

# Huellas creativas de la obra *Los otros hombres en Eva*

Anabel Edith Paoletta<sup>1</sup>

Martin Miguel Rosso<sup>2</sup>

## Resumen

Este artículo comparte los lineamientos metodológicos que llevan adelante actores/investigadores y actrices/investigadoras del grupo de investigación IPROCAE (Investigación de Procesos Creativos en Artes Escénicas), perteneciente a la Facultad de Arte de la UNCPBA, y tiene como principal objetivo estudiar su propia práctica escénica simultáneamente a su realización, en la obra teatral *Los otros hombres en Eva*.

Se desarrolla el análisis del proceso creativo atendiendo al estudio de la génesis, sobre la figura de Eva Duarte de Perón y los distintos abordajes artísticos referidos a su momificación, examinando la relación del teatro con lo político bajo la forma del teatro militante de los años 70 en Argentina e indagando el papel del azar, o los procesos aleatorios existentes en la producción del campo teatral contemporáneo, donde se emplea como procedimiento creativo y herramienta de construcción escénica.

Palabras clave: Teatro contemporáneo; Política; Creación artística; Proceso aleatorio; Actuación.

## Resumo

Este artigo compartilha as diretrizes metodológicas realizadas por atores/pesquisadores e atrizes/pesquisadoras do grupo de pesquisa IPROCAE (Investigação de Processos Criativos em Artes Cênicas), pertencente à Faculdade de Arte da UNCPBA, e tem como objetivo principal estudar prática simultaneamente realizadas com a própria produção, na peça *Los otros hombres en Eva*.

A análise do processo criativo desenvolve-se a partir do estudo da gênese, da figura de Eva Duarte de Perón e das diferentes abordagens artísticas relacionadas com a mumificação da icônica primeira dama argentina, examinando a relação entre teatro e política na forma do teatro militante da década de 70, na Argentina; e investigando o papel do acaso, ou dos processos aleatórios existentes na produção do campo teatral

- 
- 1 Doctora en Artes — Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Profesora en UNCPBA— Facultad de Arte-Centro de Investigación Dramática y Centro de Estudios de Teatro Educación y Consumos Culturales / CONICET-Tandil, Buenos Aires, Argentina. E-mail: [apaoletta@arte.unicen.edu.ar](mailto:apaoletta@arte.unicen.edu.ar).
  - 2 Master en Artes Escénicas — Universidade Federal da Bahia, Brasil. Profesor en UNCPBA—Facultad de Arte-Centro de Investigación Dramática. Tandil, Buenos Aires, Argentina. E-mail: [mrosso@arte.unicen.edu.ar](mailto:mrosso@arte.unicen.edu.ar).

contemporâneo, onde é utilizado como procedimento criativo e ferramenta de construção cênica.

Palavras-chave: Teatro contemporâneo; Política; Criação artística; Processo aleatório; Atuação.

## Abstract

This article shares the methodological guidelines carried out by the actors/researchers of the IPROCAE research group (Investigation of Creative Processes in performing Arts) belonging to the Facultad de Arte of the UNCPBA, and its main objective is to study their own performing practice simultaneously with their realization in the work *Los otros hombres en Eva*.

The análisis of the creative process is developed based on the study of the genesis, on the figure of Eva Duarte de Peron and the different artistic approaches related to her mummification; examining the relationship between Theater and politics, in the form of militant theater of the 70s in Argentina; and reflexionating about the role of chance, or the existing random processes in the production of the contemporary Theater field, where it is used as a creative procedure and scenic construction tool.

Keywords: Contemporary Theater; Politics; Artistic creation; Random process; Acting.

## Sobre el proceso creativo de la obra

Este trabajo está encuadrado dentro del grupo de investigación IPROCAE (Investigación de Procesos Creativos en Artes Escénicas) perteneciente a la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Argentina, y tiene como principal objetivo investigar la práctica escénica simultáneamente a su realización, observando algunas “huellas” y “sistemas” del proceso creativo de la obra *Los otros hombres en Eva*<sup>3</sup> estrenada por el grupo *T.dos* el 26 de marzo 2021, en un espacio no convencional de la ciudad de Tandil.

Es en ese juego dialéctico entre reflexión/creación e investigador/artista que se pretende contribuir desde este grupo de investigación, entendiendo que en un proceso creativo se involucra todo lo que el hombre sabe: sus conocimientos, sus conjeturas, sus propuestas, sus dudas, todo lo que él piensa e imagina. Es decir, dónde el artista utiliza todo su saber. Si se considera que el consciente racional nunca se desliga de las actividades creadoras y constituye un factor fundamental de elaboración, es factible entender que la acción creativa del ser humano no puede ser considerada en partes disociadas, por lo cual, no cabe atribuir al hecho creativo funciones predominantes del inconsciente o del estado consciente del actor. Sino que se aborda el acto creador como un acto de integración, capaz de generar elementos positivos tanto en el campo de la realización artística como en el de la investigación académica.

La presente investigación se inscribe bajo el marco metodológico de la Crítica Genética, de acuerdo con la autora Cecilia Salles:

*La crítica genética es una investigación que ve la obra de arte a partir de su construcción. Acompañando su planificación, ejecución y crecimiento, el crítico genético se preocupa por lograr una mayor comprensión del proceso de creación. Es un investigador que comenta la historia de la producción de las obras de naturaleza artística, siguiendo las huellas dejadas por los creadores. Narrando la génesis de la obra, pretende tornar legible y revelar algunos de los sistemas responsables de la creación de la obra. Esa crítica rehace, con el material que posee, la génesis de la obra y describe los mecanismos que sustentan esa producción<sup>4</sup>.*

La obra “*Los otros hombres en Eva*” se compone de tres monólogos: “*El transportador*”, el coronel Carlos Eugenio Moori Koenig que ocultó el cadáver de Eva Duarte de Perón durante nueve meses por la ciudad de Buenos Aires hasta que se decidió llevarlo a Milán. “*El dictador*”, el general Pedro Eugenio Aramburu cuando fue secuestrado y ejecutado por los Montoneros y “*El embalsamador*”, el

---

3 Mujer, actriz y líder política argentina (1945-1952) En 33 años, María Eva Duarte de Perón transformó la historia siendo representante de los trabajadores del radioteatro; impulsora de la participación política femenina y la abanderada de los humildes. Se la reconoce como Embajadora de la Paz y puente entre el gobierno y el movimiento obrero organizado. (Disponible en: <https://museoevita.org.ar/>, recuperado el 19 jun.)

4 SALLES, C. A. **Gesto Inacabado**. Sao Paulo: Annablume, 2004, p. 12-13.

anatomista Pedro Ara que trabaja con la técnica de parafinación para la conservación del cadáver de Eva. Estos tres monólogos, intentan relatar el turbio peregrinaje que sufrió el cadáver embalsamado de Eva Perón por el gobierno de facto que llevó adelante la Revolución Libertadora.

El grupo “T.dos” de teatro independiente, si bien está compuesto por un núcleo pequeño de integrantes, en las diferentes producciones se han incorporado actores y actrices, escenógrafas, directores, músicos en calidad de colaboradores e invitados. En este proceso creativo el elenco fue conformado por: La dirección de Juan Martín Rosso, la actuación y la adaptación de los textos de Martín Rosso. Los textos “El rey del pantano”, “Como quien cuida algo que no es propio. El Discurso que Aramburu Nunca Pronunció” y “Definitivamente incorruptible”, fueron escritos respectivamente por Marcelo Marán, Juan Pablo Santilli y Roxana Aramburú.

Luego de la presentación de la obra, y ateniendo a ciertas características de apertura señaladas por el peculiar abordaje del tema y la creación artística colaborativa surgen los siguientes interrogantes, a saber:

¿Qué lleva a los integrantes del grupo T.dos a abordar el tema del cuerpo de Eva Duarte de Perón en la actualidad? ¿Cuáles son los elementos históricos y las producciones que se recuperan para construir la memoria de ese período histórico? ¿Por qué se la aborda desde la figura masculina? ¿Se ha tomado alguna técnica actoral particular para generar esta propuesta poética? Con la intención de dar respuesta a estos interrogantes, se describen algunas “huellas” y “sistemas” del proceso creativo de la obra “*Los otros hombres en Eva*”, en el testimonio de Martín Rosso:

*El grupo T.dos fue conformado en el año 1992 y se define como un grupo de investigación y producción teatral con un fuerte compromiso social. Desde el cual se entiende que toda producción artística toma partido, implícita o explícitamente sobre los hechos acontecidos en la sociedad. Es por ello que, el arte consiste en la articulación simbólica de una mirada sobre el mundo y el posicionamiento crítico sobre este, trabajando en su problematización. Este posicionamiento confronta al público como representante de la sociedad, para que desarrolle desde su postura, sus propios discursos<sup>5</sup>.*

## La Genesis, de la idea a la práctica

Para elaborar el estudio genético de la pieza teatral mencionada que dé cuenta de la reconstrucción del proceso creativo desarrollado, se propone comenzar por la idea inicial o génesis del proyecto, que permite apreciar una perspectiva clara sobre el tema a tratar, y continuar cronológicamente con los sucesos que configuran el proceso de creación para encontrar las huellas creativas en una lógica relacional con la concatenación de acciones narradas durante el proceso creativo. A tales fines, se cita el testimonio del actor:

*El disparador del proceso creativo fue la película “Eva no duerme” dirigida por Pablo Agüero que vimos por casualidad, en el 2015, en*

---

5 Testimonio de Martín Rosso, 2023.

*el Complejo Gaumont de la ciudad de Buenos Aires, Argentina. Ver la película nos disparó el tema, los personajes, el ritmo y el “color” de la obra. Lo destacable del filme de Agüero es que la forma que decide presentar la obra, a nuestro entender, se acerca más al teatro que al cine. Los tres personajes se sitúan en espacios cerrados y se mueven como si estuvieran en el escenario. El otro elemento que nos impactó es la iluminación, especialmente el uso extenso del claroscuro, a través, por ejemplo, de la luz de las velas.*

*Una particularidad en el film es que la historia de lo sucedido con el cadáver de Eva, una vez Parafinado<sup>6</sup> y extraído de la CGT por orden de los comandantes de la Revolución Libertadora, es que ese episodio es narrado en primera persona por los que llevaron adelante el aberrante hecho. Esto nos permite rebelar algunos aspectos importantes de estos personajes, como son: sus pensamientos, sus ideologías, las tácticas y estrategias, las negociaciones, compromisos y sus luchas. Pero, sobre todo, es por un revelar de odio y amores. Desde esa perspectiva, el film convierte a Evita en la figura central y en la envidia de una clase dominante<sup>7</sup>.*

Si bien la historia de Eva Duarte de Perón, que incluye su vida, su muerte y su post muerte, fue narrada en diversas oportunidades por el campo literario y periodístico, entre los que Gustavo Aprea recupera el cuento de Rodolfo Walsh *Esa mujer* y la novela de Tomás Eloy Martínez *Santa Evita*, la obra teatral *Café irlandés* de Eva Halc, el documental *Eva Perón. La tumba sin paz* de Tristán Bauer, y el documental animado *Eva de la Argentina* de María Seoane. Se evidencia que en todos los casos mencionados el acento está puesto en la desaparición del cadáver de Evita y la influencia que el mismo ejerce sobre quienes realizaron la apropiación.

En concordancia con las declaraciones de Martín Rosso, la película *Eva no duerme* de Pablo Agüero se ha destacado en los festivales de cine, precisamente, por las mismas características que motivaron al elenco de T.dos a inspirarse en el tema. Si bien, lo habitual es que una obra de teatro inspire la producción de una película, este caso paradigmático sucede de manera inversa porque la película recupera temas históricos que han condicionado la memoria colectiva y que provocan al teatrante, lo cual le atribuye una importante dimensión política. Esta producción en particular, presenta una serie de acontecimientos que permiten elaborar un análisis sobre las interpretaciones del pasado.

Según Gustavo Aprea, en el campo de la cinematografía argentina, se han desarrollado distintas variantes estilísticas en el modo de representar el pasado reciente vinculadas a propuestas propias de cada época. El autor afirma, por ejemplo, que durante los doce años kirchneristas (2003-2015), las representaciones que circularon “construyen una épica trágica en que la historia del pueblo argentino

---

6 Parafinación fue la técnica utilizada por Pedro Ara para la conservación del cadáver de Eva, que consiste en deshidratar los tejidos del cuerpo tras ser sumergidos en alcohol. Posteriormente, se inyecta parafina líquida. El resultado es tan real que llega a obrar que los tejidos muertos parezcan vivos, (Atlas de histología vegetal y animal. Disponible en <https://mmegias.webs.uvigo.es/6-tecnicas/3-parafina.php>. Recuperado el 19 jun. 2024)

7 Testimonio de Martín Rosso, 2023

es el relato de sus sufrimientos y la militancia política se presenta como una vía hacia el sacrificio”<sup>8</sup>. De este modo, mediante el empleo de recursos narrativos complejos que articulan los modos clásicos con los testimonios de los protagonistas. Esto último es importante porque constituye el elemento que legitima la veracidad de los hechos y, por lo tanto, que hace efectivo el acto de recordación. Todos los procedimientos mencionados son válidos también para describir las propuestas del campo teatral, donde lo documental (manifestado en la obra estudiada en la amplificación de los discursos de Eva durante la transición de los monólogos), lo ficcional (producto de la acción creadora del actor, director y dramaturgos al materializar las realidades plasmadas), y lo archivístico (presente en los datos veraces comunicados desde la dramaturgia y en la voz de los personajes,) se emplea en el tratamiento político de temas históricos.

Es importante atender a la perspectiva desde la cual se propone relatar la historia desde la propuesta de *Eva no duerme* de Pablo Agüero, ya que se refiere a acontecimientos históricos conocidos, pero que en el momento en que sucedieron no fueron conocidos públicamente. Es por ello que, Aprea, sostiene que “la información sobre los hechos evocados se fue construyendo a través de testimonios de algunos de los participantes o de investigaciones que buscaron reconstruir episodios en un primer momento “ocultos” pero de trascendencia histórica por su alto valor simbólico”<sup>9</sup> Lo cual, se refleja también en el testimonio de Martin Rosso, cuando comenta que la obra le permite transmitir la complejidad de los personajes, en todas sus contradicciones; la situación dramática compleja que materializa distintos planos de realidad como el doble accionar desde el oficialismo y la clandestinidad; y principalmente, la posibilidad de revelar odios y amores del pasado y la actualidad.

Con la misma finalidad y con la intención de narrar una versión de los hechos acontecidos, el director Agüero, rompe con la estética realista del cine argentino e incorpora escenas del tipo teatral. Gustavo Aprea describe que “todas las secuencias se desarrollan en lugares cerrados y oscuros, aislados del mundo real ... escenarios casi fantásticos [que] contrastan con los materiales de archivo, luminosos y con la presencia de multitudes”<sup>10</sup> A través de los mencionados recursos, Agüero crea una distancia con los acontecimientos recordados que hace visible la construcción mítica de Evita. Un mito sostenido desde las diversas relaciones y miradas que los personajes tienen con y sobre esta situación planteada. La teatralidad de las escenas permite el mito.

Es importante atender a otro punto de vista propuesto por Sáenz Tajafuerce, quien ofrece un análisis de la película *Eva no duerme* puntualizado en el cuerpo embalsamado de Eva Perón y su resistencia a la lógica del reconocimiento. La

---

8 APREA, G. Modalidades del relato y lecturas del pasado reciente en el cine argentino contemporáneo, en **Actas XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia**. Departamento de Historia. Facultad Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata. Argentina. 2017.

9 Ibid.

10 Ibid.

hipótesis que trabaja asegura que las *corpopolíticas* de la vulnerabilidad suceden, porque son del orden del acontecimiento. Por ejemplo, en *Eva no duerme* se pone de manifiesto que no hay forma discursiva en la que ese cuerpo con esta historia encaje. “No hay forma discursiva para lograr un cierre, un punto final, a pesar de tratarse de un cadáver. O quizás precisamente por ello, la muerte es para el cuerpo de Evita el lugar paradigmático de resistencia y, entonces, no es un fin sino un acontecimiento”<sup>11</sup>.

De este modo, considera que el cuerpo que resiste a devenir objeto es colonizado cuando sufre el proceso de parafinación. Pero este cuerpo, resiste además a esta colonización porque excede el orden de lo imaginario y simbólico, lo cual queda demostrado en la pasión violenta que despierta el cuerpo parafinado de Eva, que resiste ser cosificado y ser poseído. Evita, convertida en momia representa, en palabras de Foucault, el cuerpo utópico que persiste a través del tiempo. De esta manera, observa Sáenz Tajafuerce, el cuerpo y la materia resisten porque el real de ambos resiste su borradura. Y concluye: “La pasión que levanta la momia de Evita en esos cuerpos no conoce límite de ningún tipo. Se trata de poseer a Evita, cueste lo que cueste. Pero Evita, resiste porque *Eva no duerme*”<sup>12</sup>. En esta lectura, la apropiación del cuerpo de Evita y su posesión material, es atribuible a militares de la dictadura argentina y a sus detractores y detractoras.

Recuperando la fuerte presencia del teatro en la obra *Eva no duerme*, se mencionan los aportes de De la Torre Espinosa, quien elabora un estudio sobre la presencia e influencia del teatro en películas españolas, especialmente las dirigidas por Pedro Almodovar. Este estudio profundiza en el tema de la parateatralidad y comenta, que bajo este concepto entiende a todas las prácticas artísticas en las que se reconozca cierta teatralidad, pero que en realidad no son teatro. Sino que, según Pavis, son el producto de la mirada subjetiva del espectador que experimenta “estéticamente [...] los movimientos del objeto percibido, es decir, de seguir corporalmente las variaciones del actor y la dinámica del espectáculo”<sup>13</sup>

De la Torre Espinoza también enmarca dentro de la teatralidad otras manifestaciones artísticas que, sin ser teatro presentan elementos similares a los del actuante. Son representaciones no teatrales que tienen un argumento, y/o acciones sustentadas en la potencia visual de ciertas habilidades del ejecutor que coinciden con el teatro en realizar una acción hecha para que los demás lo vean y/u oigan como, por ejemplo, las destrezas y los deportes. Mientras que, aplica el concepto de parateatralidad al medio audiovisual y lo denomina metacinematográfico<sup>14</sup>. De este modo, permite agrupar las formas de expresión donde la acción del actor requiere de la existencia del espectador para que dicha acción adquiera el valor comunicativo completo dentro del marco de la ficcionalidad. Estas formas

---

11 TAJAFUERCE, B. S. *Corpo-políticas de la vulnerabilidad o de cómo la materia resiste al discurso*, en *Papeles del CEIC*, vol. 2019/2, pp. 11.

12 Ibid., pp.13.

13 PAVIS, P. *Diccionario del teatro, dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós, 2007, pp.38.

14 ESPINOSA, M. De la T. Intertextos parateatrales en el cine de Pedro Almodóvar. *Kamchatka*. Revista de análisis cultural 13. Junio 2019, pp. 512.

teatrales no canónicas que se incluyen como modelo dentro del cine, son las que ejercen una función teatralizante, es decir que, proporcionan la teatralidad.

## Teatro y política o Teatro político

El colectivo teatral T-dos, como grupo de Teatro Independiente, comprende que cualquier actividad humana y más aún en el campo de la comunicación está determinada por una cosmovisión que incide en todas las expresiones y actividades de la vida. Esta manera de ver e interpretar al mundo, es política. Así, conciben al teatro como una actividad política que transforma - o al menos incide sobre - la realidad. Asumen un posicionamiento ideológico y político con un compromiso de cambio social y cultural que les permite reflexionar de manera crítica sobre la realidad del contexto que los rodea y busca, a través de herramientas artísticas, la posibilidad de generar un cambio social.

Para pensar este apartado, se utilizan algunos elementos o sistemas desarrollados por Lorena Verzero<sup>15</sup> donde define al teatro militante como aquel que tiene un objetivo político y cierto tipo de metodologías que apuntan a proyectarse en la realidad que nos permite pensar donde está la relación entre el teatro y lo político. La obra apunta a repensar las relaciones construidas entre arte, política y sociedad argentina en los años sesenta y setenta, pero nos permite recuperar elementos para reflexionar sobre nuestro hacer en el contexto actual.

La obra *Los otros hombres en Eva*, desde elementos históricos y ficcionales cuenta lo sucedido con el cadáver de Eva Duarte parafinado cuando es robado por el gobierno de la Revolución Libertadora y devuelto a Perón, después de estar oculto 15 años en un cementerio de Milán.

Los objetivos de la obra consisten en revindicar la figura de Eva y dejar en evidencia el accionar de las clases dominantes de la Argentina que llevaron adelante el robo del cadáver<sup>16</sup>. Contrarrestando un discurso dominante y pretendiendo colaborar a la transformación social, mediante la participación de los espectadores, quienes, una vez finalizada la obra comparten también sus experiencias y puedan relacionar los hechos sucedidos en la historia con la situación política actual.

Aunque el trabajo de Verzero fue leído posterior al estreno de la obra *Los otros hombres en Eva*, se pueden observar mecanismos similares que fueron utilizados por las compañías teatrales en las décadas del sesenta y setenta, dentro de la puesta que se está analizando. Estos sistemas fueron:

a) La convocatoria. El anuncio para asistir a la obra por diferentes medios, invitando a “una misa peronista”. A un ritual pagano donde se apela a una identidad,

---

15 VERZERO, L. **Teatro militante**. Radicalización artística y política en los años 70. Buenos Aires: Biblos, 2013.

16 FLORES, P. R. La “ninfa argentina”. La imagen de Eva Perón, de la santificación pagana al gesto iconoclasta de la “parodiología” neobarrosa: una lectura a partir de Warburg, Lévinas y Perlongher. **El banquete de los dioses**. Revista de filosofía y teoría política contemporáneas. Vol. 3 no. 4 mayo-nov. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Argentina. 2015.

a un sentimiento de pertenencia. Intentando generar un encuentro, una comunión. Donde los espectadores y espectadoras no sean pasivos, sino que sean parte imprescindible de la situación artística que se da. Un encuentro de compañeros y compañeras que se juntan a recordar y honrar a Eva. Entendiendo que la concepción misma de una creación teatral, se debe plantear considerando a quienes va dirigida, con quienes se pretende interactuar.

b) El espacio. Cuando se observa la concepción del proceso creativo y cómo se analizó el espacio, desde la mirada del teatro político, es posible analizarlo desde dos aspectos. Uno, es el lugar físico donde realizar las funciones, y el otro, es el espacio escénico<sup>17</sup>. En relación a los lugares, al igual que muchos de los elencos de las décadas del '60 y '70, la puesta fue pensada en su montaje y en su parte técnica para representarse en espacios no convencionales. Donde se pretende establecer lazos con los sectores populares en sus lugares habituales, de pertenencia, como son: locales partidarios, sindicatos, escuelas, clubes, bibliotecas, etc, según Lorena Verzero<sup>18</sup>, con el objetivo de instalar, en esos lugares, una acción política. Buscando, como forma de captar más espectadores, que el teatro vaya a la gente y no la gente vaya al teatro.

En relación al espacio escénico, la obra *Los otros hombres en Eva*, se delimita con una alfombra, según Peter Brook<sup>19</sup>, circular de un metro y medio de circunferencia. La misma no funciona como escenografía, sino como elemento necesario para recortar la extensión de la representación, delimitando el espacio escénico. Los espectadores y las espectadoras se ubican en semicírculo a dos metros de distancia, con el objetivo de localizar la atención sobre la actuación. Sobre el escenario, se encuentra Martin Rosso y dos dispositivos escénicos que hace de perchero, donde se cuelgan diferentes elementos del vestuario que diferencia los tres personajes de la obra, y luego, al final, se unen los dispositivos y se forman el contorno del rostro de Eva.

c) Anclaje partidario. Al llegar los espectadores y las espectadoras al espacio de representación los recibe Martin Rosso, no el personaje, y los va ubicando con mucha naturalidad y de fondo se escuchan, desde una radio con formato de época, diferentes estilos de música instrumentales de la marcha peronista (tango, vidala, militar, etc.). En palabras de Verzero, “esta introducción opera a modo de prólogo y cumple con la función de establecer un anclaje ideológico”, de acuerdo con Verzero<sup>20</sup>.

d) La relación de lo obvio. Se observa en el hecho de contar la historia de lo sucedido con el cadáver de Eva, porque es una historia, en su mayoría, compartida por el grupo artístico y de espectadores, quienes salen de las funciones satisfechos y habiendo confirmado una vez más su posicionamiento ideológico, conforme Boal<sup>21</sup>.

---

17 Entendido como el área de la actuación de los actores y actrices. PAVIS, op. cit.

18 VERZERO, op. cit., pp. 272.

19 BROOK, P. **La Puerta Abierta: Reflexiones Sobre la Interpretación y el Teatro**. Barcelona: Alba, 2002, pp. 39.

20 VERZERO, op. cit., pp. 278.

21 BOAL, A. **La reiteración de lo obvio**. In: VERZERO, op. cit., pp. 157.

e) Charla final. Al terminar la obra se invita a los espectadores y las espectadoras a una charla donde, generalmente, cuentan anécdotas familiares con Eva, percepciones del espectáculo y se reivindica la figura de Eva dentro del concepto de feminista, e invita a pensar el accionar de los grupos dominantes en la política actual, entre otros temas que va rescatando de los aportes del público.

Además, la ruptura de la cuarta pared, o mostrar la preparación artística al estilo de recurso brechtiano, permite entablar una relación dialógica con los espectadores y las espectadoras, y pone en evidencia la ficcionalidad o consciencia propia de la representación.

En relación a los mecanismos mencionados, se indica que su presencia en el hecho teatral persigue la creación de una consciencia colectiva, según argumenta Verzero<sup>22</sup>. La misma es generada mediante el sentido de pertenencia por parte del espectador y la trasmisión de contenido ideológico durante el acontecimiento colectivo.

Otro elemento que se identifica dentro del análisis del teatro político en la puesta en escena de la obra *Los otros hombres en Eva*, es lo ritual. Entendiendo a los rituales como practicas sociales simbólicas que tienen como objeto recrear a la comunidad, reuniéndola a la celebración de un acontecimiento. El rito revive la cohesión del grupo, y, por lo tanto, también contribuye a la construcción de su identidad, según Álvarez Muro<sup>23</sup>.

Desde la misma perspectiva, Rozik, sostiene una tesis donde distingue al ritual del teatro por ser entidades culturales que funcionan en niveles ontológicos distintos. En ambos casos, reconoce que son sucesos complejos que requieren de la acción de personas, pero la diferencia radica en la intención definida del ritual para provocar un cambio en un plano espiritual o desconocido, mientras que la acción en el teatro es un medio para describir situaciones reales. Es quién afirma que “el ritual puede realizarse a través de distintos medios, en este caso elige el teatro. El medio teatral no tiene elección con respecto al ritual”<sup>24</sup>, y, en este sentido, se refiere a la posibilidad de representación del ritual que tiene el teatro, porque según su parecer el teatro representa una realidad o una crítica sobre ella, pero no la crea, pues muestra un hecho que requiere ser visto, espectado por una audiencia. Mientras que el ritual es pura realidad actual, es un acto que sucede de manera colectiva, dónde todos los que están participan llevando a cabo el rito desde la intención de hacedores.

Los elementos rituales o las prácticas simbólicas que se buscaron en la obra en estudio están dadas por las distintas acciones del actor, a saber:

- a) La acción de Martín Rosso de recibir al público, los acomodarlos y hablar de cosas cotidianas mientras se escuchan diferentes marchas peronistas instrumentales.

---

22 VERZERO, op. cit., pp. 285.

23 MURO, A. Á. Cortesía y descortesía: teoría y praxis de un sistema de significación, en **Estudios de Lingüística del Español (ELiEs)**, vol. 25. Universidad Autónoma de Barcelona, España. 2007.

24 ROZIK, E. **Las raíces del teatro**. Representando el ritual y otras teorías del origen. Buenos Aires: Colihu, 2014, pp. 49.

- b) Cuando la audiencia se acomoda, Rosso anuncia “La ceremonia va a comenzar” y comienza a prepararse para componer el personaje de Moori Koenig).
- c) Al terminar cada monologo, Rosso, enciende una radio y se oye el discurso de Eva.
- d) Durante el trascurso del monólogo de P. Ara, como forma de agradecimiento de haber ido a escuchar la charla que está proponiendo, este personaje les ofrece vino a todos los espectadores y al finalizar la obra propone un brindis.
- e) Al terminar los tres monólogos, Rosso arma un dispositivo con el contorno de la cara de Eva y le prende una vela. Luego invita a los espectadores a continuar con la ofrenda de encender una vela a Eva.
- f) Al finalizar, Rosso anuncia que “la ceremonia ha terminado” e invita a los espectadores y las espectadoras a realizar una charla final donde compartir experiencias, sensaciones y anécdotas.

Las nociones basadas en la producción de rituales y la práctica de un teatro político que se recuperan en esta experiencia, dan cuenta de una tradición de teatro militante transmitido mediante el consumo de este tipo de teatralidades y la búsqueda artística de formas cercanas a la militancia territorial de los años 70, de acuerdo con Rocca Rivarola<sup>25</sup>, que perpetua un modo de militancia política plasmada bajo la forma de partidos políticos y la figura del “militante de antes”.

## Proceso aleatorio

Como en la ciencia, los procesos creativos tienen componentes azarosos o aleatorios y, por lo tanto, inesperados. En la misma sintonía, la Filosofía de las Ciencias del Arte desarrollada por Dubatti<sup>26</sup>, propone entender la creación artística como un espacio de creación indeterminado, configurado en el devenir de la acción, durante el proceso creativo de la obra y en relación al contexto territorial en el que se desarrolla. Se asume que, en esta actividad radicante, en términos de Badiou<sup>27</sup>, prima la cuestión del acontecimiento abordado desde la perspectiva de Deleuze<sup>28</sup>, Dubatti<sup>29</sup>, Feral<sup>30</sup> y Kozak<sup>31</sup>, como eje fundamental que le otorga vida al teatro y aporta lo inesperado. El teatro es un arte vivo, efímero e inmaterial, y, por lo tanto,

---

25 RIVAROLA, D. R. Militancia dentro y fuera de los partidos: nostalgia y adaptación en el compromiso militante en organizaciones oficialistas en Argentina y Brasil desde 2003, en **REVISTA DEBATES**, v.7, n.2, p.77-92, maio-ago. Porto Alegre, Brasil. 2013.

26 DUBATTI, J. **Filosofía del teatro III: el teatro de los muertos**. Buenos Aires: Atuel, 2004.

27 BADIOU, Alain. **Imágenes y palabras**. Escritos sobre cine y teatro. Buenos Aires: Manantial, 2005.

28 DELEUZE, G. **Lógica del sentido** (Trad. Miguel Morey). Barcelona: Editorial Paidós ibérica, 1969.

29 DUBATTI, op. cit.

30 FERAL, J. **Teatro teoría y práctica: Más allá de las fronteras**. Buenos Aires: Editorial Galerna, 2004.

31 KOZAK, C. **Tecno-poesía experimental y políticas del acontecimiento, Poéticas tecnológicas, transdisciplina y sociedad**. Actas del Seminario Internacional Ludión-Paragraphe. UBA. Argentina. 2011, pp. 53-64.

incapturable en palabras de Adorno<sup>32</sup>. Como arte vivo, de acción, esta atravesado por la experiencia. Etimológicamente la palabra experiencia proviene del latín *experientia* que significa ensayo, experiencia, conocimiento adquirido, derivado de *experiri* o intentar, ensayar, experimentar. Por lo cual, la experiencia es la cualidad de intentar o probar a partir de las cosas, y en este caso, se consume mediante la experiencia del acontecimiento teatral, según Dubatti<sup>33</sup>.

Un acontecimiento, según Deleuze es un atributo lógico o dialéctico que tiene lugar únicamente en la superficie y que es enteramente captado como presente vivo en los cuerpos que actúan<sup>34</sup>. Con el mismo criterio, para Dubatti, el acontecimiento en el campo teatral es una manifestación poética compuesta por el convivio, la poiesis corporal y la expectación<sup>35</sup>. Es decir, aquello que se genera en la zona de experiencia determinada por el conjunto de saberes específicos del teatro.

También Badiou, establece que el teatro es del orden del acontecimiento, es decir, que es un hecho singular que existe mientras se hace. En el mismo momento en que acontece se produce, es en la representación donde tiene lugar y, por lo tanto, no puede preexistir a ella. Este acontecimiento teatral, se completa con una condición determinante que es a la vez inesperada e impredecible, y es denominado proceso aleatorio o azar.

Este proceso aleatorio, es entendido como una fuerza que determina que los hechos y las circunstancias imprevisibles se desarrollen de una manera particular. Badiou, agrega que en el teatro “la prueba temporal contiene una parte considerable de azar”<sup>36</sup>. En este hecho creativo inferimos que el azar se vehiculiza en la actitud artística, que, es receptiva a los hechos imprevistos de la escena y predispuesta a repensar su accionar al reaccionar. Al respecto, se cita el testimonio de Martín Rosso en *Los otros hombres en Eva*, donde el componente imprevisto fue relevante en el proceso creativo generando resultados inesperados.

*Durante el proceso de recolectar información de los tres personajes comente a un dramaturgo de la ciudad de Necochea el trabajo que estaba realizando y espontáneamente me dice que, si yo estaba de acuerdo, él me escribía el monólogo de Aramburo. A partir de este ofrecimiento me surge la idea de proponer a diferentes dramaturgos y dramaturgas los otros dos personajes. Es así que, como dije, Aramburu fue escrito por Juan Pablo Santilli, de la ciudad de Necochea, Moore Koing por Marcelo Maram, de la ciudad de Mar del Plata y el doctor Ara fue escrito por la bióloga y dramaturga Rosana Aramburu de La Plata<sup>37</sup>.*

---

32 ADORNO, T. **Teoría Estética**. España: Akal, 2004.

33 DUBATTI, J. **Introducción a los estudios teatrales**. México: Libros de Godot, 2012.

34 DELEUZE, op. cit.

35 DUBATTI, 2012.

36 BADIOU, A. **Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro**. Buenos Aires: Manantial, 2005, pp.139.

37 ROSSO, M. **Matrizes Estético-Conceituais na análise da Composição da Personagem Teatral**. Disertación (Magíster en Artes Escénicas) – Programa de Pos-Graduación UFB, Salvador, Brasil. 2000.

Esta escritura corporativa, generó cosas inesperadas e interesantes para la obra. Por ejemplo, Moore Koing fue ubicado en un pantano donde busca el cadáver de Eva que había ocultado allí y dialoga con un soldado que tenía la orden de detenerlo. Aramburu ya fue asesinado por los Montoneros y como fantasma, habla solo, y destruye huesos (evidencias) de desaparecidos; y Ara, con 80 años, cuando es convocado por Juan D. Perón para reconocer el cadáver de Eva una vez devuelto en la quinta 17 de octubre, en Puerta de Hierro, en España.

Con respecto a los sucesos inesperados, se cita a Eco, cuando se refiere a la exploración realizada por artistas durante la creación y establece que el recorrido se diseña durante el acontecimiento, es decir que surge conforme a “la naturaleza del recorrido elegido y no en base a la ley de un cierto número de referencias fijas”<sup>38</sup>, de manera tal que, cada artista implementa un modo de creación que se define en vinculación con la praxis, en interrelación y contextualización con el contexto en el que crea.

Las características que describe Rosso de *Los otros hombres en Eva* dan cuenta de un tipo de práctica en la que es imposible seguir un diseño pre establecido de las acciones a desarrollar, porque existen estos sucesos aleatorios que modifican la producción de manera imprevista. En palabras de Rosso:

*Es la escritura compartida la que modifica mi idea original de como presentar en forma cronológica los personajes, comparte Martin Rosso. El primer personaje en aparecer en escena iba a ser Ara, quien embalsamo el cadáver desde el '52 al '55. Luego Moor Koing, quien oculto el cadáver en Buenos Aires durante 8 meses, desde que es robado de la CGT el 22 de noviembre del '55 hasta que se decide ocultarlo en un cementerio de Milán. Y, por último, Aramburo, cuando es secuestrado por los Montoneros el 29 de junio de 1970 con el objetivo de que les dijera donde estaba oculto el cadáver de Eva. Y a partir de la escritura colectiva, el orden de los monólogos quedó alterado, y los personajes son presentados de la siguiente manera: Moor Koing, Aramburo y por último el Doctor P. Ara.*

*Para que estos aspectos azarosos sean incorporados al proceso creativo se debe tener una actitud creativa. Me refiero a una mentalidad abierta a nuevas posibilidades para abordar problemas, situaciones y nuevas miradas. Para fortalecer esta actitud, durante el proceso creativo, resulta efectivo ir comentando a diferentes personas el trabajo que estoy realizando y estar receptivo a la respuesta del otro. Por ejemplo, recomendar libros, textos, películas, obras de teatro, anécdotas, imágenes y, como en este caso, ofrecerse a escribir parte del texto*<sup>39</sup>.

Los acontecimientos descritos por Rosso, dejan en evidencia la importancia que recobra lo imprevisible e inesperado. Es decir, que permite distinguir y valorar la relevancia de algunos datos y aportes provenientes de otros artistas y otras disciplinas,

---

38 ECO, U. **La definición del arte**. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1970, pp. 234.

39 Testimonio de Martin Rosso, 2023.

que propician un cambio en la obra. Queda demostrado que, en el teatro, la eventualidad de la acción y la condición efímera del acontecimiento teatral son los condicionantes que determinan provocaciones para el actor, e influyen en su creación<sup>40</sup>, acción desarrollada en el campo de la experiencia perceptiva y el ejercicio de la práctica. En consecuencia, y parafraseando a Anabel Paoletta<sup>41</sup> en sus estudios sobre experimentación escénica, puede decirse que en el campo de la creación teatral se establece que el azar es aquello imprevisible que da lugar al cambio y a lo nuevo, en tanto producción de diferencia<sup>42</sup>. Y que, como tal, habilita a que algo diferente pueda ocurrir, concibiendo el tiempo como duración y heterogeneidad intensivas antes que como linealidad progresiva de unidades regulares y homogéneas.

## Conclusiones

Identificar, recuperar y analizar las huellas creativas en el proceso creativo de la obra teatral *Los otros hombres en Eva*, requiere considerar, en primera instancia, que el autor y la autora de este trabajo artístico son teatristas militantes que entienden esta práctica como una actividad productora de discursos, los cuales condicionan las formas de intervención. En el caso del Rosso, y el resto del grupo T.dos, la opción por la militancia a través del teatro aparece como una forma de combinación entre la acción política partidaria y la acción escénica, que involucra a personas en una acción colectiva para trascender a la esfera social. De este modo, el colectivo T.dos concibe al teatro, y al arte en general, no como un espacio neutral, ni de entretenimiento, sino como una práctica que tiene consecuencias en el plano de lo político.

Al pensar y cuestionar el hacer artístico, los y las teatraistas proponen entender esta acción como una “tarea filosófica” que, según la perspectiva de Popper<sup>43</sup>, es un instrumento de análisis, de esclarecimiento de los pensamientos, de las ideas, de las realidades culturales y físicas que nos rodean. De esta manera, se revalora una tradición del campo teatral donde sus creadores han reflexionado a la par de su práctica artística, entre los que puede mencionarse a Bretch, Brook, Barba y Boal, entre otros. Ya que como artistas/investigadores estudian la construcción de la obra artística indagando sobre su pensamiento y acción en el proceso mismo de creación. Registrando y reflexionado el camino que se toma para realizar la obra artística. Rastreando los principios que rigen dicho pensamiento: pretendiendo revelar la génesis, las inquietudes, las técnicas, los métodos, los criterios de selección, en definitiva, analizando una serie de hechos interconectados que generan un recorrido no lineal y sin jerarquías como es la creación teatral.

---

40 DANAN, J. **Entre teatro y performance**. La cuestión del texto. Buenos Aires: Artes del Sur, 2016.

41 PAOLETTA, A. E. Concepciones sobre la experimentación escénica contemporánea: Una introducción a sus abordajes nocionales y reapropiaciones en el campo teatral de Buenos Aires. **Question/Cuestión**, 3(75), e799.2023. <https://doi.org/10.24215/16696581e799>

42 DELEUZE, op. cit.

43 DAROS, W. **Introducción a la epistemología popperiana**. Rosario: Editorial ucel, 1997.

Esta simultaneidad de espacios de intervención lleva a relacionar, por un lado, un espacio de entrega a la experimentación y al entrenamiento donde se deben encontrar momentos de libertad, de juego, sin temor a juicios prematuros, y por otro lado, un espacio donde los y las teatristas/investigadores se centran en la producción de conocimientos, de formulación de ideas y metodologías.

En relación a las huellas analizadas en el proceso creativo de la obra *Los otros hombres en Eva* y la política partidaria argentina, se ha demostrado a través de las acciones del grupo T.dos, que comparte prácticas y visiones del teatro militante argentino de los años '70 en cuanto a los modos de producir la convocatoria, de tener un anclaje partidario, de concebir el espacio del público próximo al escénico y generar una charla de debate e intercambio al finalizar la obra. Además de, recuperar la presencia de la persona artista como presentador/presentadora y maestro/maestra de ceremonias que recibe al público, lo guía en las distintas partes de la obra y completa cierta noción de ritual.

Otra huella que se recuperan desde la crítica genética es la Genesis, que responde claramente a los tópicos importantes para la sociedad argentina actual y que resuenan en Rosso, por ejemplo, el caso del secuestro del cuerpo momificado de Eva Perón. Una mujer militante, política, muerta y profanada. Visibilizada de forma cruzada, indirecta al presentarse en la voz de otros hombres cercanos, que no son su esposo Juan Perón y que la poseen sin su consentimiento. Es decir, que la génesis se fundamenta en el intento de mostrar una lectura de la figura de Eva Perón en clave masculina, desde esas perspectivas deseantes, para ponerla en diálogo no sólo con la figura de mujeres militantes, políticas y emblemáticas del siglo XXI argentino, como el caso de Cristina Fernández de Kirchner, sino también con la figura de la mujer contemporánea, como sujeto de derecho y productora de sentido.

El proceso aleatorio, como huella creativa, es una práctica adoptada y promovida por Rosso que abre el diálogo a otras disciplinas y otros/otras artistas. Quienes, a través de sus propuestas, generan provocaciones al accionar poético y acompañan el avance sobre el desarrollo de la obra. Citar el azar, es también darle entidad al valor que se le otorga a lo intuitivo como condición exclusiva del campo sensorial- no intelectual. Todos estos elementos se reconocen como piezas fundamentales en el proceso creativo de la obra, *Los otros hombres en Eva*, así como los aportes generados por y desde la percepción sensorial de cada artista, que dieron lugar a la creación de una escritura compartida y un modo de producción teatral corporativo.

## Referencias

ADORNO, Theodor. **Teoría Estética**. España: Akal, 2004.

APREA, Gustavo. Modalidades del relato y lecturas del pasado reciente en el cine argentino contemporáneo, en **Actas XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia**. Departamento de Historia. Facultad Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata, Argentina. 2017.

- BADIOU, Alain. **Imágenes y palabras**. Escritos sobre cine y teatro. Buenos Aires: Manantial, 2005.
- BROOK, Peter. **La Puerta Abierta: Reflexiones Sobre la Interpretación y el Teatro**. Barcelona: Alba, 2002.
- DANAN, Joseph. **Entre teatro y performance**. La cuestión del texto. Buenos Aires: Artes del Sur, 2016.
- DAROS, William. **Introducción a la epistemología popperiana**. Rosario: Editorial ucel, 1997.
- DELEUZE, G. **Lógica del sentido** (Trad. Miguel Morey). Barcelona: Editorial Paidós ibérica, 1969.
- DUBATTI, Jorge. **Introducción a los estudios teatrales**. México: Libros de Godot, 2012.
- DUBATTI, Jorge. **Filosofía del teatro III: el teatro de los muertos**. Buenos Aires: Atuel, 2004.
- ECO, Umberto. **La definición del arte**. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1970.
- ESPINOSA, Mario De la Torre. Intertextos parateatrales en el cine de Pedro Almodóvar. **Kamchatka**. Revista de análisis cultural 13. Junio 2019, pp. 509-533. DOI: 10.7203/KAM.13.13136 ISSN: 2340-1869
- FERAL, Josette. **Teatro teoría y práctica: Más allá de las fronteras**. Buenos Aires: Editorial Galerna, 2004.
- FLORES, Pablo Ríos. La “ninfa argentina”. La imagen de Eva Perón, de la santificación pagana al gesto iconoclasta de la “parodiología” neobarrosa: una lectura a partir de Warburg, Lévinas y Perlongher, **El banquete de los dioses**. Revista de filosofía y teoría política contemporáneas. Vol. 3 no. 4 mayo-nov. 2015. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Buenos Aires, Argentina, pp. 117-160. <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/ebld/issue/view/203/showToc>. Acceso en: 27 jun. 2024.
- KOZAK, Claudia. **Tecno-poesía experimental y políticas del acontecimiento, Poéticas tecnológicas, transdisciplina y sociedad**. Actas del Seminario Internacional Ludión-Paragraphe. UBA. Argentina. 2011, pp. 53-64.
- MURO, Alexandra Álvarez. Cortesía y descortesía: teoría y praxis de un sistema de significación, en **Estudios de Lingüística del Español (ELiEs)**, vol. 25. Universidad Autónoma de Barcelona, España. 2007.
- PAOLETTA, Anabel Edith. Concepciones sobre la experimentación escénica contemporánea: Una introducción a sus abordajes nocionales y reapropiaciones en el campo teatral de Buenos Aires, em **Question/Cuestión**, 3(75), e799.2023. <https://doi.org/10.24215/16696581e799>
- PAVIS, Patrice. **Diccionario del teatro, dramaturgia, estética, semiología**. Buenos Aires: Paidós, 2007.

RIVAROLA, Dolores Rocca. Militancia dentro y fuera de los partidos: nostalgia y adaptación en el compromiso militante en organizaciones oficialistas en Argentina y Brasil desde 2003, en **REVISTA DEBATES**, v.7, n.2, p.77–92, maio-ago. Porto Alegre, Brasil. 2013.

ROSSO, Martín. **Matrizes Estético-Conceituais na análise da Composição da Personagem Teatral**. Disertación (Magíster en Artes Escénicas) – Programa de Pos-Graduación UFB, Salvador, Brasil. 2000.

ROZIK, Eli. **Las raíces del teatro**. Representando el ritual y otras teorías del origen. Buenos Aires: Colihu, 2014.

SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto Inacabado** Sao Paulo: Annablume, 2004.

TAJAFUERCE, B. S. *Corpo-políticas* de la vulnerabilidad o de cómo la materia resiste al discurso, en **Papeles del CEIC**, vol. 2019/2.

VERZERO, Lorena. **Teatro militante**. Radicalización artística y política en los años 70. Buenos Aires: Biblos, 2013.