

## **El peronismo en la era de *Robotech*: narrando la política en clave de aventuras**

**María José Punte**

Ponencia leída en el *III Congreso Iternacional CELEHIS de Literatura*, Mar del Plata, 7 al 9 de abril de 2008

Para una generación que creció frente a la televisión y el cine, alimentada por dibujitos animados, series de aventuras o historietas, el pacto de verosimilitud va a tramarse a partir de recursos propios de estos soportes. El transformismo pasa a ser un componente más dentro de las dinámicas aptas para la ficción. De modo que resulta algo en todo obvio que una nave espacial pueda ser a la vez robot y nave, como es el caso de la que protagoniza la serie *animé* de *Robotech*, lanzada en 1985. Esta serie de dibujos animados de origen japonés-estadounidense, tenía una estructura de folletín que se desarrollaba a lo largo de ochenta y cinco capítulos. La nave espacial en la que transcurría la acción de la primera saga, el SDF-1, era a la vez refugio que albergaba a la población del planeta tierra, sobreviviente de un ataque extraterrestre. Pero en los momentos de combate se transformaba en robot y se ponía en funcionamiento como arma. Ese pasaje de ciudad-nave a robot-arma no resultaba conflictivo para los espectadores, que lo tenían incorporado a la economía del relato y de sus recursos.<sup>1</sup> El transformismo junto con la fragmentación vienen a ser dos características que se tornarán inseparables de la narración audiovisual, y a la vez letra común en la década de los 90. La política no escapó a esta regla, sobre todo si se piensa en el peronismo de ese momento. Un peronismo que dejó a muchos boquiabiertos por su capacidad de mutación, pero que también dejó al desnudo su precariedad ideológica.

La época era de fragmentación en muchos sentidos. Para un escritor de la generación de José Pablo Feinmann (nacido en 1943), cuya juventud se alimentó de otras certezas, resulta más difícil encarar este panorama en el que se aúnan la desintegración de las consignas con una multilateralidad generalizada. Se abren muchos frentes y las ideas de la modernidad resultan insatisfactorias para comprender el espectro. Ese conflicto y la consiguiente desazón pueden verse en su novela *El cadáver imposible*, aparecida en 1992. Durante esa década Feinmann había publicado dos novelas más: *La astucia de la razón* en 1990 y *Los crímenes de Van Gogh* en 1994. Las tres se confrontan de manera más o menos directa con el peronismo. *La astucia de la razón* venía a cerrar la década de los 80 con una reflexión acerca de la peronización de la juventud sesentista. Allí aparecía un peronismo revolucionario en ciernes a través de la figura de John William Cooke, cuya mención resultaba inoportuna en un momento en el que ese tipo de peronismo se veía en franca retirada. La década de los 90 encontró a Feinmann en una posición abiertamente discrepante hacia el gobierno peronista de Menem, al que solía fustigar en sus columnas periodísticas, luego publicadas como libros. *Los crímenes de Van Gogh* era una novela que trabajaba mediante la ficción temas que él había ido desgranando en sus columnas desde el 92 hasta el 94, y que reunió en *Ignotos y famosos*.<sup>2</sup> Giraban en torno a la frivolidad de la política, su conversión en espectáculo y el sistema de exclusiones que generaba el neoliberalismo. A diferencia del resto de su producción novelística, *Los crímenes...* y *El cadáver imposible* presentan una serie de particularidades que las aúnan, lo que permite trabajarlas como conjunto. Una sátira social brutal, en donde el humor alcanza trazos sumamente gruesos, se trama sobre una anécdota bastante simple y lineal. A su vez, en ambas a pesar de la intriga tan básica, el estilo aporta la cuota de exceso y desborde. Es allí

en donde se encuentra una fuerte carnavalización, que resulta chocante en la literatura, pero a la que en realidad ya nos han acostumbrado los medios masivos de comunicación.<sup>3</sup> *El cadáver imposible* es un texto que apela al pastiche, dentro de un marco que remite al folletín, pero cargando las tintas en su intento de recrear narrativamente al género cinematográfico llamado *gore*.<sup>4</sup> La novela es una larga carta que envía un escritor megalómano y sádico a un editor, en la que cree estar escribiendo un texto genial. Se trata del relato de los crímenes realizados en su mayoría por Ana, una niña de catorce años, en un reformatorio juvenil de la provincia de Buenos Aires. El género textual va mutando a lo largo del proceso de escritura: es carta, cuento, novela, guión cinematográfico.<sup>5</sup> El narrador es consciente de esa capacidad transformista a la hora de describir su texto:

Mi novela es un ejercicio de cruce de géneros. Es una novela policial. Una novela de cárcel de mujeres. Una novela de crímenes. Una telenovela. Una novela de terror. Una novela gótica. Una novela para niños. Y, muy especialmente, para niñas. Porque es una novela de muñecas (88).

Esa pretensión de serlo todo se fortalece en la medida en que el narrador va deshilvanando las posibilidades de su relato, siempre ligadas a la difusión y venta, es decir en función del mercado. La dislocación de la miríada de géneros y formatos con los que la vida actual bombardea a los lectores/espectadores, sólo encuentra una articulación arbitraria a través de la mediación alucinada del narrador, quien por otro lado se declara incapaz de encontrar un sentido, más allá de la acumulación. Además de la cuestión de la violencia institucional, está presente algo que suele preocupar a Feinmann, que es la incapacidad del sujeto posmoderno de encontrar un sentido a partir de la fragmentación. El exceso de información tampoco colabora a clarificar las ideas, porque no ofrece más que una exhibición obscena de los sucesos. Y el término “obsceno” está usado por Feinmann en la acepción de aquello mostrado de modo directo o transparente.<sup>6</sup> En la novela, el tema del peronismo no aparece

de manera explícita, salvo por un personaje que evoca la figura de Eva Perón.<sup>7</sup> Se trata de Elsa Castelli, una mujer que llega al reformatorio para imponer disciplina. Su aparición logra en un primer momento instaurar el orden al que aspiran las autoridades. Pero también da pie para que comience una seguidilla de crímenes horrendos como consecuencia del autoritarismo y violencia de sus métodos. La figura es ambigua, porque si bien puede ser muy cruel con las reclusas, se convierte en aliada y casi madre de la protagonista Ana. En esa dualidad se basa la evocación de Eva Perón, más allá de un par de rasgos físicos (aparece vestida de *tailleur* y con un apretado rodete rubio). Por otro lado, el tema de Evita surge sobre todo a partir de la cuestión del cadáver. Un grupo de reclusas materializan su venganza contra Elsa matándola y descuartizándola. Su aliada Ana se venga de sus compañeras que han destrozado su incipiente felicidad bajo la égida de esta madre sustituta. Rearma el cadáver como si fuera una muñeca gigante, cosiendo la cabeza original de la muerta con partes de los cuerpos de las reclusas asesinadas<sup>8</sup>. Algunos de estos elementos formaban parte de la historia mítica o mitificada del cadáver de Eva Perón, sobre todo la condición de su cuerpo embalsamado que había sido tratado como si fuera una muñeca. De todos modos el narrador adjunta al final una interpretación para el título que no tiene tanto que ver con el cuerpo de esa mujer, sino con el sentido de la narración. El “cadáver imposible” es la literatura, en su carácter de “irrealidad, ficción, mentira” (156). Esta igualación del personaje de Eva con la ficción habla de su potencia movilizadora dentro del discurso político.

Ese mismo año se publica la novela *El muchacho peronista* (1992) de Marcelo Figueras, que ya pertenece a la siguiente generación de escritores,<sup>9</sup> formado en el *Zeitgeist* de la posmodernidad. El texto narra la aventura de un niño de 13 años, Roberto Hilaire Calabert.

El chico, que se encuentra en el umbral entre la niñez y la adolescencia, escapa de su hogar de Floresta el primer día del año 1938 para vivir una serie de peripecias entre brutales y alucinadas. Lo hace bajo la conducción de su mentor, un mafioso de la Zwi Migdal, el polaco exiliado Tardewsky. La historia no tendría nada que ver con el peronismo, sino fuera que Roberto se topa en un prostíbulo de Junín con el todavía desconocido coronel Perón. Luego continuará su viaje con la que fuera la primera esposa de Perón, María Aurelia Tizón. Ésa sea tal vez la única razón por la cual la novela lleva por título *El muchacho peronista*.<sup>10</sup> La novela se detiene en este momento de la carrera de Perón en la que todavía el peronismo no existe. Y de hecho, según el texto nunca llegaría a existir, porque Roberto mata a Perón en el prostíbulo, en un gesto sin sentido de fuertes rasgos edípicos, que abre otra genealogía.<sup>11</sup> Este texto de Figueras no carece de originalidad al hurgar en lo que sería la pre-historia del General<sup>12</sup>. La novela contiene situaciones que podrían ser absurdas e inverosímiles, pero se sostienen sobre la lógica interna del relato. Por momentos, llega a parecer un desvarío o alucinación del protagonista, aunque en realidad se juega con la ambigüedad de esta interpretación. De hecho, el tema central es la fuerza del relato en sí, su capacidad para generar incidentes, su autonomía y vitalidad. Al igual que en la novela de Feinmann, se cruzan diversos géneros que son sometidos a procesos de hibridación. La matriz es la del folletín, que permite la acumulación de situaciones, su encadenamiento mediante una lógica propia, y la aceptación de excesos en vistas a lograr determinados efectos en el lector. Pero sobre todo la necesidad de mantenerlo atrapado en la trama. Otro elemento que se le atribuye a la ficción es su capacidad de fagocitar otros discursos, de incorporarlos y de hacer una materia nueva a partir de esa materia original. El texto no trabaja tanto las cuestiones políticas como la

discursiva. En un gesto claramente iconoclasta todo gran relato queda cuestionado y pulverizado. Se sostiene la idea de que todo relato, empezando por la Biblia pero pasando tanto por la historiografía como por la tradición oral, en tanto que organización de la materia narrativa, se caracteriza por su capacidad de manipular y de crear. Se ven numerosos ejemplos a lo largo de la novela. Por eso es que obtenemos una versión alternativa de la vida de Perón, y por ende de la historia argentina. Cada nuevo relato genera una línea, que se puede seguir o no. La bifurcación crea dimensiones paralelas. *El muchacho peronista* juega con los excesos sobre todo en forzar la verosimilitud al mostrar los reversos de diversas tramas. Una de las líneas que queda abierta es la de la Argentina sin Perón.<sup>13</sup> En la novela eso se realiza al re-escribir la Historia argentina desde la vertiente femenina del poder bifrente de los Perón, dándole prioridad al componente relegado por la tradición patriarcal de la política. Con su muerte y la de su esposa Aurelia se cierra esta genealogía, aunque se abre otra posibilitada por la mera ficción. Lo que queda del peronismo es la foto sonriente de una joven pareja vestida de blanco, que está incluida como apoyo visual, pero también como clausura de la narración.

Una confrontación más cáustica con la historia del peronismo se puede ver en la novela *La aventura de los bustos de Eva* de Carlos Gamerro, publicada en 2004, es decir doce años más tarde. Este texto no precisa de subterfugios sino que hace una parodia llana sobre el peronismo, empezando por la militancia montonera, pero abriendo en círculos concéntricos hacia el peronismo del Estado de Bienestar. Aunque la acción se ubica en 1974, el punto de vista del narrador está armado desde un momento posterior. El protagonista, Ernesto Marróné, representa más bien al típico *yuppie*, una figura que si bien hizo su aparición en el horizonte de los 80, se generalizó en los 90. En gran medida la parodia está creada a partir

de esta óptica, porque la historia y las ideas setentistas son observadas mediante una lente que se corresponde con la ideología neoliberal. De ese desfase surge parte de la comicidad, como se ve en el hecho de que al protagonista se le ocurra escribir un libro de auto-ayuda para *managers* a partir de la historia de Evita. El relato se extiende durante la semana en la que Marroné se ve involucrado en la toma de una fábrica. Su objetivo inicial es cumplir con una de las exigencias de quienes secuestraron al dueño de la compañía para la que trabaja. La organización guerrillera pide instalar noventa y dos bustos de Eva en las diversas empresas del conglomerado. Marroné llega a la fábrica de yeso Sansimón justo en el momento en que es tomada por los obreros. Allí comienza una serie de incidentes que van a ir hilvanando pasajes por todo el espectro de los discursos sobre el peronismo. Por momentos pareciera que este periplo, en una suerte de *Bildungsroman*, lo conducirá a reencontrarse con su verdadero yo o con una vida más auténtica. Pero eso hubiera sido subestimar el grado de parodia del relato. Marroné no deja de ser Marroné, es decir un tipo que con tal de hacer carrera y alcanzar el éxito es capaz de cualquier cosa, hasta de dejarse vejar por sus superiores y por su entorno familiar. Los mandatos patriarcales de la sociedad en la que creció, se imponen por encima de cualquier intento de realización personal o colectiva. El personaje va realizando un descenso cada vez más infernal, pero el momento en el que parece surgir purificado, es sólo un anti-clímax. En cuanto retorna al edificio de la empresa, todo lo vivido parece haberse borrado de su nueva conciencia como por arte de magia. La escena de su regreso al hogar demarca una vuelta al inicio, como si nada de lo sucedido hubiera tenido lugar, con lo que se desmiente al género de la novela de aprendizaje. Su pasado “guerrillero” queda como un momento de locura que no prospera.

La finalidad explícita de Feinmann en sus dos novelas *gore* había sido fustigar un sistema que veía como fuente de inequidad y de perversión de lo político. Su Eva Perón es un ser que ha quedado despedazado. Ni siquiera sumando las partes se hace posible rearmar algo más que no sea un monstruo. Recurre a una ficción que hace uso de los artificios a los que la sensibilidad de los espectadores y lectores ya está habituada a través de los medios audiovisuales. Pero también es una manera de echar una mirada crítica a esos mismos medios y las nuevas formas de cultura que están generando. El exceso del relato pone en evidencia todo aquello de redundante y de absurdo que ya nos resulta cotidiano. Por sobre todas las cosas, lo agobiante es la imposibilidad de reconstituir un sujeto crítico típico de la modernidad, capaz de organizar un sentido mediante el relato. Las novelas de Figueras y de Gamarro no se incluyen dentro del *gore*, aunque haya exceso y grotesco en ambos textos. Lo que se produce en ellas es el cruce entre novela gótica y la novela de aprendizaje. También resulta llamativo el nuevo pacto de verosimilitud que se hace forzoso aceptar y que surge del contacto con la estética de los medios gráficos y audiovisuales. Es una lógica en la que los anacronismos forman parte de la ilación temporal creando nuevas maneras de entender la temporalidad. No sólo el formato del folletín trasladado a la peripecia, en la que la serialidad se apoya en una necesidad de crear el suspenso. Otros recursos del folletín, tales como el melodrama, se incluyen para dar cuenta de las “mezclas”<sup>14</sup>, que ya son marca registrada del estilo narrativo desde los 90 en adelante. En esta estética se percibe también la incidencia de las historietas y de los *animé*, con su ritmo entrecortado, su discontinuidad y el permanente transformismo.<sup>15</sup> El sujeto, entonces, surge ya no de la búsqueda de un sentido, sino de la mera organización del relato de aventuras. *El muchacho peronista* pone en tela de juicio todos los discursos sobre los que se asientan nuestras certezas mediante su



traslación al lenguaje de la novela de aventuras. Por su parte, *La aventura de los bustos de Eva* lo hace desmontando los numerosos clichés anudados a la historia del peronismo, tanto del originario, del setentista como el neoliberal. Superpuestos, se transforman delante de nuestros ojos sin terminar de armarse. O más bien, al igual que el robot de *Robotech*, siendo consecutivamente refugio y arma.

---

<sup>1</sup> El personaje de la nave-robot era el elemento de continuidad en la distopía que se desarrollaba a lo largo de cuarenta y tres años y pasaba por tres generaciones de guerreros y guerreras. El robot-nave no era la única en ostentar un aire antropomórfico. En el travestismo del SDF-1 sin embargo radicaba su protagonismo. Porque ésta, la de los humanos sobrevivientes, era sí la única nave que se encontraba en condiciones de protegerlos en tanto que hábitat y como reemplazo de sus ciudades devastadas, y de defenderlos en los momentos álgidos de la guerra contra las otras especies atacantes.

<sup>2</sup> Feinmann, José Pablo (1994). *Ignotos y famosos. Política, posmodernidad y farándula en la Nueva Argentina*. Buenos Aires: Planeta.

<sup>3</sup> La transposición del género al ser recreado en otro contexto produce el efecto narrativo de exceso, como remarca Azubel, al referirse a *Los crímenes de Van Gogh*: “La transparencia del relato de género, al que supuestamente alude el título, se altera, además, por la sobredeterminación de la narración. Ello se observa especialmente en la reproducción de “las grandes escenas”; en ellas “la impresión de realidad” cinematográfica se logra en virtud de la repetición de la norma, del despliegue del espectáculo, el que actúa con un efecto desrealizante”.

<sup>4</sup> *Gore* es una palabra inglesa que quiere decir sangre. El término *gore* se refiere a un tipo de cine de películas de terror centrado en la exhibición de lo visceral y en la violencia explícita. Su intención es mostrar la vulnerabilidad del cuerpo humano mediante el uso de exceso de sangre y la teatralización de su mutilación. El *gore* puede llegar a ser tan excesivo en determinadas películas que se convierte en un elemento cómico. El énfasis está puesto menos en la trama que en el aspecto visual, el estilo y la técnica. Este tipo de cine, también llamado *splatter*, remite su estética a la del *Grand Guignol* del teatro francés.

<sup>5</sup> Comienza como una carta a un Editor. Eso que se presenta como boceto, pretende llegar a ser un cuento policial que irá a formar parte de una antología. Va adaptando recursos que son cinematográficos. En la página 59 el autor se da cuenta de que el cuento se ha convertido en novela. Luego se narra el argumento de una telenovela que funcionará como “*sub-plot*” del relato total.

<sup>6</sup> Se refiere de manera explícita a esta cuestión por ejemplo en el artículo “Contra el lenguaje basura” que apareció en Página/12 el 29 de mayo de 2005. Allí afirma que “Obsceno es lo que exhibe todo”.

<sup>7</sup> Esta lectura se encuentra en varios trabajos críticos que estudian las representaciones literarias de la figura de Eva Perón. La primera en mencionarlo es Amar Sánchez en “Evita: cuerpo político/ imagen pública” (Amar Sánchez 2002: 54). De pasada lo menciona también Sustí González (S. González 2007: 111). Más detallado es el análisis que hace Viviana Plotnik en el capítulo III de su libro (Plotnik 2003). Desarrolla la idea de que la Eva/Elsa Castelli de Feinmann es un *collage* que refuerza la idea de “artefacto cultural”, puesto que esa Eva se encuentra compuesta de imágenes y proyecciones inconscientes que pueden llegar incluso a ser contradictorias (Castelli es tanto encarnación del terror de la dictadura como madre, hada buena, bruja mala, etc.).

<sup>8</sup> El recurso al cadáver desmembrado y vuelto a armar como monstruo aparece en otro cuento de Feinmann, “Dieguito”, que trabaja la cuestión de Maradona y el culto que genera su persona. En Fontanarrosa (sel.), *Cuentos de fútbol argentino*, Bs.As., Alfaguara, 2003, 59-64. El cuento había aparecido en Página12 en 1996. También se puede encontrar en la compilación *Escritos imprudentes*, Bs.As, Norma, 2002, 129-134.

<sup>9</sup> Tanto Figueras como Gamarro nacieron en Buenos Aires en 1962.

<sup>10</sup> En un texto del blog *El boomerang*, “Más fuerte que la muerte”, Figueras dice que el título (“horrible título, por cierto”), surgió como sugerencia de su editor. Publicado el 17/1/2006.

<http://www.elboomeran.com/blog-post/4/1247/marcelo-figueras/mas-fuerte-que-la-muerte/>

---

<sup>11</sup> Andrés Avellaneda hace notar que mediante este gesto, se hace entrar en la “historia” al componente femenino dentro del peronismo, algo que no se logró en la “Historia”. El crítico ve en el personaje de Potota a una “pre-ProtoEva” (Avellaneda 2003: 126).

<sup>12</sup> Al narrador lo atrae ese período de la vida de Perón que casi nunca aparece narrado, que ha sido obviado por las biografías. Es el momento más borroso de la historia del que llegara a ser presidente de los argentinos tres veces. Y bien poco se sabe de su primera mujer Aurelia, que murió muy joven. Con la excepción de *La novela de Perón* (1984) de Tomás Eloy Martínez, Perón casi nunca aparece como personaje de ficciones. Véase Punte, 2004.

<sup>13</sup> Figueras declara que hay algo que subyace a recursos literarios como matar a Perón en la ficción o reescribir la Biblia, y que es la necesidad de demostrarse que no siente miedo, un miedo que quedó como secuela de la dictadura en su generación. Véase Miguel Russo, “Nuestra utopía es sacar un libro por año. Entrevista a Rodrigo Fresán y Marcelo Figueras”, *La Maga*. Nro. 9. Nota del 11 de marzo de 1992.

<sup>14</sup> El término es usado por Avellaneda para referirse a la manera en la que a partir de Puig la narrativa trabaja la política. Avellaneda 2003: 120.

<sup>15</sup> De hecho, Figueras comenta en la entrevista con Miguel Russo, que la línea narrativa en la que Roberto mata a Perón, fue escrita primero como guión de historieta.

## **Bibliografía:**

Amar Sánchez, Ana María (2002). “Evita: cuerpo político/imagen pública”. Marysa

Navarro (comp.). *Evita. Mitos y representaciones*. Buenos Aires: FCE, 43-64.

Amícola, José (2003). *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Avellaneda, Andrés (2003). “Recordando con ira: Estrategias ideológicas y ficcionales argentinas a fin de siglo”. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIX, Núm. 202, enero-marzo, 119-135.

Azubel, Ester Nora (2001). “*Los crímenes de Van Gogh* o el arte de narrar géneros”. Actas 1º Congreso Internacional CELEHIS de Literatura. Mar del Plata. 6-8 de diciembre.

Feinmann, José Pablo (1992). *El cadáver imposible*. Buenos Aires: Norma.

Figueras, Marcelo (1992). *El muchacho peronista*. Buenos Aires: Planeta.

Gamerro, Carlos (2004). *La aventura de los bustos de Eva*. Buenos Aires: Norma.

Plotnik, Viviana (2003). *Cuerpo femenino, duelo y nación. Un estudio sobre Eva Perón como personaje literario*. Buenos Aires: Corregidor.

---

Punte, María José (2004). “Perón: personaje de novela”. *Rilce. Revista de Filología Hispánica*. 20.2. Pamplona: Universidad de Navarra, 223-239.

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