

CANONIZACIÓN LITERARIA DEL MITO DE EVA PERÓN. EN TORNO A LA TRILOGÍA DE TOMÁS ELOY MARTÍNEZ

Zulma Sacca

LAS MEMORIAS DEL GENERAL: EL ESPEJO DOCUMENTAL

Cada uno de los datos de este libro tiene un documento, una carta, una cinta grabada que avala su veracidad.

Tomás Eloy Martínez,
Las memorias del General.

El Peronismo es el contenido privilegiado en la producción de Tomás Eloy Martínez (T.E.M.). La adicción comenzó en su labor periodística y continuó en su éxito como narrador de ficciones. Podría afirmarse que un *leit-motiv* de su obra es la ficcionalización del periodista en la investigación de la «verdad peronista». Tal ficcionalización se ubica en la década de 1960 durante el exilio del caudillo en Madrid; sería el inicio de la obsesión de Tomás que abandona su lugar de periodista testigo y se involucra en un *yo-autobiográfico*. La acentuada ambigüedad de Perón por aquellos años y la confusa proyección de su figura para la política argentina se multiplicaba al infinito porque no había posibilidades de un contacto directo del líder con su pueblo, sino un circuito opacado por la mediación de mensajeros que viajaban incesantemente de Buenos Aires a Madrid. Esta indefinición de Perón —referente del discurso periodístico— se traslada a la historia personal del periodista como la representación de la zozobra que agobiaba a los argentinos en aquel entonces. Los motivos que agigantan la «presencia de la ausencia» eran dos incógnitas: el paradero del cadáver de Evita y la vuelta de Perón. Durante diecisiete años, estos acertijos no encontraron asidero en racionalidad alguna y habilitaron

una discursividad mítica primero en el relato oral y luego en la escritura literaria.¹

Desde el exilio madrileño la escritura de T.E.M. quiere reconstruir la historia de Perón. Sin proponérselo genera la posibilidad de una entrevista que se constituirá en el núcleo de la retrospectiva para «saber» la verdadera historia del caudillo. La necesidad de «saber» se instaura, obviamente, como la contrapartida de «poder», lo cual implica la renuncia a ver en el periplo del periodista T.E.M. hallazgos casuales o el producto de la agitación que los argentinos vivían en los años 60 en torno al ex presidente. Existe una minuciosidad manifiesta que tiene que ver con la intención del escritor de recabar información fidedigna y la proyección que ella tendría en lo inmediato y veinte años después para la sociedad argentina. Es significativa la elección del autor por la vertiente ficcional como superadora de lo periodístico o testimonial, por cuanto le ofreció la posibilidad de proporcionar visiones abarcadoras implícitas en el modo discursivo —el literario— que contiene en sí los resortes para expresar la realidad en su cualidad multifacética, escurridiza e ilusoria, «¿por qué la ficción no podría también proponer una lectura propia de las verdades históricas?».² En definitiva, la literatura es el medio que elige T.E.M. como el más apto para expresar el simulacro de los hechos y el simulacro de las palabras que intentan representarlo.

Las memorias del General (1996) junto con las novelas *La novela de Perón* (1985) y *Santa Evita* (1996) son agrupadas en el presente estudio, básicamente, por la temática que las aglutina y por las relaciones intertextuales que establecen entre sí. Otras podrían ser las similitudes y diferencias, pero a efectos de este estudio, menciono solo aquellas.

Como manifestara anteriormente, el objetivo de este capítulo es buscar en la trilogía la formulación y redefinición de la narrativa histórica teniendo en cuenta las nuevas teorías sobre la historicidad y la ficción. Pretendo demostrar cómo estos textos participan de estas corrientes que formulan conceptos sobre la meta ficción.

Las memorias del General es un conjunto de siete ensayos publicados en 1996, precedidos por un prólogo que acota dos aspectos característicos de la

1. Me refiero a los relatos sobre el cadáver instalados en la leyenda, que analizaré más adelante y figuraciones como «el avión negro» referidos *a la vuelta*.
2. In extenso: «¿Cómo no pensar que, por el camino de la ficción, de la mentira que osa decir su nombre, la historia podría ser contada de un modo también verdadero —al menos igual de verdadero— que por el camino de los documentos? Lo que en la prensa sucumbe a la fugacidad, lo que se ha degradado en los archivos por obra del polvo o de la negligencia, en la literatura mantiene intacto su valor testimonial y simbólico». T.E.M., «La Argentina imaginaria», *Página 12*, 20/VI/1993.

escritura de T.E.M. sobre el peronismo: la autorreferencialidad y la inquisición sobre la verdad que transmite la historia:

Pero cuanto más investigaba, más se me confundían las verdades. Los documentos y con frecuencia también los recuerdos de los testigos contradecían a tal punto lo que Perón o los historiadores de Perón habían sancionado como verdad que a veces yo creía estar ante dos personajes distintos (*Las memorias...*, 13).

No es un libro fácil de catalogar desde el punto de vista genérico, participa igualmente de la «memoria canónica», el periodismo, lo testimonial, lo novelesco y lo ensayístico. Es un texto polémico en este sentido sobre todo si atendemos a su relación seminal con otros libros del autor y la autorreflexión que propicia con las convenciones de los géneros que él mismo incluye.

Es un libro que reitera con insistencia la veracidad de lo que dice haciendo corresponder un «documento» a cada hecho. El narrador aclara que la profusión de citas proviene del afán de hacer creíble lo que escribe. De modo que este texto se constituiría en un documento —que remite a otros documentos en su desarrollo— y en un elemento de cita para los demás escritos de T.E.M. sobre el peronismo. Aunque lo parezca, este sistema de documentos que avallan documentos están dirigidos a la ficcionalización y no a contar «la verdadera historia», el autor no lo cree posible:

Tanto Perón como Borges compartían la idea de que los documentos se pueden manipular en la Argentina con una cierta impunidad. Perón había aprendido que el poder es siempre impune; Borges a su vez, sabía que todo testimonio del pasado está sometido en la Argentina a un proceso de sistemática e inevitable destrucción.

Los documentos son dignos de desconfianza no solo porque el poder político y los historiadores terminan manipulándolos *pro domo sua*. Lo son, también porque desaparecen, se extinguen, se esfuman, pierden su valor como prueba. En este contexto cualquier historia, cualquier dato puede ser fabricado o inventado (T.E.M., «La Argentina imaginaria», 1993).

En el prólogo de *Las memorias del General* se discrimina lo que es historia de lo que no lo es y se precisa sobre las características genéricas de la memoria y de la biografía. A su vez, a lo largo del libro se vuelve sobre estos conceptos en boca de los personajes como uno de los mecanismos para poner al descubierto el proceso de construcción de la historia como un discurso que se encarama repetidamente sobre la verdad y la apariencia: el juego consiste en decir y desdecir, sospechar y no encontrar la pista o tener la prueba abrumadora que luego se pierde. El libro reproduce en su estructura un juego de es-

pejos infinito porque, a pesar de hacernos creer que el afán documental mostrará la verdad de la historia o al menos una versión sobre los acontecimientos, lo que hace, finalmente, es interponer un espejo que proyectará las infinitas versiones.

El núcleo central son «Las memorias del semanario *Panorama*» que se despliega y continúa en «Las memorias de Puerta de Hierro» y «Documentos». Estos dos capítulos son la explicación del proceso de escritura de las primeras memorias. Los cuatro capítulos que restan son una derivación o corolario del núcleo central de las «memorias»: ³ una exposición académica, un artículo periodístico y dos relatos novelados.

En el plano autoral, T.E.M. realiza un juego que, en apariencia, contribuye a la credibilidad del relato pero que, en realidad, se articula a la disgregación del par real/ficticio. Los planos autorales de *Las memorias del General* son una reminiscencia de Cervantes⁴ en la trayectoria del manuscrito de las hazañas del hidalgo manchego entre Cide Hamete, un traductor y el autor. Recurso que recuerda también a Borges en más de un relato. Las memorias tienen tres yoes autorales y se categorizan de modo distinto en una parábola que va de la memoria a la historia. Aunque, además, existiría otro plano superior mentado por Perón en el que él estaría situado, según T.E.M. en el capítulo «Perón y los nazis»:

... burla de la historia, a la que Perón había querido siempre domesticar escribir a su manera, «creando paso a paso una memoria que acabará por ser la memoria de los demás», como me dijo en junio de 1972? ¿O más bien esa confianza ciega, tan propia del último Perón, de que sus actos estaban por encima de la historia, lejos de todo juicio posible, en una esfera situada más allá de la moral y de los odios, a donde no podía llegar ni siquiera la contrahistoria escrita por sus adversarios? (*Las memorias...*, 179).

El yo autoral de Perón correspondería íntegramente a «Las memorias del semanario *Panorama*», serían las que el periodista califica como memorias ca-

3. Aclaro que dada la frecuencia y diversas acepciones del término *memorias*, utilizaré las minúsculas como sustantivo común para el término genérico, el entrecomillado para referirme a cualquiera de los capítulos «memorias» (las de Puerta de Hierro, por ejemplo) y la bastardilla para el título del libro.
4. Amalia Pulgarín al analizar la metaficción historiográfica dice: «Tenemos que reconocer que gran parte de las técnicas subversivas que hemos mencionado son rasgos típicamente cervantinos, presentes ya en el *Quijote* en forma de rupturas, digresiones, interpolaciones, autorreferencialidad, desmitificación, etc. En épocas en las que se habla de crisis de la novela, el *Quijote* vuelve a cobrar vigencia y los novelistas buscan la misma fórmula cervantina para aplicar a sus ficciones» (Pulgarín, 1995: 210).

nónicas o serviciales. El yo autoral del secretario José López Rega se encuentra discriminado por la disposición tipográfica en «Las memorias de Puerta de Hierro» y a su vez implícito en «Las memorias del semanario *Panorama*», sería el autor de «... un merecido documento...». El yo del periodista es el que recogió los testimonios de testigos en «Documentos» y el que publica la versión anotada de «Las memorias del semanario *Panorama*», es decir, «Las memorias de Puerta de Hierro». Posteriormente recopila este material, le agrega los otros cuatro apartados inspirados en la lejana entrevista y publica *Las memorias del General*. Se trata, en definitiva, del mecanismo último de la escritura: la recurrencia y la autorreferencialidad.

Las intenciones de los tres autores no se contradicen, más bien se complementan porque imitan los procedimientos paralelos de la historiografía y de la literatura para desentrañar el acontecimiento: Perón quiere escribir las memorias canónicas, López Rega, «... el merecido monumento a su ejemplo político...» y el periodista, llenar los vacíos; solo logra, según sus palabras, «...confundir las verdades».

El juego de los planos superpuestos aparece en otros niveles discursivos; específicamente en la construcción del referente como verídico se destaca —luego de los niveles autorales— la descripción detallada de los momentos de gestación de cada capítulo acompañada por la datación precisa. Va más allá de la doble indicación de las fechas —la del momento de la escritura y las mediaciones editoriales hasta la publicación— procura plasmar en cada caso un complicado periplo que se complejiza aún más por tratarse de este acontecimiento en particular. El recorrido común de los siete ensayos sería: gestación, publicación, corrección, otras publicaciones, esta publicación. Al tiempo que cada estadio se opaca por sucesos inesperados que lo demoran o disgregan. Cada versión del personaje de T.E.M. tiene otras versiones de otros enunciadores que la corroboran o refutan. Se suman procedimientos como la traducción, la tachadura, el «guitarrero», o sea, la puesta en acto de géneros discursivos que puedan venir al caso y que descubren la hipercodificación de cualquier construcción verbal.

La incorporación de estos discursos sigue un comportamiento parecido al de las citas. Las citas constituyen la referencia a la realidad dentro de la escritura, el texto cita a otros discursos posibles, reales o ficticios. Algunas veces aparecen entrecomillados o con tipografías diferentes, lo cual no se lee solamente como la garantía de autenticidad del texto trasladado sino como señales de la integración de un texto a otro, por lo tanto, también ficción. Una escritura que se constituye como alternativa a un sistema único y brinda el privilegio de lo dialógico y lo híbrido.

Estas estrategias confluyen en la característica más definitoria de la narra-

tiva de las últimas décadas: la crisis de la referencialidad. Linda Hutcheon⁵ señala que «la historia es utilizada y nunca reflejada cristalinamente (...) la metaficción historiográfica enseña a sus lectores a ver todos sus referentes como ficticios, como imaginados». *Las memorias del General* son el eco de las dudas sobre la historia como pasado textualizado al que es difícil acceder en su totalidad, por eso los mecanismos que utiliza —la ambigüedad autoral, la autorreferencialidad, la hibridación discursiva, las relaciones intertextuales e intergenéricas— insisten en la dificultad para representar la realidad.

Los documentos adicionados no intensifican el verismo de la historia, al contrario acentúan la duda y la irrealidad. La desestabilización se produce a través del efecto irónico cuando el periodista remarca el anacronismo del valorio de Mitre, que Perón habría obviado sin rubores, o reproduce un diálogo con el ex presidente donde le habla «con entusiasmo» de Helmut Gregor pseudónimo de Josef Mengele. Constantemente se alude a la falsedad de la historia de modo que queda enlazado lo que se cuenta como verdadero y lo que se consigna como mentira.⁶

Es un libro que no pretende reproducir los hechos sino instalar la certeza de que los hechos toman muchas direcciones. De allí que cada mecanismo esté dirigido a prelación de la duda y la conjetura enfrentadas a las verdades institucionalizadas. T.E.M. es partidario de la idea de que la escritura es la transformación de los hechos mediante la intervención de la imaginación, que lo imaginario es el componente esencial con el que percibimos la desmesura de una historia en sí novelesca.

LA NOVELA DE PERÓN: UNA VERSIÓN CONTRA LA INCRECULIDAD

Esa pasión de los hombres por la verdad le ha parecido siempre insensata.

Tomás Eloy Martínez, *La novela de Perón*

La novela de Perón se perfila como un intento muy amplio de las exploraciones de las que puede dar lugar el género. La historia que relata no se presenta en forma lineal sino a través de los recuerdos y de la escritura misma en tanto corporizadora de recuerdos. Frente a la narración totalizadora de la historia, como la ofrecen los textos historiográficos, en esta novela se encuentra una historia fragmentada a fuerza de recuerdos y de relatos. Procuero una lec-

5. Citada por Pulgarín, 1995: 55.

6. Cfr. Pulgarín, *ibidem*.

tura de indagación de *La novela de Perón* en clave de las pautas de análisis que proveen los estudios sobre la metaficción historiográfica, que acotaré sobre la base de los elementos del propio texto: la novela como un procedimiento basado en conexiones intertextuales y recurrencias, la escritura como catalizador de la memoria y el olvido y la deconstrucción del mito político y cultural del general Perón.

T.E.M., al elegir este personaje como protagonista, está eligiendo también un tema que refleja el personaje y que constituye la preocupación de toda su producción, es el tema de la verdad histórica, abordado ya en el apartado anterior. Esta figura⁷ es propicia para discutir el género novela y la historia en la catadura del líder carismático. Tal manifestación comienza en el título que instala la doble significación «de» por «escrita por» o «acerca» —las preposiciones parecen estar destinadas a ser la verbalización más acabada de la ambigüedad—. Además, los epígrafes del comienzo, uno de Hemingway y otro de Perón al autor, y los títulos de los capítulos son la palmaria comprobación de que el lenguaje es un artilugio sutil sustentado en la ironía y la paradoja. Palabras cuya composición semántica es un dualismo: «cambalache», «zigzag», «contramemorias» o frases que se cargan de ironía al desvincularse de su contexto originario o uso común: «si Evita viviera», «con el pasado que vuelve», «ciclos nómadés».

Ilumina una lectura de este tipo el principio ordenador de las novelas al que adhiere el autor:

Es lo que de un campo inverso está haciendo la historia con la literatura. La «*nouvelle histoire*» o «*intellectual history*» ha adoptado las herramientas técnicas y las tradiciones narrativas de la literatura para rehacer a su modo la historia tradicional (...) Cuando digo que la novela sobre la historia tiende a reconstruir, estoy diciendo también que intenta recuperar el imaginario y las tradiciones culturales de la comunidad y, que luego de apropiárselas, les da vida de otro modo (...) La ficción crea otra realidad y, a la vez, renueva el mito. Forjamos imágenes, esas imágenes son modificadas por el tiempo, y al final no importa ya si lo que creemos que fue es lo que de veras fue (T.E.M., «Argentina entre historia y ficción», 30).

La novela de Perón es una obra que quiere contar la vida del caudillo desde sus antepasados hasta el día de su muerte.⁸ Para ello fragmenta esa historia en ocho relatos que la integrarían:

7. El término «figura» por su plurisignificación puede entenderse, en este contexto, referido tanto a la «estampa» de líder como al sentido derivado del campo de la retórica, ya que, la representación de las personas que alcanzan notoriedad pública puede «leerse» de la misma manera en que se lee un tropo.
8. En el paratexto de la edición que maneja, firma el autor: «En esta novela todo es verdad.

- Los últimos días del exilio y el viaje de vuelta.
- Las memorias.
- Las contramemorias.
- Los testigos (que incluye la entrevista con Mercedes Villada Achábal viuda de Lonardi).
- Historia de Arcángelo Gogi.
- Asesinato de Aramburu (que revela el paradero del cadáver de Eva).
- Historia de Nun y Diana.
- T.E.M. cuenta a Zamora la entrevista de Puerta de Hierro.

Cada uno de estos núcleos tiene un registro y un narrador particular. Las historias se entrecruzan, se superponen y se remiten unas a otras compaginando la vida de Perón, tal como se percibe la vida: fragmentada, contradictoria y misteriosa. La metáfora de los ojos de la mosca capta el sentido general del procedimiento:

Una mosca se posa en el espejo de automóvil afuera (...) Tiene azul el lomo, las alas sucias de ollín y ávidos los ojos: compuestos ojos, de cuatro mil facetas cada uno. La verdad dividida en cuatro mil pedazos (...) Bajo la mosca, en el espejo del Renault, cabe la entera postal del Peronismo... (*La novela de Perón*, 226).

Estas historias no guardan relación de subordinación, no obstante, la línea de sentido a partir de la cual se dispone la novela es el destierro del caudillo y de allí se escriben variaciones sobre su vida. La razón por la que el exilio madrileño se consolida en centro tiene que ver con que es entonces cuando T.E.M. conoce personalmente a Perón y le hace la famosa entrevista. Porque el ostracismo es el hecho trascendente en la desestabilización del caudillo y es a partir de entonces cuando se puede percibir al «Perón íntimo», figura superadora del estratega militar, el político, el esposo de Evita, el primer trabajador, etc. Además, el exilio configura las tres voces hegemónicas de la novela: T.E.M., Zamora y Perón. Ellos son la ficcionalización de personajes reales, son personajes de ficción y son la ficcionalización de tres escritores. Por consiguiente, la novela destaca en el General otra faceta, aunque ya conocida, la de escritor. Perón es escritor motivado en el deseo de modificar el pasado, quie-

Durante diez años reuní millares de documentos, cartas voces de testigos, páginas de diarios, fotografías. Muchos eran conocidos. En el exilio de Caracas reconstruí las memorias que Perón me dictó en 1966 y 1972 y las que López Rega me leyó en 1970, explicándome que pertenecían al General aunque no las haya escrito (...) Así fue apareciendo un Perón que nadie había querido ver: no el Perón de la historia sino el de la intimidad.

re «desrecordar» a guisa de un prestidigitador que manipula el material con que está hecha la historia:

...los documentos se borran, se destruyen. Eso no me preocupa. Vea cómo son las cosas. Si he vuelto a ser protagonista de la historia una y otra vez fue porque me contradije (...) Tengo que soplar para todos lados, como el gallo de la veta. Y no retractarme nunca, sino ir sumando frases. Barro y oro, barro y oro... No es la estatua lo que busco sino algo más grande. Gobernar la historia... (*La novela de Perón*, 218).

De igual manera, T.E.M. persigue «destejer la desmentira», porque adhiere a una poética donde la novela se concibe como un macrogénero que contiene en sí a otros géneros⁹ y puede decir la «verdad» a través de dispositivos ficcionales. La historia, la biografía o la reseña periodística pueden «tejer» una mentira desde un lugar de enunciación marcado por la verdad, en cambio, el novelista puede «tejer la desmentira» —o sea una verdad complejizada por la intersección de otros discursos sociales— desde un lugar de enunciación marcado por la ficción.

La novela comienza con un sueño, Perón sueña con su madre que en el Polo Sur le dice que ha llegado el fin de la historia. Índice y anticipación, este sueño es la gran metáfora de la historia que referirá la novela. Se engarza con muchas significaciones como el miedo de Perón a la historia pero primordialmente induce al carácter ilusorio de todos los acontecimientos y a su cualidad para reducir la vida a algo ininteligible.

En estrecha vinculación, el problema de la escritura se visualiza como decisivo en la novela. Se refracta en las estrategias tanto en la articulación de los relatos, la atribución de una gestación y sus detalles como las relaciones intra e intertextuales. Las contramemorias son los «Documentos» novelados de *Las memorias del General*, «Las memorias» dictadas por Perón a López Rega son refutadas y reescritas en «Las contramemorias», Zamora cita a los testigos porque debe escribir la verdadera historia de Perón y nunca lo consigue a causa de azarosos desencuentros,¹⁰ por el contrario, sabe la verdadera historia del asesinato de Aramburu pero no podrá escribirla jamás por un desencuentro con la historia.

9. Remito al concepto bajtiniano de géneros discursivos.

10. Podría pensarse que la lógica que rige al deambular de Zamora es el del «azar y sus secretas leyes» porque busca algo que no encuentra y encuentra algo que no buscaba señalando de muerte su destino. Zamora es un personaje que participa de elementos constitutivos de lo heroico, en tanto los acontecimientos se le imponen y no puede tomar decisiones que lo modifiquen.

Una cadena de asimilaciones semánticas conduce a socavar la certeza sobre los acontecimientos, la memoria y la palabra que las representa. El misterio se sustenta en el halo de indefinición que apresa al pensamiento en los intentos humanos por aprehender la realidad. Otra metáfora explicativa, como los ojos de la mosca, la del pájaro, aglutina esa cadena de sentidos. Los elementos etéreos como el polvo, el polen y el vuelo del pájaro son el vértice simbólico de lo inaccesible en tanto inasible de la memoria y de la escritura destinada a conservarla y, tal vez volatilizarla al mismo tiempo. Los personajes-narradores persiguen la posesión de la verdad que «vuela» del papel, de la mente o entre las conversaciones. Los recuerdos se dejan sospechar pero nunca atrapar por su anclaje imaginario. Son deseos porque son fantaseados, en consecuencia, no existen. La alegoría del vuelo del pájaro se consume en las figuraciones de Eva que aparecen en el texto: el anagrama de su nombre «ave» y las alusiones de que es un pájaro. El cuerpo de Evita fue más que nunca en la década del 60 «el deseo imaginario del Peronismo»: ¹¹

... Toma la carpeta de las Memorias cuya lectura ha interrumpido la noche anterior. Deja pasar las páginas (...) ¿y eso? Ah, es el silencio que está entrando. Viene del altillo donde reposa ella, a salvo del mundo. Eva, el ave: lo que ahora ve volar es su mudez.

Llueve un poco de polvo ¿Ella lo vierte: polvo, un polen de nada sobre los objetos, una hojarasca sin ton ni son? Qué más podría soltar Evita sino la desmemoria que lleva encima, los tantos años sin pensamientos... (*La novela de Perón*, 121). ¹²

El protagonista propone alejarse de la historia oficial. Desea recuperar su historia personal y para eso no necesita recurrir a archivos ni a documentos. Huye de las pruebas positivas y escribe su propia historia siguiendo su deseo. De modo que T.E.M expone una teoría sobre la novela al descubrir las ataduras de la historia escrita y volver la mirada a la intimidad del personaje político. Perón es un héroe liberado a través de discursos diferentes que expresan sus propios retratos, recuerdos y sueños. *La novela de Perón* recupera la otredad del conocimiento de la historia como forma de rescatar la historia del olvido.

11. Parafraseo el título *Los deseos imaginarios del Peronismo* de Juan José Sebreli.

12. Fragmento de reminiscencias románticas, la poesía de Bécquer contrapone como definición de poema o de poeta a elementos volátiles como el polvo, la hojarasca o el aire. Más tangible aparecen estas ideas en el poema «El jilguero» de Pablo Neruda: «...pasó, pequeña criatura,/ pulso del día, polvo, polen,/ nada tal vez, pero temblando/ quedó la luz, el día, el oro».

SANTA EVITA: POR ENCIMA DE LA HISTORIA, HACIA LA HAGIOGRAFÍA

*To mostraré la santidad de mi gran nombre que
ustedes han profanado.*

Ezequiel, 36, 23

La trilogía de T.E.M. se completa con una novela que surge en la coyuntura de la evitamanía. El *revival* hollywoodense de la ópera *Evita* contrasta con una vertiente de la literatura argentina que adquiere más vigor pero que no guarda relación de causalidad con la colonización del mito evitista. La producción estética en torno a Eva Perón se inicia con su advenimiento a la vida pública y continúa hasta el presente. Esta producción se adscribe al paradigma fundador de la literatura argentina en torno a la problemática identitaria que a su vez instala los esquemas interpretativos como grandes isotopías: la dicotomía civilización/barbarie, la domesticación del territorio y la asimilación «racional» y «cartesiana» de la historia nacional.

Santa Evita es una novela cuyo *desideratum* es reconstruir la historia de Eva Duarte a través de la desarticulación de los elementos que componen el mito. Fiel a su esencia de novela, el texto se compone de otros textos que funcionan orgánicamente: ensayo de reflexiones metatextuales, narraciones de vidas «novelescas» aunque nutridas de lo que provee la historia, ficcionalización en relatos de las investigaciones sobre el destino del cadáver momificado. Además, como en el famoso capítulo siete de la primera parte del *Quijote*, T.E.M. escruta y comenta la «biblioteca» de libros escritos sobre este tema: Walsh, Cortázar, Borges, Perlongher, Martínez Estrada, etc. Esta novela es una compilación de todo lo que se dijo sobre el personaje.¹³

El texto admite distintos abordajes lectores:

...de una manera natural la novela fluctúa entre a) la historia de la vida de Eva Duarte de Perón; b) los avatares a que el cadáver es sometido desde que en 1955 cae Perón hasta que es devuelto al país en la década del 70, camino que a la manera de género policial plantea la develación del enigma y c) las vicisitudes por las que pasa el periodista-narrador a fin de seguir las distintas pistas y testimonios que lo conducen a llenar el vacío de la historia (Flawiá de Fernández, 1998: 135).

13. «En *Santa Evita* intenté recuperar la esencia mítica de un personaje central de la historia argentina reuniendo en un solo texto todo lo que los argentinos hemos imaginado y sentido sobre Eva Perón durante dos o tres generaciones» (T.E.M., «Argentina entre la historia y la ficción», en *Página 12*, 1996).

De alguna manera, los elementos puestos en discusión en los apartados anteriores sobre la metaficción se reencauzan en este texto porque cuestiona los alcances de la historia para llenar «el vacío» de la desaparición del cadáver. De modo que la profanación del cuerpo de Evita, al no poder participar de la verdad *histórica* se aísla a una verdad *presentida* que se verbaliza en otro tipo de discursos. El periodista-narrador recoge estos discursos y escribe *Santa Evita*.

Escribir la historia de Eva es entrar en contacto con una dimensión situada más allá de la historia, de hecho el periodista-narrador admite que es «armar un rompecabezas» y que ya la historia no le interesa; antes había mencionado que la historia es uno de los géneros literarios. Lo que interesa desentrañar es la vida y vida después de la muerte de un personaje que supera a los instrumentos de que dispone la ciencia historiográfica, de allí el vacío de la historia; la respuesta de la historia frente al cuerpo de Eva es el silencio.

Postulo que la hagiografía es el instrumento válido en este caso por ser la «historia» de los santos y cosas sagradas. Allí se destaca la preeminencia de un discurso cuya lógica no es la causalidad o el afán explicativo como en la historiografía, sino que abreva en los componentes imaginario y simbólico dando lugar a la epifanía, al milagro y al misterio. Se trata del relato de vidas distintas —de santos— donde las dicotomías propias del discurso racional como real/irreal o vida/muerte carecen de eficacia y se atribuye existencia a un mundo donde otros sucesos son posibles. La reliquia —los restos mortales del santo que siguen participando de la vida— es un elemento decisivo en este mundo clausurado dada su cualidad de perfecto. Lo santo es lo perfecto, lo acabado, atributo divino que, por un milagro, algunos hombres reproducen. Entre esas cualidades está la inmortalidad de su carne: Jesús muere pero resucita y sus heridas pueden tocarse, María nunca muere, su cuerpo vivo asciende al cielo y, traslaticamente, la incorruptibilidad se posesiona del cuerpo o partes del cuerpo de algunos santos. La santidad de Evita se sustenta sobre todo en una construcción del imaginario colectivo que se plasmó primeramente en el relato oral (*El pueblo ya lo canta, Evita es una santa*). La literatura resignificó este fenómeno desde distintas perspectivas, la paródica o la carnavalesca en algunos casos. Esta novela aspira a totalizar los «relatos» despejando los componentes primigenios del mito: su oscuro origen, su muerte a los 33 años (edad de la muerte de Cristo y de Gardel), los milagros y la profanación del cuerpo embalsamado.

La novela, en tanto ensayo de reflexiones teóricas, delimita dos conceptos. Por un lado, el concepto de historia en los términos de un discurso limitado para expresar los hechos y adicto al poder o al dinero.¹⁴ Por otro lado, el con-

14. Idea que ya aparece en *La novela de Perón*: «La historia (...) siempre se va con el que pa-

cepto de novela, para lo cual T.E.M. recurre a dos comparaciones que cimientan su teoría, compara a la escritura novelesca con las alas de una mariposa, con la protagonista y con él mismo:

Si esta novela se parece a las alas de una mariposa —la historia de la muerte fluyendo hacia delante, la historia de la vida avanzando hacia atrás, oscuridad visible, oxímoron de semejanzas— también habrá de parecerse a mí, a los restos del mito que fui cazando por el camino, al yo que era ella, a los amores y odios de nosotros, a lo que fue mi patria y a lo que quiso ser y no pudo (*Santa Evita*, 65).

La escritura novelesca, Eva, el aleteo de la mariposa, lo que pudo ser la patria componen un campo alegórico que persigue apresar la manifestación de acontecimientos extraordinarios. Esta manifestación se resuelve en dominios de lo imaginario. Los elementos alegóricos confluyen en la resolución del narrador acerca de cómo contar a Evita: «ni como mito, ni como maleficio», la contará como un sueño. El mundo onírico es la plenitud del ser porque desarticula el lenguaje, supera lo real y se aparta a lo imaginario. En este sentido, el sueño funda un orden cuya lógica se corresponde con la hagiografía y con el mito: es cerrado, obedece a resortes no racionales y las leyes que lo rigen son el azar y la mutación.

El personaje del Coronel, indisolublemente ligado al luctuoso episodio del robo del cadáver, indaga obsesivamente qué es Evita¹⁵ y las razones de la pasión que despertaba en los que la conocían. El coronel es también un obsesivo de la ciencia histórica y de sus alcances¹⁶ y de las posibilidades para conjurar el destino y el azar. El momento más importante en la vida del coronel es la noche que enfrenta la posibilidad de apoderarse del cuerpo de Evita. Alucinado, embrujado o enamorado, duda y busca respuestas en la cábala.¹⁷ Reduce la decisión a una cartografía trazada por el tridente de Paracelso que representa, entre otras cosas, a Satanás y a la Santísima Trinidad. El tiempo y el espacio se funden en una sola categoría ya que la cábala se sitúa fuera de la racionalidad cartesiana. Luego, el coronel explica:

ga mejor, y cuantas más leyendas le añadan a mi vida, tanto más rico soy, cuento con más armas para defenderme» (218).

15. Por ejemplo investiga la etimología de su nombre.
16. Característica que remite al mismo coronel de «Esa mujer» de Rodolfo Walsh aficionado a la historia.
17. T.E.M. hace notar con acierto la inclinación de los militares argentinos a las sectas, los criptogramas y las ciencias ocultas.

Fue el azar (...) La realidad no es una línea recta sino un sistema de bifurcaciones (...) En el despejado horizonte de la realidad los planes pueden desmoronarse sin ningún aviso ni presentimiento (...) A la luz del incendio, advertí que la difunta ya no podía descansar en el palacio, perdida entre cisternas. Fue el azar, pero también pudo haber sido un mal cálculo con el tridente de Paracelso. Situé mal sus ejes, situé mal la posición de su mango... (*Santa Evita*, 177).

Con la concepción de que la novela es recurrente y la escritura es infinita, *Santa Evita* construye un nuevo punto de partida para exhibir la autorreflexibilidad y el descentramiento de la literatura finisecular. Constantemente se reconoce como texto, utiliza otros textos y cuestiona a la literatura y a la historia. Si en el siglo XVII la ficción más apta para representar la vida era el teatro, la nueva novela lo es en los albores del siglo XXI. Esta novela se pregunta sobre sí misma:

¿*Santa Evita* iba a ser una novela? (...) Se me escurrían las tramas, las fijejas de los puntos de vista, las leyes del espacio y de los tiempos. Los personajes conversaban con su propia voz (...) solo para explicarme que lo histórico no es siempre histórico, que la verdad nunca es como parece (...) sucedía en el texto lo mismo que en la vida (*Santa Evita*, 65).

Finalmente, cabe la pregunta sobre los efectos de lectura de esta novela. Sin duda, es una escritura que resemantiza los resortes de la mitificación del personaje y a su vez elabora procesos de mitificación sobre el texto y sobre la realidad. El telón de fondo son las «conjeturas» sobre la historia nacional y sus puntos de apoyo ideológicos como los constructos de nación, identidad y las utopías allí implicadas. La escritura de la vida de Eva Perón ofrece un proceso especular con la historia argentina que se presenta como insondable y pone al descubierto una homogeneidad que nunca existió. La postulación de una historia que deviene en mito encuentra su razón en la movilización de un «lenguaje» ancestral ligado a las utopías fundacionales, a la completitud representada en la santidad y en un cuerpo-continente de una conciencia siempre deseante. ❁

BIBLIOGRAFÍA

- Martínez, Tomás Eloy. *Lugar común, la muerte*, Buenos Aires, Planeta, 1979.
- *La novela de Perón*, Buenos Aires, Legasa, 1985.
- *Santa Evita*, Buenos Aires, Planeta, 1995.
- «Argentina entre la historia y la ficción» en *Página 12*, 5 de mayo de 1996.
- *Las memorias del General*, Buenos Aires, Planeta 1996.
- «Una mirada sobre la literatura nacional. El canon argentino» en *La Nación*, 10 de noviembre de 1996.
- *La pasión según Trelew*, Buenos Aires, Planeta, 1997.
- «Memorias del olvido» en *La Nación*, 3 de mayo de 1998.
- Perón, Eva. *La razón de mi vida*, Buenos Aires, Volver, 1986.
- Plotkin, Mariano. *Mañana es San Perón*, Buenos Aires, Ariel, 1993.
- Pons, María Cristina. *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*, México, Siglo XXI, 1996.
- Posse, Abel. *La pasión según Eva*, Buenos Aires, EMECÉ, 1994.
- Proyecto de Investigación No. 685, «Rosas y Perón. Nudos históricos conflictivos, su transposición en la escritura argentina actual», Consejo de Investigación Universidad Nacional de Salta, 1997-1999.