

La función del personaje colectivo en *El argentino perfecto*

Elena Bisso(UNA)

RESUMEN

En el campo del teatro político la función del personaje colectivo es un recurso de la estructura dramática que permite cuestionar la lógica totalitaria del Discurso del Amo, debido a que realiza en su forma la multiplicidad de lo colectivo que constituye *lalangue* como restos aluvionales de lo escuchado y dicho en una época histórica. En la obra teatral *El argentino perfecto* de Ana Laura Suárez Cassino se encuentra un ejemplo claro de teatro político que se sirve del personaje colectivo para cuestionar la unicidad de un ideal político partidario en crisis en la época de su estreno, año 2017, en Argentina.

PALABRAS CLAVE

personaje colectivo – teatro político – Discurso del Amo – identificación partidaria - capitalismo

ABSTRACT

In the field of political theater, the function of the collective character is a resource of the dramatic structure that allows questioning the totalitarian logic of the Master's Discourse, as it embodies in its form the multiplicity of the collective that constitutes *lalangue* as alluvial remnants of what has been heard and said in a historical period. In the play *The Perfect Argentine* by Ana Laura Suárez Cassino, there is a clear example of political theater that uses the collective character to question the uniqueness of a partisan political ideal in crisis during the time of its premiere, in 2017, in Argentina.

KEY WORDS

collective character - political theater - Masters Discourse – party identification - capitalism

Introducción

En el corpus teatral político de las dramaturgas argentinas a partir del año 2000, se eligió la obra *El argentino perfecto*(2017) de Ana Laura Suárez Cassino con el objeto de analizar la función del personaje colectivo.

En este análisis dramatúrgico se considera al personaje colectivo como un recurso de la estructura dramática para cuestionar la unicidad del Discurso del Amo propia del totalitarismo. La obra interpela al público, al modo clásico brechtiano, y logra deconstruir una identificación partidaria peronista que analiza con *lalanguede* cada personaje, ese murmullo del inconsciente sociohistórico que por su carácter aluvional, se cohesionan para constituir un ser alienado que imposibilita analizar las condiciones reales de vida en un sistema económico nocivo.

El teatro político de las dramaturgas argentinas

Griselda Gambaro es la autora más representativa del teatro político de las dramaturgas argentinas y su producción se extiende entre 1963 y 2014. Sus obras fueron interpretando los acontecimientos argentinos desde muy temprano.

Ante la pregunta de cómo se ha desarrollado el teatro político en las dramaturgas argentinas luego de su obra es necesario ahondar en la profusión de autoras y la diversidad de sus ideologemas críticos.

También es necesario establecer una definición de teatro político y César de Vicente Hernando lo ha sintetizado como una forma productiva cuyo objeto de indagación específico es el poder, al que presenta mostrando las relaciones sociales que lo determinan y tiene una teoría histórica que analiza las condiciones materiales del poder. (Vicente Hernando, 2018: 14)

En la frondosa producción de las dramaturgas argentinas encontramos una multiplicidad de formas que enriquecen el teatro político: teatro de guerra, teatro de conciencia de minorías, teatro postdictadura, teatro que cuestiona la identificación partidaria, entre otros.

Con el objeto de establecer a qué nos referiremos con poder, en este análisis se adoptará el concepto de Discurso del Amo, formalizado por Jacques Lacan en su *Seminario XVII, (1969-1970) El reverso del psicoanálisis*, para referirnos a esa lógica totalitaria, un modo de lazo social que se caracteriza por creerse único e imponer significaciones, y cuyo agente posee los medios de producción, el Amo. Esta formalización lacaniana nos permitirá abstraer los efectos del teatro político en su cuestionamiento del poder.

Las dramaturgas argentinas contemporáneas que se destacan por su teatro político son:

- Griselda Gambaro con sus obras *El campo* (1967), *La malasangre* (1981), *Antígona furiosa* (1986), entre otras, son ejemplos de una escritura dramática que cuestiona el discurso del Amo,
- Patricia Zangaro, con su obra *A propósito de la duda* (2000) que inauguró el Teatro por la Identidad;
- Vivi Tellas creó el biodrama en el año 2002 forma que ha dado origen a una importante producción teatral posterior. En *Las personas* (2014), mostró las historias de vida de los empleados del Teatro Municipal General San Martín que subieron a escena, subvirtiendo la estructura jerárquica de una institución teatral oficial. Darles voz a sus habitantes es una decisión política que discute el Discurso del Amo institucional, produciendo nuevas significaciones, lo que en término de Gilles Deleuze en su elogio de Carmelo Bene, podría clasificarse como teatro de conciencia de minoría. (Deleuze, 2020:37)
- Lola Arias que ha tenido una gran repercusión con su obra *Campo minado* (2016), en el teatro de guerra,
- Susana Torres Molina y su trilogía constituida por *Esa extraña forma de pasión* (2010), *La fundación* (2016) y *Un domingo en familia* (2019) clara exponente del teatro posdictadura y
-

Adriana Tursi ha indagado en el peronismo con su obra *Los sirvientes* (2017) que trata la identificación partidaria desde un ángulo más intimista que la obra que se analizará en este artículo, pero también comparte el recurso al personaje colectivo.

Dentro del panorama de teatro político de dramaturgas argentinas contemporáneas, en este artículo se analizará la obra *El argentino perfecto* (2017) de Ana Laura Suárez Cassino, cuyo título irónico preanuncia su intención y constituye un ejemplo claro que cuestiona la identidad nacional por la vía de la identificación partidaria peronista.

El argentino perfecto en el teatro político

La primera cuestión que ubica a *El argentino perfecto* como teatro político es su intención explícita anunciada en su sinopsis:

El argentino siempre quiere estar en otro lado, ser otra cosa. Pero ¿pudimos "ser otra cosa" alguna vez? La historia dice que sí. ¿Cuándo fue? Y si fue, ¿qué quedó de todo eso? Esta obra es un experimento; una suerte de disección de un argentino. ¿Cómo es? ¿Qué piensa? ¿Qué espera ese "argentino perfecto"? La chirusa resentida que se odia a sí misma y a su clase social, la mucama que encarna la pesadilla de la gente bien, la peluquera trepadora, el pibe humilde que espera convertirse en el embajador deportivo del país y el descamisado que se hace sindicalista son personajes desolados e ilusionados peregrinando hacia la tierra prometida de una vida mejor. En el contrapunto entre imágenes oníricas de la epopeya peronista y la imagen en vivo deconstruyendo al argentino ideal (si hubiera uno), se desarrolla esta puesta. Por debajo flotan palabras e imágenes que se amplifican en el presente. (www.alternativateatral.com)

El propósito de esta obra teatral es característica de un teatro antagonista que interpela al espectador al clásico modo brechtiano. Por otra parte, hay un segundo elemento propio de este campo y es el personaje colectivo que se analizará en particular.

Esta multiplicidad se opone al personaje protagonista, forma del teatro clásico y también el recurso del teatro hegemónico para vehiculizar una significación. La obra que se analiza aquí es múltiple por su personaje coral y porque abre interrogantes, señala la circunstancia histórica contemporánea y es adversa al Discurso del Amo que impone una significación, cuyo agente es el Uno.

La escritura de las mujeres es política en tanto se caracteriza por su multiplicidad que se opone al Uno del Discurso del Amo, y el texto teatral es femenino por no-todo, tal como lo afirmó Alain Badiou en su “Rapsodia para el teatro”. (Badiou, 2015: 85) Estamos ante una forma de teatro político, antagonista, que participa de la escritura femenina teatral en tanto no-toda, adversa al Uno del Amo.

César de Vicente Hernando defendió el valor del teatro político como factor del cambio del mundo: “La potencia del teatro político es su capacidad de transformar irreversiblemente y de forma colectiva nuestra vida, al contrario que otros teatros que sólo la reproducen en las condiciones inhumanas del capitalismo aún dominante.” (Vicente Hernando, 2013: 360) y en esta línea es posible afirmar que *El argentino perfecto* formuló una pregunta en el momento de su puesta en escena que apuntó a la responsabilidad de los ciudadanos en la decisión de voto. Esta obra fue estrenada en pleno gobierno opositor al peronismo y la obra se dirige a cuestionar un ideal antiguo de una forma política pasada que aún resonaba en los dichos de los ciudadanos en lo que podemos llamar discurso peronista, constituido por imágenes y dichos provenientes de una política de gobierno que se caracterizó por el movimiento obrero, en esta obra caracterizado por dos: Gauchito y Descamisado. La obra muestra bajo una forma coral el pasaje de la realidad peronista del primer gobierno del período 1945-1955 a la vida argentina en 2017, interpela al espectador en la verosimilitud de ese mito de origen nacional, no sin cierta caricatura de los estereotipos. Es una obra antagonista y rebelde que señala los lugares comunes de las narraciones del ideal en el título irónico de *El argentino perfecto*.

El procedimiento de construcción de esta estructura dramática toma por referente el corto Jorge Lenth cuyo título es *El humano perfecto* (1967), en el que un hombre y una mujer son observados a partir de preguntas que en sí constituyen el enrarecimiento necesario para la creación de una significación distinta, la *ostranenie* característica del formalismo ruso. El experimento que analizamos toma al ser humano como objeto de observación minuciosa en cuanto a su morfología, apariencia y acciones como si se tratara de una especie viviente desconocida en estudio de laboratorio. Un antecedente de este recurso lo encontramos en el humorista Mauricio “Tato” Bores en su personaje Helmut Strasse que en 1992 se presentaba en televisión abierta como el gran experto en “Argentinología” del mundo en el año 2500. Ana Laura Suárez Cassino decide en su obra abordar a un supuesto argentino perfecto en una galería de personajes arquetípicos del ideal partidario peronista y en esta diversidad logra un efecto irónico, una deconstrucción que abre a las preguntas muy lejos de hacer un teatro panfletario.

El personaje colectivo en el teatro político

El personaje colectivo ha sido un recurso estructural dramático que ya se encuentra en las tragedias griegas bajo la forma del coro y en *Fuenteovejuna* (1619), el clásico de Lope de Vega. En el campo del teatro político se encuentran *Santa Juana de los mataderos* (1929-30), *Terror y miseria del Tercer Reich* (1935), y *Los días de la Comuna* (1949) de Bertolt Brecht. Otro ejemplo son los oratorios de Peter Weiss y los personajes creados por el teatro de creación colectiva.

En el artículo “El personaje colectivo en el teatro de Max Aub” de Silvia Molina encontramos una definición y clasificación del personaje colectivo que presenta una primera diferenciación entre “protagonismo colectivo de fondo” en el que se alternan escenas multitudinarias con personajes principales y una segunda que es “protagonismo colectivo absoluto” en la que a acción dramática se reparte en un número muy alto de personajes donde ninguna cobra relevancia sobre los demás.

En “La dramaturgia política” César de Vicente Hernando definió al personaje en el teatro político como “producto social y que se constituye con *gestus políticos*, un conjunto de gestos que definen las diferentes formas de poder que existe entre él mismo y los demás”. (154-155) Se interpretan en las relaciones de poder, en clave materialista, en las leyes del mundo social. Estos personajes ya no son conjuntos de rasgos psicológicos que tienden a lo universal, como lo eran en el teatro dominante, moderno.

También encontramos con esta modificación otra característica y es lo que se denomina “personaje colectivo”, que en términos de Silvia Monti es el personaje “que no actúa de protagonista y que corresponde a la aparición en escena de una muchedumbre indiferenciada o a la presencia de grupos más reducidos de individuos que actúan de forma intercambiable: son los típicos “personajes múltiples” o “personajes multiplicados””.

Los personajes protagonistas únicos comandan la significación de la obra teatral y son depositarios de la función del conflicto. Actor y personaje se asimilan mutuamente en una unidad y el personaje protagónico es quien recorre el sentido del drama, en el modelo clásico de la estructura dramática descripta por Aristóteles en su Poética.

La función del personaje colectivo en el teatro político es dar una estructura dramática cuya pluralidad pone en cuestión el totalitarismo como modelo de poder y otorga autoridad a la población. En la obra que se analiza en este texto, se verá que la autoridad, la voz, la ejercen personajes prototípicos del peronismo del año 1945.

Lo colectivo en dialéctica con lo hegemónico

Se encuentra necesario ahondar en la lógica de lo colectivo frente a lo hegemónico debido a que es el núcleo de esta obra que analizamos. Al haber recurrido al Discurso del Amo como formalización del poder, concepto de Jacques Lacan de 1969 que se fue gestando durante diez años en su teorización de la clínica del significante, también es necesario recurrir a otro concepto posterior y relevante que *eslalangue*, creada en 1971, donde Lacan formalizó el

inconsciente del proceso primario, multívoco, plural y femenino.

Jorge Alemán en su texto “Soledad: Común. Políticas en Lacan” (2012) analizó el problema que se presenta con las masas teorizadas por Freud en torno a un líder que en el ensayo “Psicología de las masas y análisis del yo” (1921), es el líder en serie con la figura paterna, quien da cohesión a la masa y se concibe con un Uno totalizador.

Frente a la situación de un líder político al que se idealiza y concentra el poder y la influencia, resulta necesario desalienar al público y favorecer su análisis crítico en la época del estreno de la obra que analizamos, en que el “Poder es más compacto que nunca, es porque hay Otro que funciona regido por la Técnica y el Capital, y que ha alcanzado un orden capaz de subsumir a los cuerpos y a las subjetividades en la forma mercancía”. (Alemán, 2012: 28) Recordemos que la obra se estrenó en 2017, en un gobierno de clara y expresa orientación capitalista.

Si el Discurso del Amo es la lógica del poder y del inconsciente regido por el Uno, *lalangue* es la forma de un inconsciente más primitivo, plural y multívoco solidario de lo que Deleuze y Guattari postularon con el rizoma en “Mil mesetas” (1980). *Lalangue*, plural y rizomática, se contrapone al Uno del Discurso del Amo dominante. Jorge Alemán en su ensayo donde va más allá del Uno freudiano del líder, propone un Común, lo colectivo, de índole multívoca y plural, el común de la soledad de cada sujeto hablado por *sulalangue*, inconsciente aluvional, reservorio de lo dicho heredado en la sociedad.

Entonces, si lo hegemónico se puede representar con el Discurso del Amo y lo colectivo en la multiplicidad de *lalangue*, el recurso adoptado por Ana Laura Suárez Cassino en su obra fue recurrir a *lalangue* de los personajes peronistas que dicen lo escrito por ese Perón del 45, y que repiten por herencia cultural bajo la forma de mitos. La dramaturga fue a lo colectivo de *lalangue* para discutir el ideal peronista de un argentino perfecto e interpelar al auditorio, al modo de una alusión enigmática, sobre el ideal político contemporáneo.

El personaje colectivo en “El argentino perfecto”

La obra se organiza en tres partes. La primera de ellas lleva por título “Somos miles” y nos encontramos ante siete personajes nominados por unas funciones sociales características de la tradición peronista: Maestra, Peluquera, Descamisado, Gauchito, Mucama, Chirusa y Niño, construidos en la estética del *Manuel del niño peronista* de Daniel Santoro. El procedimiento de la autora es abstraer las imágenes de esta obra plástica y llevarlas a la escena, investigando distintos signos: la casa peronista, el sindicalista Rucci, el boxeador “Mono Gatica” y la peluquera “Paco Jamandreu” que vistió a Eva Perón. Y cada personaje se construye también con los dichos estereotipados aluvionales del ese momento político, de esta manera es *lalangue*, lo dicho y reproducido por los ciudadanos que fue escribiendo los reservorios de un presunto ideal peronista puesto ahora en cuestión. Lo colectivo surge aquí como un texto compartido.

El conjunto de los personajes integra el colectivo que sintetiza elementos distintivos de la cultura peronista del 45, en el que la Maestra organiza lo que se constituye en un experimento cuyo resultado es incierto y la pregunta de la exploración que causa la obra, anunciando a poco de comenzar: “¿el argentino perfecto es peronista?”. Los personajes se van presentando, comenzando por la Mucama, luego continúa la Chirusa, y esta alternancia entre las dos, toma relieve la diferencia de clases y la segregación. La aparición de la Maestra que habla en neutro, parodiando el estilo de los documentales, establece la inclusión de los espectadores en la aventura crítica y se asegura la interpelación propia del teatro político.

Cuando la maestra califica a los peronistas de ese entonces de “aluvión zoológico” es posible interpretar una conciencia de mayoría como lo fueron los partidarios peronistas durante décadas, a diferencia de ese teatro de conciencia de minoría de lo íntimo y singular. Esta conciencia de mayoría está preanunciada en el título de esta primera parte de la obra: “Somos miles”.

A continuación, se presenta la Peluquera, el Gauchito boxeador y el Descamisado integran el personaje colectivo que murmura, y en ese murmullo se escenifica ese Común de cada uno de ellos integrados en la masa que rodea a los líderes, Juan Domingo y Eva Perón.

La intervención de la Maestra presenta las preguntas ¿Qué es la proletarización?, ¿Quién es hoy el obrero? Luego cantan un rap donde se manifiesta su diversidad.

Pasan a imitar el corto de Lenth, incluyendo una cámara en la escena que proyecta a cada personaje de los analizados y causa risas en el público, lo que confirma su efecto disruptivo.

Esta estructura dramática en que los personajes integran un conjunto constitutivo de una cultura se opone al teatro de tesis, y la diversidad de elementos y voces da forma a la naturaleza de lo colectivo como forma de lo político. La observación minuciosa de cada uno de los personajes constituye en sí la pretendida deconstrucción. La oposición del personaje colectivo al argentino perfecto ideal es el procedimiento político que discute la univocidad del modelo impuesto por el poder.

Es una diversidad de miradas frente a un mismo momento histórico, en que los ideales de época y las figuras de Juan Domingo Perón y de Eva Duarte configuraron un liderazgo que perduró a lo largo del tiempo, pero que no lograron una unidad necesaria para gobernar en la época de la puesta en escena de esta obra teatral. La Maestra denuncia en la segunda parte “La tierra prometida” que “Los pobres son ricos y ahora votan a los ricos” y que fueron estafados con el “derrame de empleos y salarios”, expresión de un economista de la época del estreno de la obra. Es el personaje de la Maestra quien tiene a su cargo el diagnóstico crítico de la población peronista, es quien representa la educación por la vía de la cual es posible cambiar el destino de una sociedad.

Esta pregunta de la obra no es ajena a las circunstancias en que fue estrenada debido a que las elecciones presidenciales las ganó un candidato opositor al peronismo que representaba el discurso antiperonista del que Chirusa resulta ser la portavoz.

Chirusa es el personaje que porta la nominación despectiva y clasista que se les atribuía a las mujeres vulgares, y es la que carga con el síntoma nacional, el ciudadano que no ha triunfado en la vida y tampoco quiere que otros prosperen, y representa el resentimiento fascista. Es quien muestra las casitas peronistas.

Mucama es la función social de las trabajadoras domésticas, emblema de los humildes a los que también se dirigía el discurso peronista y es quien realizará el sacrificio del pueblo bajo la metáfora del Niño. Es la amenaza para la burguesía, la intrusa en el hogar a partir de la que surge el mito urbano del niño al horno.

Maestra es un personaje que oficia de hilo conductor cada una de las presentaciones, habla en neutro, es quien está a cargo de la investigación que estructura la obra, quien tiene la voz crítica y la formulación del problema y propone recurrir a la historia nacional para comprender por qué se repiten los fracasos.

Peluquera es un personaje que evoca la figura de Eva Perón al recordar que fue ella quien la peinó para salir al balcón y dirigirse al pueblo, y está en la serie del modisto Paco Jamandreu.

Gauchito boxeador es una figura cuyo nombre designa a los trabajadores del campo, y lo que también sería luego el conurbano bonaerense como zona tradicional del peronismo, inspirado en la historia de José María (el Mono) Gatica, el niño desclasado que el deporte podía rescatar y que al que la fama nubló.

Descamisado es un personaje que porta un símbolo del 17 de octubre de 1945, día de la movilización que reclamaba la liberación de Juan Domingo Perón, día de la lealtad peronista. El significante “descamisado” surgió en *La Vanguardia*, periódico del Partido Socialista, en un artículo titulado “El tango de la candidatura” (23 de octubre de 1945: 8). En un tono irónico, de burla de los sucesos, dejaba caer la alusión a “murgas carnavalescas con sus muchachones descamisados y elementos del hampa”. (Grimson, 2017: 113)

El 14 de diciembre de 1945, en plena campaña electoral, Perón dijo en su discurso:

Desfilaremos por nuestras calles tranquilos, entusiastas de nuestra causa, sin calificar a nadie de chusma ni de descamisados, para contrapesar a ellos que han lanzado el calificativo despectivo. ¡Tendremos el corazón bien puesto debajo de una camisa, que es mejor que tenerlo mal debajo de una chaqueta! (citado en [Luna, 1971: 412](#)).

Descamisado está inspirado en los sindicalistas y, en particular, en José Ignacio Rucci (1924-1973), dirigente de la UOM, Unión de Obreros metalúrgicos.

Niño habla sólo una vez en la parte dos de la obra como integrante de la familia de la casita peronista, afirmando que “en esta tierra lo mejor que tenemos es el pueblo”, el Niño adviene metáfora del pueblo y él mismo será la comida de los patrones de la mucama luego de que ésta lo sacrifique. Representa la voz de las veinte verdades peronistas que Juan Domingo Perón leyó en su discurso del 17 de octubre de 1950.

La segunda parte de la obra es “La tierra prometida” y en ella la Maestra, en una crítica evidente y desde su decir de lenguaje neutral y directo, describe: “el universo del 45 es un lugar fantástico...Una mezcla de constructivismo ruso, futurismo fascista y new ideal de la era de Roosevelt con el confort norteamericano...una ensalada fascinante. Ahora la felicidad está al alcance de la mano y los descamisados pueden finalmente vivir al resguardo del capitalismo.”

El Descamisado, por su parte, tiene la función de definir el ser peronista que también se caracteriza por lo múltiple como una “kermese animada y pintoresca”, es quien define al argentino de la mayoría, a la masa que sigue al líder Juan Domingo Perón.

La Maestra afirma que “los pobres ahora son ricos y votan a los ricos” en una referencia directa al momento histórico en que se lleva a escena esta obra en que la Argentina está gobernada por Mauricio Macri, un presidente de tradición empresarial. La Maestra también sentencia que “lo reprimido en la historia siempre retorna”, constituyéndose en el personaje que puede ver más allá de la identificación partidaria, y cuyo punto de vista es crítico.

Esta segunda parte de la obra concluye con otra sesión de filmación que imita al corto Lenth, pero el público ya no ríe. Quien describe al personaje que aparece en la cámara, afirma que “no quiere ser lo que es y esa es su tragedia”, lo que muestra la hipótesis diagnóstica del experimento de la obra, el argentino peronista no puede ver críticamente sus condiciones reales de vida porque se le repite hipnóticamente ese murmullo que lo confunde y lo deja atado a una felicidad mítica que era ficción.

La tercera y última parte de la obra es “El bosque justicialista”, y en él los personajes se degradan éticamente, el Descamisado adopta el semblante de sindicalista corrupto, la Peluquera se une a él con aspiraciones consumistas y de apariencia, la Chirusa se lamenta de sentirse pobre, la Mucama perpetra el crimen del mito del niño al horno y el clima adivine un bestiario donde la Maestra concluye la obra mostrando lo incierto de la vida política y social, descreída de cualquier ideal.

Cada uno de estos personajes porta su propia contradicción, su deriva y dilema ético. Esta complejidad, mosaico de símbolos, es la vía óptima para la deconstrucción del ideal peronista y la pregunta por la verosimilitud de una identidad nacional unívoca.

El recurso al personaje colectivo en esta obra permite ingresar a la cultura peronista del primer gobierno de Perón y a los signos que advinieron en mitos, un mosaico de experiencias sociales que conformaron elementos arraigados en la memoria y forjaron la identificación partidaria peronista que la autora pone en cuestión.

Conclusiones

Ana Laura Suárez Cassino opone a un presunto argentino ideal una serie de personajes nombrados por su lugar social que ilustran la diversidad de los argentinos de una época precisa y es el primer gobierno peronista ocurrido entre 1946 y 1955. Esta estructura dramática es propia del teatro político en tanto cuestiona una forma del poder y apunta contra la alienación partidaria que une a los integrantes de la masa con el líder, el argentino perfecto “aplaude de pie, aunque no haya entendido”.

En la sinopsis de la obra se anuncia la deconstrucción del “argentino ideal” por la vía de imágenes oníricas de la epopeya peronista por mediación de la imagen viva, esta última realizada por estos personajes que adoptan la forma del personaje colectivo.

El personaje colectivo o serial en *El argentino perfecto* es un recurso dramático formal que tiene por función llevar a la superficie de la representación la deconstrucción anunciada por la autora de un ideal peronista coagulado, la puesta en escena ocurre en un momento histórico crítico para este partido político debido a que el gobierno era ejercido por un representante de la oposición. La pregunta que ofrece la obra toca la responsabilidad ciudadana ante la decisión del voto, y se dirige a la diversidad de funciones sociales tradicionales peronistas. Es una lectura crítica de la vida política argentina y un llamado al análisis desalienado de las condiciones reales de vida de los ciudadanos.

Esta obra de Ana Laura Suárez Cassino es teatro político, pero no “panfletario” debido a que indaga en la identificación partidaria del peronismo del 45 y sus significaciones, y las pone a prueba como una pregunta dirigida al espectador que en la época de su puesta en escena era gobernado por un presidente opositor.

No se trata de un teatro militante sino de uno que horada la unicidad del totalitarismo del Ideal “Argentino perfecto” bajo la forma de una pregunta.

BIBLIOGRAFÍA

Alemán, J. (2012) *Soledad: Común. Políticas en Lacan*. Buenos Aires, Argentina: Capital intelectual.

Badiou, A. (2015) *Rapsodia para el teatro*. (Molina-Zavalía, R. Trad.) Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora. Trabajo original publicado en 1990.

Deleuze, G. (2020) *Superposiciones*. Buenos Aires, Argentina: Cactus.

Grimson, A. (2017). *Raza y clase en los orígenes del peronismo: Argentina, 1945. Desacatos*, (55), 110-127. Recuperado en 13 de julio de 2025, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X2017000300110&lng=es&tlang=es.

Lacan, J. (1992) *El seminario de Jacques Lacan. Libro 17. El reverso del psicoanálisis*. (Berenguer, E y Bassols, M. Trad.) Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Leth, J. (1967) *The perfect human*. <https://youtu.be/lf4bW-kyCFM?si=M-UvR5D7zxZQ0tYW>

Luna, F. (1971) *El 45: crónica de un año decisivo*, Sudamericana, Buenos Aires.

Monti, S. (2008) *El personaje colectivo en el teatro de Max Aub*. En El correo de Euclides. Anuario Científico de la Fundación Max Aub. Barcelona, España: Fundación Max Aub.

Santoro, D. *Manual del niño peronista*. www.danielsantoro.com.ar

Vicente Hernando, C. (2013) *La escena constituyente. Teoría y práctica del teatro político*. Madrid, España: Centro de Documentación Crítica (CDC)

Vicente Hernando, C. (2018) *La dramaturgia política. Poéticas del teatro político*. Madrid, España: Centro de Documentación Crítica (CDC)