

Entre el arte y la militancia. *Evita Trans* de Martín Marcou



Patricia Aschieri

Universidad de Buenos Aires; Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina
paschio9@gmail.com

Jimena Cecilia Trombetta

Universidad de Buenos Aires, Argentina
jimenacecilia83@gmail.com

Fecha de recepción: 27/08/2020. Fecha de aceptación: 25/02/2021

Resumen

En este trabajo¹ nos proponemos abordar la dinámica de la figura de Eva Duarte de Perón desde la performance de Martín Marcou y su grupo Teatro Crudo, *Evita trans* (2012) que intervino dos espacios disímiles tales como el penal de Devoto por un lado y el Centro Cultural Eladia Blázquez. Comprenderemos cómo estas prácticas artísticas se ubican dentro de la definición de lo liminal y recurren a múltiples imaginarios. Para ello, utilizaremos diversos paratextos, entrevistas que les realizamos a algunos de los participantes de la experiencia, así como fotografías y reconstrucciones de la performance realizadas por el propio dramaturgo de la obra.

■ Palabras clave: Performance, Liminal, Imaginarios, Trans, Peronismo

Between Art and Militancy. Martín Marcou's *Evita Trans*

Abstract

In this study we propose to address the dynamics of the figure of Eva Duarte de Perón based on the performance of Martín Marcou and his group Teatro Crudo, *Evita trans* (2012), which intervened in two dissimilar spaces such as the Devoto prison and the Eladia Blázquez Cultural Center. We will understand how these artistic practices are located within the definition of the liminal and resort to multiple imaginaries. For this, we will use various paratexts, interviews with some of the participants in the

¹Una versión preliminar fue presentada en las Jornadas Interdisciplinarias del Instituto de Artes del Espectáculo. Arte y Peronismo, 2019.

experience, as well as photographs and reconstructions of the performance made by the playwright himself.

■ Keywords: Performance, Liminal, Imaginaries, Trans, Peronism

A la compañera Evita
queremos reivindicar
Patria justa y soberana
feminista y popular.
Eva Perón, tu corazón
nos acompaña sin cesar
te prometemos con pasión
no dejaremos de luchar
*Comando Evita*²

Introducción

Eva Duarte de Perón, Evita, es una figura potente, poderosa, que nunca pierde su fuerza porque su cualidad es ser siempre potencial. Más allá del periodo histórico de que se trate opera como espacio simbólico de mediaciones en el campo de las relaciones de poder. Podemos decir, sin lugar a dudas, que Evita es *liminal* en la medida en que articula pasado y futuro en una actualización siempre presente de reivindicaciones. Representa lo conseguido y lo que aún queda por ser conquistado.

Siguiendo la definición de Víctor Turner (1988) la liminalidad alude a aquello que sucede entre fronteras, lo que aún no se delimita. Es lo que está en tránsito, en estado de transformación o definición, lo que es y aun no es. La liminalidad es una cualidad que se le atribuye a mucha de la producción del arte contemporáneo. Precisamente, al proponer el análisis de los rituales en sociedades complejas, Turner plantea que las fases liminales serían los momentos potencialmente fértiles para la aparición de las producciones socio estéticas y artísticas innovadoras. Y equivalente a lo liminal, aunque no totalmente idéntico, propone el término *liminoide* que contendría las capacidades simbólicas y lúdicas propias de lo liminal, transferidas hacia géneros no religiosos pero que receptarían cierto “tono sagrado”. La principal diferencia responde a que mientras que las situaciones liminales de los rituales son obligatorias y propias de los ámbitos religiosos, las producciones culturales *liminoides*, en tanto performances seculares, serían de participación voluntaria. Otra de las diferencias radica en que ya no se propone la condición de aislamiento del individuo respecto de su grupo social, sino que este se encuentra en comunidad (como en los carnavales, en los espectáculos de masas, etc.). Entre los géneros liminoides se encuentran entonces ciertas prácticas artísticas como la que aquí analizaremos.

Jorge Dubatti (2015), por su parte, sostiene que la liminalidad es constitutiva del acontecimiento teatral en tanto articula la tensión de campos ontológicos diversos: arte/vida; ficción/no-ficción; cuerpo natural/cuerpo poético; representación/no-representación; presencia/ausencia; teatro/otras artes; teatralidad social/teatralidad poética; convivio/tecnovivio, dramático/no-dramático, entre otros. Este último binomio sostiene Dubatti se puede rastrear desde la concepción misma del teatro, en tanto que la realidad se filtra siempre dentro del acontecimiento.

² Intervención sorpresa del Comando Evita. Colectivo Artístico Político, en las I Jornadas Interdisciplinarias. Arte y Peronismo en la que se presentó esta ponencia.

Lo que nos interesa resaltar es que la liminalidad involucra la consideración de un espacio interestructural entre categorías definidas, un espacio de negociaciones, de interpelaciones, de disputas y tensiones, donde los ajustes pueden ser más o menos pacíficos o virulentos en acuerdo al grado de explicitación del conflicto y a su significación y cercanía o lejanía de los centros del poder. Siguiendo a Turner, enfatizamos en el carácter procesual que involucra el concepto de lo liminal-limnode. Sostenemos que, precisamente en ello radicaría la potencialidad de la figura de Evita en la medida en que su perfil desafiante y reivindicatorio representa una suerte de revolución permanente y siempre inconclusa. En esta dirección, nos parece importante referir, siguiendo lo desarrollado por Aschieri (2013, 2017), que lo que puede analizarse en los momentos liminales es la performatividad del intervalo, es decir, cómo se produce la desestabilización de enunciados, categorías, relaciones, géneros, etc. y en qué medida logran o buscan nuevas e inéditas definiciones o rehúyen de ellas.

En este trabajo nos proponemos abordar la dinámica de la figura de Evita desde la performance de Martín Marcou y su grupo Teatro Crudo, *Evita trans* (2012) que intervino dos espacios disímiles tales como el penal de Devoto, por un lado, y el Centro Cultural Eladia Blázquez, por otro. Para ello, utilizaremos diversos paratextos, entrevistas que les realizamos a algunos de los participantes de la experiencia, así como fotografías y reconstrucciones de la performance realizadas por el propio dramaturgo de la obra.

Mutaciones históricas en el nombre (De Eva Perón a Evita)

Uno de los puntos fronterizos que podemos explorar en la figura de Eva Duarte de Perón deviene de las sucesivas transformaciones de su identidad que, en sus últimos años y en la relación que establece con el pueblo argentino, toma el nombre de *Evita*. Eva atravesó a lo largo de su vida, múltiples mutaciones identitarias: siendo Eva María Ibarguren, de acuerdo a un registro de su nacimiento el 7 de mayo de 1919 en Guaiquil (Galasso, 2012: 8), por su origen *bastardo*. Luego viaja a Buenos Aires en pos de una carrera como actriz bajo el nombre de Eva Duarte. Recordemos que Eva, hija ilegítima, toma el apellido de su padre en un acto irreverente para instalarlo en el mundo del espectáculo. Su casamiento con Juan Domingo Perón y el consecuente acceso a la política producirá un nuevo e importante cambio que vehiculizará su status como institución. Así, instalándose como referente ineludible para los más necesitados, Eva Perón promueve acciones políticas y sociales en beneficio de los trabajadores, con quienes estableció una relación de carácter maternal que, desde su regreso del viaje a Europa (1947), comenzó a cristalizarse en el nombre de Evita. Sus acciones políticas (Fundaciones, derechos de los trabajadores, voto femenino, etc.) fueron promovidas oficialmente como Eva Perón, pero fue la figura de Evita la que aglutinó los lazos afectivos de quienes recibían los beneficios de estas acciones.

Respecto de este proceso es importante considerar que durante el primer peronismo fueron gestándose los lazos afectivos que posteriormente, retomados desde una memoria siempre activa, generaron variadas visiones de los líderes, algunas amparadas en documentación y archivos; otras, basadas en mitos y emocionalidades. En este sentido, el modo de nombrar a Eva no solo ganó epítetos positivos, sino que también fue atacada con sobrenombres despectivos, generados desde el antiperonismo. Tal como señala Alejandro Grimson “Las heterogeneidades del antiperonismo se condensan en tradiciones ideológicas y partidarias, que resultan a su vez de formas de imaginar la argentinidad, de sensibilidades variadas y arraigadas” (2019: 112). En esta dirección han identificado, resaltado y caricaturizado ciertos rasgos que ubican al peronismo como sector de la barbarie. Por su parte señala que el peronismo se gestó desde sentimientos arraigados en el pueblo convocados gracias a las ganancias sociales de la época.

Las transformaciones en su nombre tuvieron un correlato en la construcción de su imagen corporal a partir de la elección de vestuarios, peinados y utilización de joyas, así como en su producción gestual y comportamental. Pero, también, las vicisitudes de la historia de su vida y, sobre todo, de su muerte (su enfermedad, el embalsamamiento de su cadáver luego secuestrado, el exilio de sus restos, la proscripción de su nombre, la desaparición y el reacomodamiento de su paradero) fueron utilizados, recurridos y manipulados en pos de los imaginarios; es decir, en pos de ese “conjunto de producciones mentales o materializadas en obras, a partir de imágenes visuales y lingüísticas, que forman conjuntos coherentes y dinámicos que conciernen a una función simbólica en el sentido de una articulación de sentidos propios y figurados” (Wunenburger, 2003: 15). Estos imaginarios peronistas y antiperonistas implicaron continuos tránsitos y constantes yuxtaposiciones de su(s) status(s) social(es). Las variantes míticas que se pudieron observar (la Eva santa, la Eva militante y la *femme fatale*) (De Grandis, 2006) dieron lugar a creaciones nacionales e internacionales sumamente variadas que posibilitaron la existencia de una multiplicidad de Evitas. Con respecto al embalsamamiento y posterior secuestro de su cadáver recordemos que la dictadura autoproclamada Revolución Libertadora había golpeado en 1955 al gobierno de Perón. En el segundo piso del edificio de la CGT yacía el cuerpo de Evita embalsamado por Pedro Ara. Frente a la fuerte simbología que portaba esa mujer, diferentes militares sacaron el cuerpo del edificio de los trabajadores siguiendo la orden de Aramburu. A partir de allí, comenzó un periplo que terminaría exiliando el cadáver en 1957, en un cementerio en Milán, donde se enterró a Evita bajo el nombre de María Maggis de Magistris. Tal decisión devino a partir del fiel seguimiento del pueblo durante el período 1955-1957, que detectando los cambios de ubicaciones del cuerpo dejaba velas y flores en su camino. La historia de la desaparición del cuerpo había caldeado el ambiente, dando por resultado durante los años ‘60, atentados y protestas en cada aniversario de muerte de Eva Perón. Sin embargo, esta breve descripción fue muchas veces cuestionada históricamente proponiendo otras versiones en las que el Coronel Moöri Koenig no había sido designado a llevarse el cuerpo y Aramburu no había dado la orden, ya que era Lonardi quien estaba en el gobierno en ese momento. Lo cierto es que el cadáver fue finalmente devuelto a Perón en 1970 en Puerta de Hierro, España. A su vez repatriado en 1974 y enterrado bajo 8 metros en el cementerio de la Recoleta por orden de la junta militar de la dictadura de 1976.

Independientemente de las diversas transformaciones de la imagen corporal que generaron las múltiples creaciones artísticas, nos interesa enfocarnos en una del año 2012. La Evita *trans* de Martín Marcou cuya performance capturó las ambigüedades de las distintas interpretaciones de las acciones de Eva Perón, así como las propias contradicciones de ella. Nos interesa indagar la performance de lo *trans* para ver a qué imaginarios respondió, a qué público interpeló y/o habilitó y qué metáforas generó desde allí de acuerdo a su contexto.

Si rastreamos antecedentes escénicos de interpelaciones de género en la construcción de la figura de Evita, encontramos al polémico personaje creado por Copi. Recordemos que el padre de Copi, Raúl Damonte Taborda había sido “periodista, senador por la Unión Cívica Radical, artista plástico, polemista” (Moreno, 2010: 29) y su obra principal había sido *Ayer fue San Perón*, un libro que poseía un tono totalmente detractor sobre el peronismo (Moreno, 2010). Por otro lado, el abuelo materno de Copi también había tenido inconvenientes con el peronismo a raíz de las críticas suscitadas mediante el periódico que había creado: el diario Crítica. Una de las críticas que generó inconvenientes con Evita había sido escrita por la abuela de Copi, Salvadora Onrubia (Moreno, 2010).

Al escribir en 1969 la obra *Eva Perón*, Copi no tenía pensado que fuese presentada por un actor masculino. Sin embargo, Hugo Salas (2017) menciona que, para la puesta,

Copi había elegido al transformista Eugéne Couvrit y que como arribaba borracho a los ensayos, Facundo Bo terminó por encarnar el personaje de Eva. El estreno parisino en 1970 en el teatro *L'Epee de Bois*, con un actor personificando a Eva, generó conmoción y grandes altercados en un sector del peronismo. A la semana de su estreno, apareció la inscripción en una pared *Viva le justicialisme*, en rechazo a la histórica frase *Viva el cáncer* y en contraposición al tratamiento de la enfermedad dentro de la puesta de Copi. Un grupo que se supone de extrema derecha peronista optó por ingresar al teatro y romper parte de la escenografía. Algunas versiones mencionan que el comando peronista que generó destrozos pertenecía a montoneros. Independientemente de este punto, algunos diarios en Argentina, tales como *Crónica*, se ocuparon antes del estreno de la obra de sacar titulares que anunciaban que un actor haría de Eva Perón. No obstante, Copi continuó con la obra en cartel y con custodia por dos meses más, aunque solo recibió críticas negativas. Por ejemplo, en el diario *Le Figaro* calificó a la puesta como una “mascarada macabra” y una “pesadilla carnavalesca” (en Copi, 2007: 8)

Estos hechos y el origen familiar de Copi dejaron como consecuencia la consideración de la obra y de su autor, en tanto representantes del antiperonismo, lo que generó disgusto y tensiones en la relación que mantuvo con el peronismo. Por otra parte, marcó un hito en la consideración de Evita en su versión travestida, emparentando esta asociación con una característica sumamente negativa. Pero, si tenemos en cuenta que el propio Copi se travestía en sus espectáculos como *Loretta Strong*, la lectura que considera esta versión escénica como una burla hacia la figura de Eva, queda más como una crítica ligada a la moral de la época, que como una acción maligna o con intención dañina del propio Copi.

La constitución de una Eva macabra o manipuladora también sería abordada en 1978 por el musical *Evita* de Andrew Lloyd Weber y Tim Rice que, desde entonces, fuera muchas veces realizado por distintas figuras de gran importancia del mundo artístico, tales como Elaine Paige, reemplazada por Marti Webb en Londres, Patti LuPone en Broadway, Paloma San Basilio en Madrid, Akiko Kuno en Japón, Valeria Lynch en México, Elena Roger, actriz argentina que encarnó el rol de Eva en 2006, en Londres.

Es importante decir que a partir de los 80, la ópera rock londinense tuvo como respuesta distintas puestas en el campo teatral argentino, que reaccionaron a partir de crear una gran variedad de musicales en Buenos Aires que le contestaban, entre ellas podemos nombrar a *Evita una mujer del siglo* de Agustín Pérez Pardella, *Eva el gran musical* de Nacha Guevara, *La dama del siglo* de Estela Quinteros, *Octubre en el paraíso (Eva Perón después de la muerte)* de Edmundo Kulino y Hernán Aguilar y *Hello Plastic!* de José Chaya. En este sentido, el “show andrógino” *Hello Plastic!* que fuera realizado en 1985 por José Chaya, presentó una versión íntegramente actuada por *transformistas*. Sobre este musical, del cual hasta el momento solo encontramos dos notas de crítica (Mazas, 1985 y Romano, 1985), podemos referir sintéticamente que estas, catalogaron al espectáculo como “un engendro” de “muy pobre nivel”, lamentando que no se respetara el guion de Rice y Weber y remarcando el error de que lo representado no respetaba la verdad histórica. Por otra parte, ambas críticas aluden al tono de “desenfado” y la “falta de respeto” que involucra el tratamiento “burlesco” y violento que se le diera al cadáver de una figura como la de Eva (siendo que en la versión original emocionaba hasta las lágrimas hasta incluso a quien no hubiera sentido nada por esta figura) Así se expresaba Néstor Romano en una nota periodística publicada en la revista *Flash* el 10 de septiembre de 1985. Por último, relatan que luego del primer acto la sala había quedado “vacía hasta la mitad”, y que figuras como Soledad Silveyra, Luisa Kulioc o Reina Reece, entre otras, fueron “las primeras en dejar la sala” la noche de la *première*. Como puede apreciarse, esta temprana propuesta en suelo argentino refuerza aquellos aspectos negativos

asociados al cambio de género que se iniciaran con la audaz versión de Copi, más allá del signo político, al que pertenecieran las críticas.

En estas puestas, la estética travesti era acompañada por lo *kitch* y por lo *camp*. Mencionamos el concepto de lo *kitsch* no en su referencia negativa, es decir como el no arte o un pseudoarte, sino en su concepción positiva, su vinculación con lo *camp*. Calinescu en referencia a esto señala que “cultiva el mal gusto -habitualmente el mal gusto de ayer- como una forma de refinamiento superior” (1987: 230). Por su parte Susan Sontag anota que “El camp lo ve todo entre comillas. No será una lámpara, sino una «lámpara»; no una mujer, sino una «mujer». Percibir lo camp en los objetos y las personas es comprender el Ser-como-Representación-de-un-Papel. Es la más alta expresión, en la sensibilidad, de la metáfora de la vida como teatro” (1984: 308) Estos elementos si bien no nacían de la iconografía peronista, hacían eco de ella convocando el imaginario antiperonista. Sin embargo, el aspecto de la exageración e, inclusive, la exaltación de lo feo (alojado en un imaginario antiperonista) empezó a instalarse en un discurso peronista que comenzaba a reivindicar sus derechos desde la propia idea de la bastardía.

En 2004, en el marco de Tintas Frescas, dos puestas bien diferentes de la *Eva Perón* de Copi son llevadas a escena en el mes de noviembre. Una, la de Marcial Di Fonzo Bo en el Teatro Alvear; la otra, la de Gabo Correa en el Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini. La primera, aventurándose a representar una vez más una Eva travestida en el cuerpo de un actor que estaba defendida y amparada en el discurso de Di Fonzo Bo: “Lo que más me divierte es hacer lo que Copi hacía, desmitificar a alguien y a través de un gesto teatral y absolutamente humano. La obra es desgarradora habla del drama personal y humano de una mujer” (...) [Pacheco, 2004]. La otra, encarnada por Alejandra Flechner, una morocha, que diría Correa, buscaba la defensa de “lo negro”. En la referida nota de Pacheco, Correa señalaba “Trabajé una versión negra de Eva como si fuera un negativo del mito, quise correr a Eva de ese lugar gorila (...) Me parece que reivindicar lo esencial de Eva Perón, que es la rebeldía, la crudeza, la relación con Perón, el proyecto político que ella tenía a pesar de Perón, es sumamente interesante”

A pesar de las declaraciones de los directores en algunas críticas se destacó que Di Fonzo Bo había logrado mantener *la fidelidad a la estética* de Copi, mientras que la versión de Correa *fue austera y contenida* (Cfr. Cabrera, 2004; S/F, 2004; Rago, s/d). Esta última apreciación no coincide con las palabras de Correa. Si lo rebelde, lo negro y lo crudo iba a estar en escena parece curioso el resultado de acuerdo a la crítica (Pacheco, 2004; S/F, 2004). Por el contrario, Di Fonzo Bo declaraba la importancia de la obra de Correa en una entrevista para *Página 12*. “Para mí fue importante que hubiera en este mismo encuentro una compañía argentina que defendiera este texto, que aceptara el riesgo, como lo hizo el elenco que dirige Gabo Correa” (Cabrera, 2004)

Aunque no pertenece al ámbito de lo escénico, nos parece oportuno realizar una referencia al documental *Putos Peronistas: cumbia del sentimiento* dirigido por Rodolfo Cesatti (2012). La *Agrupación Nacional Putos Peronistas. Tortas, Travestis, Trans y Putos del Pueblo* se crea en 2007, en el Partido de la Matanza de la Provincia de Buenos Aires. El documental narra la historia del origen, expansión y militancia por el peronismo y la diversidad de esta agrupación entre los años 2007 y 2011. Al inicio del documental, una travesti vestida como Eva Perón, junto a alguien vestido como el General, lee el manifiesto de los Putos Peronistas haciendo el gesto característico de los dedos en V:

somos los Putos peronistas, nosotros representamos al pobre, al homosexual, al homosexual de barrio que tiene sobre sí una doble condena, por un lado su condición de pobre, y además su condición sexual. Somos los peluqueros, somos los

pantaloneros, somos las tortas, las travas con siliconas baratas y las transexuales sin identidad. Somos peronistas. La identidad política con que se identifican los desposeídos de esta tierra que añoran aquellos tiempos en que dignidad y trabajo eran palabras corrientes. No somos un grupito gay más, no hacemos un gueto de nuestra vida, creemos que la única minoría en este país, es la oligarquía y del otro lado de ellos, se encuentra el pueblo, en sus diferentes vertientes, políticas, sociales y también sexuales, es más, creemos firmemente en una frase que dio origen a esta nueva línea peronista, a estos putos, y es que hay una sola verdad, mis queridos, el puto es peronista y el gay el gorila.

Como puede apreciarse, este manifiesto retoma la estética de lo feo, apropiándose para construir identidad. Una identidad que, en este caso, enfatiza en la diversidad de elección sexual y marca una brecha socio cultural y económica que tiene clivaje en la clase.

Aca estos son, son los putos de Perón, coreaban les alli reunides, reconociendo el antecedente del FLH (Frente de Liberación Homosexual) encabezado en 1972 por Néstor Perlongher. La primera bandera de la agrupación retoma los famosos dichos de Paco Jamandreu: “Ser puto, ser pobre y ser Eva Perón son la misma cosa”.

La performance *Evita Trans* y las trayectorias de sus creadores

Evita trans, escrita y dirigida por Martín Marcou con el grupo Teatro Crudo, se estrenó el 4 de agosto de 2012, en el Centro Cultural “Eladia Blázquez”. Tuvo un preestreno el 19 de mayo de 2012 en La Casona Iluminada y también una función el 25 de mayo en el penal de Devoto.

La performance plantea la deconstrucción de la figura de Eva Perón desde una concepción del presente. No pretende la reconstrucción de la figura como un signo posible de re-articularse en su propio tiempo, sino que toma frases representativas del movimiento peronista dichas por Eva Perón y las convierte en apoyo al discurso actual de la diversidad de género. Como señala Graham-Jones “Lejos de responder a una representación estática, en cada instancia de las múltiples reparaciones y reinventiones que atraviesa el peronismo en la vida política luego de muerta Eva Perón, se transforma la relación del propio peronismo con *Evita*.” (en Sala, 2017: 21)

Es decir, *Evita* no es un objeto aislado, sino que se integra a los discursos de la época y mantiene una relación distinta que la que tiene el pueblo argentino con sus próceres fijados en la historia. Emma Serna, la actriz que la encarnó, nos cuenta que “era una *Eva* posmoderna”, una *Eva trans* y seguidamente destaca, una serie de analogías basadas en la lucha por los derechos:

En el momento en que hicimos *Evita Trans* el colectivo LGBT ocupaba el lugar que tal vez ocupaba el feminismo o la mujer en aquellos tiempos. Por ejemplo, en los últimos años de *Eva* fue cuando la mujer pudo votar. En los últimos años de Cristina o del último gobierno nacional y popular, era cuando la comunidad LGBT obtenía derechos como la ley de identidad de género o el matrimonio igualitario. En los últimos años de *Eva*, la mujer participaba de la política, en los últimos años de nuestra vida muchas personas *trans* se involucran en la política y en la acción política... Nunca le pregunté a Martín, pero creo que tal vez eligió una *Eva trans* en 2012, porque el colectivo *trans* replica el colectivo feminista o femenino de aquel momento.

Respecto de la elección de la figura de Evita, Martín Marcou, refiere que ésta no fue una elección ni “azarosa”, ni “oportunistista”, sino que forma parte de su historia, aunque él no sea su contemporáneo. Según su perspectiva se trata de una figura “que no se agota y que siempre se resignifica”, que “se la puede leer y mirar desde distintas dimensiones” y “de acuerdo a la época que vos estés transitando”. Por otra parte, destaca la ambigüedad de las historias que rodean la vida y acciones de Eva, ya que, como él mismo señala, “hay muchas versiones de un mismo evento”, lo que le resultaba “fascinante”. Lejos de proponer una versión “solemne” que intentaba reconstruir la historia, propuso la estética de la performance como un arte de lo efímero que, aunque reconoce una estructura, tiene mucho de improvisación lo que permite el juego y la fiesta. Dos aspectos muy valorados por él.

Nos interesa detenernos en la reconstrucción y análisis de la función que se realizó en el Penal de Devoto, por su carácter excepcional y porque entendemos vuelve el espacio liminal más profundo expandiendo sus alcances. Como parte de su extensa militancia, Martín Marcou estaba trabajando en el Servicio de Penitenciaría Federal en el marco de las actividades que realizaba Vatación Militante. No obstante, la performance *Evita Trans* no forma parte de estas actividades completamente. Su inclusión como parte de éstas en el Penal es producto de un intercambio de intereses con quienes eran *internos* participantes de sus talleres de teatro. Martín les comenta que está realizando una obra acerca de Evita y ellos se muestran muy interesados. Es así como decide llevar a su grupo con una función de *Evita Trans*, a realizar una única experiencia en el Penal de Devoto.

Siguiendo el marco teórico de la liminalidad que hemos propuesto señalamos, la performatividad de la obra *Evita Trans* entre otras posibles. Como señala Martín “yo podría haber llevado otra obra, estaba realizando varias, y sin embargo decidí compartir con ellos esta”. Pero no solo eso, ellos también la eligieron al interesarse en ella. Entendemos que esta performatividad de la figura de Evita en el penal resulta ser un intervalo específico y particular que expande las fronteras hacia una discusión que se acciona sin filtros en las resonancias y pregnancias, rechazos y aceptaciones de los cuerpos presentes. Redobra su capacidad performativa en torno a la presencia de una Eva trans - ya no travestida por un actor como las de Copi- sino actuada por una travesti. Su capacidad de habitar la liminalidad ha sido el terreno ideal para posibilitar la interpelación de las relaciones de poder que siguen dinamizando, como se describe a continuación, ámbitos sumamente machistas. Y al mismo tiempo, al alojar en el intervalo la identificación con la condición de libertad-encierro, posibilita la puesta en crisis de las relaciones de género que allí se suscitan. Así, en torno a su figura, se vuelve posible convocar el potencial de reflexividad propio de la performance que interpela sin reparos la sensibilidad y afectividad de la corporalidad de todos los participantes, actrices y actores, así como los asistentes del taller de actuación del pabellón de extranjeros del Penal.

Emma Serna fue elegida por el director de la performance de modo específico y puntual. En 2012 se sancionó la Ley de identidad de género (Ley 26,743) y la inclusión de Emma, que se autopercebe como actriz, hizo según Martín, que el trabajo adquiriera “más cuerpo”. Marcou refiere que cree que aquí radicaría uno de los aportes, ya que está en sintonía con el contexto histórico, “con lo que está pasando”. Esta performance, tal vez, pone en escena lo que no se podía poner de manifiesto hasta entonces, entendiendo que algunos ámbitos de militancia, como dice Martín “eran y son espacios donde varones peronistas discutimos ideas”. En este sentido, se tensiona en Martín una larga trayectoria de militancia que tiene al menos dos experiencias concretas, la político partidaria y los derechos relativos a la diversidad sexual y de género.

Más allá de que los discursos históricos de Eva estuvieran dirigidos en el sentido de la mantención de un orden patriarcal, puede recuperarse, al mismo tiempo, su interpelación hacia la acción social y política de la mujer en tanto actitud activa y superadora de un manifiesto rol pasivo y remitido al ámbito de lo privado. Aquí, encontramos algunas acciones aparentemente contradictorias. Por un lado, pregona la idea de familia y de las mujeres en el hogar; pero por otro, también buscaba y propiciaba la militancia de la mujer peronista. Por ejemplo, para garantizar la presencia de las mujeres entre los candidatos con posibilidades de ser electos, Eva Perón, crea en 1949, junto con otras mujeres que venían actuando políticamente desde 1945, el Partido Peronista Femenino.

Así, en una de sus vertientes uno de los roles principales de la mujer era criar a sus hijos como niños y hombres peronistas. Aquí, la composición de Emma Serna más allá de sus intenciones, modifica la estructura de una mera reconstrucción iconográfica o histórica del personaje, porque su imagen corporal, su identidad de género pone en conflicto los conceptos tradicionales de masculinidad o feminidad.

En esta misma dirección, se recrea en la performance una escena específica del film de Juan Carlos Desanzo, *Eva Perón* (1995), en donde Eva exige que se levante la huelga de los ferroviarios. Esa escena, exactamente transcrita en el texto, juega con la cercanía y lejanía también de la corporalidad de la actriz Esther Goris. Mientras que Goris debía buscar un costado emparentado con lo masculino, Emma debía luchar por su costado femenino, aún inmersa más allá de sí, en el imaginario heteronormativo. Así, la escena genera un viraje en la construcción del personaje Eva Perón: figurativamente, mientras que Goris debía incorporar en su cuerpo a Perón, Emma debía buscar a su propia Eva.

La “eva santa”, “la eva puta” y “la eva macho” estallan para dar lugar a una nueva reconfiguración. Es interesante pensar cómo se dan estos imaginarios en la actualidad de las mujeres más destacadas que se dedican a la política. Por ejemplo, una María Eugenia Vidal, feminizada por los medios hasta el hartazgo virginal, para responder a la fuerza de una Cristina Fernández de Kirchner siempre exacerbada en su masculinidad para gestionar política o como prostituta prostituida, signo de la denigración de sus acciones (y siempre observada crípticamente en sus formas de vestir), la Eva de Emma Serna, ofrece un espacio de disputas inédito, habitable por acciones políticas novedosas, con otras direcciones y elecciones. Por otra parte, cabe señalar que, en la propia performance, la figura de Eva se construye de acuerdo a otros signos que trascienden la copia exacta desde lo netamente visual de la Eva histórica. Por ejemplo, el vestuario, los accesorios, el color del cabello, su peinado y la gestualidad y movimientos de su cuerpo componen un personaje de ficción con voz propia.



Imagen 1. Gentileza: Teatro Crudo

Un análisis de la performance *Evita trans*

En las fotos, puede apreciarse que la composición del personaje de Eva Perón por parte de Emma, no pone el acento en caracterizar una Eva trans. Sin embargo, el espectador se encuentra ante una paradoja. Por un lado, este hecho no debería ser relevante y, sin embargo, no puede negar que está frente a una actriz cuya corporalidad lo provoca. Este hecho resulta desestabilizador e impacta en la propia subjetividad, interpelándonos de formas inéditas.

La performance propone el vestuario de cada uno de los personajes, sin intentar reconstruir un tono de época. Juega con algunos elementos que mezclan lo *kitsch* y la vestimenta actual, combinando en un mismo escenario uniformes de colegio con faldas acortadas en el personaje de “la estudiante”, o un traje sastre *aggiornado* en Eva Perón o, inclusive, la vestimenta de un trabajador actual para el personaje del “negro descamisado”. Así sucedía tanto en la performance llevada al penal como en las funciones que se realizaron en el Centro Cultural Eladia Blázquez (*Ver Imagen1 e Imagen2*).

Desde lo musical tampoco hay una correspondencia histórica, aunque su elección no es azarosa. Está constituida por temas del rock nacional como *La marcha de la bronca* (1970) de Pedro y Pablo, que se empata con la época anterior al regreso de Perón, *El himno nacional* en versión de Charly García. Y en la misma línea rupturista de lo temporal, se utiliza *Perfidia* en versión de Los Majo, el bolero de 1939 -utilizado originalmente en el film *Casablanca*-, en este caso desde la cumbia. A esa combinación, se le sumó la marcha peronista de Hugo del Carril en una versión *soft*. Marcou señaló, en una de las entrevistas, que cantaba la marcha peronista con un megáfono de manera estallada y que su forma de cantar dejaba entrever el amaneramiento de una femineidad que rompía con el mandato masculinizado propio del imaginario peronista.

Tomando todas estas referencias vinculadas al vestuario y a la música, así como a la composición de los personajes, podemos caracterizar esta propuesta en sentido amplio como ligada al “neobarroso” en términos de Néstor Perlongher. En la década de los 80, Néstor Perlongher avanza sobre el concepto barroco aplicado al Río de La Plata para redefinirlo como neobarroso. Apunta como características el “despedazamiento del realismo” y el carácter degenerativo, incorporando el universo kitsch como otro de los componentes de esta forma plebeya del barroco (1992: 32). Sintetizando, lo definirá como un “barroco de trinchera” (Minelli, 2003: 194) Es decir, el neobarroco cubano de Lezama y Sarduy aplicado al Río de la Plata, que en la obra se evidencia como una coexistencia de tiempos, espacios y clases sociales. Un espacio liminal en el que el cruce de géneros, su combinación extemporánea tensiona las fronteras para producir una enunciación, que lejos de proponer respuestas, interpela, propone preguntas, pone en escena contradicciones.

Cabe señalar que la performance acepta un alto contenido de improvisación en la que Marcou destaca la presencia de la fiesta, el juego y la libertad. Tanto Marcou como Serna, coinciden en remarcar que la performance que se realizó en el penal tuvo un ambiente muy festivo que fue acompañado “de mucho respeto”. Ambos señalan que eso les llamó la atención. Sabían que la propuesta era disruptiva. Martín sabía que quizás iba a tener que descongestionar la exaltación de los internos al ver una actriz *trans* caracterizada, ya que había trabajado en varios penales y había tenido varias experiencias de ese tipo. También señala que estaba atento a *cuidar* a sus actores. Emma dice que no sabía cómo iban a tomar a una actriz “como ella”, en el penal. Es decir, ninguno era ingenuo ni desconocía que pudieran aparecer derivas tal vez perturbadoras o incómodas. Sin embargo, sucedió lo inesperado: el silencio y la total atención. Los dos recuerdan el impacto que les provocó y la importancia en sus trayectorias personales. Un hito que ha tenido distintos matices en cada uno de orden personal.

Por otra parte, Martín destaca una constante que se desarrolló en las distintas presentaciones que se realizaron de la obra y destaca especialmente aquella que sucedió en el penal. Señala que se dio una alternancia improvisada entre las figuras de Eva y la de Cristina Kirchner. Donde el personaje Eva se preguntaba “¿Quién soy? ¿Soy Eva? ¿Soy Cristina?”, marcando en este sentido, una continuidad con Cristina Fernández de Kirchner como heredera de Evita, una conjunción que alojaría la esperanza política para la lucha por los derechos de los que no tienen voz.



Imagen 2. Gentileza: Teatro Crudo

Conclusión

La figura de Evita efectivamente se muestra como un espacio simbólico de desestabilizaciones. De los derechos de clase a la diversidad de género, de la expresión del feminismo a la recepción de posibles herederas para presidir las disputas políticas, etc. Evita es una figura que recoge las luchas presentes y futuras.

Es justo señalar que Eva consideraba la diversidad en términos de clase, como una fuerza de legitimación de los que no tienen voz y que se encuentran excluidos: los hombres y mujeres pobres. Sin embargo, esta visión puede ser ampliada a una perspectiva de lo que hoy se entienden como problemas y discusiones en torno a la diversidad de género. A pesar del contexto tradicionalista del primer peronismo, Eva no discriminaba a los homosexuales y aunque no compartía el tono y las demandas de las feministas de la época, ella produjo grandes cambios que introdujeron a las mujeres en la esfera pública a partir de la creación del Partido Feminista Femenino y el derecho de las mujeres a votar, así como a ocupar cargos públicos.

Sin ahondar en los debates acerca de su relación con sufragistas como Rawson, Justo y Lanteri, etc., Evita no ligó sus acciones con las de aquellas, ya que insistía en una construcción identitaria de clase obrera y trabajadora y que fuera el fundamento del Peronismo. En esta dirección, vinculada a la necesidad de dar solidez a la construcción del Estado Nación Argentino, el Peronismo basó su estrategia aglutinadora en el acceso a derechos sociales. Para un obrero, la inserción laboral implicaba el alcance no solo a sus derechos como trabajador, sino también a los derechos a la salud y a la educación. Es en este contexto, entre otros elementos, que se plantea el rol de la mujer. Con las intermediaciones que sufrió su famosa *La Razón de mi Vida* (que como hoy sabemos no fue escrito por Eva) y con la inauguración de la iconografía del peronismo que responden a una necesidad histórica de construir identidades inclusivas de los que hasta el momento habían quedado excluidos, hay indicios en una historia que hoy está en revisión y que dan cuenta de contradicciones y disputas. Resulta

claro que adherir a la diversidad en los términos actuales, hubiera supuesto aceptar una postura no doctrinaria, lo que hubiera recaído en una incoherencia dentro de la ideología del primer peronismo, en tanto que el libro *Doctrina peronista*, publicado en 1948, poseía un decálogo sobre que era ser un buen peronista.

Sin embargo, como sabemos, los procesos posteriores de exclusión económica y social provocaron el desmoronamiento de los sistemas de protección social basados en la inclusión de los individuos en el mercado de trabajo. De este modo, los individuos que dejaron de estar insertos en los sistemas de regulación colectiva, terminaron expulsados al sistema de acceso a derechos. Así, las construcciones identitarias se complejizaron y comenzaron a enfatizar en otros aglutinadores. Entendemos que la *Eva trans* de Marcou fue posible en 2012, pues hubo un proceso histórico acompañado por la fuerza política del kirchnerismo, y que lo reescribió adecuando discursos y políticas hacia otras dimensiones de la diversidad. Lo que hizo el kirchnerismo fue visibilizar luchas por derechos de los que se venían manteniendo en desventaja, siendo soterradas por los poderes dominantes. Del mismo modo que Perón no creó al reclamo de los derechos de los trabajadores, sino que, con visión histórica, levantó sus banderas reivindicándolos bajo formas concretas.

Como hemos descripto, en el grupo teatral Teatro Crudo de Marcou confluyeron prácticas artísticas y militancia. Y en tanto la diversidad resulta un contenido que varía en el tiempo, que se construye por luchas en contextos, historias y momentos específicos, Evita puede revitalizarse como un símbolo pregnante que alza el pañuelo verde o aglutina el derecho de los LGBTIQ, claro está, imposible de pensar para la articulación del Estado y la familia propuesta por el primer peronismo.

La experiencia de *Evita Trans* ha funcionado como intervalo liminal para dar lugar a la desestabilización de la naturalización de la identidad de género ligada a la ideología biologicista, heterosexual, binaria y patriarcal en el marco de la militancia para también lograr impacto en el marco de la población del penal. Su performatividad en la presentación evidencia de manera positiva, las contradicciones que atraviesan las prácticas en nuestra sociedad y logra desestabilizar los límites en pos de una emancipación del machismo cotidiano y político.

Evita Trans ha posibilitado una ampliación de la figura histórica de Evita en el sentido de la diversidad de género pocas veces transitado en el marco de un público amplio. Si no, cabe recordar las palabras de CFK en el momento de sancionar la ley de identidad de género “yo no sé cómo se sentiría ella” (Recuperado https://es.wikisource.org/wiki/Discurso_de_Cristina_Fern%C3%A1ndez_en_el_acto_de_promulgaci%C3%B3n_de_la_ley_de_Matrimonio_Igualitario) Son nuestras trayectorias, como personas de esta sociedad con nuestras experiencias vitales como patrimonio ineludible, las que vamos *performando* un espacio cada vez más libre, más justo y atento a la reproducción de los prejuicios.

Bibliografía

- » Aschieri, P. (2017). “Un ejercicio reflexivo acerca de la presencia de lo “liminal” en las artes contemporáneas”. *I Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Facultad de Filosofía y Letras UBA, Marzo. Buenos Aires.
- » Calinescu, M. (1987). *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Unite State: Duke University Press.
- » Cabrera, H. (2004). “Eva luchaba para no ser una estatua”, *Página 12*, 27 de noviembre, s/p.
- » Copi, (2007). *Eva Perón*, “Datos biográficos del autor” Traducción de Jorge Monteleone, Adriana Hidalgo Editora.
- » De Grandis, R. (2006). *Reciclaje cultural y memoria revolucionaria: la práctica polémica de José Pablo Feinmann*. Buenos Aires: Biblos.
- » Dubatti, J. (2015). *Teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*, Buenos Aires: Atuel.
- » Galasso, N. (2012). *La compañera Evita*. Buenos Aires: Colihue.
- » Graham-Jones, J. (2014). *Evita Inevitably. Performing Argentina's Female Icons Before and After Eva Perón*. Michigan: The University of Michigan.
- » Grimson, A. (2019). *¿Qué es el peronismo?* Buenos Aires: siglo XXI.
- » Mazas, L., (1985). “Versión de “Evita” con un pobre nivel”, *Clarín*, 4 de septiembre, s/p.
- » Moreno, M. (2010). *Copi Obras Tomo I*. Buenos Aires: Anagrama.
- » Pacheco, C. (2004). ““Eva Perón”, en la mirada de dos países”, *La Nación*, 21 de noviembre, s/p.
- » Perlongher, N. (1996). “Neobarroco y Neobarroso” en *Medusario*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- » Rago, M. A., “Texto polémico en dos lecturas”, *Clarín*, s/d
- » Romano, N., (1985). “Los transformistas de bajo nivel que pretenden ensuciar a Perón y Evita” *Flash*, 10 de septiembre de 1985, s/p.
- » Salas, H. (2017). “La aventura de las copias de Eva” en *Copi vive*. Buenos Aires: Teatro Nacional Cervantes.
- » Sarduy, S. (2011). *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires: El cuenco de Plata.
- » S/f (2004). “El mito de Evita revisado por Copi”, *La Prensa*, 24 de noviembre; s/p.
- » Sontag, S. (1984). “Notas sobre lo camp” en *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral.
- » Trombetta, J. (2014). “Una nueva Evita trans. Entrevista a Martín Marcou”, *Revista Karpa, Journal of Theatricalities and Visual Culture*. California State University - Los Ángeles.
- » Turner, V. (1988). *Liminalidad y Communitas. El Proceso Ritual*. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara, S.A.
- » Wunenburger J.- J. (2008). *Antropología del imaginario*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.