués vs. militante), desde el cual está enunciado el texto, y el campo de contradicciones generado por años de progresos y retrocesos en materia de reformas sociales. Evita vive en otra parte y lo que queda de ella es un cuerpo impostor, una imagen reeditada del cadáver de una nación que se sostiene, sucesivamente, en el deterioro de las políticas laborales. El texto de Copi reactualiza la pregunta sobre la identidad y la ideología en un contexto de transformación estructural del trabajo. En los últimos treinta años el deterioro en el campo de los derechos laborales ha venido menoscabando poco a poco la identidad y el bienestar de los trabajadores, planteando el problema de la representación ideológica y política de los intereses de los sectores asalariados. El texto de Copi es una revisión del potencial ideológico velado en la imagen condensada del mito. En este sentido, la vigencia del problema de la identidad y las representaciones ideológicas convierten a *Eva Perón* en un texto militante.

Notas

[1] "El pánico arrabaliano simpatiza con las heterodoxias románticas y barrocas...preferencia por lo desmedido y simbólico, por el realismo onírico, y por un rechazo de los cánones fundidos en el equilibrio, el buen gusto y la razón" (37). La estética pánica rechaza la censura de la lógica y de la moral, y deja abierto al artista el terreno del inconsciente individual y colectivo (38). El personaje pánico no se libera de sus pasiones para integrarse a la sociedad; por el contrario, la catarsis provocada por el extremo de sus pasiones y locuras es lo que lo lleva a "cura" de esas mismas pasiones. [Volver]

[2] Jean Genet, **Fernando Arrabal**, **Samuel Beckett**, son algunos de los dramaturgos que siguieron la noción de teatro del absurdo y de la crueldad acuñada por Antoine Artaud, para quien el espacio teatral funcionaba como "... the plague, by intoxication, by infection, by analogy, by magic; a theatre in which the play, the event itself, stands in place of the text" (Brook 49) [Volver]

[3] En mayo de 1969 tuvo lugar en la ciudad de Córdoba un paro de trabajadores liderado por la Central de Trabajadores Argentinos, cuyas dimensiones se extendieron hasta convertirlo en una protesta social

generalizada. El “cordobazo”, como se lo denominó, coincidió con protestas (Rosario, Tucumán, Corrientes) que congregaban a trabajadores de distintas áreas y estudiantes de todo el país. El factor desencadenante de la protesta fue el rechazo a la política económica de corte liberal implementada por Krieger Vasena, ministro de economía del gobierno de facto del general Juan Carlos Onganía (1966-1970). [Volver]

[4] En la actualidad, las reacciones sociales, positivas y negativas, a las políticas de corte nacionalista del gobierno de Cristina Fernández (estatización de los fondos de retiro privados en noviembre de 2008, y de Aerolíneas Argentinas) se combinan con la tendencia revisionista abierta por la crisis del 2001 que busca repensar las identidades socioculturales y las representaciones políticas en los últimos cuarenta años de la historia argentina. Desde el campo de los estudios académicos, distintos trabajos analizan con perspectivas inéditas tanto la figura de Eva Perón como el impacto del peronismo en la formación de las representaciones sociales del trabajo, la política y el bienestar. Entre ellos se encuentran el trabajo de Marcela Gené Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo (1946-1955) (2006) y Rostros y máscaras de Eva Perón. Imaginario populista y representación (2006). Los trabajos de Mirta Zaida Lobato sobre los obreros frigoríficos y la relación de las mujeres con el trabajo industrial abren nuevas interpretaciones en las que el género entra como una variable central en el estudio de las identidades políticas de los sectores trabajadores. Entre los textos que se pueden consultar al respecto están La vida en las fábricas: Trabajo, protesta y política en una comunidad obrera, Berisso (1904-1970), (2004); Cuando las mujeres reinaban: Belleza, virtud y poder en la Argentina del siglo XX (2006), e Historia de las trabajadoras en la Argentina (1869-1960) (2007). Desde el campo de las artes plásticas, el trabajo de Daniel Santoro propone una revisión crítica del imaginario sobre el peronismo partiendo de la visualización de los nexos entre figuración mítica del peronismo, derrota del proyecto nacional encarnado por este, y experiencias concretas, individuales y colectivas, de bienestar social. Esta propuesta es el eje de sus muestras y trabajos recientes como “Civilización y barbarie. El gabinete justicialista” (Buenos Aires, Galería Palatina, 2008) o “La leyenda del descamisado gigante” (Buenos Aires, Galería Palatina, 2006). La muestra de 2008 puede ser consultada en <http://www.galeriapalatina.com.ar>. Parte del material gráfico original con el que trabaja este artista plástico puede encontrarse en Perón Mediante. Gráfica peronista del período clásico, trabajo en colaboración con Guido Indij. [Volver]

[5] A las diversas puestas en escena francesas se suman la realizada por Marcial Di Fonzo Bo (2000) en distintas ciudades europeas, Beata Pilch en el Trapdoor Theatre de Chicago (2007-2008), y la llevada a cabo por Gabo Correa en Buenos Aires en 2004 que contó con la escenografía de Daniel Santoro. [Volver]

[6] En este sentido, la relectura del texto de Copi complementaría el trabajo de reflexión crítica sobre el conjunto de representaciones sociales creadas por peronismo, llevado a cabo desde el campo de la crítica y la historia por Marcela Gené, Susana Rosano, o Mirta Zaida Lobato, y desde la plástica por Daniel Santoro. [Volver]

[7] Este término se entiende aquí desde dos perspectivas complementarias. Por un lado, el género es visto como “...el estatus social del sexo y no sólo como “rol sexual”... el género (en de sentido de *gender*) es un principio estructurante, es un mecanismo social de regulación...” (Amícola 14). Esta perspectiva, que pone de relieve el carácter funcional de las categorías de identificación, se complementa con la concepción del género como un conjunto de dimensiones que guardan relación con las variables de clase social. En efecto, la noción de género de la que parte este trabajo intenta evitar la asignación de significados definitivos a los conceptos de “clase” y “género”. Por el contrario, este trabajo pretende trabajar de un modo menos ortodoxo con estos conceptos y dotarlos con el sentido dinámico y coyuntural de la “experiencia” de las relaciones sociales. En su estudio sobre las relaciones entre hombres y mujeres en la industria textil colombiana durante la década del cincuenta, Ann Farnsworth-Alvear evita tanto la ortodoxia marxista como la feminista en el estudio del trabajo fabril femenino, y para esto propone ver la categoría “clase” “...as a multidimensional relationship that can be situated in a time and place, rather than as a categorical identity ... to gain from the tensions among divergent approaches” (27). Tras un recorrido preciso de las posturas divergentes de teóricas como Heidi Hartmann y Gayle Rubin, la autora encuentra que son múltiples los factores que pueden hacer coincidir, o no, los intereses y experiencias de género y de clase. [Volver]

[8] En su trabajo sobre los hábitos de lectura de la clase trabajadora inglesa, Richard Hoggart ha notado como una preocupación la conjugación de metas materiales logradas y consignas de lucha a lo largo del proceso de militancia y defensa de los derechos de los trabajadores. Para el historiador “...members of the ‘saving remnant’, in so far as they engage directly in social activity as part of the ‘working –class movement’, do not often seem sufficiently prepared to reconsider their aims. I have recalled their work for social reform and have stressed that it was inspired not primarily by a search for material goods but by a sense of the need for higher satisfactions by working-people, satisfactions which would more easily be obtained once material improvements had been made. The greatest need now is for this minority to reassess the position, to realize that the ideas for which their predecessors worked are in danger of being lost, that material improvements can be used so as to incline the body

of working-people to accept a mean form of materialism as a social philosophy..." (264) [Volver]

[9] Con esto se hace referencia al carácter nacional-popular del proyecto encarnado por los dos primeros gobiernos peronistas (1946-1955) sostenido en una política de redistribución social; a las reinterpretaciones de ese proyecto nacional que tuvieron lugar en la década del sesenta y setenta con el surgimiento de la izquierda peronista y de los grupos armados; a la ideología neoliberal de los noventa que, con el gobierno de Carlos Menem, llevó a cabo el proceso de privatizaciones de las empresas nacionalizadas por Perón, y también a la política de corte nacionalista de la presidenta actual Cristina Fernández que reaviva conflictos entre sectores tradicionales en el desarrollo económico del país. [Volver]

[10] Andrés Avellaneda ha distinguido tres momentos que dan cuenta de la relación de la literatura con el peronismo. El primero se remonta hacia fines del cuarenta y toda la década del cincuenta, donde impera el modelo borgiano que, mediante la falsedad del cadáver de Eva ("El simulacro"), propone la clausura y deslegitimación de la existencia real del peronismo. El segundo momento corresponde a los inicios de la década del sesenta donde tiene lugar la inversión de esa representación por parte de una camada de escritores que repiensen críticamente el peronismo. Según Andrés Avellaneda "...parten de Eva cadáver otros dos relatos breves de David Viñas y de Rodolfo Walsh escritos y publicados después de "El simulacro" [...] estos dos textos resignifican el topos del cadáver invirtiendo los códigos y las representaciones ideológicas: los atributos del cuerpo muerto de la versión borgeana—farsa, impostura—son vaciados de negatividad; desaparece el sentido de clausura y surge el significado de fuerza vital en un cadáver-potencialmente-vivo..." (15). El tercer momento se distingue por la "feroz iconoclasia del topos del cuerpo vivo de Eva" iniciada hacia fines de los sesenta. [Volver]

[11] En este sentido, el marco de contradicciones ideológicas del cual surge la noción de identidad presentada en esta obra también hace pensar en el contexto político social de la Argentina de los años veinte y treinta, y sobre todo en figuras del ámbito de la cultura y la política cuyas contradicciones no les impidieron la militancia política y cultural significativas. Este es el caso de Salvadora Medina Onrubia, militante anarco-feminista, maestra, periodista, escritora y co-dirigente del periódico "Crítica". Onrubia, quien también fue abuela de Copi, se destacó por un feminismo crítico dentro de las filas del anarquismo del Río de la Plata, y asumió las contradicciones de clase en una militancia sustentada en la solidaridad. Durante algún tiempo mantuvo cierta cercanía con Eva Perón, aunque las diferencias las distanciaron hasta el punto de ser clausurado "Crítica" durante el período peronista. Tal vez, del conocimiento de la vida de Onrubia podría pensarse el que Copi pudiera plasmar con tanta nitidez en su obra las contradicciones ideológicas de clase y género. En una línea de indagación distinta a la propuesta en este trabajo, podría considerarse como otra interpretación posible del texto de Copi la presentación de una Eva Perón en relación especular con Salvadora Onrubia. Mientras que en la vida real, la primera no presentaba contradicciones ideológicas porque su origen humilde justificaba su diálogo con los trabajadores, la segunda exhibía un mundo de contradicciones en el que el anarco-feminismo y la militancia entraban en disonancia con la clase social. Sobre la vida de las anarquistas rioplatenses, y de Salvadora Medina Onrubia pueden consultarse diversos textos, entre ellos los de Cristina Guzzo, Sylvia Saitta; y de la misma Onrubia sobre la relación entre Crítica y el peronismo. [Volver]

[12] "To start very generally: Camp is a certain mode of aestheticism. It is one way of seeing the world as an aesthetic phenomenon. That way, the way of Camp, is not in terms of beauty, but in terms of the degree of artifice, of stylization [...] One must distinguish between naïve and deliberate Camp. Pure Camp is always naïve. Camp which knows itself to be Camp ('camping') is usually less satisfying..." (58). Según Sontag, el *camp* no es una estética con objetivos políticos necesariamente claros o enunciables, aunque ello no implica la ausencia de lo político: "To emphasize style is to slight content, or to introduce an attitude which is neutral with respect to content. It goes without saying that the *camp* sensibility is disengaged, depoliticized--or at least, apolitical" (Sontag 54) [Volver]

[13] El término dialógico aquí es usado en el sentido bajtiniano. Según Drucaroff, en Mijail Bajtín. La guerra de las culturas (1996), "Hay un anillo ideológico que rodea toda producción discursiva humana (por ejemplo una obra literaria) y a través de la cual, necesariamente, un signo literario adquiere sentido; hay un anillo de discursos encontrados (es decir, tan ideológico como el otro): rodea todo objeto al cual se dirige un signo-discurso y atrapa necesariamente ese signo, obligándolo a significar en relación al anillo, no solo en relación al objeto" (111). [Volver]

[14] Por lo tanto, según Amícola, la mirada camp también "... implica una crítica de la cultura dominante...en los términos de esa cultura..." (52) [Volver]

[15] Se utiliza aquí la palabra sujeto ya que el camp, como mirada perversa, no se da exclusivamente sobre objetos, como en el kitsch, sino en actitudes, situaciones o actos. De allí el carácter teatral de la mirada camp sobre el mundo de las representaciones. Para el camp, opuestamente a lo que sucede en el kitsch, lo importante

es el mundo de la representación de las cosas ya que estas viven y adquieren sentido en la representación.

[Volver]

[16] Se toma en este trabajo la definición de mito y ritual sagrado que hace Mircea Eliade en The Myth of the Eternal Return. Para Eliade: "All sacrifices are performed at the same mythical instant of the beginning; though the paradox of rite, profane time and duration are suspended. And the same holds true for all repetitions, i.e., all imitations of archetypes; through such imitation, man is projected into the mythical epoch in which the archetypes were first revealed. Thus we perceive a second aspect of primitive ontology: insofar as an act (or an object) acquires a certain reality through the repetition of certain paradigmatic gestures, and acquires it through that alone, there is an implicit abolition of profane time, of duration, of "history"; and he who reproduces the exemplary gesture thus finds himself transported into the mythical epoch in which its revelation took place" (35). De este modo, cabría de esperarse que el mito de Evita, luego de haber sido deconstruido, se recuperara, pero no es lo que sucede en la obra. [Volver]

[17] Para Sifuentes-Jáuregui se produce un cruce de espacios de género en el que "...by juxtaposing transvestism's tendency toward the "real" with etymological other, "transvesty"/falseness, we can begin to consider a fascinating dialectal movement: by showing the other's travesty through the denaturalization of genders, transvestism produce a "realness" for itself, and by reproducing the other's "realness" by re-presenting the other, by constructing the other's realness, transvestism also reveals falseness (4). [Volver]

[18] Entre el mundo profano (de la historia) y el mundo sagrado existe una mediación que se da a través del sacrificio de los cuerpos. Según John Gregg en Maurice Blanchot and the literature of transgression, "[Bataille] considers the ritualistic performance of sacrifice to be the transgressive act par excellence. His characterization of it as 'une rupture de la règle acordée par la règle' reveals the ambivalent nature of prohibitions: they not only establish limits that are to be respected but also make provisions for these limits to be violated under special circumstances". (12) [Volver]

[19] Tal como ha sido señalado por Raymond Williams "... feeling is chosen to emphasize a distinction from more formal concepts of 'world-view' or 'ideology'. It is not only that we must go beyond formally held and systematic beliefs, though of course we have always to include them. It is that we are concerned with meanings and values as they are actively lived and felt..." (132). [Volver]

[20] La muerte como una "...negativity, the source of power and mastery, and to encounter it as an impossibility. In addition, the approach to/of *le mourir* once the limits have been crossed involves a loss of personalized subjectivity" (Gregg 15). [Volver]

[21] Según Horowicz "... Evita es la determinación de ocupar un lugar inexistente que se crea con la misma ocupación; un lugar que el *otro*-burgués niega y a quien Evita, sin desplazarlo, sin liquidar su poder, sin vincularse a él directamente sino a través de Perón, intenta convencer. Convencerlo tiene, para ella, un término preciso: imponer su presencia" (116). [Volver]

[22] De acuerdo a Ben Sifuentes-Jáuregui, este "sí mismo" tiene que ver con que el transvestismo es un modo de querer ser visto. El travesti, en el acto de representación de sí mismo, cruza los géneros y provoca una desnaturalización de los géneros en la que produce una experiencia de la realidad para el sujeto travesti. Al reproducir esa realidad de los otros (el cuerpo y la estética femenina) revela la falsedad de esos otros, es decir, la identidad de esos otros como construcción. [Volver]

Bibliografía

Amícola, José. Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido. Buenos Aires: Paidós, 2000.

Arrabal, Fernando. Teatro pánico. Madrid: Cátedra, 1986

Avellaneda, Andres. "Evita: cuerpo y cadáver de la literatura". Marysa Navarro (comp.): Evita: mitos y representaciones. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.

Aira, César: Copi. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1991.

Brook, Peter. The Empty Space. New York: Simon & Schuster, 1968.

Copi: Eva Perón. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2000.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: Rizoma. México: Ediciones Coyoacán, 1994.

Delgado, Verónica: "Las poéticas antirrepresentativas en la narrativa argentina de las dos últimas décadas: César Aira, Alberto Laiseca, Copi, Daniel Guebel". En CELEHIS.

Drucaroff, Elsa: Mijail Bajtín. La guerra de las culturas. Buenos Aires: Editorial Almagesto, 1996.

Eliade, Mircea. The Myth of the Eternal Return. 1949. New York: Bollingen Foundation, 1954.

Farnsworth-Alvear, Ann. Dulcinea in the Factory: Myths, Morals, Men and Women in Colombia's Industrial Experiment 1905-1960. Duke: Duke University, 2001.

Gené, Marcela. Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo (1946- 1955). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.

Gregg, John: Maurice Blanchot and the Literature of Transgression. Princeton: University of Princeton, 1994.

Guzzo, Cristina. Las anarquistas rioplatenses (1890-1990). Arizona: Editorial Obris Press, 2003.

Hoggart, Richard. The Uses of Literacy. Aspects of Working-Class Life with Special Reference to Publications and Entertainments. New York: Oxford University, 1970.

Horowicz, Alejandro: Los Cuatro Peronismos. Buenos Aires: Editorial Legasa, 1985.

Indij, Guido. Perón mediante. Gráfica peronista del período clásico. Buenos Aires: La marca Editora, 2006.

Lobato, Mirta Zaida. Cuando las mujeres reinaban: Belleza, virtud y poder en la Argentina del siglo XX. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2005.

----, Historia de Las Trabajadoras En La Argentina (1869-1960). Buenos Aires: Editorial Edhasa, 2007.

----, La Vida En Las Fabricas La Vida En Las Fabricas: Trabajo, Protesta y Política En Una Comunidad Obrera. Berisso (1904-1970). Buenos Aires: Prometeo libros, 2001.

Perlongher, Néstor: Prosa Plebeya. Buenos Aires: Colihue, 1996.

Rosano, Susana. Rostros y mascararas de Eva. Imaginario populista y representación. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.

Rincón, Carlos. La no simultaneidad de lo simultáneo: posmodernidad, globalización y culturas en América Latina. Bogotá: EUN, 1995.

Perlongher, Néstor: Austria-Hungría. Buenos Aires: Tierra Baldía, 1980.

Saítta, Sylvia. "Anarquía, teosofía y sexualidad: Salvadora Medina Onrubia". Mora. Revista interdisciplinaria de estudios de la mujer UBA 1 (1995). 54-59

----, "Prologo". Las descentradas (Salvadora Medina Onrubia). Buenos Aires: Tantalía, 2003.

Sifuentes-Jáuregui, Ben: Transvestism, Masculinity, and Latin American Literature. New York: Palgrave, 2002.

Sontag, Susan: "Notes on Camp". (En: F. Cleto (comp.), Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject. Michigan: University of Michigan, 1999.

Tcherkaski, José: Habla Copi. Homosexualidad y Creación. Buenos Aires: Galerna, 1998.

Williams, Raymond: Marxism and Literature. Oxford: Oxford University, 1977.