

SERIE 
Magíster
VOLUMEN 29

*Eva Perón, de
figura política
a heroína
de novela*

Zulma Sacca



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



ABYA
YALA



CORPORACIÓN
EDITORIA NACIONAL

Eva Perón,
de figura política a heroína de novela

SERIE 
Magíster
VOLUMEN 29



UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR, SEDE ECUADOR

Toledo N22-80 • Teléfonos: (593-2) 255 6405, 250 8150 • Fax: (593-2) 250 8156
Apartado postal: 17-12-569 • Quito, Ecuador
E-mail: uasb@uasb.edu.ec • <http://www.uasb.edu.ec>

EDICIONES ABYA-YALA

Av. 12 de Octubre 1430 y Wilson • Teléfonos: (593-2) 256 2633, 250 6247
Fax: (593-2) 250 6255 • Apartado postal: 17-12-719 • Quito, Ecuador
E-mail: editorial@abyayala.org

CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL

Roca E9-59 y Tamayo • Teléfonos: (593-2) 255 4358, 255 4558
Fax: (593-2) 256 6340 • Apartado postal: 17-12-886 • Quito, Ecuador
E-mail: cen@accessinter.net

Zulma Sacca

**Eva Perón,
de figura política a heroína de novela**



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



Quito, 2003

Eva Perón, de figura política a heroína de novela

Zulma Sacca

SERIE 
Magíster
VOLUMEN 29

Primera edición:

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

Ediciones Abya-Yala

Corporación Editora Nacional

Quito, junio 2003

Coordinación editorial:

Quinche Ortiz Crespo

Diseño gráfico y armado:

Jorge Ortega Jiménez

Cubierta:

Raúl Yépez

Impresión:

Impresiones Digitales Abya-Yala,

Isabel La Católica 381, Quito

ISBN: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

9978-19-001-5 (serie)

9978-19-056-2 (número 29)

ISBN: Ediciones Abya-Yala

9978-04-700-X (serie)

ISBN: Corporación Editora Nacional

9978-84-250-0 (serie)

9978-84-318-3 (número 29)

Derechos de autor:

Inscripción: 018022

Depósito legal: 002393

Título original: *Canonización literaria del mito de Eva Perón.*

En torno a la trilogía de Tomás Eloy Martínez

Tesis para la obtención del título de Magíster en Letras,
mención en Literatura Hispanoamericana

Programa de Maestría en Literatura Hispanoamericana, 2000

Autora: *Zulma Sacca*

Tutora: *Amelia Royo*

Código bibliográfico del Centro de Información: *T-0102*

Contenido

Reconocimientos / 11

Introducción / 13

Capítulo I

La ficción de toda narratividad / 17

En torno a la narración / 17

La metaficción / 22

Las memorias del General: el espejo documental / 24

La novela de Perón: una versión contra la incredulidad / 30

Santa Evita: por encima de la historia, hacia la hagiografía / 34

Capítulo II

Del mito político al mito cultural / 39

Evita: todos los mitos / 39

Eva como relato (problemática de la identificación narrativa) / 44

La otra, la misma (el drama) / 57

Eva según la pasión / 69

Capítulo III

El retorno de la barbarie / 81

Fetichismo, algo más del pensamiento mágico / 81

La escritura literaria: entre el fetichismo y la inscripción simbólica / 84

Espectáculo, santidad y barbarie / 94

Consolidación del símbolo / 101

Conclusiones / 105

Bibliografía / 109

Universidad Andina Simón Bolívar / **113**

Títulos de la Serie Magíster / **115**

A mis padres

*Algún día (pienso en momentos de ira) iré a buscarla.
Ella no significa nada para mí, y sin embargo iré tras del
misterio de su muerte, detrás de sus restos que se pudren
lentamente en algún remoto cementerio.*

RODOLFO WALSH

Reconocimientos

A la Universidad Andina Simón Bolívar.

A mi tutora de tesis, Amelia Royo, por el interés y entusiasmo que depositó en este proyecto y por su incansable colaboración en correcciones y consejos esclarecedores.

A mi maestro Jorge Aguilar Mora, por la pertinencia docente con que compartió cada momento de la producción de este trabajo y porque sin su amistad y apoyo su escritura no hubiera sido posible.

A mi maestro Alejandro Moreano porque sus clases y charlas gratificantes me habilitaron nuevamente en el quimérico camino de las humanidades.

A Liliana Filopovich por su compañía en mi traslado al Ecuador y por su amistad de tantos años.

A mis compañeras de posgrado Rafaella Salmieri, María del Carmen Carrión y Jaqueline Caicedo, por su generosidad en la estadía quiteña y por su reconfortante apoyo en la etapa final de escritura de esta tesis.

A mis amigas Sonia Robles y Raquel Espinosa, por el tiempo compartido en el estudio y la discusión y porque el afecto de todos los momentos fue el impulso que nutrió la idea de este trabajo.

A Roberto Acebo quien, desde su solidaridad incontaminada, me ayudó a releer y editar en largas y trabajosas horas.

Introducción

En la década de 1940 se produjo en la Argentina un extraordinario fenómeno político y social que ocupa la esfera pública hasta nuestros días. Este movimiento llamado Justicialismo, apelativo derivado de justicia social, o Peronismo, derivado del nombre de su caudillo Juan Perón, constituye uno de los acontecimientos más enigmáticos de la historia argentina. Una ingente producción intelectual de seguidores y enemigos se pronunció en ensayos de interpretación del fenómeno y su repercusión en la vida de los argentinos.

Asociado al fascismo mussoliniano y al bonapartismo, acusado de demagogia, de populismo y de opositor a la Iglesia Católica –otras veces cómplice–, el Peronismo ocupa un espacio amplio capaz de contener modos de pensar contrapuestos, actitudes antagónicas y las expectativas de diferentes estratos sociales. Si bien la clase obrera es la que conforma el grueso de sus filas, también diversos sectores de la clase media, intelectuales o dueños de pequeñas fortunas se sintieron identificados con «las verdades justicialistas». El carácter controvertido de Peronismo tiene que ver con la aspiración, justamente, de convertirse en un *movimiento* en tanto lugar de encuentro de una diversidad de identificaciones y proyecciones.

Su líder fundador fue un Coronel del Ejército. Lideró una logia –el GOU– que apostaba a depurar las cúpulas militares que desde 1930 hegemonizaban el poder en una sucesión de golpes de Estado. Luego como ministro de trabajo y al poco tiempo como vicepresidente, Perón concitó el fervor popular, dentro de una conmoción social sin precedentes en la historia argentina. El 1946 fue electo presidente y reelecto en 1952. Un golpe de Estado –conocido históricamente como Revolución Libertadora– lo destituyó en 1955. Comenzó entonces un exilio de dieciocho años que culminaría con la ansiada «vuelta» en junio de 1973, cuando se inicia la tercera presidencia hasta su muerte ocurrida un año después.

Inseparable de su líder fundador, el Peronismo tuvo en la Primera Dama, Eva Duarte de Perón, la figura emblemática que convocó una intensa red de identificaciones que escindieron, una vez más, al país en adictos y detractores. Eva Duarte se instaló en el ámbito político en una época poco inclinada a reconocer un lugar público a las mujeres. Evita significó una innovación

en la vida política en convergencia con las transformaciones culturales que vivía la Argentina.

Fue parte de la masa de migrantes de las provincias que colmaron Buenos Aires por aquellos años. Incursionaba en la farándula sin demasiado éxito cuando conoció a Perón y formó con él «una pareja estilísticamente interesante» como dice Beatriz Sarlo, en el sentido de haber inaugurado una manera diferente de hacer política y de movilizar las masas populares. La dirección global de la sociedad estaba en manos de Perón, sin embargo, su consorte casi principesca desarrolló una febril tarea de acción social que determinó su conformación como mito político, en primera instancia. A los treinta y tres años enfermó gravemente y falleció, habían pasado pocos meses de la asunción de Perón a la segunda presidencia.

La traducción simbólica de este acontecimiento histórico se constituyó sobre una trama de narraciones que sostuvieron los resortes del Peronismo, o lo cuestionaron. Como es habitual, en medio de la circulación de estos relatos tuvo lugar la práctica literaria para retomar aquellas ficciones y poner de manifiesto la conflictividad entre la legalidad reproductiva y la oposición crítica. De allí que el Peronismo y la vida y muerte de Evita –como su fuente de producción simbólica– conforman el núcleo central de un importante corpus de la literatura nacional.

El propósito de este trabajo es el estudio de las distintas representaciones del acontecimiento histórico trasmutado en mito que se reflejan en la escritura literaria de Tomás Eloy Martínez (1934) y de los mecanismos utilizados para llevarlo a cabo. Dentro del amplio espectro que ofrece la literatura argentina acerca de Evita y del Peronismo, he optado por la escritura que este autor produjo en las dos últimas décadas, específicamente las novelas *La novela de Perón* (1985) y *Santa Evita* (1996) y un conjunto de ensayos publicados en 1996, *Las memorias del General*.

Esta trilogía integrará el corpus *central* del análisis en complementariedad con un corpus *contrastivo* que podrá leerse en coordenadas de refracción y correspondencia: «Esa mujer», cuento publicado en 1965 en *Los oficios terrestres* de Rodolfo Walsh (1927) y *La pasión según Eva*, novela de Abel Posse (1936), publicada en 1996.

Mi hipótesis de trabajo supone la interrelación de los campos semánticos de la palabra *canon*¹ como dos operaciones del ámbito de los bienes simbólicos que confluyen en la figura de Eva Duarte. Se trata de una «canoniza-

1. De los datos del diccionario: «**Canon**: decisión de algún concilio de la Iglesia. Catálogo de los libros sagrados. Composición de contrapunto en que cada una de las voces que entran sucesivamente, repite o imita el canto que le precede». «**Canonizar**: declarar el Papa solemnemente santo a un siervo de Dios e inscribirlo en el catálogo de ellos».

ción» en tanto la santificación que propiciaron sus seguidores tras la búsqueda de una decisión eclesiástica que legitimara la cualidad sagrada de la que participaría. El proceso de santificación se operó en el ámbito popular que anuló las distancias entre lo sagrado y lo profano e invistió a Eva de una santidad pagana. La literatura, por su parte, se apropió de esta compleja manifestación para imponer otra «canonización», corporeizada en la producción erudita que no abandonará hasta el presente la resemantización de Santa Evita.

El núcleo de cada capítulo lo constituye el análisis de las problemáticas que se implican en la representación del acontecimiento histórico en la ficción narrativa:

1. *La interrelación entre historia y literatura.* Los textos seleccionados explicitan el reconocimiento de la imposibilidad de representar la realidad y la conciencia de que tanto la narración literaria como la narración historiográfica son construcciones imaginarias. El interés por el discurso historiográfico en las postrimerías del siglo XX encuentra su marco explicativo en los trabajos de Roland Barthes y Hayden White. Tal problemática trasladada al campo de la literatura se pone de relieve en lo que Linda Hutcheon denominó «metaficción historiográfica», concepto que retoma Amalia Pulgarín y que me ha servido de marco de referencia en esta instancia.
2. *La literaturización del mito de Eva Perón.* El texto literario es un espacio privilegiado a través del cual se ponen en evidencia los juegos de poder en los que participan diferentes fuerzas sociales, traducidos en el mercado de bienes simbólicos. En esta amplia discusión, mis principales marcos teóricos serán los elaborados por el psicoanálisis lacaniano y la antropología en su convergencia con el saber semiótico. Puntualmente, la obra de Claude Lévi Strauss y sus consideraciones del mito como instrumento capital para la construcción y organización de una cultura. Me interesa, para echar luz sobre el fenómeno de Evita en la escritura de Tomás Eloy Martínez, la resignificación del mito como un *relato* a partir del cual los sucesos singulares que vive una comunidad pueden narrativizarse y ser portadores de sentido. En consonancia, la discusión requiere de los conceptos que Roland Barthes formuló en *Mitologías* y reelaboró en *El susurro del lenguaje*. Me ubicaré en el rescate del mito en la sociedad contemporánea, su calidad discontinua y los sistemas semánticos que lo componen.
3. *La textualización de la resonancia del cuerpo de Eva como cruce del deseo político y el deseo sexual.* Se derivan de los procedimientos de mitificación dos nudos teóricos que permiten problematizar la cuestión del cuerpo de Eva como productor de sentidos multiplicados infinitamente luego del secuestro de su cadáver. Me refiero al fetiche y al es-

pectáculo político. Desde este enfoque, serán pertinentes las premisas de Jean Baudrillard –su especificación de la metáfora fetichista y los aportes para una indagación del problema de la fetichización relacionado con la producción de la ideología– y los estudios de Jesús González Requena –su análisis del espectáculo como instaurador de poder y las oposiciones entre lo sagrado y lo profano para comprender ciertos fenómenos ambiguos donde es difícil establecer las fronteras entre lo religioso y lo espectacular–.

Los trabajos de Algirdas Greimas han sido especialmente útiles para la elaboración del análisis de la novela de Abel Posse; en tanto que la formulación de Mijail Bajtín me sirvió para desentrañar la visión carnavalesca que sitúa a la narrativa de Tomás Eloy Martínez en relación con otras producciones del sistema letrado argentino.

Finalmente, además de los aportes mencionados, que se aplican a lo largo de todo este trabajo, han sido indispensables para el acceso a la evaluación de la parodia y la estructuración de dispositivos, como la mitificación y la desmitificación, los aportes de la sociocrítica formulados por Edmond Cros. Tal como lo concibe el teórico francés, el discurso literario ocurre en medio de una trama de discursos que articulan lo lingüístico, lo social y lo histórico. Es en esta intersección de producciones donde se constituyen los espacios de enfrentamiento y conflicto entre las diferentes voces sociales.

CAPÍTULO I

La ficción de toda narratividad

EN TORNO A LA NARRACIÓN

«Más allá del nivel de la narración, comienza el mundo».

Roland Barthes

¿De qué extraño sortilegio se vale el arte para decir la realidad? ¿Qué consumado artificio puede apresar su esencia, signar su principio y, más irreverente, decidir su final? ¿Con qué embrujo secreto la literatura podría eternizar en palabras impresas las tragedias sucedidas?

La sensación frente a lo que sucede es que la conciencia no consigue apresar la totalidad, el acontecimiento diario es una incógnita que las horas llevan al infinito. Sin embargo, dos artificios humanos pretenden salir de la cotidianidad de la existencia para observarla limitarla y decirla. Estos artificios, o artefactos, son la historiografía y la literatura. Más allá que desde los griegos, nuestra cultura haya atribuido a una la realidad y a la otra la ficción, estimo que la delimitación entre estos ámbitos no es sencilla y que las diferencias entre ambas no son tan obvias y tampoco están resueltas.

Vienen a colación las palabras de Barthes para iniciar estas reflexiones:

La narración de los acontecimientos del pasado, que en nuestra cultura, desde los griegos en adelante, ha estado sujeta a la sanción de la «ciencia» histórica ligada al estándar subyacente de «lo real», y justificada por los principios de la exposición «racional», ¿difiere, en realidad esta forma de narración, en algún rasgo específico, con alguna característica indudablemente distintiva, de la narración imaginaria, como la que encontramos en la épica, la novela o el drama? (Barthes, 1972: 37)

Interesa en este acápite retomar algunas consideraciones de la amplia discusión en el ámbito de la teoría historiográfica actual, por cuanto el propósito de este estudio es la lectura, de las distintas representaciones de un episo-

dio de la historia argentina reflejado en la literatura, y el reconocimiento de los mecanismos utilizados para llevarlo a cabo.

Frente a la imposibilidad de delimitar cabalmente los rasgos específicos de la historia o de la ficción, considero importante destacar la índole discursiva de ambas categorías y el hecho común de que constituyen una estructura significativa narrativa. La problematización de la narrativa, las líneas de estudio que la abordaron y la formulación de conclusiones al respecto constituyen la base para la interpretación de los textos del corpus central que se analizará en este capítulo.¹ Es decir, me propongo analizar la narrativa y su prestigio como el «verdadero» modo de representación histórico y la «verdad» que puede encontrarse en la literatura. La trilogía de T.E.M.² conflictúa ciertas presuposiciones en el horizonte de expectativas del lector al situar difusamente tipos textuales ficcionales cuyo contenido intenta reconstruir la vida de personajes históricos. Colapsa aquello de que «lo que distingue a las historias ‘históricas’ de las ‘ficciones’ es, ante todo su contenido, en vez de su forma. El contenido de las historias históricas son los hechos reales, hechos que sucedieron realmente, en vez de los hechos imaginarios, inventados por el narrador» (White, 1987: 42).

Los textos de T.E.M. ponen al descubierto las zonas de intersección entre historia y ficción y la certidumbre de que las dos son la puesta en discurso de un deseo de conocer la realidad; son dos modos de acceso que recurren, por medio de un relato, a una construcción imaginaria como partes de un proceso también imaginario: la nación.

A efectos de la indagación que sobre los textos de T.E.M. planteo en este capítulo, intentaré caracterizar a la narración en el contexto de las discusiones más importantes que tuvieron lugar en las últimas décadas y que nos permiten discernir las tendencias principales en este debate. Optaré, en primer lugar, por la de teóricos de la literatura de orientación semiológica —en especial Roland Barthes— que consideran a la narrativa como un código discursivo que puede o no ser apropiado para la representación de la realidad. Luego, la de filósofos de orientación hermenéutica —en especial Paul Ricoeur— que

1. *Las memorias del General, La novela de Perón y Santa Evita* pueden recortarse de la producción de Tomás Eloy Martínez (T.E.M.) entre otras referidas al Peronismo. Queda pendiente la discusión sobre el género, aunque *La novela de Perón y Santa Evita* no ofrecen dudas de su catalogación como novelas, *Las memorias del General* podría adscribirse al ensayo, no obstante la innegable incidencia en la génesis de *La novela de Perón*. De todos modos, el diálogo que establecen estos textos entre sí es evidente y su remisión al testimonio, al relato oral y a la ficcionalización de la documentación periodística del autor.
2. En adelante citaré los textos del corpus *Las memorias del General, La novela de Perón y Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez, *La pasión según Eva* de Abel Posse y «Esa mujer» de Rodolfo Walsh de las ediciones que se consignan en la bibliografía y agregaré solamente el número de página.

conciben a la narrativa como el discurso cuyo referente último es la conciencia temporal y sitúa a la narrativa histórica en la categoría del discurso simbólico. Recurriré, por último, al enfoque constructivista de Hayden White que plantea la compleja y amplia cuestión de la crítica al hecho histórico y la distinción entre «historiografía y otro tipo de discursos» y elabora conclusiones sobre el problema de la narrativa en general.³

El estructuralismo y el pos-estructuralismo son dos movimientos de significativa importancia en lo concerniente a la discusión sobre la narrativa. El pensamiento de autores como Barthes, Todorov, Kristeva, Benveniste, Genette y Eco se encuentra enmarcado en un amplio debate de teorías del lenguaje, el discurso y la ideología que se asocian a los nombres de Lacan, Althusser y Foucault. En líneas generales, este pensamiento sostiene que «la historia en general y la narratividad en particular son meramente prácticas representativas por las que la sociedad humana producía un sujeto particularmente adaptado», la narrativa sería «no solo un instrumento ideológico sino el paradigma mismo del discurso ideologizante» (White, 1987: 47).

En el breve ensayo de 1967 «El discurso de la Historia», Roland Barthes investiga el modo de representación narrativa con el que se había asociado a la historiografía, es decir, apunta a la confusión entre «un significado» y la realidad misma. Esta idea estaba ya en su obra *Introducción al análisis estructural de la narrativa*:

Por tanto hay que descartar las afirmaciones relativas al «realismo» de la narrativa (...) la función de la narrativa no es «representar», es construir un espectáculo (...) La narrativa no muestra, no imita (...) «Lo que tiene lugar» en una narrativa desde el punto de vista referencial (realidad) es literalmente *nada*; «lo que sucede» es solo lenguaje... (Barthes citado por White, 1987: 55)

La crítica de Barthes apunta al siglo XIX y a sus dos realizaciones paradigmáticas: el realismo literario y la formación de la historiografía como disciplina científica basada en el modo narrativo. Barthes centra su interés en «la estructura narrativa» como reveladora de que el discurso histórico es una de las formas de elaboración ideológica o imaginaria por dos motivos. En primer lugar, considera llamativo que «la estructura narrativa que surgió origi-

3. Hayden White menciona, además, los aportes del grupo francés de los Annales que, en su empeño por dotar a la historiografía de estatuto científico, argumentaba que la dificultad de la forma narrativa consiste en «dramatizar o modelar» a su objeto. «Se sospecha que de lo que se trata no es de la naturaleza dramática de las novelas sino del disgusto hacia el tipo de literatura que sitúa en el centro de interés a los agentes humanos en vez de procesos impersonales y que sugiere que estos agentes tienen algún control sobre su destino». (White, 1987: 50)

nalmente de la caldera de la ficción, hubiese devenido en la historiografía tradicional, tanto el signo como la prueba de la realidad». En segundo lugar, en el hecho de que la narrativa sea el instrumento principal que una sociedad usa para moldear la subjetividad de manera que sea capaz de asumir las leyes en todas sus formas.⁴

Barthes pone en crisis la distinción básica entre «histórico» y «ficticio» y la presunción de objetividad de la historiografía presente en el modo de representación narrativo. De esta afirmación se sigue que los discursos son mucho más que un vehículo para transmitir un contenido, son aparatos para la producción de significados. Entonces, esta operación de asimilación que hace la historia del significado a la realidad se constituye en lo que sucedió *realmente*, se oculta detrás de «un referente omnipotente» y es lo que el autor denomina «efecto de realidad».

Esto significa que el nexo entre historiografía y literatura es igualmente complicado. No obstante, el origen común que comparten con el mito es esclarecedor, en tanto allí se conforman estos tres sistemas de representación de la realidad que utilizan los mismos modos de producción de significado ¿Cómo opera la narración, en cualquiera de estos sistemas, para realizar el tránsito del acontecimiento al discurso? Obviamente a través de un procedimiento topológico –de una lógica de la figuración– que Hayden White explica como «un desplazamiento de los hechos a las ficciones literarias [o sea] la transición se efectúa mediante un proceso de transcodificación». Una representación narrativa es siempre un relato figurativo, una *alegoría*. La utilización del concepto de alegoría me parece especialmente pertinente para cubrir aspectos ambiguos en estas disquisiciones. Puede dotar de claridad a cuestiones como la pretensión de verdad, el valor de conocimiento de la historia, de la literatura y el mito y el carácter novelesco de la historiografía tradicional. Si el discurso alegórico es un discurso que dice una cosa y significa otra, entendemos que «la narrativa histórica dota a conjuntos de conocimientos reales del tipo de significados que (...) solo se hallan en el mito y en la literatura» (White, 1987: 66). Esto implicaría ampliar la idea de lo que tradicionalmente se consideró como verdadero acotado a los términos de la objetividad científica. Se trata de admitir que hay verdades que se transmiten por medio de un discurso figurativo que es el que estructura a la narración historiográfica, literaria o mitológica.

4. White agrega que Barthes sigue a Lacan en este razonamiento, ya que, junto con la adquisición del lenguaje se suma la capacidad de aprender historias y de contarlas (ser capaz de realizar promesas es poder recordar hacia delante y hacia atrás). «Lo imaginario sobre cualquier representación narrativa es la ilusión de una conciencia centrada capaz de mirar al mundo, aprender su estructura y su proceso y representarlos para sí dotados de la coherencia formal de la propia narratividad». (White, 1987: 55)

En la escena teórica sobre la noción de la narrativa, es ineludible la mención al campo de la hermenéutica que examinó la problemática de la historiografía y la actividad que ella produce denominándola como conocimiento histórico. Quien analizó con minuciosidad lo concerniente a la historia, con relación a la textualidad y a la narración es Paul Ricoeur. Puedo emparentar la noción de alegoría con este análisis que ubica a la narración como el medio de simbolizar los acontecimientos porque «afirma algo distinto de lo que dice y (...) por consiguiente (...) ha creado en un significado un nuevo significado» dice Ricoeur en *Tiempo y narración* (1985: 51), y atribuye a la trama el significado de la narración. El concepto de trama impone la historicidad a los acontecimientos, es decir, permite configurar «la función narrativa» como reveladora de la propia temporalidad.

La temporalidad sería «aquella estructura de la existencia que alcanza el lenguaje en la narratividad y la narratividad la estructura del lenguaje que tiene a la temporalidad como su referente último» (Ricoeur, 1985: 55). Para este autor, como para Barthes, la narrativa es más que un medio para transmitir información, es la representación del significado de los acontecimientos que se obtiene por medio de la simbolización. Y esto porque los acontecimientos son una realidad misteriosa y no pueden explicarse con medios científicos, allí radica la contundencia de la narración como revelación del significado y también su legitimidad en la práctica historiográfica. La única forma de representar el acontecimiento sería, entonces, la narrativa; la historicidad es la forma y su contenido es la narratividad, esta correspondencia produce «un símbolo que dice más de lo que dice».

Por último, Ricoeur representaría la superación de la dicotomía histórico / ficcional porque piensa que tanto la historia como la literatura pertenecen a la categoría de discursos simbólicos y comparten «un único referente último», esto es la experiencia humana del tiempo. La naturaleza simbólica estaría presente en todos los discursos que tienen a la temporalidad como aglutinante organizativo.

Estas líneas que consignan unas pocas, si bien fundamentales, reflexiones sobre la narrativa, conducen a pensar en la incidencia de la imaginación en la búsqueda de un conocimiento que revele lo humano. De ello se sigue que lo importante gira alrededor de lo real y lo imaginario –no de lo verdadero o lo falso– porque en el intento por captar la realidad se obtiene la figuración de un discurso en cuya construcción interviene de lleno el componente imaginario, lo cual deriva, necesariamente, en la producción de significados y en la naturaleza ideológica de la forma narrativa.

LA METAFICCIÓN

«Las novelas mienten pero mintiendo expresan una curiosa verdad».

Mario Vargas Llosa

La afirmación de Paul Ricoeur en *Tiempo y Narración* sobre aquello que para ser histórico «un acontecimiento debe ser más que un suceso singular, un acontecimiento *único*» pone, en el centro de las discusiones sobre el estatuto de la historia y la verdad hallada en la literatura y en otras manifestaciones imaginarias que este fin de siglo dejó ver vacíos, vacilaciones, finales inconclusos o insatisfacciones en los textos historiográficos. La historia fue uno de los sistemas que ofreció más flancos para la deconstrucción. Tal vez de allí provenga la presencia de la novela en el intento de dar alguna respuesta a la historia latinoamericana que, como todas las historias, es, antes que nada, misteriosa.

El fin de siglo desmitificó la historia y permitió a la producción literaria reflexionar sobre sus propios mecanismos de creación. Amalia Pulgarín opina que se trata de un proceso de «desmitificación del propio lenguaje» y que la historia y la literatura son «dos escrituras que confluyen igualmente válidas e igualmente engañosas». El engaño, lo aparential o los atributos de verdadero o falso serían propiedad de los discursos no de los hechos, a pesar de que, existen acontecimientos que se adentraron en el engaño discursivo más que otros. Acontecimientos que llamamos polémicos o irresueltos son los que perviven en el imaginario colectivo y es la memoria popular la que pergeñará su interpretación y su destino. El discurso historiográfico no pudo clausurar el símbolo y su existencia se exilió al universo del mito.

En relación estrecha con las reflexiones revisadas en el subtítulo anterior, la narrativa hispanoamericana del pos-*boom* presenta como premisa indagadora más inquietante la descentración de la historia –que no significa su negación– y la búsqueda de explicaciones en torno a la constitución de dos producciones imaginarias fuertemente implicadas: la identidad y la nación. Este nuevo modo de inquisición, esta manera distinta de transitar el pasado, trasladado a la textualización literaria, es lo que Linda Hutcheon denominó «metaficción historiográfica». Utilizaré este concepto para uno de los abordajes del corpus central del presente estudio. El análisis tendrá como base la convicción de que los textos reflejan la dificultad de la escritura para la representación de la historia, la conciencia y reflexión del autor sobre los procedi-

mientos de producción y la asunción de un lugar de enunciación fronterizo como el más adecuado para desentrañar el acontecimiento.

Esta escritura literaria, particularmente la novela, puede enmarcarse en una reformulación de la narrativa histórica hispanoamericana nutrida de las nuevas teorías de la disciplina historiográfica y situada en el movimiento general que abarca a las Ciencias Sociales. Tal escritura de ficción está fuera de las pautas canónicas de la novela histórica decimonónica que estudiara Lukacs,⁵ promueve la ruptura de este modelo genérico como respuesta a una época diferente. Es más que una «metanovela» y es más que una novela testimonial. No es un revisionismo ni una pretensión de enmienda de la historia. Es una escritura que se orienta en una forma novedosa con el fin de engendrar mecanismos distintos para representar la realidad. Dicha escritura se produce luego de «la ruptura de mito histórico [y de] denunciar la crisis de la historia como ciencia, como la manifestación de un problema mucho más global que es la crisis de la totalidad» (Pulgarín, 1995: 16). Podría decirse que esta literatura instauró una nueva poética que privilegia el simulacro de la representación y la autorreferencialidad discursiva.

El alcance de lo metaficcional se completa con dos rasgos definitorios: uno, la inclusión de la literatura y de la historia dentro de la literatura, lo que incluye la reformulación y redefinición de ambas formas genéricas. Otro, la demostración de que la imaginación es la única recreación de un pasado que se resiste a ser explicitado por las mediaciones tradicionales. La mediación que hace la literatura, en este caso, no es otra cosa que la «traducción» que mencionan los hermeneutas; la interpretación del acontecimiento es «una traslación de significados de una comunidad discursiva a otra». No hay otra forma de conocimiento histórico que no sea imponiendo sobre el acontecimiento una forma discursiva, construida en tropos, en una figuración.

En este sentido, el Peronismo es un acontecimiento central de la historia argentina del siglo XX y, en lo que respecta a su transcodificación en la escritura de ficción, es un tema de recurrencias y pesquisas permanentes. La literatura pretende sacar a la luz los muchos interrogantes que constituyen este suceso, sus protagonistas y su resonancia en el imaginario colectivo. El Peronismo se implica en una extensa producción estética de recreación y reconstrucción del enigma histórico. Aspira al desvelamiento de la identidad nacio-

5. T.E.M. se refiere precisamente a la novela teorizada por Lukacs: «No estoy hablando, por supuesto, de lo que se entendía tradicionalmente por novela histórica, cuyo objetivo era una imitación fotográfica y servil del pasado. Hablo de novelas que dibujan de nuevo las imágenes de la historia y logran que ese dibujo se incorpore a la historia». (T.E.M., «Argentina entre ficción e historia», publicado en *Página 12*, 5 de mayo de 1996)

nal a través de la indagación de un movimiento social del que –por adhesión o repudio– ningún argentino quedaba excluido.

Existe la posibilidad de que todos los relatos sobre el Peronismo participen en alguna medida de la metaficción porque no se brindan finales que clausuren definitivamente este episodio; ninguna narración pudo establecer una totalidad con respecto a su origen, al carisma de sus caudillos o al alcance de sus proyectos políticos. La caída del '55, por ejemplo, no significó en modo alguno el fin del movimiento ni siquiera de una etapa. Al contrario abrió mil puertas y se manifestó profusa y desproporcionadamente en la literatura. El concepto de metaficción instala una brecha para comprender una escritura más difusa y más plural que su referente, que puso en jaque la deficiencia de la verdad y también de lo creíble. De allí en más, este discurso, no pudo prescindir de la cooperación lectora para construir un acceso a esa realidad.

Las obras escogidas de T.E.M. manipulan conscientemente la visión histórica, la vida privada, el testimonio y el proceso de escritura como partes del gran puzzle de la simulación: acontecimientos simulados, palabras simuladoras. Una textualización transmitida ambigüamente como cierta y como inventada que desea, en realidad, demostrar que se trata de una historia aun no contada o tal vez imposible de contar.⁶

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 T.E.M. La adicción comenzó en su labor periodística y continuó en su éxito como narrador de ficciones. Podría afirmarse que un *leitmotiv* de su obra es la ficcionalización del periodista en la investigación de la «verdad peronista». Tal ficcionalización se ubica en la década del '60 durante el exilio del caudillo en Madrid; sería el inicio de la obsesión de Tomás que abandona su lugar de pe-

6. La literatura de fin de siglo parece dar una vuelta de tuerca al principio romántico de que el poeta sabe «un himno gigante y extraño» que no encuentra una forma lingüística.

riodista 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.⁷

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 '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?»⁸ 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

7. 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*.
8. 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)

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 metaficción.

Las memorias del General es un conjunto de siete ensayos publicados en 1996, precedidos por un prólogo que acota dos aspectos característicos de la escritura de T.E.M. sobre el Peronismo: la autorreferencialidad y la inquietud 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 avalan 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 sólo 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 espejos 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»⁹: 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 Cervantes¹⁰ 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 con-

9. Aclaro que dada la frecuencia y diversas acepciones del término *memorias*, utilizaré las minúsculas como sustantivo común para el término genérico, el entrecorrido para referirme a cualquiera de los capítulos «memorias» (las de Puerta de Hierro, por ejemplo) y la bastardilla para el título del libro.
10. 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)

fianza 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 canónicas 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 ve-

ces 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 narrativa de las últimas décadas: la crisis de la referencialidad. Linda Hutcheon¹¹ 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 velorio de Mitre, que Perón habría obviado sin rubores, o reproduce un diálogo con el ex presidente donde le habla «con entusiasmo» de Helmut Gregor seudónimo 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.¹²

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.

11. Citada por Pulgarín, 1995: 55.

12. Cfr. Pulgarín, *ibidem*.

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. Procuo una lectura de indagación de *La novela de Perón* en clave de las pautas de análisis que proveen los estudios sobre la metaficción historiográfica, que acotaré en base a 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 figura¹³ 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 nómades»

13. 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.

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.¹⁴ Para ello fragmenta esa historia en ocho relatos que la integrarían:

- 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 mos-

14. En el paratexto de la edición que manejo, firma el autor: «En esta novela todo es verdad. 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».

ca, 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, quiere «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 veleta. 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 géneros¹⁵ 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 pri-

15. Remito al concepto bajtiniano de géneros discursivos.

mordialmente 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,¹⁶ por el contrario, sabe la verdadera historia del asesinato de Aramburu pero no podrá escribirla jamás por un desencuentro con la historia.

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»:¹⁷

... 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 des-

16. 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.

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

memoria que lleva encima, los tantos años sin pensamientos... (*La novela de Perón*, 121)¹⁸

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.

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

«Yo 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 revaival 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

18. Fragmento de reminiscencias románticas, la poesía de Bécquer contraponen 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».

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.¹⁹

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)

De alguna manera, los elementos puestos en discusión en los apartados anteriores sobre la metaficción se reencausan 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

19. «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)

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 dado 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 en plena juventud (como Cristo o como 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.²⁰ Por otro lado, el concepto 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 hagiogra-

20. Idea que ya aparece en *La novela de Perón*: «La historia (...) siempre se va con el que paga mejor, y cuantas más leyendas le añadan a mi vida, tanto más rico soy, cuento con más armas para defenderme» (218).

fía 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 Evita²¹ 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 alcances²² 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.²³ 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:

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 fierezas 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)

21. Por ejemplo investiga la etimología de su nombre.

22. Característica que remite al mismo Coronel de «Esa mujer» de Rodolfo Walsh aficionado a la historia.

23. T.E.M. hace notar con acierto la inclinación de los militares argentinos a las sectas, los criptogramas y las ciencias ocultas.

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.

CAPÍTULO II

Del mito político al mito cultural

EVITA: TODOS LOS MITOS

«Lo peor y lo mejor de nosotros estaba en ella».

Alicia Dujovne Ortiz

La segunda mitad del siglo XX instaló con contundencia la presencia de Eva Perón en una multitud de producciones escriturarias, la Argentina no dejó de conmoverse desde la irrupción de la esposa del presidente general Juan Perón en la escena política hasta los últimos días de la centuria en que el mercado editorial continúa poniendo a circular tantos ensayos de interpretación, ficción y reedición de las obras atribuidas a los fundadores del Justicialismo. Este fenómeno vasto, multifacético y polémico, es reducido a la nomenclatura del mito. Suele aludírsele como el mito de Evita o el mito evitista. De modo que Evita, como Gardel o el fútbol, ocupa insistentemente un espacio apropiado por la argentinidad. Hacerse cargo de este fenómeno no es sencillo porque, como lo obvio, es esquivo y en permanente cambio.

La constitución mítica de Eva Perón responde a un proceso complejo que se inicia con la formación del movimiento justicialista en la década del '40, es decir se basa en hechos y personajes de existencia verificable, y deriva en «edificios» discursivos que por encima de los hechos trazan una cartografía más que de la vida de Eva Perón, del pensamiento, del deseo y de la experiencia comunitaria argentina, en otras palabras, trazan un mapa del imaginario colectivo. Interesa, para la finalidad del presente estudio discriminar el análisis de los hechos «reales» de las entidades construidas en el seno de los discursos. En relación estrecha con los conceptos puntualizados en el capítulo I sobre la historia y la narración, me propongo analizar el mito evitista dentro de un tipo específico de manifestación discursiva: la narración literaria. El punto de partida de este capítulo será la justificación del concepto de mito, atendiendo a que la figura de Eva Perón fue el soporte de formas discursivas de gran impacto sobre el tejido social. El psicoanálisis en su convergencia con

el saber semiótico serán las disciplinas a las que recurriré para situar el mito de Evita en la estela de un drama histórico que no deja de escribirse.

Para acceder a la noción de mito, me referiré al tradicional análisis antropológico de Levi Strauss quien afirma que el mito es un instrumento capital para la constitución del sistema de significaciones que organiza y a la vez constituye una cultura. Los mitos conforman la primera maquinaria generadora de la red de sentidos que permite a una colectividad reconocerse, formular y asumir sus propias leyes de juego. El relato fundador es una máquina generadora de sentido que, orquestada sobre una determinada cifra secreta, permite que los sucesos individuales sean reconocidos como portadores de sentido.¹ Destaco de este primer material destinado a acercarme a la operatoria mítica para el caso de Evita, tres elementos indispensables: lo comunitario, el afán identificadorio y el soporte sagrado implícito en el reconocimiento de sentido.

Importa, en consonancia, el rescate del mito en la sociedad contemporánea que realiza Roland Barthes en su obra *Mitologías* y la revisión posterior en un artículo del *Susurro del lenguaje*. Allí sostiene al mito como 1. representación colectiva «que es legible bajo los enunciados anónimos de la prensa, de la publicidad, del objeto de consumo de masas; es una determinación social, un reflejo. 2. Este reflejo, sin embargo, (...) está invertido: el mito consiste en hacer natural lo cultural (...) 3. El mito contemporáneo es discontinuo: ya no se enuncia en forma de grandes relatos estructurales, sino tan solo en forma de ‘discursos’ (...) 4. En cuanto habla (...) depende de una semiología [que permite descomponer] el mensaje en dos sistemas: uno connotado [y otro] denotado...» (Barthes, 1987: 84)

En estas precisiones del autor francés, reviste especial interés para el análisis del mito de Evita –iniciado en el rumor popular y traspuesto difusamente en distintos niveles de los sistemas letrados– el señalamiento acerca de la necesidad de superar el estudio del mito en virtud de las operaciones de desmitificación y la redefinición del signo lingüístico que aporta Lacan:²

... así pues, hoy en día, más que los mitos, lo que hay que distinguir son los idelectos; a la mitología les sucedería una idelectología, (...) cuyos conceptos operatorios ya no serían el signo, el significante, el significado y la connotación sino la cita, la referencia y el estereotipo (...) con ello entiendo que lo mítico está presente en todas partes donde se hacen frases, en que se cuentan historias: desde el lenguaje interior a la conversación, desde el artículo de

1. Cfr. Levi Strauss, *Lo crudo y lo cocido*, México, F.C.E., 1964.

2. La corrección de Lacan a la propuesta saussuriana consiste en que la relación significado / significante es *no arbitraria*; señalamiento fundamental, desde mi punto de vista, a la hora de estudiar, entre otros problemas, la importancia de los nombres en la articulación de la maquinaria mítica (volveré sobre esta cuestión).

prensa al sermón político, desde la novela (si es que aun quedan) a la imagen publicitaria, actos de habla todos ellos que podrían ser recubiertos por el concepto lacaniano de *Imaginario*. (Barthes, 1987: 86)

Repensar el mito y, como contrapartida la desmitificación en tanto la puesta en evidencia de sus mecanismos, trae a colación necesariamente la teoría de las formaciones del inconsciente desarrollada por Lacan. Allí pueden hallar sentido la matriz identificatoria, la obnubilación o la movilización de vínculos afectivos anclados en el mito y la razón de la circulación del deseo que promueve el funcionamiento de la recursividad y la resemantización implicadas en el hecho estético. Lacan distingue en el campo psicoanalítico tres registros esenciales: lo simbólico, lo imaginario y lo real. La noción de imaginario tiene que ver con el hecho de que la constitución del yo se realiza a partir de la imagen del semejante; es la batería individual de significantes heredados, es un conjunto de variables que configuran el fantasma sobre el marco de lo simbólico. Lo simbólico designa el orden de los fenómenos estructurados como un lenguaje, muestra cómo el sujeto se inserta en un orden preestablecido y es el orden que establece al sujeto en el lenguaje. Lo real está fuera de la estructura, pero se manifiesta de distintas formas como objeto de deseo. La inaccesibilidad del objeto de deseo crea el fantasma, o la escenificación imaginaria en la que se halla presente el sujeto y representa de manera deformada la realización de un deseo inconsciente.³

No obstante lo expuesto, considero válido no perder de vista que esta investigación persigue una lectura de la reescritura literaria de un mito nacido en el seno de la cultura popular y, en este contexto, debo agregar a los saberes teóricos sobre la mitología, la convicción de que el fenómeno literario no es un hecho unívoco, ya que abarca un campo amplio en el que intercepta con otras facetas de la vida cultural, entre ellas el mito. Se trata de práctica social, de producción ideológica y, por lo consiguiente, su existencia está dada por su intervención en un complejo de prácticas que pueden ser contradictorias.⁴ Tanto el mito como la literatura son formaciones complejas integradas por nociones y representaciones que rigen la toma de posición de los individuos ante la realidad y ante la historia. La relación entre literatura e ideología no es directa o simple ya que la ideología no puede considerarse como ciertos «contenidos» de la literatura. La literatura es una entidad «abstracta», lo que existe «concretamente» son las prácticas «que operan a la vez sobre el lengua-

3. Cfr. César González Ochoa, *La función de la teoría en los estudios literarios*, México, Límusa, 1990.

4. «El mito se constituye por un lado y la escritura de los hombres, a veces, vuela por otro. La imagen que la literatura está dejando de Evita, por ejemplo, es solo la de su cuerpo muerto o la de su sexo desdichado...» (T.E.M., *Santa Evita*, 197)

je y sobre el imaginario y cuya unidad no se realiza más que en ciertos niveles de inserción en la estructura social» (Dubois, 1978: 11).

Las producciones literarias participan en este fin de siglo de una mimesis renovada que intenta expresar lo inasible de las relaciones entre arte y vida. En este sentido, la literatura argentina instauro, a través de Eva Perón, un nuevo acceso de inquisición y de reformulación de la narrativa histórica. Este personaje se adscribe al paradigma de las metáforas interpretativas de la nación —como Facundo— dada la matriz utópica y el componente pasional escindido en la fervorosa adhesión o el enconado repudio propios de las producciones míticas.⁵ Asimismo, la desactivación de los mitos que constituyen las nacionalidades u otro tipo de proyectos colectivos mostraría el carácter posideologizado de las últimas décadas,⁶ a la vez que el abordaje de la historia dentro de la ficción reivindicaría a la novela como género y explicaría la paradoja posmoderna «de la alternancia entre la cultura popular y la cultura de elite» (Pulgarín, 1995: 208). La literatura pone al descubierto los mecanismos del mito brindando nuevas lecturas para la desmitificación y la conversión en otras mitologías.

Una vez agotado el *boom*, la narrativa ficcional explora otros tenores que expresan un descentramiento de formas y de géneros. Justamente opera a través de «la cita, la referencia y el estereotipo» (Barthes). Si estuvimos frente a la mitificación y la demitificación se constituye desde cada acto de habla, en los ochenta asistimos a un desmontaje de todos los mitos: del lenguaje, de la novela, de todos los sistemas en general. El corpus seleccionado para esta investigación es la muestra del advenimiento de dicha reformulación. La reescritura de un hecho histórico —el Peronismo— se convierte en una escritura que se define por otras empatías, por ejemplo, las novelas de T.E.M. son algo

5. La contundencia del desenlace de «Esa mujer» con el grito del personaje del Coronel —«la enterré parada como a Facundo porque era un macho»— no vacila en ubicar a Evita en el ideologema recurrente de la identidad argentina, por un lado, y por otro, es un indicador de la relevancia que proviene de los valores positivos atribuidos al logos y al falo y que revelan la movilización del deseo encarnado en las figuras míticas.

La pasión según Eva muestra una galería de modelos heroicos a los que se asimila Evita excediendo los límites de las construcciones nacionales: «Eva era un Rimbaud de la política (...) Ni las astucias de Maquiavelo ni las estrategias de Von Clausewitz (...) Para la mujer de Iberoamérica fue Bolívar (...) Eva parece hoy tan increíble como el coraje de Facundo, la genialidad educativa de Sarmiento o la decisión fundacional de Roca...» (273).

6. Sebrelli llama la atención sobre la necesidad de mantener vivo el mito político de Evita y de las consecuencias que traería consigo el ingreso a la cultura de masas o a la «museología»: «Profanar el tabú, desacralizar el mito, tanto en su versión angélica como diabólica, develando el verdadero significado histórico de Evita, haciendo aflorar la conciencia el secreto de su poder, que una severa censura externa nos impone ocultar, es una de las maneras de contribuir al esclarecimiento de la conciencia de clase y de las mujeres argentinas...» (Sebrelli, 1971: 112)

más que la reconstrucción de un mito, de un ensayo o de reflexiones metatextuales; *La pasión según Eva*, definida por su autor como «novela coral», supera la inclusión escasa a un género o a una intención única. Igualmente, «Esa mujer» es el preanuncio de un nuevo periodismo o de una nueva literatura latinoamericana que obliga a ampliar los lugares de enunciación y las posibilidades interpretativas.

La construcción de Eva Duarte como mito es el resultado de la participación de distintos haces de significación ofrecidos por diferentes variables socioculturales, de modo que el «sistema total» no puede reducirse a una formación cultural en particular o a la suma de todas ellas. Igual que el cine, la arquitectura o la literatura, el mito no se considera en términos homogéneos,⁷ sí en principios de coherencia, por eso, propongo un deslinde de instancias del mito con el fin de hacerlo comprensible:⁸

- Una instancia «real» que se conforma en la semiosis más cercanamente vivida por Eva. Esto es, el espectáculo que ella producía en sus contemporáneos que la veían y oían. Allí se instaura un campo de significaciones de inusitada fuerza que inaugura y sustenta las demás instancias.⁹
- Un andamiaje discursivo oral que fundó las «leyendas» de Eva.
- Un andamiaje discursivo escrito que se acopló a la tradición del ensayo de análisis político e historiográfico. Cito como obra canónica a *Eva Perón. ¿Aventurera o militante?* de Juan José Sebreli.
- Un sistema literario letrado (Martínez Estrada, Borges, Cortázar, Walsh, T.E.M., Posse, Viñas, etc.).
- Una reescritura «colonizada» del mito en la ópera rock, cuya culminación es Madonna y la «evitamanía» estilo MTV.

Esta propuesta metodológica reconoce la presencia de elementos que funcionan como aglutinantes en la construcción del mito. Todos los niveles manifiestan e involucran entidades discursivas que colaboran en su eficacia. Me interesa mencionar dos fundamentales:

1. El proceso de nominación inherente a la conciencia mitológica donde «el signo es análogo el nombre propio» (Lotman, 1973: 17). Barthes agrega que «el mito es una palabra». La relación no arbitraria entre sig-

7. «Cada quien construye el mito del cuerpo como quiere, lee el cuerpo de Evita con las declinaciones de su mirada. En la Argentina es todavía la Cenicienta de las telenovelas, la nostalgia de haber sido lo que nunca fuimos, la mujer del látigo, la madre celestial. Afuera es el poder, la muerta joven, la hiena compasiva que desde los balcones del más allá declama: 'No llores por mí Argentina'...» (T.E.M., *Santa Evita*, 203)
8. Discriminación que no es exhaustiva ni consigue dar cuenta plena de un fenómeno de tanta envergadura.
9. Retomaré este punto al analizar el tema de la espectacularidad en el capítulo III.

nificado y significante hace que el nombre sea la persona aludida. Entonces el cuerpo de la heroína es el continente y a la vez el inspirador de panegíricos, vituperios e interdicciones. Remito a un ejemplo de *Santa Evita*:

...los títulos honoríficos se acumulaban sobre la agonizante Evita: Abanderada de los humildes, Dama de la esperanza, Mártir del trabajo (...) En cambio para los que perpetraron el golpe del '55, Evita era «esa mujer», pero en privado le reservaban los epítetos más crueles. Eva era la Yegua o la Potranca, lo que en el lunfardo de la época significaba puta, copera, loca. Los descamisados no rechazaban la invectiva, pero dieron vuelta el sentido. Evita era para ellos la yegua madrina, la guía del rebaño... (*Santa Evita*, 23).

2. Los procedimientos con que se enfrenta la muerte, es decir, la aceptación o no de la sepultura que conduce a la madre como símbolo. La vuelta al útero es la significación de la entrada a lo sagrado, al eterno retorno. Las desventuras del cadáver de Eva evaden la sustitución del cuerpo corruptible por un objeto incorruptible: la tumba, nueva identidad, nuevo cuerpo, un nombre. En la suspensión del tiempo sagrado se elaboró un mito como sacralidad alterna.

Estos aspectos serán analizados con más amplitud en los apartados que continúan donde aspiro indagar el punto de cruce de los textos del corpus como lugares de producción de sentidos. Estos lugares de intersección son el resultado de la conflictividad de los procesos «reales» que quedan asimilados en las producciones significantes de manera imaginaria como modo de asegurar los mecanismos de reproducción social.

EVA COMO RELATO (PROBLEMÁTICA DE LA IDENTIFICACIÓN NARRATIVA)

«Como el Genet de Sartre, pasó de co-
mediante a santa y de santa a militante».

Beatriz Sarlo

¿Cuáles fueron los mecanismos por los cuales Eva Duarte dejó de ser una persona cualquiera y se transformó en leyendas (angélica, satanizada, negra, etc.)? Esta pregunta rondó, de una manera u otra, la mente de los argentinos. Aun la misma Eva parafrasea a sus «supercríticos» «...cuando dicen que yo, una mujer superficial, de escasa preparación, vulgar, ajena a los inte-

reses de mi pueblo me hice de pronto fanática en la lucha por la causa de mi pueblo...» (Perón, 1986: 23). Me inclino a pensar que son varias las posibles respuestas, indagaré al respecto en el nivel de la lectura de textos literarios que tematizan a Eva Perón tomando atención primeramente por un aspecto situado en la lectura, en la movilización que concita en el lector el relato de estos sucesos: la identificación narrativa.

Recurro a Barthes, una vez más, en su afirmación de que hay mitos donde se cuentan historias con el afán de reiterar la presencia de la narración en el tema que me ocupa. En pocas palabras, los sucesos pueden ser reconocidos como portadores de sentido porque se narrativizan y más importante aun, la narrativa es el instrumento principal que una sociedad usa para moldear la subjetividad de manera que se asuman sus leyes y sus formas.¹⁰ Los relatos atraen a pesar de ser semejantes a otros. Puede pensarse ingenuamente que el lector o el espectador se identifica con un personaje. Si el relato atrae o afecta es porque el inconsciente lo reconoce como propio, porque ve en él la metáfora de los conflictos que lo constituyen. He ahí la identificación narrativa. Escapa a la conciencia, lo que el inconsciente reconoce es algo que la conciencia desconoce porque el inconsciente desconoce la diferencia entre realidad y ficción.

Efectos de lectura, en definitiva, que explican cierta debilidad por el melodrama, alguna adicción por las series televisivas o, simplemente, el enamoramiento hacia los personajes mass-mediáticos. Eva Perón, personaje melodramático, cuya cara fue la primera imagen de la televisión argentina, y que ha protagonizado más de un relato, podría no haber suscitado identificaciones narrativas. No obstante, el afán de contar, de escribir, reescribir y de repetir las historias sobre Eva, es decir, la efervescencia emotiva y la movilización de afectos dan la señal, «más allá del acceso consciente a la superficie anecdótica del relato, de la puesta en contacto del inconsciente con la trama simbólica que subyace bajo esa superficie» (González Requena, 1992: 117).

En complementariedad con la problemática de la identificación narrativa, considero oportuno utilizar el concepto de peripecia, principio estructurante de los relatos, entendido como la «súbita mudanza de situación» o el accidente imprevisto que cambia el estado de las cosas ¿Cómo se constituye Eva Perón en la heroína de historias que en su conjunto conforman un mito? Por medio de un relato cuyas peripecias promueven «identificación narrativa», porque las peripecias –biografiables o no– de Evita son por sí solas identificatorias. El relato se descubre como un escenario dotado de un plano simbólico en el que la protagonista a través de una determinada *metáfora espacial* –el desplazamiento, el viaje– y de una determinada *metáfora dramática* –la

10. Desarrollé in extenso esta temática en el capítulo I.

lucha— elabora sus conflictos y si las condiciones resultan idóneas, accede a determinadas iluminaciones. La protagonista «viaja» a través de un universo más o menos fantástico, más o menos verosímil, pero en cualquier caso distinto del cotidiano.¹¹

La peripecia del viaje funciona como una alegoría de las metáforas espacial y dramática porque sus términos se refieren a lo mudable y a los contenidos relacionados con la «evolución» del personaje. El relato de Evita podría leerse como un esquema en forma de hipótesis compuesto por tres peripecias centrales: *el viaje, la enfermedad y la resurrección*. En este sentido, las novelas y cuentos que integran el corpus de esta tesis exponen la elaboración e interrogación de un suceso histórico no muy lejano devenido en mito y, a la vez, la develación de los mecanismos que contribuyeron a la formación mítica. Esta doble direccionalidad integra, por un lado, la relación intertextual con textos del mismo sistema letrado y con ensayos de análisis que estudian el fenómeno Evita, y por otro, recuperan la vocación por el argumento, la narración y la tradición de contar. Todos son textos apasionados por re-contar estas historias. En ese dominio de la habilidad narrativa, el relato literario explica al mito a través de la recomposición de la vida de la heroína.¹²

El viaje. Una muchacha joven abandona su pequeña ciudad provinciana rumbo a las luces de Buenos Aires. Frente al destino conocido de quedarse, Eva Duarte, que soñaba con ser actriz, emigra. Tópico reiterado el de la búsqueda de fama, de la concreción de sueños hollywoodenses, de la jovencita que se aburre, es la coyuntura que activa, en el mito evitista, elementos iniciales de la leyenda: ¿huyó de Junín con un amante? o ¿qué hubiera sido del país sin el ímpetu de la casi niña Evita?

Peripecia esencial de todos los relatos, el viaje en tren de Junín a Buenos Aires explica, además la hibridez de la figura de Eva Perón por poseer un recorrido biográfico estrechamente ligado a procesos socioeconómicos de transformación industrial y migraciones internas:

Su recorrido biográfico se inscribe a) en los procesos de modernización conservadora que forjaron los agentes sociales del Peronismo y b) en los medios comunicacionales que convirtieron a la política en un espectáculo melodramático y visual de masas... (Kraniauskas, 1998: 111)

11. «...su fantástica transformación permite a los pobres creer en un cuento de dicha, esplendor, belleza y poderío inalcanzables al común de la gente...» (Sebreli, 1971: 51)
12. Designo en este caso como «vida» a toda la trayectoria del personaje incluida su muerte y posterior secuestro de cadáver.

La pasión según Eva de Abel Posse presenta al viaje en clave de una apasionada celebración. Reescribe la versión de la muchacha pobre y llena de sueños en una narración incluida en un formato alegórico. Es una narración breve sustentada en las grandes metáforas que promueven la primera «transformación» en los héroes modélicos: el nacimiento, el cruce de las aguas, la valentía.

Evita, «menor de edad», supera los obstáculos de la primera prueba, «... resistió a todas las amenazas (...) Se impuso, el 3 de enero viajó...» El instrumento de su primer triunfo es, como en todos los actos de su vida en esta novela, la pasión:

Jamás la vida pudo atrapar con semejante carga de pasión de existir, de poderío, de posibilidad... (*La pasión...*, 92)

Este viaje es el nacimiento, la iniciación de una vida nueva, distinta, predestinada. Todo el trayecto está impregnado de agua, de lo húmedo como elemento esencial del alumbramiento. La pampa se convierte en «mar abierto», no olvidará «las húmedas nubes de vapor caliente que se alzaban al arrancar...» La metáfora del nacimiento se completa con «el gigantesco hangar de Retiro, donde nadie la espera más que ella a ella misma». Evita nace porque va «hacia sí misma». Nace también porque inicia una vida en la que experimentará cosas ajenas a la realidad de Junín: la libertad, el movimiento, la aventura, el riesgo. El viaje significa nacer porque es el abandono de toda costumbre.

El nacimiento, en tanto peripecia iniciática, está asociado al cruce de las aguas –o para los cristianos al «verdadero nacimiento» otorgado por el baño bautismal– presente en los relatos sagrados y en la transformación entendida como metamorfosis lograda por las virtudes del héroe. En el caso tradicional de la fábula didáctica, por ejemplo, la oruga que se convierte en mariposa consigue el don por la paciencia, en Eva la virtud es la valentía. La protagonista reproduce a la heroína modélica que desafía la quietud en busca del movimiento, ella es el motor de su destino, el ángel pequeño y salvaje que desafía la ciudad gigante y misteriosa.¹³

Santa Evita es una novela que ofrece la reconstrucción de los episodios de la vida de Eva a partir de la historia del cadáver. Desarrolla los acontecimientos decisivos de la vida de un personaje marginal que se convierte en per-

13. En la misma tesitura, el mítico tópic de las leyendas de Hollywood de marginales, inmigrantes judíos o italianos que se convierten en estrellas por su decisión, coraje y un ingrediente de predestinación. Es el caso de Lauren Bacall –judía ella– que escribe una autobiografía titulada *Por mí misma*. (Buenos Aires, Salvat, 1985)

sonaje central. El viaje, suceso iniciático por excelencia, es uno de los contenidos de un discurso que juega al descentramiento: es literatura pero cuenta la verdad, es verdad pero es un sueño, un periodista ficcionalizado transcribe lo que los personajes de carne y hueso recordaron, cambió «un poco» el relato que contaron porque no podían recordar tantas palabras técnicas, etc. La novela se vale de un tipo de discurso que provoca un movimiento por el cual los márgenes son llevados hacia el centro. La salida de la joven Evita de la pequeña ciudad es contada como un relato que responde, en apariencia a una sola opción –viajó con Magaldi. Valiéndose de la vacilación, la omisión o el presupuesto, el narrador no se hace cargo de otras posibilidades ni refuta esta versión. El recurso básico para esta estrategia es el del distanciamiento del narrador, que movido por la duda, busca al compañero de Magaldi, Mario Pugliese Cariño, para que le acredite la historia. Paradójicamente, a Cariño «la memoria se le deshacía en cenizas» y el narrador agrega «... no sé cuánto de lo que voy a contar ahora es fiel a la verdad».

Por este movimiento, las acciones se enlazan con percepciones de lugares y de personajes conformando un modo discursivo que no niega ni afirma sino que sitúa al lector en la interrogación y la duda. Evita no salió sola, tampoco con un amante, salió con Magaldi que a dos días de haberla conocido estaba impresionado con ella. Su familia no se opuso con tenacidad, tampoco la apoyaron con fervor, su madre habló con Magaldi y dio a la viajera muy poco dinero. En los primeros tiempos en Buenos Aires, de atroz miseria, Magaldi que pasaba con ella las mañanas en la pensión, al fin no es quien la ayuda y la primera oportunidad en el teatro la consigue el propio Cariño.

La constitución de los personajes consolida el estereotipo, no obstante presentar en superficie una Evita casi inexplorada, por una parte, ajena, indiferente, «... desaseada y de una pudorosa coquetería...», y por otra, la que persiste en el imaginario colectivo, «... tenía quince años. Era pálida, traslúcida (...) llevaba cortado a la garzón el pelo fino...» La imagen queda de inmediato desacreditada porque «La memoria es propensa a la traición y en definitiva, lo que importa en este relato no es su desabrida belleza de aquellos años sino su osadía...» (*Santa Evita*, 313).

En efecto, entran en juego, en niveles de profundidad, las cualidades que destacan la marginalidad del personaje y que son las condiciones que le permitirán sobrevivir los primeros años en la ciudad. *Santa Evita* nos pone –en este caso– frente a los componentes ligados a la imagen apropiada por el antiperonismo a ultranza, la de la trepadora sin escrúpulos que está dispuesta a medrar. En concomitancia: tenía una voluntad inquebrantable y «... recitó (...) con exceso de gorgoritos y una dicción calamitosa, (...) tenía un silabeo canyengue que imitaba a Gardel...» (*Santa Evita*, 317).

Evita forma con Magaldi una pareja similar a la que forma con Perón sin el ingrediente del «marido maravilloso» a quien todo le debe. Aquel es un ensayo fallido de este, donde él es mayor, poderoso, consagrado, la apadrina, se la lleva. Son vidas paralelas, «Magaldi es el mejor cantante, yo voy a ser la mejor actriz». Los une, igualmente, un toque milagroso, una señal del destino que resuena la superstición de Magaldi.¹⁴ Un elemento maravilloso es el que determina la realización de la peripecia, el pájaro:

Era supersticioso y debió sentir que si por azar coincidía en la misma mesa con un pájaro, que solo se deja ver en cautiverio, ambos estaban hechos de la misma sustancia (...) Que Evita mencionara sin querer el más secreto de sus temores –no poder cantar– le hizo suponer que entre ella y él había un lazo invisible. (*Santa Evita*, 314)

El pájaro, desencadenante del viaje, es también el catalizador simbólico que funciona en el universo narrativo de T.E.M. como el constituyente mítico del nombre de Eva («Magaldi creía en el poder determinante de los nombres»). Desde *La novela de Perón*, el anagrama eva = ave retorna con los mismos resortes significativos y las connotaciones del destino sagrado que no se puede eludir, por eso, el cantor se resigna, se agobia con la mirada de Eva. El remate de la argumentación de la madre para disuadir a Magaldi es la apelación al pájaro:

Además estaba la calandria. Se había posado en la mesa para marcar un destino. Desoír los avisos de una calandria era invocar la mala suerte. (*Santa Evita*, 316)

La reconstrucción que estas novelas hacen del viaje demuestran las posibilidades distintas para leer la historia y ponen de manifiesto la existencia de respuestas «imaginarias» frente a los hechos que dan razón de la mitificación –en tanto relato incesante y sin clausura– de lo marginal, plural y ambivalente.

La enfermedad. Ubico a la enfermedad de Eva como peripecia porque marca un vuelco en su trayecto vital. Significa el fin de su carrera política y su ingreso en el proceso de santificación popular.¹⁵ Mi propósito es leer el cáncer de Eva en claves de su articulación en el relato con el que se nove-

14. Otra similitud con Perón.

15. En este apartado me ocuparé exclusivamente de *Santa Evita* de T.E.M., otros textos que retoman igualmente la temática de la enfermedad, se analizarán desde otras especificidades.

lará su historia, la proyección imaginaria que adopta el suceso y su incidencia en el artefacto mítico.

Constitutivamente, la enfermedad se textualiza en peripecia por condensar es sí misma el significado de la mutación. El cáncer de útero, motivo frecuentado por la crítica en el sentido de una metáfora de la infertilidad de Eva, implica para la historia la transformación del cuerpo y del espíritu de la heroína, dado que al no estar aun determinada su etiología, se le atribuye –entre otras imaginaciones– ser una enfermedad del alma que involucra al cuerpo:¹⁶

Alguna vez le habían dicho que no era el cuerpo lo que se enfermaba sino el ser entero. Si el ser lograba recuperarse (...) lo demás era cuestión de tiempo y fuerza de voluntad... (*Santa Evita*, 15)

El cáncer es una enfermedad incomprendida, misteriosa y en consecuencia exiliada al ámbito de la violación de un tabú: si bien no es contagiosa, se le teme intensamente y se vuelve «moralmente, si no, literalmente, contagiosa». (Sontag, 1978: 11) Evita se queja del abandono de su marido y de la soledad en que se encuentra:

... hizo llamar al marido (...) Tenía una expresión desconcertada y parecía deseoso de irse ... (*Santa Evita*, 14)

La vida de Eva Duarte es una transformación incesante: sus cambios de *look*, su belleza insípida trocada en esplendor, su rostro henchido y sonriente a su gesto afilado y a punto de llorar en los días postreros. Pero, es evidente que la enfermedad es la que moldea el sentido de su figuración porque privilegia la resonancia significativa del cuerpo. El cuerpo enfermo de Eva es la materialidad que sustenta todos los mitos:

...había corrido por todas partes el rumor de que se estaba muriendo (...) la gente desesperada interrumpía sus quehaceres para implorarle a Dios que la conservara viva. Cada casa humilde tenía un altar... (*Santa Evita*, 37)

De pronto, los adalides de la civilización se enteraron con alivio de que las navajas de cáncer taladraban la matriz de «Esa mujer». (...) Evita agonizaba y alguien pintó una divisa de mal agüero: *Viva el cáncer...* (*Santa Evita*, 71)

16. Susan Sontag en un estudio esclarecedor habla de «las fantasías punitivas y sentimentales que se maquinan sobre este estado: no de una geografía real, sino de estereotipos». (Sontag, 1980: 10)

La novela de T.E.M. pone al lector frente a la enfermedad en relación con la imagen pública de Eva generadora de amores y odios. Sin embargo, subyace el proceso de deconstrucción del mito porque el texto se ubica en la intimidad doméstica de la protagonista, el espacio privado despoja al personaje de la «armadura» con que se muestra en el espacio público; de hecho, en su última presentación en público, la asunción de la segunda presidencia de Perón, Eva es sostenida por «un corsé de yeso y alambres» para mantenerse erguida. El relato incursiona en los espacios más celosamente resguardados: el sueño, los cajones de ropa interior, los ardidés del maquillaje y las hemorragias menstruales.

La novela comienza con el despertar de Evita de un largo sueño,¹⁷ como la renuncia a resguardar el cuerpo y el anuncio del destino que le espera —una muerte que simula un sueño perpetuo. *Santa Evita* presenta una heroína casi resignada en contraste con *La pasión según Eva* que ahonda en la enfermedad y el dolor de asumirla. En aquella, se organiza un campo de sentido donde la muerte es análoga al sueño y la enfermedad es menos dolorosa que la tristeza. Lo peor, para Eva, es la pena y el olvido. El cáncer la priva de los disfraces y luego de su cuerpo, solo le quedan sensaciones:

A la mañana siguiente despertó con tanto ánimo y liviandad que se reconcilió con su cuerpo. Después de todo lo que la había hecho sufrir, ahora ni siquiera lo sentía. No tenía cuerpo sino respiraciones, deseos, placeres inocentes, imágenes de lugares adonde ir... (*Santa Evita*, 15)

Irónicamente, en la enfermedad, Evita casi no tiene cuerpo frente a las imposturas del imaginario sobre el pasado y el futuro que exacerbaban su presencia: la leyenda negra que alimentaba la figura de la cortesana y, con su muerte, la obsesión por su cuerpo para propios y enemigos.¹⁸ El vaciamiento ginecológico es por extensión el despojamiento de su corporeidad. Subsidiario del cuerpo que la abandona, su actividad política también la abandona. Sin cuerpo, más aun, sin sus disfraces, no tiene instrumentos para continuar su vi-

17. Con igual intención desmitificadora, *El general en su laberinto* comienza con Bolívar, desnudo, flotando en su baño. (Cfr. Pulgarín, 1995: 136)

18. «... es una santa, es una hiena. (...) En casi todos los libelos había uno que otro insulto por su pasado, (...) la llamaban Agripina, Sempronia, Nefertitis...» (*Santa Evita*, 91). Nombres de mujeres ligadas al poder, célebres por su maldad y conducta disipada. Nefertitis fue reina de Egipto, esposa del faraón Akhenatón y madre de Tutankhamon. La asociación a Agripina es llamativa porque es dueña de una biografía donde abundan hechos condenables. Emperatriz romana, madre de Nerón, envenenó a su segundo marido y fue acusada de incesto con su hermano Calígula y de amores adúlteros con su cuñado Emilio Lépido. Fue desterrada, luego se casó con el emperador Claudio a quien hizo que nombrara por sucesor a Nerón y, para evitar que se arrepiñiera después, lo envenenó.

da pública. El cáncer es la hipótesis explicativa del «renunciamento». Adhiero a la interpretación del cáncer como la causa de su retirada en el Cabildo Abierto de 1951, no obstante, *Santa Evita*, no desacredita como posibles el planteo de los militares y el celo de Perón. El «renunciamento» construye la imagen de Evita como militante pura («renuncio a los honores, no a la lucha» reza su célebre frase) que se consolidará en las prefiguraciones míticas como la de Montoneros en los años '70.

La novela, con un procedimiento habitual, distancia el relato del «renunciamento» en boca del peluquero de la Primera Dama, Julio Alcaraz. Personaje interesante, actante del «saber», especie de demiurgo que puede activar la clave que abre los secretos, Alcaraz conoce a Evita desde antes que sea Evita, la conoce desde que era una desconocida y es quien «la hizo» —como también puede decir Perón— porque pergeñó su imagen: maquillaje, pelo oxigenado y el emblemático rodete. Tiene un pequeño museo en el fondo de su negocio con imitaciones de los peinados y tocados de Eva. El peluquero sabe si ella está tensa al tocar su cabello, sabe de Eva por Eva y por lo que se dice y se escribe. Además, escucha sin querer la discusión con Perón momentos después del «renunciamento» y la confirmación más temida:

—Tenés cáncer —dijo—. Estás muriéndote de cáncer y eso no tiene remedio.

Nunca voy a olvidar el llanto volcánico que se remontó en la oscuridad en la que yo me ocultaba. Era el llanto de llamas verdaderas, de pánico, de soledad, de amor perdido... (*Santa Evita*, 118)

La enfermedad vacía el cuerpo de la heroína y traslaticiamente a su pueblo. El «renunciamento» es una derrota perpetrada por el cáncer, por los militares o por ambos que desplaza a Evita y al ala obrera del Peronismo. El cuerpo desmaterializado encarna la injusticia social, de allí el sentido trágico que adquieren su enfermedad y muerte, es un hecho particular que contamina a la comunidad.¹⁹

Con el cáncer, el personaje se separa de la heroína, al mismo tiempo que se inicia en la pasividad, en los recuerdos y en el presagioso sueño de los calmantes. En la enfermedad, Evita no se pierde ni se indiscrimina, los procedimientos discursivos apuntan a un proceso distinto de desmitificación que

19. Se corrobora la hipótesis de Sontag: «Dado que el cáncer puede ser un escándalo que comprometa la vida sentimental, las posibilidades de carrera y hasta el propio empleo del enfermo, los pacientes tienden a ser remilgados y reservados acerca de su enfermedad (...) A los pacientes de cáncer se les miente no simplemente porque la enfermedad sea (o se piense que sea) una condena a muerte, sino porque se la considera obscena —en el sentido original del término—, es decir: mal augurio, abominable, repugnante». (Sontag, 1980: 14)

muestra al personaje más asequible y cotidiano. La novela nos enfrenta al comienzo de otra historia, la historia del cadáver.

La resurrección. Eva Perón murió el 26 de julio de 1952, al día siguiente, el taxidermista y agregado cultural de la embajada de España, Dr. Pedro Ara, a pedido del general Perón, embalsamó su cuerpo. Poco después, fue trasladado a la sede de la C.G.T. esperando la construcción de un monumento funerario que jamás se construyó. En 1955 un golpe militar derrocó a Perón, el nuevo gobierno decidió deshacerse del cuerpo momificado y en el mes de diciembre, desapareció. Hasta 1971, año en que fue devuelto a Perón en su residencia madrileña, no se supo nada cierto del paradero del cadáver. Fue secuestrado por oficiales de ejército y después de unos meses en la Argentina fue trasladado a Alemania y finalmente a Italia donde se lo sepultó con nombre falso.

Durante los quince años que estuvo desaparecido, la duda sobre el cuerpo muerto de Eva generó un vacío en la historia oficial que fue, por contrapartida, ocupado en el imaginario. El silencio fue reemplazado por el murmullo de una compleja mitología. Nadie sabía donde estaba, no estaba en ninguna parte, pero estaba en todas partes porque habitaba en el pensamiento de los argentinos. En esta instancia, Eva «entra a la eternidad» porque posee un cuerpo incorruptible con el que puede volver, esto es, resucitar en la esperanza de los descamisados (*Volveré y seré millones*), en la utopía de Montoneros (*Si Evita viviera, sería montonera*) y en el horror de sus enemigos.

La idea de la resurrección, deudora de la escatología²⁰ cristiana, tiene otras implicaciones no excluyentes como el hipotexto del héroe modélico o las relaciones entre muerte y política.

Los héroes «fundadores» como Cristo o Ixapú e Ixabalanque (del *Popol Vuh*) se inmolan y acceden a la eternidad provistos de una corporalidad similar a la que tenían en su vida terrena. La resurrección es, en efecto, un regreso pero en otras condiciones, significa una transformación o una multiplicación, no es una réplica de la vida anterior sino en el paso a una «vida nueva».²¹ La muerte de Evita no es el paso a la muerte sino a la inmortalidad, su cuerpo ingresa al espacio espectral de los héroes como el sargento Cabral que muere «haciéndose inmortal» –para citar un ejemplo del texto cultural propio de la Argentina, en este caso, la Marcha de San Lorenzo–. La idea de que es necesario un cuerpo para poder resucitar se encuentra en los textos sagrados, en el texto Evangélico dice:

20. Utilizo este término dentro de la acepción referida a la «...parte de la teología que trata del destino final del hombre y del mundo». (Dato de diccionario)

21. De ahí que los cristianos que anunciaban la resurrección hablaban de la «Buena Nueva».

...los muertos resucitarán incorruptibles. Es necesario que este ser corruptible se revista de incorruptibilidad y que este ser mortal se revista de inmortalidad... (I Corintios, 15, 53-37)

El deseo implícito en estas figuraciones tiene que ver con elementos identificatorios propios del mito –como en las peripecias anteriores– e inherentes a las mutaciones, en tanto «progreso» espiritual del héroe. La muerte sitúa a Evita en el máximo peldaño de este camino espiritual porque se proyectan las condiciones para su vuelta. La literatura se apropió de este tópico para textualizar el cadáver como motor del gran relato de Evita.

Me ocuparé de dos textos, «Esa mujer» de Rodolfo Walsh y *Santa Evita* de T.E.M. y su incumbencia en esta temática. La novela contiene al cuento y, en realidad, casi todo lo dicho o escrito sobre la desaparición del cadáver puede leerse allí. Leemos en *Santa Evita*:

En los diez años que siguieron al secuestro, nadie publicó una sola línea sobre el cadáver de Evita. El primero que lo hizo fue Rodolfo Walsh en «Esa mujer», pero la palabra Evita no aparece en el texto. Se lo merodea, se la elude, se la invoca, sin embargo nadie la pronuncia. La palabra no dicha era en ese momento la descripción perfecta del cuerpo que había desaparecido. Desde que apareció el cuento de Walsh, en 1965, a la prensa se le dio por acumular conjeturas sobre el cadáver... (*Santa Evita*, 301)

La importancia que concedemos al cuento de Walsh, y a toda su obra, es notoria, como lectores y como argentinos. Su literatura se organiza desde el «deseo de saber», el compromiso político y el acceso a una forma estética que nos identifica. Kraniauskas lo explica mejor cuando dice que

... la importancia de «Esa mujer» es que fue escrito en el momento de transición literaria de Walsh –a mitad de camino entre el liberalismo-estetecismo y el peronismo-compromiso– cuando todas las lógicas –«inteligencia», «saber», «compromiso», «mercado», «Estado»– están presentes en el texto sin ser todavía subordinadas a la realidad como «argumentadora». (Kraniauskas, 1998: 102)

Traigo a colación esta cita y me remito al análisis de este autor y al de Royo porque proporcionan un acceso de lectura que ayuda a visualizar los efectos del texto cuando fue publicado en 1965 y el sentido que fue adquiriendo en los años posteriores en diálogo con la realidad y con otras producciones imaginarias. De allí su vigencia.

«Esa mujer» recrea el luctuoso episodio del secuestro del cadáver «... pero aun conociéndolo fugazmente, su reconocimiento es privativo de los ini-

ciados en la lectura de la elipsis...» (Royo, 1996: 75). Frente a la interdicción impuesta por la Revolución Libertadora, el texto se vale de dos registros en pos del «deseo de saber»: uno implícito y otro explícito que resuenan en una lectura capaz de recrear ese «deseo de saber». El texto reproduce el diálogo entre el periodista (Walsh) y el entrevistado (el coronel Moori Koenig) referido a «esa mujer» (el cadáver de Eva Perón). En apariencia, el diálogo es inconducente, se evade en lapsus y se fragmenta en repeticiones o malos entendidos.

Lo relevante de este pequeño relato es que pone en evidencia que Eva Perón es el elemento fundamental de «Peronismo imaginario» (en la terminología de Sebrelli). Eva, su cuerpo perdido, imaginado en mil destinos, esperado para la salvación o la venganza es la metáfora de los conflictos que nos escinden como sociedad. En consecuencia, lo cognitivo –la red de significaciones que se encarnan en el «saber»– y lo emotivo –la red de los deseos y como tales de «poseer»– constituyen la trama que sostiene las identificaciones. El periodista no consigue la información que esperaba, sí la certeza de que el «deseo de poseer» subordina al «deseo de saber» y que un objeto de amor es el que lo ha reunido con el Coronel, un objeto imaginario, un objeto *verdaderamente* disputado:

Algún día (pienso en momentos de ira) iré a buscarla (...) Si la encuentro, frescas altas olas de cólera, miedo y frustrado amor se alzarán, poderosas vengativas olas, y por un momento ya no me sentiré solo, y no me sentiré como una arrastrada, amarga, olvidada sombra. («Esa mujer», 96)²²

Irá a buscarla sin ningún motivo «inteligente» porque lo que mueve la búsqueda está «... detrás de sus restos...», es algo que, ahora está seguro, no puede conocer, justamente porque está oculta, porque se escapa y porque hay otros que también la quieren poseer:

Mientras sé que ya no me interesa, y que justamente no moveré un dedo, ni siquiera en el mapa, la voz del coronel me alcanza con una revelación. –Es mía– dice simplemente –Esa mujer es mía. («Esa mujer», 107)

¿Por qué el cuerpo perdido de Eva Duarte provocó como respuesta el surgimiento de este artefacto mítico? Entre otras determinaciones, porque para que el deseo –en tanto tensión que apunta a un fin, a la conquista de un objeto– pueda inscribirse en la red de significaciones es necesario que el discurso se temporalice, se instale en cierta demora del desenlace:

22. Cito de la versión de Rodolfo Walsh, *Crónicas del pasado*, Buenos Aires, J. Álvarez, 1966.

Mientras no apareciera, toda especulación parecía legítima (...) Se decía que mientras no apareciera, el país iba a vivir cortado por la mitad, inconcluso, inerme ante los buitres del capital extranjero, despojado, vendido al mejor postor. *Ella volverá y será millones*, escribían los muros de Buenos Aires. *Evita resucita. Vendrá la muerte y tendrá sus ojos*. (*Santa Evita*, 302)

Veinte años después de «Esa mujer», T.E.M. publica *Santa Evita*, lapso en el que intermediaron acontecimientos políticos y procesos socioculturales que influyeron en el estatuto del mito de Eva Perón. En este momento, Evita «...es una de las figuras inmortales de la cultura argentina, (...) los mecanismos de representación conforman un caso paradigmático de santificación e inmortalización, en el mismo plano en que se inscribe el máximo héroe nacional, José de San Martín, y el máximo héroe de la cultura de masa, Carlos Gardel...» (Cortés Rocca y Kohan, 1999: 59).

En estas circunstancias, con la imposibilidad de la Historia de dar cuenta del fenómeno Evita y con la resemantización desde mecanismos literarios, esta novela pretende contar la historia de un cuerpo que «...con la muerte, cobra una sonoridad sin par y redefine en forma mítica a la mujer que lo habitaba». ²³ De modo que el insólito periplo del cadáver es el tema dominante de la novela. En este punto, elemental y redundante, es donde se emparenta con «Esa mujer» porque ambos textos indagan en la presencia de la muerte y los «oficios» culturales que a su alrededor se activan como los determinantes del derrotero de la nación en la tensión de la espera:

... Muerta –dijo–, esa mujer es todavía más peligrosa que cuando estaba viva. El tirano lo sabía y por eso la dejó aquí, para que nos enferme la vida a todos. En cualquier tugurio aparecen fotos de ella. Los ignorantes la veneran como a una santa. Creen que puede resucitar el día menos pensado y convertir a la Argentina en una dictadura de mendigos. (*Santa Evita*, 25)

La promesa de la famosa frase atribuida a Evita no es incumplida porque resucita en las utopías, relatos y multiplicaciones («Evita fue convirtiéndose en un relato que antes de terminar, encendía otro...» *Santa Evita*, p. 21). Son «vueltas» o repeticiones que resultan de la configuración mítica, sirven para reactualizar el pasado y activan la memoria en una evocación permanente –y a la vez renovada– de la heroína. Las evocaciones, que a fuerza de deseo, producen una gran carga de energía provocando la ilusión de vida, de eternidad.

23. Del paratexto de la edición que manejo.

LA OTRA, LA MISMA (EL DRAMA)

«Allí la esperanza. la enorme. la tremenda. querida

[Evita.

para mí el pueblo. para mí los obreros. mi vida es.

[fue: una fuerza...»

Leonidas Lamborghini,
Eva Perón en la hoguera.

La extensa mitología de Evita puede ser considerada como una cierta información significativa que distintas manifestaciones culturales inscriben en determinaciones simbólicas e históricas. A este complejo mítico se lo reconoce como un espacio amplio, de múltiples historicidades y de duraciones entrecruzadas. La lectura de las representaciones del mito reflejadas en la literatura se resuelven desde una heterogeneidad de lugares de enunciación y procedimientos de ficcionalización y desmitificación y, en consecuencia, de condiciones de reconocimiento que no se definen con absoluta nitidez.

Uno de los efectos de esta compleja articulación imaginaria reside precisamente en su carácter heterogéneo, es decir, en su capacidad para integrar en el interior del macrodiscurso mítico una multitud de géneros tanto en lo que respecta a sus referentes (ficcional, documentales, espectaculares, etc.) como a sus características discursivas o registros genéricos (musicales, paródicos, dramáticos, etc.).

Nutrida de esta heterogeneidad, la literatura convoca a distintos registros genéricos, como el narrativo, revisado en el capítulo anterior, o el dramático que, en mi investigación, proporcionará los elementos de una estructura profunda que puede garantizar el reconocimiento de núcleos constitutivos del mito evitista. Estos núcleos son el soporte de un haz de sentido sobre el cual se perfilan las representaciones de Eva Perón: la *paradoja* en tanto figura que envuelve contradicción.²⁴

A riesgo de la anulación de sentido, la vida de Eva se parece al laberinto de Bolívar o al del personaje que Borges describe en «El jardín de los

24. En idéntico sentido que al referirme en el capítulo I, a la «figura» de Perón, hago extensivo el uso de «figura» devenido del dominio de la retórica y aplicado a personas que alcanzan notoriedad pública.

senderos que se bifurcan».²⁵ Bolívar se cree perdido en un laberinto porque, en apariencia, no pudo resolver la problemática de las opciones. La opción, generadora de conflictividad, no es otra cosa que el sentido de las representaciones de la vida de un individuo. En todo recorrido vital, las opciones quedan implicadas en la tensión que obliga a elegir entre dos posibilidades intensamente contradictorias. De allí, la esencia dramática con que se revisten ciertos actos donde al individuo se le impone, por mandato o por destino, la negación de la totalidad por el imperativo de optar partes, en caso contrario, se expone al albur de quedarse sin nada. La toma de decisión tiene el carácter de un acto generador porque se acomete resueltamente. Al actuar se anticipa la existencia futura y, aunque jamás se pueda estar seguro de que el futuro cumplirá el plan o las esperanzas, la voluntad es la que revela el pensamiento del héroe. En esto se funda la regla de que el héroe del drama es un ser activo, que decide en un sentido u otro valiéndose de su energía y su temperamento. La tensión dramática es el plafón donde se resuelve una determinada actuación.

Postulo que Eva Duarte es un personaje que participa de esta esencia dramática en la construcción de su identidad social. La paradoja estaría en los extremos donde también se juegan la imposición de normas y valores que tienen que ver con procesos de legitimación o exclusión de quienes no reproduzcan los procedimientos socialmente aceptados. Según mi esquema, optar por todo o demorar la opción no puede legitimarse socialmente y conduce al «laberinto» o a las «bifurcaciones». Por lo tanto, la paradoja explica la potencia de proyectos vitales que se articulan en base a ella, y la profusa semiosis de su reconocimiento en categorías como «celebridad», «fama» o «estigma». Según mi criterio, las representaciones de Eva Duarte ofrecen la posibilidad de ser visualizadas desde una dimensión polémica conformada por la paradoja o el «escándalo».²⁶

El dramatismo ofrece un ángulo para abordar la polémica identidad de Evita porque permite indagar acerca de la resolución de paradojas con las que

25. Citado por González Requena en el tratamiento de «La carencia de clausura» (González Requena, 1992: 42): «En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina todas las otras; en la del casi inextricable T'sui Pen [de Borges] opta, simultáneamente, por todas. Crea así diversos porvenires, diversos tiempos que también proliferan y se bifurcan».

26. Mirta Antonelli (1996: 38) señala algunas precisiones acerca del «escándalo» que pueden ser rescatados en el contexto de la construcción de los relatos sobre «lo vivido»: «En el caso del divergente, el relato se instaura como alejamiento de la norma / lo normal en un discurso que se presenta como revelación sincera de lo íntimo del corazón que justifica una «notoriedad», una vida con valor social digna de ser admirada y amada. En el caso del desviado, la identidad social que construyen los otros como biógrafos, es el relato de la transgresión que engendra el *escándalo* y plantea virtualmente su exclusión».

se presenta su vida: *actriz / Primera Dama, aventurera / militante*²⁷ o *viva / muerta*. ¿Cómo se vuelven concordantes estos opuestos o es que una personalidad nacida de la contradicción genera un des-orden²⁸ que la hace esquiva, inapresable y, por lo tanto, deseable? Según Mirta Antonelli:

... En oposición al mediocre, al hombre común, el caso del divergente concierne la excepcionalidad de ciertas figuras de identidad fundadas en el origen de una intimidad que no solo debe enunciarse sino hacerse visible: la Solidaria, la Rebelde, la Apasionada. En las tres figuras, el conflicto con el mundo se opera por medio del cuerpo: lugar habitado por la pasión que se alimenta de la intuición y la misma del corazón... (Antonelli, 1996: 42)

Afirmación que alcanza significado en relación con otras cuestiones revisadas en este estudio como la predestinación, el cuerpo y la escatología cristiana. Desde esta perspectiva, lo ambivalente es textualizado por la literatura como posibilidad imaginaria al transitar lo marginal y lo privado. Es una manera de asumir las contradicciones en una versión no unívoca de los acontecimientos y sus protagonistas como modo de apelar al juego irónico de la Historia.

Actriz / Primera Dama. Las primeras líneas de *Santa Evita* plantean el misterio de la protagonista como alguien que en el pasado, inexplicablemente, era otra: «... no parecía la misma persona...» Antes, Evita era nada o «... menos que nada...» y su vida asume «principio y fines trascendentes» (Antonelli, 1996: 42) por la misión que el destino impone que cumpla. Allí obtienen coherencia pasado, presente y futuro: antes era «... menos que nada...» pero ahora es Primera Dama:

... actuaba en teatros desahuciados por una paga de café con leche (...) Se fue volviendo hermosa con la pasión, con la memoria y con la muerte. Se tejió a sí misma una crisálida de belleza, fue empollándose reina... (*Santa Evita*, 12)

A un origen estigmatizado, Eva opone la legitimidad. También existe la posibilidad de que el personaje «divergente» no conciba oposición entre estos dos designios sociales y que su rebeldía los convierta en equiparables:

27. Paráfrasis del título de Sebrelí.

28. «...Eva rechazaba el orden de los manteles, la paz dominical, los ravioles (...) Todos supimos en Junín que Eva desertaba del orden y que no quería hacer carrera, nuestra carrera...», dice una de las hermanas de Eva en *La pasión según Eva*, 85.

En el momento más solemne e histórico de sus vidas, los contrayentes decidieron burlarse olímpicamente de la historia (...) Esos detalles nimios ya no les inquietaban. Mintieron porque habían dejado de discernir entre mentira y verdad, y porque ambos, **actores consumados, empezaron a representarse a sí mismos en otros papeles.**²⁹ Mintieron porque habían decidido que la realidad sería desde entonces, lo que ellos quisieran... (*Santa Evita*, 144. El subrayado es mío).

La novela desdibuja los rasgos de oposición del par actriz / esposa del Conductor y los presenta como realizaciones de una misma esencia; el estigma –hija ilegítima, actriz de segunda³⁰ son las marcas que la habilitan, paradójicamente, en el lugar que ahora ocupa, por eso la excepcionalidad de su figura. Ser una oscura actriz y ser la Primera Dama son formas contradictorias en superficie. En profundidad, son variaciones diferentes de un mismo registro que ponen en funcionamiento un destino peculiar. Como heroína dramática, proyecta, confía y actúa en una tensión que anticipa su existencia futura –«desde chiquita quiso ser diferente», dice su madre al doctor Pedro Ara (*Santa Evita*, 46). Eva anula la incertidumbre que los sucesos puedan traer porque todo se subordina a la única lógica que conoce, la de ser actriz:

Perón era admirador de la escenografía fascista y casi todos sus actos de masa copiaban a los del Duce. Pero Evita que no tenía otra cultura que la del cine, quería que su proclamación se pareciera a un estreno de Hollywood, con reflectores, música de trompetas y aluviones de público... (*Santa Evita*, 94)

En la conciencia del personaje no hay disyuntiva, el pasado de hija bastarda, los inciertos primeros años en Buenos Aires no son obstáculo, son el correlato de ser una «humilde mujer de pueblo», como se autodenomina en *La razón de mi vida*. Además, su estigma opera para fortalecer la ilusión totalizadora del Peronismo –que como el cristianismo– es el espacio que hace posible todas las redenciones. El estigma cambia de signo y forma parte de la predestinación de resguardar a los descamisados, de ser su Madre:

29. «La vocación artística es el modo en que el divergente elige ‘olvidarse de sí’, ‘perderse’. Buscando en la realización de ‘papeles’ un modo de contacto». (Antonelli, 1996: 43)

30. El antiperonismo tomó la bandera de la moral y descargó contra el Peronismo una campaña que tuvo como blanco principal a Evita. le reservaron infamantes insultos referidos en su primera juventud en Junín y a los años de actriz en Buenos Aires. Ezequiel Martínez Estrada encabeza la lista de la literatura detractora, la literatura de la *infamia*, (en el sentido que Antonelli atribuye a este término): «Su resentimiento contra el género humano, propio de la actriz de terceros papeles, se conformó con descargarse contra un objeto concreto: la oligarquía o el público de los teatros céntricos. El pueblo de los descamisados o grasitas había sido su público...» (Martínez Estrada, 1956: 241)

... se preguntó cómo su cara se había alzado de la humillación y el polvo para pasear ahora en el trono de aquel Cadillac con los brazos en alto, leyendo en los ojos de la gente **una veneración que jamás había conocido actriz alguna**, Evita, Evita querida, madrecita de mi corazón. Se iba a morir mañana, pero qué importaba, cien muertes no alcanzaban para pagar una vida como esa... (*Santa Evita*, 39. El subrayado es mío.)

Aventurera / militante. Como mujer del Conductor del pueblo, Eva advierte que no está sola en el sufrimiento de la injusticia de una sociedad que no la integra, encuentra a miles de migrantes que, como ella, sufren humillaciones y frustraciones.³¹ La rebeldía encuentra su quicio en el doble reconocimiento: de ser parte de ese pueblo sufriente y de ser la guía del rebaño. Eva renueva la discursividad respecto de la Primera Dama, rompe con el molde establecido y restituye el de la «Madre sanadora» de su pueblo. Una vez más, desde la escatología cristiana, la heroína que estaba fuera de la ley, fuera de la sociedad burguesa, en los límites de la ciudad, asienta su trayectoria en la «Causa Superior»:

... A mí Perón me sacó de adentro lo mejor, y si soy Evita es por eso, si me hubiera casado con Mario o con aquel periodista sería la Chola o Eva Duarte, pero no Evita, ¿te das cuenta?... (*Santa Evita*, 42)

Ser Evita es la encarnación de la pasión que salvará al pueblo, es la Madre amorosa que puede abolir el abismo entre ricos y pobres y asistir a cada cuerpo sufriente. La vida privada se apropia de la vida pública, la salvación del pueblo se dará por la intermediación de la esposa del conductor:

... que alguien conceda importancia a tu inexistencia, a tu dolor. ¡Que alguien te mande una carta con membrete oficial (...) y sobre todo que te digan que sí! (...) ¡Que alguna vez el miserable estado diga que sí...! (*La pasión según Eva*, 57)

El abandono de la Rebelde y la opción por la Militante promueve la semiosis del reconocimiento de la celebridad de Evita y convalida el adveni-

31. Sebrelí reflexiona sobre el éxodo rural en relación con la marginalidad de Eva Duarte: «También el obrero, el ‘cabecita negra’, como Eva Duarte, pertenece a dos grupos heterogéneos: el del campo de donde procede y el de la ciudad a la que tiene que adaptarse, también como Eva Duarte, el obrero se siente un bastardo: de derecho (...) forma parte de la sociedad con el título honorable de ciudadano, pero de hecho es humillado por la cultura de élite a la que no tiene ningún acceso, rechazado por la sociedad burguesa que le niega toda integración. A su desarraigo, a su exilio geográfico, se suma el desarraigo social más dramático aun...» (Sebrelí, 1971: 32)

miento de un discurso metafórico integrado por elementos alusivos a la imaginación del cielo o del paraíso (opuesto al infierno) y de remisiones a lo aéreo (como opuesto a lo subterráneo): el ángel salvador, el hada buena y la madre como componentes del emblema de *la compañera Evita*. En contrapartida la leyenda de la infamia atribuyó su presencia a los dioses infernales y plasmó el campo semántico de la oscura aventurera, la pequeña trepadora, «la sublimación de lo torpe ruin y abyecto» (Martínez Estrada, 1956: 241). La entronización de Eva como adalid en la defensa del pueblo oprimido fue el inicio de la exposición del cuerpo, en consecuencia, se produjo una asimilación al cuerpo social y metonímicamente a la nación. En afinidad, «la hazaña redentora», al instalar un tipo particular de celebraciones, anuló la discriminación entre pasado, presente y futuro y dispuso la representación de la heroína en un presente perpetuo (como entrada al tiempo mítico). Dicha inmutabilidad del tiempo, iniciado en la militancia de Evita, es la que luego se asimiló al atributo de santa.

La escritura novelesca asume la condición periférica de la protagonista en la explicitación de los mecanismos escriturarios que fracasan en la tentativa de apresar en un todo homogéneo la ambigüedad de un personaje como Evita:

... Lo que a mí me seducía, en cambio, eran sus márgenes, su oscuridad, lo que había de Evita de indecible. Pensé, siguiendo a Walter Benjamin, que cuando un ser histórico ha sido redimido se puede citar todo su pasado: tanto las apoteosis como su secreto. Será tal vez por eso que en *La novela de Perón* solo acerté a narrar lo más privado de Perón, no sus hazañas públicas: cuando trataba de abarcarlo por entero, el texto se me quebraba entre los dedos. No fue así con Evita. Eva es también un ave, lo que se lee del derecho tiene el mismo sentido que cuando se lo lee al revés ... (*Santa Evita*, 64)

La propuesta de una mirada superadora ofrece una visión de la heroína desde el límite donde siempre ella se ubica o desde la diversificación de los discursos que ella en sí misma supone. Permite textualizar la incongruencia de la trepadora, que a su vez es redentora, o la «bifurcación» en personajes distintos. El efecto de lectura no es que hay una Eva y otra Eva sino que esta heroína, «divergente», se ajusta a los perfiles que impone el itinerario de la Misión. No le importa «perdersé»; los relatos sobre su vida –cualquiera sea su signo moral– se convierten en hazañas porque queda implicada en el sentido abarcador de la Causa Superior: «...en cada instante de su vida tenía conciencia de lo que podía haber sido y lo que era...» (*Santa Evita*, 43)

Viva / muerta. La muerte es un concepto sobredeterminado que suele plantearse en términos heterogéneos. Aunque en el plano de la imaginación la

muerte es inapresable lleva a procesos, que no se prestan a engaño. Todos los seres vivos están expuestos a la extinción y a la mineralización de sus cadáveres. La certeza inapelable que abarca no solo a los seres vivos sino a lo especificado como temporal –las sociedades, los sistemas culturales, los objetos– no mengua las angustias y las energías que se movilizan para rechazarla o vencerla.³²

La muerte se presenta como «un dato paradójico» según Thomas:³³ «La muerte es cotidiana, natural, aleatoria, universal, pero sólo en parte». De suerte que es:

- *cotidiana*, sin embargo parece *lejana*,
- *natural*, no obstante se percibe como una *agresión*,
- *aleatoria*, pero procede de lo *imprevisible* («Vosotros no sabéis ni la hora ni el lugar» dice el Evangelista),
- *universal*, pero es también *única*, es un acto solitario.

Entonces, la muerte es un concepto fuera de toda categoría. Cuando sucede, el muerto queda «física y socialmente excluido del mundo de los vivos» (Thomas, 1992: 13). La cultura elaboró una compleja parafernalia para incluir este acontecimiento entre las demás prácticas sociales. Nuestra cultura apela al mito del eterno retorno sustituyendo el cuerpo en proceso de putrefacción por la tumba, cuerpo incorruptible y símbolo del muerto. A la vez, separa el cuerpo del espíritu y establece canales de comunicación solo con el espíritu: misa, oración, elegía, aniversario.

¿Qué sucede cuando los ritos funerarios son transgredidos o demorados? Se vive la profanación del ritual mortuorio como un crimen, como un desvío que debe ser castigado.³⁴

La muerte de Eva Perón ha sido objeto de transgresiones sucesivas que –obviamente, no estoy diciendo nada nuevo– impactaron sobre el cuerpo social, en sus distintas esferas y se materializaron en prácticas también diversas. La primera transgresión fue la de impedir la natural tanatomorfosis (transformaciones naturales del cadáver como enfriamiento, rigidez, putrefacción y es-

32. Prueba de ello lo constituye el extenso catálogo de obras clásicas de la literatura que transitan la idea de la muerte y el destino, las ideas de la vida como un tiempo predestinado para vivir y morir, las imágenes figuradas de la muerte y, en general, la concepción del arte como conjuro para perdurar sobre la muerte.

33. Cfr. Louis-Vicent Thomas, *La muerte. Un estudio cultural*. Libro que me ha permitido comprender aspectos importantes de la *muerte* con relación a la muerte de Eva Perón. Ideas generales, estudio de los discursos e hipótesis de refinada claridad abrieron puertas en esta investigación.

34. Antígona sabe lo poco que significa su muerte frente al sacrilegio de los cuerpos insepultos. Se juega en este caso –como veremos en *Evita*– el tiempo que transcurre, porque se trata de rituales perentorios, la dilación es también un pecado.

tadio final de mineralización). El general Perón ordenó embalsamar el cuerpo con la previsión de impedir que fuera olvidada —«... Juan, no dejes que me olviden. —Quedate tranquila, no te van a olvidar, ya está todo arreglado...» (*Santa Evita*, 15)—; el cuerpo impoluto sería exhibido en un monumento grandioso. El cuerpo conservado en su belleza y juventud mostraría materialmente la perdurabilidad del régimen y se engazaría en la leyenda angélica de Evita, donde la enfermedad y la temprana muerte, la coronan con la aureola del mártir del pueblo oprimido. Contrariamente, Perón fracasa porque a tres años de la muerte de Eva es derrocado y, aunque no existe estricta causalidad entre un acontecimiento y otro, tuvieron más fuerza las fantasías en torno a que el desmoronamiento de su gobierno se debió a la ausencia de Evita.

En la sintaxis de la leyenda angélica, la decisión de impedir el desplazamiento natural del cuerpo (su putrefacción) no es descabellada, tiene que ver con dos lógicas que se retroalimentan. Por una parte, el Peronismo exaltó la iconografía de Eva, es decir, el referente de las representaciones elude la palabra y privilegia la voz y la estampa, son representaciones de la corporeidad. Entonces, la eternidad de ese cuerpo es el significante de un régimen que no entrará en decadencia, no se desgastará ni se transformará. Por otra parte, el cuerpo incorruptible es el correlato final de las «estaciones» de Evita: elegida entre los desposeídos, amorosa compañera del conductor, agraviada por los enemigos, madre de los descamisados y sacrificada por la enfermedad cruel.

Con la Revolución Libertadora, el cadáver queda a merced del antiperonismo y en él se encarnan «los fantasmas de la unificación y la fragmentación» (Vezzetti, 1997: 6). La momificación hace ingresar al cuerpo de Evita en una espera que culminará casi veinticinco años después con la concreción de la sepultura entre las tumbas de la Recoleta. En este lapso en que Eva habita un espacio indefinido entre los vivos y los muertos, se operó una considerable transformación en los ejes dominantes del mito evitista, sobresignificando las creencias primitivas atribuidas a los muertos que retornan al mundo de los vivos. El registro imaginario se apropió de la red de paradojas que sobrevinieron a la muerte de la heroína: es una muerta que, con su muerte, burló a sus enemigos:

...Pobre Eva. Se había desangrado por amor y le estaban pagando con abandono. Pero sus enemigos se joderían. En vida siempre había estado echándole tierra a su fuego, para no hacerle sombra al marido. Muerta se iba a convertirse en un incendio... (*Santa Evita*, 47)

La activación de elementos constitutivos de lo sacrificial como la sangre y el fuego, ponen en un primer plano el menoscabo de la Evita viva. Un

procedimiento discursivo instala a Evita muerta en una continuidad espacio-temporal que liga diversos niveles de la narración tendientes a la producción de un efecto que la sitúa radicalmente en el mundo de los muertos. La conversión en incendio supera la mitificación porque deja atrás el relato sin fin y la amenaza del retorno del ángel de la venganza. La tensión triunfo / derrota deja de ser la metáfora de las dicotomías viva / muerta o maleficio / beneficio. Desde el interior del universo narrativo, el incendio actualiza una mirada sobre el cadáver de Eva que destaca su esencia espiritual –ya muerta– transfigurada en el símbolo primigenio de la «llama viva» dominante en las representaciones de la búsqueda de espiritualidad.

Luego: está muerta pero está investida de propiedades de incorruptibilidad. La constante actuación de estas dos funciones (viva / muerta) se halla combinada de manera sistemática en *Santa Evita* por la intercambiabilidad de los atributos de una y otra:

... ¿Y ahora qué le pasa?, se preguntó el Coronel. Está perfecta, no necesita nada. No sufre pesadillas ni tiene frío. No la molestan las enfermedades ni las bacterias. Ya no tiene razones para estar triste. La examinó de arriba abajo... (*Santa Evita*, 133)

... Era un cuerpo suave, demasiado tibio para estar vivo... (*Santa Evita*, 171)

El Coronel se pregunta qué le pasa porque el cuerpo está despojado de su ser de cuerpo³⁵ en virtud de la muerte y la momificación, es ahora un objeto. Pero instalado en lo siniestro atisba como vivo, se indica como vivo, al menos, como no momificado. La hecatombe de haber interrumpido el movimiento natural del cuerpo muerto trae consigo otra continuidad fragmentada por las interrogaciones de los que fueron poseyendo sucesivamente el cadáver. Transgresión agregada porque todos estos depositarios –Ara después del '55, el Coronel y López Rega– fueron «ilegales», asaltaron el cuerpo. La escritura novelesca, en este caso, actualiza la necesidad del vínculo con los rituales funerarios y la evidencia de un quiebre en la conciencia de nación que se impone restituir. En lo que demuestra mi lectura de las novelas de T.E.M. en este punto, este sería el espacio desde donde la literatura interroga al mito, para optar por el desmontaje. Único camino en la pretensión de un discurso global que resulte pertinente en la producción de la memoria y el olvido. No hay sitios para los muertos que no sean los que la conciencia cultural destina

35. A propósito de la transformación de objetos en sujetos y viceversa, Greimas acota que «...el objeto se transforma en sujeto, porque resiste, se sustrae, rechaza al sujeto de la búsqueda mediante una especie de proyección de los obstáculos que el sujeto encuentra...» (Greimas, 1994: 45).

para ellos. Allí, el olvido. Fuera de los panteones, todo es sacrilegio. El Coronel lo asume y es el actor que pone en juego los dos papeles: transgrede porque violenta el cadáver y agrede el ritual, al mismo tiempo el peso de la tradición cristiana le impele a realizar la tumba:

Mientras el camión con su fúnebre huésped permaneció estacionado junto a la vereda del Servicio de Inteligencia, el Coronel no pudo pegar un ojo. Ordenó que se apostaran guardias día y noche y que se limpiaran los rastros de flores y de velas... (*Santa Evita*, 207)

Eva es una muerta que no puede recibir cultos funerarios, que equivale, en lo simbólico, a no estar muerta. El personaje del Coronel, que finalmente pierde la cordura, permite establecer una primera conclusión respecto al desmontaje del mito implícito en *Santa Evita*. Rinde cuentas de la esencial imposibilidad de las dos figuras simultáneas (viva / muerta); el escándalo somete a la conciencia comunitaria, cuyo imaginario apunta a lo homogéneo, continuo y civilizado, a modalizar la articulación, desde la literatura, de la función simbólica.

El desplazamiento natural de cuerpo muerto es reemplazado por otro: forzado, extraño y calamitoso. Superficialmente, *Santa Evita* y *La novela de Perón* presentan al cadáver respondiendo a su propia lógica y siguiendo su propio movimiento. En profundidad se trataría de una escritura que, con instrumentos imaginarios, conjura la prolongación del mancillamiento de las sagradas leyes. La huida del cadáver es una alegoría de la voluntad de imponer el olvido a la pesadumbre comunitaria del cadáver insepulto:

... Sé donde han ocultado el cadáver de Evita. Seguí una huella (...) Viagé hasta Bonn. Busqué el cuerpo donde me dijeron: en una carbonera en la embajada argentina. No había tal carbonera, sino un jardín. Supuse que allí estaba, entre los canteros de tulipanes, enterrada de pie, como ha contado Rodolfo Walsh. **Pero no estaba...** (*La novela de Perón*, 230. El subrayado es mío).

Después de muerta, el cuerpo de Evita se alojó en una espera que involucró tres momentos: antes del derrocamiento en la CGT, durante la proscripción de Perón, secuestrada y cuando es devuelta en los '70, en la Residencia de Olivos a merced de las prácticas espiritistas de José López Rega.

Otra paradoja: Eva es una muerta-emblema destinada a eternizar a Perón en el poder, por el contrario, produce su caída:

... Sentí que él siempre adivinaba cómo lo veía el otro. Había sido el conductor, el General, el Viejo, el dictador depuesto, el macho, el que te dije, el tirano prófugo, el cabecilla del GOU, el primer trabajador, el viudo de Eva Pe-

rón, (...) Tantos rostros vi que me decepcioné. De repente, dejó de ser un mito (...) él es nadie. Apenas es Perón, (*La novela de Perón*, 307)

La novela de Perón manifiesta la intención desmitificadora cuando el caudillo es un héroe que, además de mostrar su perfil doméstico y cotidiano, el personaje deja que otro pueda ver de una sola vez todas las caras que se postulan en los sintagmas de interdicción el último rol es el de ser el viudo de Evita.

Esta trama excepcional –también aciaga y perversa– de la historia argentina modeló, en el discurso literario, producciones como «Esa mujer», *La novela de Perón* y *Santa Evita*, en tanto partícipes y marcos de una actualización del contexto histórico y de una interpelación³⁶ a los términos constitutivos del abigarrado mito evitista. De modo que, asistimos a un universo «corporeizado» –la sociedad argentina–, contexto en el que irrumpen escenas yuxtapuestas de un referente «descorporeizado»³⁷ cuya asimilación dio como resultado un flujo de significación de estatuto imaginario. El episodio del cadáver de Eva es percibido desde artefactos imaginarios porque impone una lógica que desdibuja las fronteras entre lo *real*, lo *ficticio* y lo *falso*. La violación del tabú de los muertos nos despoja de los instrumentos culturales con los que significamos la muerte –un ritual que dota de un cuerpo «material», la tumba–. Esa muerte sin tumba, «descorporeizada», se convierte en algo siniestro, en sentido amplio «...donde predominan la ambigüedad y la confusión». (Vezzetti, 1997: 8):³⁸

... Ya todos saben dónde anduvo errando el cadáver de Evita y quien le dio reposo. Pensemos en mañana. Dentro de poco, ha escrito Zamora, este país se quedará sin pasado. El pasado es aquí algo irreal, como una pantalla de cine. A cada instante, una proeza nueva (y peor) de la realidad lo sustituye. Ni siquiera es olvido... (*La novela de Perón*, 242)

Sin tumba no hay olvido, evadir la sepultura, e incluso no realizarla, es un intento de luchar contra la muerte. Aceptar la muerte, la lápida, el descanso, hubiera significado asumir su institucionalización, y de allí, su conformación simbólica. La primacía de lo increíble y la función de la hecatombe so-

36. Dicho en sentido lato y no en el althusseriano.

37. De donde derivan calificativos como «insólito», «increíble», «inverosímil deambular del cadáver».

38. In extenso: «Uno de los sentidos de lo siniestro (lo aterrizante) corresponde a lo que siendo por mucho tiempo familiar (doméstico, íntimo y entrañable) se reviste de las cualidades enteramente novedosas, de lo incierto, lúgubre y amenazante».

bre el cuerpo social provocó una expansión de lo imaginario frente al malogrado establecimiento de lo simbólico.

El espectro contradecía –insisto– la conciencia integradora sustentada en el cristianismo, tanto para el antiperonismo como para el pueblo huérfano. El Coronel de «Esa mujer» dice al periodista: «... Hice una ceremonia (...) yo la voy a enterrar como a cristiana...» y en Santa Evita, los golpistas:

–No he comprendido bien, mi general. ¿Qué significa ocuparme? En circunstancias normales, sabría qué hacer. Pero esa mujer ya está muerta.

El vicepresidente le dedicó una sonrisa de hielo:

Desaparéscale –dijo– Acábela. **Conviértala en una muerta como cualquier otra.** (*Santa Evita*, 25. El subrayado es mío).

Entonces, cabe la consideración de la dimensión trágica de la historia argentina en lo atinente a la muerte y a la política. Tema analizado por el propio Tomás Eloy Martínez³⁹ y Hugo Vezzetti, entre tantos tratadistas rigurosos. El luctuoso episodio del cadáver de Eva se expande en una constelación de hechos susceptibles de ser asociados en retrospectiva al martirio Marco Manuel de Avellaneda, a la sustracción del corazón de fray Mamerto Esquiú y, en prospectiva, Evita es el preanuncio de la profanación de la tumba de Aramburu, de los treinta mil desaparecidos en la última dictadura militar o del robo de las manos del cadáver de Perón. El desafío al tabú de los muertos comunica el comportamiento necrofílico del coronel Moori Koenig y su grupo de trabajo con las ceremonias esotéricas de José López Rega en torno al indefenso cadáver. La escritura literaria proyecta este caos hacia un ámbito donde encuentre sentido. Propone una operación de exorcismo de estos sucesos macabros para que resulten humanamente asumibles: las «... frescas altas olas de cólera, miedo y frustrado amor...» del periodista de «Esa mujer» pueden sublimarse en un símbolo de comunión amorosa: «...y por un momento ya no me sentiré solo...» (Walsh, 1966: 107).

Santa Evita es una escritura que busca permanentemente una forma, un «género literario»⁴⁰ que sea capaz de reintegrar esa muerte (y su profanación) a los elementos constitutivos de la biósfera, fuente permanente de vida renovada. No es casual que en esta novela y *La novela de Perón* las operaciones

39. T.E.M., «Argentina entre la historia y la ficción», *Página 12*, Buenos Aires, 5 de mayo de 1996. Vezzetti, «El cuerpo de Eva», *Punto de vista*, No. 58, Buenos Aires, agosto 1997.

40. «...¿Por qué la historia tiene que ser un relato hecho de personas sensatas y no un desvarío de perdedores como el Coronel y Cifuentes? Si la historia es –como parece– otro de los géneros literarios, ¿por qué privarla de la imaginación el desatino, la indelicadeza, la exageración y la derrota que son la materia prima sin la cual no se concibe la literatura?». (*Santa Evita*, 146)

de conspiración, traslado, golpes, laceraciones, violaciones, ceremonias de magia negra, entre otros agravios al cuerpo muerto, se discursivicen sobre un escenario dominado por alusiones a la unidad y a la energía cósmica: mariposa, polen, velas encendidas, polvo, murmullos, etc. Además de gestos casi sagrados como el del mayordomo Renzi que entrega a la madre los diarios íntimos de Evita.

La escritura literaria identifica la trama conflictiva en la vivencia de una desgracia generalizada⁴¹ que se percibe como el índice nefasto de una sociedad ruinoso y descompuesta. No niega, sino que a partir de su evidencia, proclama la voluntad de dotar al cuerpo errante de elementos rescatados de simbolizaciones atávicas de lo muerto, es decir poner fin a la prolongación infinita, al relato sin fin. En definitiva, proveer los elementos para *separarlo* discursivamente del mundo de los vivos.

Las paradojas o escándalos de la vida de Evita, lejos de excluirla, la pusieron en el centro de la vida pública argentina, no siempre como al condenado que se centra con el fin de mostrar su exclusión, su condena. Tal vez, esta posibilidad que exploró Eva de ocupar el centro por medio de opciones escandalosas es lo que explique su misterio, su magnetismo y su ingreso al mito. La posesión de «totalidades», paradójicamente la excluyeron al tiempo que la centralizaron fuera de los ámbitos cartesianos y occidentales y dentro de la glorificación y lo inférnico.

EVA SEGÚN LA PASIÓN

La pasión según Eva (1996) de Abel Posse elabora una historia particular de la biografía de Evita: el tramo final de su vida. El transcurso de la novela lo constituye el desarrollo de la enfermedad y de la vida de la protagonista. Una versión distinta de Evita en pos de desentrañar los mecanismos de la santificación desde el formato propio que catapulta al santo y al guerrero. Me refiero a la parte de los Evangelios que describe la pasión de Cristo.

Esta novela explora uno de los aspectos más sorprendentes del mito evitista, cual es la santificación como culminación de la leyenda angélica que prolongó ininterrumpidamente la representación de la heroína hacia el infinito. Fue la tendencia discursiva que cristalizó el mito más allá del murmullo popular, como un discurso permanente e interminable. Solidariamente, el dis-

41. Vezzetti sostiene que «...en todo caso, la leyenda del cadáver de Evita adquiere otra luz si se atiende a ese trasfondo siniestro sostenido en una suerte de transgresión soportada colectivamente». (Vezzetti, 1997: 8)

curso literario ingresó en este entramado y, por distintos mecanismos, indagó los resortes de los que dependía la fijación del sentido del mito. *La pasión según Eva* propone abordar la santificación desde las estrategias textuales que se actualizan en el discurso evangélico. La novela se construye por mecanismos globales que atienden a la constitución discursiva de la protagonista en la forma dominante de la santa.

Dentro de esta configuración, la narración adopta la forma de relatos fragmentados de la vida de Eva en boca de distintos narradores –unos identificados, otros no– que luego el lector puede reubicar y recuperar en el hipotexto evangélico. La «novela coral» se presenta como una instancia que pone en relación a Eva con su agonía y a los distintos narradores con el uso de la palabra. Allí, la heroína se perfila, en espejo, por una estrategia textual presupuesta en la figura de la pasión, en el contexto de una invitación a la identificación. En efecto, la pasión modaliza a la heroína en una interpelación que demanda las relaciones permanentes con el macrosentido de la pasión. Así como el pueblo argentino encuentra en Eva «un espejo donde mirarse», ella accede en el discurso novelesco a una especularización pasional del mundo.

La pasión según Eva es un discurso que despliega el recorrido de un «sujeto apasionado» –como puntualiza Greimas⁴²– que frecuentemente se enfrenta a la inestabilidad. Esto hace configurar un imaginario que contiene una población de papeles que se intercambian y actualizan. El ir y venir de roles supone la existencia de la tensión suscitadora de la pasión. El sujeto apasionado no se manifiesta como un simple actor, sino como un actante que ha interiorizado, en su imaginario, «un juego actancial» necesario para que la pasión se escenifique. Digo esto en relación directa con los «cambios de estado» analizados anteriormente a propósito de las peripecias identificatorias. La dirección evolutiva –necesaria para el devenir del personaje– sería el condicionante de la tensión que, dinamizada por el movimiento de la atracción y de la repulsión, propicia el significado de ese devenir. El «juego actancial» que el sujeto apasionado internaliza y la resignificación de la atracción / repulsión puede explicar la diversidad de roles de Eva, todos los cuales se representan como enteramente apropiados por ella, ninguno es desechable, en todos la identificación es eficaz porque exhiben una parte del deseo de los demás.

La pasión se constituye en el aspecto específico para leer la novela de Abel Posse, como parte de la problematización del mito evitista desde la literatura. Es un dispositivo integrador que da cuenta de mecanismos discursivos complejos que articulan la figura de la heroína. Conformar una problemática amplia que confluye básicamente en el relato de los tormentos y muerte de Je-

42. Tomé como punto de apoyo para el tratamiento de la pasión el estudio de Greimas, *Semiótica de las pasiones*. (Cfr. bibliografía).

sucristo y, a la vez, su relación con el hacer —entre las definiciones de diccionario se encuentra pasión como «opuesta al hacer»— es el común denominador que incorpora al análisis de lo patémico como uno de los ejes en la construcción de los relatos. Greimas explica el sentido de una semiótica de las pasiones: «Elaborar una semiótica de las pasiones consiste en tomar partido por una representación de la dimensión narrativa de los discursos que no se reduzca a una especie de lógica de la acción y a una concepción del sujeto que se encuentre totalmente determinada por su hacer». (Greimas, 1991: 85).

En consecuencia, la conceptualización de *pasión* es doble para el caso de la lectura de la novela de Posse: es asimilable a la pasión de Cristo y la pasión es la dinámica que propone una sintaxis particular en el recorrido vital del personaje. En este sentido, la pasión puede concebirse como resultado del *hacer*, como desencadenante («paso al acto») o, en sí misma, como un acto; de hecho la pasión se revela en el análisis del texto como constituida por un encadenamiento de *haceres*: tentación, consagración, sacrificio, entre otros. En este nivel, la sintaxis pasional toma la forma de «programas narrativos».

La novela establece formas de estructuración de las voces que la integran. El ordenamiento de una voz última que funciona en la prefiguración de «relatos» que luego integran el macrorrelato de la pasión. Por lo consiguiente, las voces —incluida la de la propia Eva— colaboran en la proyección de relatos que, a su vez, se sistematizan en un discurso mayor que los hegemoniza:

El novelista ha sido más bien un coordinador de las versiones y peripecias que fueron delineando el mito (...) Todas las palabras, o casi todas, surgen de versiones reconocidas, de declaraciones o de textos... (De la «Nota» que precede a *La pasión según Eva*).

El relato de Enoch, la ciudad y la organización de la resistencia armada («...como carta de una desesperada redención...») serían los ejes a través de los cuales accedemos al calvario de Eva o a la pasión según Eva.⁴³

Devenido del texto bíblico las alusiones al libro de Enoch, a este personaje y su presencia abarcadora en los diálogos de Eva con su confesor, se constituyen en una de las pautas estructurales de la «novela coral». De suerte que, dentro del macrorrelato de la pasión, el modelo de «seres como Enoch» participa de la prefiguración de la santidad. Desde los epígrafes, se define con

43. En otras palabras, se trataría de niveles de simbolización contenidos unos en otros y semánticamente subsidiarios de la construcción del sentido pasional dirigido a la santificación. Serían formatos, en niveles de complejidad: el anecdótico (distintas voces cuentan la vida de Eva), los ejes estructurantes (Enoch, la ciudad, la resistencia) y el martirio (la pasión en sentido evangélico).

precisión la perspectiva desde la cual se mostrará a la protagonista. Se trata de una elección –será como Enoch– que, además de significar lo afirmado, se posiciona acerca de lo que excluye entre una totalidad necesariamente más amplia. Se manifiesta la necesidad de identificar a Eva con una sola de sus leyendas y desde ese lugar interrogar al mito:

... Dios decidió quedárselo de compañero celestial. Lo arrebató de la tierra. Enoch tuvo el premio de conocer, anticipadamente, la jerarquía de los ángeles y los secretos de la creación... (*La pasión...*, 308).

Es posible reconocer, además, ciertos rasgos que actúan como sustento en la escatología cristiana y es el hecho –ya mencionado en este trabajo– de que para poder acceder «a la inmortalidad» es necesario un cuerpo incorruptible. El cuerpo es, paradójicamente, indispensable para la vida eterna, sobre la que los evangelistas insisten es una vida espiritual. Cristo reitera a Pilatos cuando es condenado a muerte que «su reino no es de este mundo». Puntualizo esta especie de dialéctica entre lo corpóreo / incorpóreo, material / inmaterial y, en consecuencia, corruptible / incorruptible. Enoch «caminaba» y «Dios se lo llevó», Jesús «ascendió al cielo», necesariamente con su cuerpo porque el cuerpo lacerado y crucificado no estaba en el sepulcro. No se plantea aquí, una cuestión irresoluble, porque, si bien el tema del cuerpo funciona como patrón en el trayecto santificador, existen otras condiciones que lo superan. Evidentemente, si el proceso de santificación de Eva comenzó antes de su enfermedad, entonces, el perfil espiritual es un rasgo dominante que define la santidad. Es por esta competencia espiritual por la que Eva se asimila a «los seres como Enoch» (en un estadio superior, a Cristo).

El paralelo con el personaje bíblico se dirige a definir la «disposición pasional» de Eva en actitudes que se relacionan con la posición social. O sea, un proyecto de vida encuentra un objeto que le da un sentido y una orientación axiológica. El sujeto impone propiedades a un objeto que se delinea como válido, como un objeto de valor. La valencia potencia la búsqueda por encima de los obstáculos y modela el *poder*. En este caso, para Eva, su proyecto de vida se significa, si socialmente se presenta como un sujeto «dador». El imaginario de la heroína presupone la habilitación para *poder dar*, puesto que, antes puede sentir y presentir lo que su pueblo necesita. El acceso al mundo para el sujeto apasionado se da en una tensión permanente entre bien y mal, triunfo y derrota, allí se configuran los dispositivos de la Misión redentora que, como el martirio, completan el sentido de la vida de la heroína:

Eva en su genialidad, descubría el poder en su dimensión sublime: *poder dar*. Poder acompañar al que sufre. Poder hacer el bien. Poder alimentar. Y, so-

bre todo, poder directo, como el de los santos medievales... (*La pasión...*, 272).

El paralelo con el personaje bíblico proporciona, además, el contrapeso de la misión y el martirio: el consuelo, la resurrección, en suma, la vida o la posibilidad de «volver». Frente la desesperación de Eva ante la vida que se va, el sacerdote antepone dos figuraciones de alto impacto en el repertorio cristiano: la bondad excepcional (Enoch) y la resurrección (infallible en Lázaro). Se reitera la idea de que resucitar no es una continuación de la vida sino la conformación de una vida distinta, en este caso una vida sin estridencias ni apasionamiento:

–Sí –dice el padre–, debo reconocer que Lázaro cuando es retornado a la vida por milagro de Cristo, no se empeña en nada memorable o espectacular... (*La pasión...*, 108).

En la línea de sentido de los objetos de valor, se encuentra la ciudad de Buenos Aires que Eva se dispone a conquistar. La «disposición pasional» que orienta a la conquista es, claro está, el *querer tener*. La conquista de la ciudad es un objeto de valor⁴⁴ que Eva debe obtener antes de que la misión se configure como deseo. Es una de las valencias que forman el «sistema de valores» o «el mundo» para el personaje. Es notable que la mayor parte del registro anecdótico de la novela se especifique en esta etapa de la vida de Eva. No obstante se absorbe por la lógica envolvente de la misión y el martirio, los sucesos de la conquista, se explican como dependientes de la misión redentora:

Los hijos de los italianos, españoles, judíos y alemanes ponían la fuerza motriz. Las estadísticas de 1930, ubicaban a ese pueblo venal, injusto pero inesperadamente interesante, como la séptima potencia financiera del mundo

La vida parecía preparada para los ricos, los fuertes y los aventureros de toda especie. Era una sociedad pagana, poco antes de su decadencia. Sí, era la Reina del Plata...⁴⁵ (*La pasión...*, 105).

La obstinación de la heroína perfila un objeto magnificado dotado de una dinámica propia. La gran urbe genera el deseo incesante de ser actriz como correlato de los simulacros que sustenta la arquitectura de las ciudades contemporáneas –la desmesura y los juegos de espejos que posibilitan el ce-

44. Esta novela, se adscribe a una isotopía importante de la literatura argentina donde la ciudad es una utopía, una especie de Dorado.

45. Nótese que el sintagma es el título de otra novela de Posse.

mento y el vidrio⁴⁶-. La ciudad se carga de otras valencias, primero sensoriales (el olor a café, el ruido de los coches, el frío de las madrugadas) y luego de sistemas sociales (la familia, el dinero, el trabajo).

Finalmente, Evita conquista la ciudad, al menos en apariencia, porque los descamisados ocupan el centro, la plaza pública. Digo en apariencia, porque la ciudad prosigue oponiéndole un espejo a cada deseo de la heroína. Para la burguesía urbana, para los dueños de la ciudad, Eva no fue jamás, en simetría, un objeto de valor. Tal vez se trató de una ciudad sitiada, nunca conquistada, poseída. Lo que Eva quisiera poseer es lo que esas personas desean:

...y si miraba hacia lo alto de las casas de departamento, imaginaba que allí vivía gente muy poderosa, que había alcanzado lo inalcanzable... (*La pasión...*, 110)

La imposibilidad de poseer el deseo de «la gente muy poderosa», inscribe en el discurso dos figuras del imaginario pasional de la protagonista: el rechazo y la resistencia armada. Ambas son, también, subsidiarias de la misión porque constatan la amenaza sobre el pueblo que vulnera tanto a Eva. Básicamente en esta instancia, en tanto sujeto apasionado, regula su hacer por la internalización de objetos temidos. El rechazo permite la profusión de marcas que activan la función del «resentimiento».⁴⁷ El resentimiento supone la marginación de la protagonista y una fuerte riqueza informativa sobre la figura de la que hablan los narradores y sobre los datos que dicen conocer, es decir, las variaciones implicadas en el saber, el decir y el secreto. Para Marcos Zuker «... Eva no era buena. Mejor, en aquel primer tiempo era vengadora...» Para otro, «...la verdadera pasión de Eva era su resentimiento (...) fue marginal desde que nació...»

El resentimiento se identifica en la lógica atracción / repulsión y modaliza a la protagonista en función de los valores depositados en su objeto. El personaje es modalizado, en este trayecto, con vistas al hacer. Eva toma la bandera de la resistencia armada contra «las personas muy poderosas» que pretenden atacarla apuntando, en realidad, a su pueblo indigente:

46. Caótico o no, el paso del campo a la ciudad obliga a modificar la percepción del espacio. Una modificación del campo visual, donde se encuentra el sentido que nutre al deseo, obliga también a modificar el sistema de objetos de valor.

47. Sebrelí cita al resentimiento como concepto interpretativo del fenómeno socio-político de Eva Perón en autores como Mary Main en *La mujer del látigo*: «Como lo demostró su forma de tomar represalias, su resentimiento hundía sus raíces en las humillaciones de su juventud». (Sebrelí, 1971: 29)

... Pensó también que «la gente decente» se lanzaría por las calles: los abogados gorditos de la calle Santa Fe, los dentistas progres, los chicos democráticas de FUBA, las señoras que juegan canasta (señoras profesionales), los oligarcas, los cagatintas radicales, en suma, todos los protagonistas del Ternero Alegre. Todos en una explosión de santa ira contra Eva, la ramera bíblica, la ramera babilónica. La corruptora. (*La pasión...*, 98).

En el «juego actancial» de Greimas, esta Eva –fragilizada por el temor– elige a la militante. Desde el lecho de muerte planifica la resistencia popular y gestiona el armamento con un contacto extranjero. Pero, estas acciones se invisten de una mística entrega y de fervoroso amor por su pueblo dotando al personaje de la santidad de los guerreros:

...Eva cayó en su pasión, no la traicionó con el buen sentido ni la conveniencia. Sentía que el pueblo estaba de nuevo amenazado por la eterna opresión, después del breve respiro del primer gobierno peronista. Creía en la justicia. Veía una gigantesca confrontación universal entre lo justo y lo injusto como los únicos rostros del Bien y del Mal... (*La pasión...*, 139)

Como santa guerrera, Eva despliega una acción con cierta disposición al abismo y establece una intensa tensión que apunta al vértice de la inmola-ción. La guerra es la representación dual de la enfermedad y de la intentona golpista.⁴⁸ Los planteos militares y el cáncer conducen a la significación de la lucha:

«Hoy, 28 de setiembre de 1951, la enfermedad coincidió con el golpe militar. (...) El día que me dieron esos fuertes calmantes después de la radiación, fue cuando ellos se decidieron por el asalto al poder...» (*La pasión...*, 89)

En concomitancia, en la sintaxis pasional, el combate funciona como «operador patémico» por cuanto encamina al relato a la tensión triunfo / derrota. La tensividad se incrementa, porque Eva oscila, además, entre el sujeto del hacer y el sujeto del padecer: «Me ardían las mejillas, pero más que como al enfermo como al iracundo. Quería ser llama, espada, fuerza...» (*La pasión...*, 104).

48. «No bien se habla de cáncer las metáforas maestras [provienen] de la guerra: no hay médico, ni paciente atento que no sea versado en esta terminología militar (...) las células cancerosas ‘invaden’ (...) las ‘defensas’ del individuo no son casi nunca lo bastante vigorosas como para eliminar el tumor (...) También el tratamiento sabe a ejército. El tratamiento apunta a ‘matar’ a las células malignas...» (Sontag, 1980: 99).

Eva impele una fuerza inusitada a su guerra particular. El exceso de pasión⁴⁹ violenta la última coherencia del yo de la protagonista porque personaliza la contienda al punto que el enemigo es ella misma (como señalé al principio el recorrido del sujeto apasionado demanda una especularización del mundo):

... Yo o ella, la muerte. Yo o Menéndez y la oligarquía. Yo, Evita, o esa María Ibarguren (...) Me operará Finochietto. Le dije antes de dormirme con la anestesia:

–Solo le pido que no le tiemble la mano. Aunque quede la mitad de Eva, acabe con la otra... (*La pasión...*, 241)

Por otra parte, la enfermedad es el catalizador de la pasión en la acepción bíblica. Es la condición para la articulación de las redes de sentido que convergen en el relato evangélico. El carácter final e inapelable de la enfermedad ordena el discurso sobre un núcleo que garantiza el cierre de la leyenda angélica en el universo de la escatología cristiana. Es considerable la transformación de Eva y de su cuerpo («–¡Qué pena pero yo ya no soy la misma!–») luego de «perder» las batallas. Esto es aun más evidente en la interpretación que la novela plantea del mito como una transferencia intensa y unilateral de la santificación. *La pasión según Eva* inserta en el tejido del mito evitista la versión del martirio que se conecta, por contraste, con las otras versiones. Desposeída de su cuerpo, enfrentada a la imposibilidad de ganar las batallas que obstinadamente libra con su último respiro, en definitiva, Eva, sujeto apasionado, adopta, dentro del «juego de papeles», una pasión sublimadora, ya no obstinada ni frenética: el martirio, que «es la pasión que funda el sacrificio [de la heroína] y da sentido a la muerte del divergente» (Antonelli, 1996: 42).

El discurso de la novela impone a Eva dos modalizaciones sucesivas respecto de la enfermedad: primero, la negación (la lucha-la resistencia) y, luego, la afirmación (el padecimiento-el martirio). En tanto que, en el primer momento, el relato modaliza a un sujeto del *poder* ligado a la emoción y, en el segundo, a un sujeto del *saber* ligado al sentimiento. Asumo las pautas de la modalización tomadas del estudio de Greimas porque pienso que la enfermedad, sin duda, se perfila la santificación. La santificación que se cons-

49. Greimas presenta a la obstinación con la particularidad de «mantener al sujeto en estado de continuar haciendo» aun si el éxito de la empresa se encontrara comprometido. Para este autor es una pasión «particularmente interesante», ya que acumula las paradojas: un *querer hacer* que sobrevive al *no poder hacer*. La configuración pasional de la obstinación «constituye una representación, una imagen virtual, es decir un simulacro (...) el obstinado *quiere ser el que hace*, lo que no equivale a *él quiere hacer*». (Greimas, 1991: 61)

truye sobre varios ejes significativos –uno de ellos, la enfermedad– requiere que el padecimiento del enfermo tenga ciertas condiciones para poder ser martirio y, entonces, santificar. Esas condiciones serían la negación y la afirmación. En la negación el sujeto actúa movido por la emoción, mientras que en la afirmación el sujeto *sabe* –de allí santo– y accede a un nivel de ser superior cuya esencia es la positividad del sentimiento:

... Eva se había creado una zona de poder paralelo, afectivo, estrictamente *femenino*, pero fortísimo e inesperado. Un poder pasional, que quedó marcado a fuego en el alma del pueblo (...) El pueblo sintió que Eva vivía el poder con la dimensión trágica del deber, del *salvar*, del *compartir* el dolor y la frustración de los otros hasta las últimas consecuencias... (*La pasión...*, 232).

Para el catecismo el martirio es un tipo de sufrimiento especial. Es un acto sustentado en la virtud de la fortaleza «...por la que se sufre voluntariamente la muerte. Las condiciones necesarias para que se de el verdadero martirio son la existencia de la muerte corporal aceptada voluntariamente en defensa de la fe. Al mártir por el hecho de ser tal se le devuelve la gracia santificante con la remisión de todas las penas temporales». El martirio se sustenta en el dolor físico y frente a la contundencia de su presencia y de su aceptación, el relato se clausura en santidad. En la pasión evangélica, Eva elabora su relación con lo real, la soledad y el silencio que antes le hubiera sido intolerable (para la Eva obstinada que quería ser actriz o para la esposa del Conductor):

... Viví mareada por mi deseo de triunfo, por querer ser actriz, por querer ser. Sé que dicen que pasé hambre, es verdad. Pero no me importaba. Era como un hambre necesario y sagrado. Como una expiación necesaria para todo iniciado... (*La pasión...*, 106)

Este estadio de culminación fue precedido por las «estaciones», por un peregrinar que prometía la encarnación de la pasión evangélica. Se trataría de un trayecto apasionado modalizado por pasiones profanas como el temor, la obstinación o la emoción cuyo desenlace es una pasión santa: el martirio.

El desarrollo de la anécdota de la vida de Eva es, en el discurso novelesco, la expresión del sentido y del espesor de las «estaciones». Cada una es asimilada al Evangelio en el contenido y en los giros lingüísticos propios. Aun cuando no se trate de un episodio decisivo (o de peripecia), el texto aspira a una retórica bíblica: «... recibía de Magdalena la noticia de la expiración del Hijo...» dice Eva para dotar de dramatismo al relato de cómo actuaba en sus tiempos de radioteatro.

La rentabilidad del discurso evangélico se encuentra en su anclaje con la leyenda angélica, por un lado, y por otro, en una biografía percibida y narrada como ambigua. La novela capitaliza, entonces, un relato en formato bíblico⁵⁰ con similares pasos a los de Cristo: bautismo, revelación, tentación, consagración, sacrificio, muerte y resurrección. La novela integra el relato del baño bautismal –la iniciación de Eva– en el abandono de la pequeña ciudad provinciana. A partir de allí, una red de coherencia inviste la actuación de la protagonista que paulatinamente anula la vida de ser «común» y ejerce una vida nutrida en la dimensión imaginaria:

... Cuando Eva sintió por primera vez el misterio –la fuerza– del poder en su mano, como un elemento para ejercer el sagrado mandato del bien, nadie, ni el mismo Perón, la pudo sujetar... (*La pasión...*, 272)

El cabildo abierto de 1951 descubre el entrecruzamiento de relaciones de frustración porque convoca a la participación de una descomunal demanda sobre la heroína. El contacto directo de Evita con su pueblo activa el primer registro de su existencia santa: la consagración. Paradójicamente, «el renunciamiento» fue narrado en biografías y en otras producciones literarias como la derrota de Eva, que luego completará el cáncer. Sin embargo, en la novela de Posse, se presenta como una marca favorable, ya que la *unción* es lo que la equipara a Cristo, *el ungido*:

Me levantaba en sus tremendos brazos invisibles y me arrojaba a volar (...) me unguía (repito), me ponía en el primer lugar. Me poseía para siempre como un pacto de sangre... (*La pasión...*, 39)

La consagración, como la última cena, tiene carácter definitivo, marca una tendencia en la construcción del mundo de Eva como cerrado y postulado sobre la fusión con lo sagrado. El discurso novelesco tiende a abolir la presencia de la vida profana de la heroína a través de un sistemático cierre que multiplica las referencias al intertexto bíblico en todos los niveles textuales. A través de la entrega sacrificial de Eva se significa simbólicamente un sistema axiológico basado en causas superiores a la doctrina justicialista o a la labor de la Fundación Eva Perón. Es la construcción de una réplica imaginaria a la declamación partidista o a los contubernios políticos, se trata de una axiología inspirada en el sacrificio de una santa.

50. La protagonista visualiza su biografía como un Evangelio. Habla con su confesor de *La razón de mi vida*, su autobiografía que, se sospecha, fue escrita por un escritor catalán apellidado Penella «... Los Evangelios, disculpe padre, son bastante parecidos a lo que escribió Penella». (*La pasión...*, 116)

El mito evitista adquiere una nueva luz desde una escritura como *La pasión según Eva* porque pone en evidencia a la santificación como fenómeno de primera magnitud. La novela permite ordenar y distanciar la red de identificaciones derivadas de la figura de Eva en la función de la santidad. Frente al marasmo de identificaciones que materializan las muchas leyendas de Eva Duarte, la escritura de Posse afirma la identidad a través de un lenguaje que retoma lo sagrado. Manifiesta una expansión de los mecanismos de desmitificación en la necesidad de producir una identidad diferenciada que se inscribe en lo santo. En el mismo sentido, mediante el intertexto bíblico, la novela puede articular el contexto referencial con los artefactos de producción popular del mito y su ingreso al sistema letrado. Las imágenes de Eva Perón –elaboradas desde la convergencia imaginaria y desde la apropiación subjetiva– retornan en una escritura literaria que supera la alucinación o el fantasma e instauran una nueva circulación de lo angélico en un horizonte de valores trascendentes devenidos del relato bíblico.

CAPÍTULO III

El retorno de la barbarie

FETICHE, ALGO MÁS DEL PENSAMIENTO MÁGICO

«Lo que nos fascina es siempre aquello que nos excluye radicalmente por su lógica o su perfección interna».

Jean Baudrillard

¿Qué es esto? Catilinaria interroga el título del libro de Ezequiel Martínez Estrada, panfleto crítico del Peronismo e incisiva descripción de sus caudillos y del movimiento de masas que concitaban. Título que apela a la competencia enciclopédica del lector por aludir a un episodio igualmente escandaloso para las conciencias civilizadas de Occidente, además de la determinación de un lector iniciado en la lectura erudita de los clásicos latinos. Me refiero a las célebres arengas que el cónsul de la República Romana pronunció para denunciar la conjuración de Catilina. El título de Martínez Estrada a la vez que glosa a Cicerón en su reacción frente al escándalo, produce una escritura que interpela explícitamente a un fenómeno que excede cualquier parámetro, de ahí que convenga la categoría de la deixis *esto*.

La pregunta del ensayista argentino es un medio idóneo para plantear la problemática de los mecanismos de apropiación del deseo de las masas que derivaron en una modificación sustancial del perfil sociocultural de la Argentina. No es objeto de este trabajo retomar los estudios sobre las grandes movilizaciones populares que tuvieron lugar en el siglo XX como eje sustentador de producciones políticas, por ejemplo el fascismo, paradigma del que, sin duda, participó el Peronismo. Lo que propongo es la lectura de las dinámicas que fundan el intercambio donde se arraigó la semiosis de producción y reconocimiento del Peronismo y de la estelar figura de Evita. En concomitancia, la conformación de un espacio plenamente espectacularizado que tendió a una lógica de inclusión y de exclusión. De esa referencialidad histórica, rescato aquello que pueda ser leído en los textos literarios, es decir lo que importa en

esta tesis es el análisis de la ficción literaria en torno a las operaciones que este movimiento social —el Peronismo— estableció entre sujetos y objetos como mitos especulares definidos en la necesidad de consagración.

El contexto de este análisis obliga a una diferenciación de dos nociones que surgen en la realidad extradiscursiva enunciada por el discurso literario. Se trata de un proceso donde sujetos y objetos vacían su dimensión social y cotidiana (o «normal») en aras de la constitución de una red de significaciones donde se arraigó el poder político. En esta instancia se impone la lectura de los textos del corpus hacia los procesos de mitificación o desmitificación. Las nociones a las que hago referencia son el fetiche político y el poder como generador de espectáculos. En este acápite estudiaré las representaciones ancladas en el fetiche.

Las relaciones de intercambio entendidas como operaciones en las que intervienen términos preexistentes, esto es, sujetos y objetos vinculados por instintos, necesidades, elecciones, preferencias y utilidades, posibilitan una lectura de la metáfora fetichista. Puede que tal fenómeno sea un acceso al pensamiento mágico que proporcione elementos interpretativos de la literaturización del Peronismo como lo opuesto a las utopías civilizatorias que, en apariencia, habían abolido de la construcción de la nación todo resabio de barbarie. Como parte del programa civilizatorio, un extenso corpus del sistema letrado argentino se constituye sobre el tópico del repudio a las figuraciones de la barbarie iniciadas en la generación del '37. Esta literatura erudita y de alto grado de referencialidad histórica, para el caso del Peronismo se releva en cuentos fantásticos de Cortázar, Borges, Bioy Casares y en la ensayística del propio Martínez Estrada antes citado.¹ Traigo a colación estos datos, porque mi interés se orienta a reflexionar sobre la relación de las novelas de T.E.M. con este sistema y con esta isotopía.

Retomo las consideraciones sobre el fetichismo basadas en la obra de Jean Baudrillard² en lo concerniente a la noción de fetiche circunscripta a la dinámica del pensamiento mágico.³ La operación se resume en definir el sujeto por el objeto y recíprocamente. Lo importante de este planteo es la conceptualización de la entidad *objeto* ligado a la entidad conceptual *necesidad*: «Todo aquello que habla en términos de necesidad es un pensamiento mági-

1. Cfr. Amelia Royo, «El ensayo de ideas como intertexto de la ficción política», ponencia leída en VIII Congreso Brasileño de Profesores de Español. Universidad Federal de Vitória (Brasil), 1999.
2. Baudrillard, «Fetichismo e ideología: la reducción semiológica», *Crítica de la economía política del signo*, Madrid, Siglo XXI, 1991.
3. No tomaré en cuenta otras inserciones de la metáfora fetichista que menciona este autor, como el sicoanálisis donde el fetiche «deja de ser soporte de un pensamiento mágico y deviene un concepto analítico para la teoría de la perversión».

co; estableciendo el sujeto y el objeto como entidades separadas hay que fundar su relación: el concepto de necesidad será la pasarela mágica» (1991: 62), sostiene Baudrillard en estrecha vinculación con cuestiones que tienen que ver con la lógica de la dádiva y los mecanismos inconscientes de dependencia que se despliegan en las relaciones de intercambio que mencioné antes, tales como la doble obligación: la de dar y la de devolver.

He aquí, el aporte del tratado de Baudrillard para la caracterización de un líder carismático traspuesto profusamente a la escritura literaria por cuanto permitiría constatar marcas en el discurso que inscriben a esta figura en coordenadas de sentido que se definirían por el encuentro de tópicos y procedimientos entre sí solidarios y fundamentales en el sistema literario argentino: mitificación / desmitificación; civilización / barbarie, santo / profano.

La emergencia de los textos seleccionados es la problemática del cuerpo en cualquiera de sus figuraciones pero reducido finalmente a un mismo deseo y a una misma producción ideológica: la nación. En ese sentido, tal vez, esta lectura proporcione alguna certeza sobre el cuerpo de Eva Perón como metáfora de la historia argentina y de la literatura argentina como fetiche sustituto de la oralidad. Resulta posible establecer algunas marcas constantes que permiten actualizar aquellos tópicos y procedimientos en el ámbito de la conceptualización del fetiche, dado que resultan pertinentes como dispositivos de interpretación campos de sentido como *fascinación*, *fingimiento*, *sortilegio*, etc. En términos generales el fetichismo no es otra cosa que «un metalenguaje sobre el pensamiento mágico», sin embargo el término ha sufrido una curiosa alteración semántica que vale la pena atender:

El término fetiche, que remite hoy a una *fuera*, a una propiedad sobrenatural del objeto y por lo tanto a la misma virtualidad mágica del sujeto, a través de los esquemas de proyección y de captura, de alienación y de apropiación (...) significaba en su origen exactamente lo contrario: una *fabricación*, un artefacto, un trabajo de apariencias y de *signos*. Aparecido en Francia en el siglo XVII, procedía del portugués *feitçi o* que significa artificial, procede a su vez del latín *factitius* en el sentido de hacer, de «imitar por signos». De la misma raíz en español viene afeitar y afeite, y en el francés «feint» [fingido] (...) Por doquier aparece el aspecto de fingimiento, de engaño, de artificio, en suma de un trabajo cultural de signos en el origen del status del objeto-fetiche y por lo tanto también en algo de la fascinación que ejerce... (Baudrillard: 1991, 92).

Justifico la extensa cita en pos de reubicar algunos puntos recurrentes de la figuración de Evita –ya consignados en los capítulos I y II–, marcados por la fascinación: sea su aparición pública como esposa de Perón, su oscuro pasado y, con más intensidad, su cadáver momificado y perdido. Está última

marca es preeminente en «Esa mujer» y en *Santa Evita* de modo que le confiere un perfil diferencial que aglutina a ambas escrituras. La ambivalencia (o lo que propuse denominar según las lecturas que los textos inspiraban, *paradoja, escándalo o bifurcación*) produce una lógica de la fascinación donde lo que fascina no es la materialidad, en este caso la materialidad del cuerpo, sino el equivalente de determinada fuerza o poder virtual. La virtualidad encerrada en esa materialidad es la que fascina, «... la sustitutividad total de todos los valores gracias a su abstracción definitiva» (Baudrillard, 1991: 93). Por eso, cuando se habla del fetiche se alude a «la pasión del cifrado» que destina a sujetos y objetos a la manipulación abstracta. Es esta manipulación donde se produce la articulación fundamental del proceso de ideología, por lo tanto, «el fetichismo no es la sacralización de tal o cual objeto sino la sacralización de sistemas». Práctica que movimientos como el Peronismo consiguieron capitalizar a la hora de activar la *fuerza* de sus líderes carismáticos para movilizar la fascinación en adictos y detractores. La prueba más consistente de ello estriba en el embalsamamiento del cadáver como el intento de consolidar el régimen político merced a mantener la fascinación en las masas.

LA ESCRITURA LITERARIA: ENTRE EL FETICHE Y LA INSCRIPCIÓN SIMBÓLICA

«Sin estos antecedentes, nadie comprenderá a Facundo Quiroga, como nadie a mi juicio ha comprendido al inmortal Bolívar».

Domingo F. Sarmiento, *Facundo*.

Potencialmente, la escritura de «Esa mujer» y de *Santa Evita* se designa por un plano contenido en la metáfora fetichista. Universos narrativos postulados sobre la condición de lo cifrado y una significación que conduce a la sustancia mágica de la mujer que «se hizo» mediante maquillaje, de un cadáver escondido o de un cadáver que huye.

Hacer comprensible este discurso ficcional tiene que ver con la comprensión del cruce entre el deseo sexual y el deseo político articulado en el fetiche. «Esa mujer» revela esta interrelación en el poder emotivo del enigma histórico. Como es sabido, el relato se caracteriza por la tachadura de los nombres y su reemplazo por funciones sociales —el periodista, el coronel— y otras formas de sugerencia de la identidad de los personajes que no presentan du-

das para los que saben de «... un episodio que todos en la Argentina recuerdan».⁴

El contenido histórico-político de este relato organiza su rentabilidad desde el fetiche por la fascinación que el cuerpo perdido de «esa mujer», vedado a la mirada y a la palabra y correlativamente fuente de deseo, interpone a los personajes. El relato se basa en el ámbito de identificaciones y seducciones que emergen en un territorio que debería ser apropiado por lo simbólico, de ahí el requerimiento del periodista que no se lleva el dato que inicialmente buscaba, y la degradación moral del Coronel, patentizada en su alcoholismo, porque ya no posee a «esa mujer».⁵ Este desencuentro es análogo a un sistema de representaciones ancladas en la tradición política y cultural del ideograma civilización / barbarie. El narrador, a la sazón periodista, insiste por el paradero de «esa mujer» y el Coronel le responde: «¡Está parada!... La enterré parada, como Facundo, porque era un macho...» (18).

John Krauniaskas observa que en el texto opera el fetichismo teorizado por el psicoanálisis, según él se revela en esta frase que condensa el contenido metafórico del cuento en el dualismo sarmientino:

Con este grito del coronel, «esa mujer» internaliza la tradición política y cultural denominada barbarie por el liberalismo autoritario argentino, cuya figura paradigmática fue Facundo Quiroga. Pero hay más. Esta tradición es, primero feminizada, e inmediatamente después, masculinizada: ELLA - EVA (como FACUNDO) - PARADA - «porque era un macho»... (Krauniaskas, 1998: 107).

El proyecto de apropiación de esa mujer a través del deseo de dominio (puramente libidinal) responde a una demanda de sometimiento a la razón del poder mágico de Eva fetichizada. Paradójicamente, el narrador-periodista se hace cargo de la sustitución propia de la producción del fetiche cuando dice: «Ella no significa nada para mí, y **sin embargo** iré tras el misterio de su muerte...» (19. El subrayado es mío).

El procedimiento de sustitución consiste, en el caso del objeto encantado, en reemplazar la manipulación de signos por la manipulación de fuerzas.⁶ La ambivalencia de este deseo de dominio eclosiona en el momento cru-

4. De la «Nota» que introduce los cuentos de Rodolfo Walsh, *Los oficios terrestres*, Buenos Aires, La Flor, 1986.

5. En *Santa Evita*, el personaje-narrador encuentra casualmente a Rodolfo Walsh a quien invita a viajar a Alemania a buscar el cadáver de Eva. Con ironía y dando otra vuelta de tuerca a las relaciones intertextuales que vinculan la novela con el cuento: «-No -replicó-. Vi que una rápida sonrisa lo atravesaba, como una nube. -Esa mujer no es mía». (*Santa Evita*, 307)

6. Cfr. Baudrillard, 1991: 93.

cial en que Walsh publica este relato.⁷ La dramatización del estallido del esquema interpretativo de la nación hace emerger figuraciones entregadas a la pura operatividad sgnica. Se trata de un objeto marcado de signos y representado como receptáculo de fuerzas, «...las inscripciones en el objeto lo convierten en talismán», según sostiene Baudrillard, al esgrimir las razones sobre el dar y el recibir de los objetos como dispensadores de fuerzas.

El cadáver de Eva se halla presente, pero sometido a representaciones analógicas, a sustitutos (BEBA = EVA; «... es un dedo en un mapa...»). Se encuentra apresado en la ilusión de un reencuentro con el orden simbólico, con una parte inquebrantable que pueda conjurar el sortilegio –víctima y a la vez amenaza. Una potencia simbolizadora que sea capaz de capturar la azarosa realidad. Esto explica por qué en el prólogo de *Operación Masacre*,⁸ Rodolfo Walsh hable de la desilusión de sus expectativas frente a los fusilamientos del 56, ilusión que se posicionaba «... en la justicia, en la reparación, en la democracia, en todas esas palabras». Explica, además, la intensa convicción de un género como el testimonial que Walsh elige para narrar un episodio «que todos recuerdan». Profundamente instalada en la oralidad, la ficcionalización de este episodio –en Walsh y en T.E.M.– se encuadra en los mecanismos de mitificación y desmitificación que definen la profundidad de la escritura literaria. Volveré sobre esta cuestión.

Así como el cuento de Walsh se detiene en la descripción del departamento donde vive el Coronel, T.E.M., en *Santa Evita*, se detiene en la decoración del despacho del mismo personaje renglones antes de narrar la primera vez que vio el cadáver de Eva. Seguramente en función del papel que ocupan los objetos como elementos de una lógica social determinante de *status*. Desde el punto de vista de la modalización de los personajes, los objetos también desempeñan esa función según el valor que el mismo personaje le asigne. El Coronel es el personaje que encarna más de un rol en *Santa Evita*, pone en marcha todas las actuaciones referidas al cadáver, a la búsqueda y al hacer escriturario del personaje narrador. Es alguien que puede ajustarse al paradigma civilizatorio por su consumo de objetos exponentes de prestigio, decorativos y sin valor de uso. Objetos que designan el ser y el estamento social de su poseedor:

7. Kraniauskas agrega pertinentemente que «... la sustitución fetichista como tropo en 'Esa mujer' facilita una estrategia crítica que despliega históricamente el texto. Aquí, concretamente, los efectos dramatizados de embalsamamiento y posesión del cadáver de Eva Perón, su objetivización como fetiche político amenaza constantemente con desbordar lo que contiene: la barbarie política. Ayuda entonces, a identificar y entender la erotización de la política y la politización que marca la frase del Coronel...» (1998: 109).
8. Otro de los títulos vinculados parcialmente al tema de mi investigación.

Dos láminas adornaban el escritorio del coronel en el Servicio de Inteligencia. La mayor era la infaltable reproducción de Blanes que retrataba al Libertador José de San Martín (...) El tema de la otra lámina era **el orden**. Reproducía un boceto a lápiz y témpera en la que se ve a Emmanuel Kant caminando por las calles de Königsberg mientras los vecinos verificaban la puntualidad de los relojes (...) Debajo del dibujo (...) una leyenda en alemán proclama: **Mi patria es el orden** ... (*Santa Evita*, 119. El subrayado es mío).

He aquí dos evidencias concluyentes. Por un lado la falsedad de todas las dicotomías, como la de todas las generalizaciones. Civilización / barbarie tambalea ante la realidad, fácilmente pueden «unos y otros» arrogarse ser adalides de la civilización separando a los demás del espacio apropiado, en este caso la patria. (Los cabecillas de la Revolución Libertadora que, entre otras felonías fusilaron a sus compañeros de armas en 1956, en relación a esa especie de resistencia peronista de la que participaba Walsh cuando se siente depositario de «... la democracia y de todas esas palabras». También por qué no T.E.M. cuando su personaje asimilado a su propia labor de periodista dice en *La novela de Perón*: «Pensemos en mañana. Dentro de poco, ha escrito Zamora, este país se quedará sin pasado...»). En definitiva, la ficcionalización de estos sucesos y de un personaje como Moori Koenig no hace más que mostrar, una vez más, la precariedad de una construcción comunitaria dominada por una perspectiva que se articula en el orden y es sometida a la razón excluyendo el poder mágico (imaginario) que cubre sujetos y objetos.⁹

Por otro lado, el texto manifiesta, explícita e implícitamente, la potencia y la razón de las figuraciones devenidas de la posesión del cadáver: el descontrol, el **des-orden** que produce. La función primordial de la posesión de objetos se amplía en cuanto al gasto o consumo de prestigio: «Las mujeres, la clientela, la servidumbre son exponentes de *status* (...) Las mujeres funcionan como atributo social, la cultura de las mujeres forma parte del patrimonio del grupo». (Baudrillard, 1991: 4).¹⁰

«La patria del orden» entra en crisis porque no admite lo real. El objeto, la momia, amenaza las seguridades de la jerarquía social y pone a los personajes frente a un conflicto. El orden civilizatorio atenta contra sí mismo. El relato novelesco indica la conflictividad del orden al poner, a continuación de las láminas de San Martín y de Kant, al personaje frente al enigma: «¿qué es

9. «Tendidos sobre el cristal, el cuerpo de Evita se resistía sin embargo a las órdenes y actuaba según su propia lógica funeraria. Las fosas de la nariz empezaban a destilar gases azules y anaranjados...» (*Santa Evita*, 133).

10. «... la voz del coronel me alcanza con una revelación: –es mía –dice simplemente. –Esa mujer es mía...» («Esa mujer», 119).

esto?»¹¹: «... Verlo no lo había sorprendido tanto como reponerse a algo tan irregular como la sorpresa...» (*Santa Evita*, 120).

Conjetura, porque el objeto (significante) se ubica en una economía mágica, según Baudrillard, de transferencia de significados: «¿Es un sol líquido?», pregunta el Coronel. El lector podría preguntarse a su vez qué es un sol líquido, porque las conjeturas del Coronel apelan a inexistencias más evidentes que la visión que tiene en ese momento: «¿Qué se le mueve [al cadáver] adentro? ¿Ríos de gas, de mercurio, de hielo seco?». Probablemente, el personaje resuelva la conjetura, retomando la condena con la que su clase había marcado a Eva, el maleficio, lo irremediablemente funesto, en definitiva, la barbarie: «... Ha de ser venenoso...» (*Santa Evita*, 120).

En el camino del oxímoron, concluye por la negativa: «¿Y si el cadáver que he visto no fuera de ella?». Un iniciado en la filosofía kantiana pone en duda el dato que le proporciona sus sentidos para aferrarse finalmente al orden, única fuente de certezas: «Esa sospecha no cesaba de atormentarlo **como un mueble fuera de lugar**». (*Santa Evita*, 120. El subrayado es mío)

En otro pasaje, cuando Moori Koenig ve desbaratado su plan y comprueba que no hay linealidad ni orden posible, es fascinado por el cuerpo momificado. Él y sus pares terminan reinscribiéndolo en lo erótico que, como tal tiende a lo clausurado y a lo homogéneo:

–No puedo andar con esa cosa de un lado a otro –dijo. –Si me la quitan, vamos a volar todos.

–Tal vez. Pero nadie se la va a quitar.

–¿Que no? Todos la querrían tener. Es impresionante. –Bajó la voz: –Es esa mujer, Eva. Venga a verla.

–No me joda, Moori. No me va a convencer.

–Échele un vistazo. Usted es un tipo culto. No se va a olvidar en la vida. (*Santa Evita*, 180).

El cuerpo de Eva, otra vez el objeto encantado, está impoluto y, por lo tanto, es invulnerable a la profanación que ellos perpetran. Es oportuno nuevamente Baudrillard:

El cuerpo maquillado (hecho y fingido en el sentido profundo del término) aislado de las determinaciones externas y de la realidad interna de su deseo (...) es ofrecido como *ídolo* ... (1991: 98)

11. Los ayudantes del coronel dudan al ver el cadáver: «–No sé qué es –contestó Armani. –A lo mejor es Ella...» (*Santa Evita*, 171).

El discurso formula una síntesis del mito evitista en el capítulo «Una mujer alcanza su eternidad» (183) de *Santa Evita*. Me interesa este segmento de la novela porque se refiere a cuestiones centrales que esta tesis intenta problematizar: la constitución mítica, el fetiche en sus elementos formantes, la actualización del paradigma civilización / barbarie y la literaturización del mito. De suerte que el capítulo tiene tres partes diferenciadas tipográficamente:

1. Una enumeración que responde a la pregunta «¿Cuáles son los elementos que constituyeron el mito de Evita?» (*Santa Evita*, 183). Las respuestas numeradas comienzan con un sintagma que alude a ideas en apariencia inobjetables y enunciadas aseverativamente: «Murió joven, como los otros grandes mitos argentinos del siglo XX», por ejemplo. A continuación cada ítem desarrolla una argumentación, que contrariamente a lo que esperaría el lector no corrobora la idea inicial, tampoco la niega sino que, una vez más esta novela, nos instala en la vacilación. En cada caso el discurso desvía el criterio de composición esperada hacia una retórica que abunda en el exceso, en la exageración y concluye, indefectiblemente, actualizando la ubicación y las dimensiones de la *barbarie* en la construcción del mito.

Cada aseveración inicial es subrepticamente invertida de modo que se relativiza la fuerza que aparentemente tenía. Una especie de opacidad cubre el sentido inapelable que cada elemento suponía detentar. Las correspondencias se ordenarían simétricamente:

ascenso meteórico de Evita > «ícono del Peronismo analfabeto, bárbaro y demagogo» «Perón la amaba con locura» > Eva «... empujaba la espalda de Perón, como quien ha tomado posesión de la historia y se la está llevando hacia donde quiere». (*Santa Evita*, 184).

Para no detallar todas las correspondencias, destaco que en quinto lugar esgrime un motivo que se refiere al fetiche: «5. Para mucha gente tocar a Evita era tocar el cielo». El apartado se cierra con una lista confeccionada con asteriscos de los objetos usados por Eva que sirvieron de culto. El último es «El cuerpo momificado de la propia Eva». Entre el cielo y el infierno, «para lo mejor y para lo peor» (Baudrillard), civilización y barbarie o cualquiera de las bifurcaciones, el discurso pone al descubierto otra vez la ambivalencia como generador de la fascinación. Más aún, invoca la operación de sistematizar una marca, la fuerza mágica del objeto entendida en los términos de intercambio (dar y devolver). Otra operación se agrega al discurso en este pasaje de la novela y es la de develar la mecánica de un universo mágico, vaciado de sentido, proyectado especularmente sobre los objetos (fantasmas) y donde el in-

tercambio simbólico no pueda realizarse. La respuesta es, entonces, hacer circular la palabra.

2. Un relevamiento de la literatura detractora de Eva y del Peronismo en general. Es un minucioso trabajo de crítica literaria que atribuye «al pavor sagrado» que Eva infundía producciones como la de Borges y la de Cortázar:

Algunos de los mejores relatos de los años cincuenta son una parodia de su muerte. Los escritores necesitaban olvidar a Evita, conjurar su fantasma (...) El propósito de Borges era poner en evidencia **la barbarie del duelo y la falsificación del dolor ...**¹² (*Santa Evita*, 199. El subrayado es mío).

La argumentación menciona a Martínez Estrada, Onetti y Perlongher. La presencia en *Santa Evita* de toda la producción culta sobre el Peronismo va más allá del afán documental de la novela y nos sitúa ante una disyuntiva: o la literatura es un dispositivo de interpretación de estos acontecimientos y, a través de la puesta en evidencia de la *barbarie*, persigue hacer posible el intercambio simbólico en la circulación de la palabra, o es la producción de un discurso que conduce al proceso identitario en la construcción de un vínculo imaginario (materno). La lectura se hallaría entre estas dos representaciones: la necesidad de poner a circular la palabra para dar lugar al tercero (la ley) o la tendencia a sustituir la representaciones de Evita por un objeto (la palabra escrita, un cuerpo marcado de signos) que capture la fuerza de otra cosa (de Evita, del Peronismo, del pueblo en las calles) y la convierta en benéfica. En suma, el fetiche. Es posible encontrar en esta escritura todos los conceptos que hasta aquí he utilizado para merodear la metáfora fetichista: la sustitución, lo sistemático y lo cifrado. Una «forma» que tiende a la sistematicidad y se inserta en un sistema de abstracciones, dicho de otro modo, el proceso de la ideología.

3. La revisión de la proyección de Eva Perón en el extranjero, casi exclusivamente en EE.UU. mediante la ópera de Tim Rice. Se trataría de lo que en el capítulo II denominé 'la colonización del mito'. El narrador-personaje retoma la ficcionalización del autor y en un relato breve muestra a Evita como un personaje muy familiar en el condado de New Jersey donde él reside. Familiar, porque todos conocen la ópera, canta en la radio en voces de cantantes pop, se confunde con los afiches de los actores de Hollywood y se parece a la estatua de la Libertad. El efecto de verosimilitud se logra por el procedi-

12. Clara referencia al cuento «El simulacro» que Borges incluye en *El hacedor*, Buenos Aires, Emecé, 1981.

miento muy usado en la novela de relato autobiográfico del narrador fascinado por el misterio de Eva. La actuación de fascinado se emparenta a la antología de autores eruditos que frecuentaron el tópico del Peronismo y de la obnubilación de Eva. Es decir, T.E.M. como Walsh, como Borges se fascinaron, también como Zamora en *La novela de Perón*, como el Coronel y, en concatenación, es fácil confundir lo verdadero con lo literario y asimilar la misma fascinación de los cabecitas negras que guardaban como reliquia los objetos que Evita habría tocado.

En función catafórica, en el apartado del relevamiento de la «biblioteca» de la literatura erudita referida a Eva, aparece luego del catálogo de los clásicos la mención de una representación de una «comedia —o drama—...» (199) a la que el autor-personaje habría asistido en París. El autor de la comedia es Copi que «no puede quitar de encima la familia con poder ni la infancia rica» y el intérprete de Evita es «**me parece**, que Facundo Bo, un travesti». Esta referencia sirve de nexo entre los clásicos y los cuentos de Néstor Perlongher, *Evita vive (en cada hotel organizado)*. Comienza con una afirmación inquietante: «Quienes mejor han entendido la yunta histórica de amor y muerte son los homosexuales. Todos se imaginaban fornicando locamente con Evita» (199). A la condición sexual de los autores se agrega el rasgo de la marca social que los equipara a la visión de Borges o a Martínez Estrada: no ser entendidos por el vulgo, entonces son representantes de la civilización.¹³ Copi no puede representar su obra porque una horda enardecida pone una bomba en el teatro y Perlongher es denunciado y perseguido. La incompreensión se justifica desde el mismo texto cultural argentino, los versos del «Cambalache»: «*Qué falta de respeto, qué atropello a la razón...*» (*Santa Evita*, 200)

La textualización que agrava el esquema maniqueo de acceso a la argentinidad,¹⁴ la multisignificativa polaridad civilización / barbarie, se manifiesta por procedimientos de carnavalización en una inequívoca tendencia desmitificadora. Eva se integra a un círculo de travestis en tono confidente o llega a la fumata de los homosexuales y se destacan, en ella, sus marcas dife-

13. Tópico inaugural de la literatura argentina en *El matadero* de Esteban Echeverría, donde la chusma infame termina sometiendo al unitario.

14. Una vez más, tomando la forma de hablar de Eva como rasgo que no podía maquillar, el texto dice: «Copi no tuvo la calle que había tenido Evita, y en ese texto se nota. El lenguaje tiende a la onomatopeya, a la histeria, remeda la desesperación y la insolencia con que Ella fue elaborando un estilo y un tono **que no han vuelto a repetirse en la cultura argentina**. Pero Copi escribía con **buenos modales**». (*Santa Evita*, 200. El subrayado es mío). *Santa Evita* es un novela que abunda en esta cuestión y me inclino a leer las palabras puestas en boca de Eva (verbos con pronombres enclíticos tan rebuscados para un hablante de español estándar argentino para suplicar que la dejaran estar en la asunción de la segunda presidencia de Perón como una sutil parodia si se contrasta este pasaje con otros como donde menta «el canyengue» o «los gorgoritos» con los que Eva recitaba en Junín, ya citados en capítulo II.

renciales, ahora carnavalizadas: «... mucho revoque y un rodete...», «... volvía como una loca, toda desnuda en un taxi, mostrando el culo por la ventanilla...», «[apareció] una mujer de unos treinta y ocho años...». Es un típico género carnavalesco degradante que unifica el destronamiento y la destrucción por la renovación y el nacimiento. Evita resurge del cáncer donde había caído y su resucitación se incluye en el plano material y corporal: «Como si ya no estuviera muerta, como si sólo fuera el recuerdo de la muerte» (199). «[Perlongher] no se atreve a tocar su vida y, por eso, toca su muerte: manosea su cadáver, lo enjoya, lo maquilla...» (201).

Se trata de una personificación ahora apartada del trayecto conocido de la vida de la heroína que no le impide seguir desempeñando el papel que los homosexuales internalizaron de ella: «... para Copi la obra fue un paciente y no encubierto trabajo de identificación: Evita *c'est moi*. (...) Perlongher quiere desesperadamente ser Evita». (200). La cadena de asociaciones Eva = texto = autor reproduce la propuesta diseminada a lo largo de la novela respecto del personaje Tomás Eloy Martínez y *Santa Evita*. Copi dice: «Un texto marracho, pirujo y tierno como la Eva» (199). Y Perlongher se pregunta: «¿Y si Dios fuera una mujer? ¿Si yo fuera la Diosa y al tercer día mi cuerpo regresara?» (202).

Como el narrador duda si es un drama o una comedia, o si el travesti es el que él recuerda, es válido considerar la dubitación implícita sobre si el sentido que tienen las identificaciones de los autores con la escritura para el caso de los homosexuales es idéntica a la identificación del autor Tomás Eloy Martínez con Eva. Si la direccionalidad es similar, si se inscriben en proyectos ideológicos parecidos. Por lo menos una cosa los separa y es que es Tomás Eloy Martínez, desde *Santa Evita*, el que cita a Copi y a *Eva Perón* y a Perlongher y a *Evita vive...* Los interrogantes se orientan a desentrañar estrategias discursivas –como la parodia, la carnavalización y la desmitificación– y de allí sus efectos globales en la lectura de la novela.

Según el texto, Evita es omnipresente porque forma parte de un espectáculo que es omnipresente, pero en realidad esa presencia tiene que ver con la ficcionalización de un personaje seducido, fragilizado y por qué no «apasionado»,¹⁵ en cuyo imaginario se encuentran juegos de roles de los que se vale frente a las desestabilizaciones que la pasión le provoca. Este narrador-personaje cuenta entre sus papeles a la propia Eva:¹⁶

15. En el sentido greimasiano.

16. En más de un pasaje, la novela reitera la idea de Flaubert de confundirse con su personaje: «Madame Bovary soy yo».

Así voy avanzando, día tras día, por el frágil filo entre lo mítico y lo verdadero, deslizándome entre las luces de lo que no fue y las oscuridades de lo que pudo haber sido. Me pierdo en esos pliegues, y ella siempre me encuentra. Ella no deja de existir, de existirme: hace de su existencia una exageración. (*Santa Evita*, 204).

No obstante, retomo el sentido de la omnipresencia dirigido a aspectos puntualizados de la fascinación y el apasionamiento como correlatos de la espectacularidad. El escenario del relato organiza la mirada del personaje en torno a su objeto de deseo cada vez con más intensidad. Lo llamativo del pasaje en función «del frágil filo entre lo mítico y lo verdadero» es la representación final de la ópera *Evita* en un teatro derruido, que pronto será playa de estacionamiento, la intérprete es una cantante negra y todos los espectadores son negros (que lloran «como en Argentina»). ¿Cuáles son los efectos de sentido a que el discurso aspira? ¿La parodia, la carnavalización? ¿Qué hay detrás de la peluca de la negra, del terciopelo raído de las sillas? Sin embargo, «está siempre lleno y todos lloran».

Esta pequeña representación invoca la banalización de la ópera de Rice como hipotexto. En profundidad, agota el sentido de lo espectacular porque espectador e intérprete se funden en la identificación y vacían a la palabra primero por el canto y luego por el llanto. La novela propone a esta ruinoso representación como un espejo, para que al igual que le sucede a los negros, la representación sea rentable porque el deseo es constantemente invocado. Tal vez el final del capítulo «Una mujer alcanza su eternidad» (183) coincida con el final de las arias del musical de *Evita* para prolongar especularmente el juego de la marginalidad que interroga la eficacia de lo sagrado suscitada en un escenario análogo, que siempre se llenaba.

Opulencia simulada (el terciopelo raído) con un intérprete protagonista reducido a las marcas signícas (de maquillaje, en el sentido de Baudrillard): peluca rubia y falda acampanada. El relato pretende, situarse más allá de las identificaciones para reconocer la «cifra» (ahí donde se construyen las imagnaciones) y neutralizar el mito. ¿Hasta qué punto el discurso novelesco impone la especularidad de un signo al mismo tiempo espectacularizado como modo de exhibir la imposibilidad de asumir la idea infernal de la barbarie?

ESPECTÁCULO, SANTIDAD Y BARBARIE

«Ve con Dios, fantasma».

Gabriel García Márquez,
El General en su laberinto.

Es posible indagar la matriz espectacular en el discurso novelesco en más de un sentido, puesto que comporta la expansión de la problemática de las identificaciones que, simultáneamente, se insertan en la dimensión sagrada preexistente en la construcción mítica.

Las condiciones de producción de las novelas de T.E.M. se ubican en un singular remate de siglo que ha puesto en crisis los últimos resquicios de la modernidad que aún sobrevivían. En este vértice tambaleante, superadas las utopías de los '60, se presenta una producción estética que aspira a apropiarse de la realidad con otros instrumentos, con otras mediaciones, tal vez reciclados de lo que los desilusionados utopistas desecharon.

En la coyuntura de los '80, *La novela de Perón y Santa Evita* evocan al mito porque suponen la idea de lo cíclico, donde cada héroe puede vivir de nuevo: el uno por la escritura y la otra por la santificación. No obstante, estas representaciones tienen también un sentido inverso. Al mostrar los mecanismos con que se construyeron, no hacen más que desmitificarlas.¹⁷

Las novelas presentan una historia que subraya la relación de los héroes con dos instancias reveladoras de fuerza: la enfermedad y el poder. Éstas estructuran análogamente la fábula en los dos textos. Un caudillo debilitado doblemente por el exilio y por la achacosa vejez y una heroína que sucumbe al planteo de los militares y al cáncer develan la factura humana de los personajes. Dichas instancias son las que adscriben a los protagonistas a la esencialidad heroica que atraviesa la producción mítica y literaria que conocemos: Perón desterrado como el Cid o como Martín Fierro, Eva enferma como Bolívar, Eva sacrificada y santificada como Cristo. Vinculadas a estas inagotables reminiscencias, las figuraciones que las novelas ofrecen de los poderosos procuran capturar el espesor de sus figuras multifacéticas. La magnificencia de Evita es trasmutada a una sintomática pequeñez antes de morir:

Nadie se daba cuenta de que la enfermedad la adelgazaba pero también la encogía. Como le permitieron vestirse hasta el final con los pijamas del mari-

17. Cfr. Fajardo Valenzuela, 1996: 24.

do, Evita flotaba cada vez más suelta en la inmensidad de aquellas telas...
(*Santa Evita*, 13)

Igual que Bolívar en *El general en su laberinto*:

Meses antes, poniéndose unos pantalones de gamuza que no usaba desde las noches babilónicas de Lima, él había descubierto que a medida que bajaba de peso iba disminuyendo de estatura.¹⁸

Tal es la retórica de un contradiscurso frente a la idealización de los héroes internalizada por adictos y detractores. La fábula va de la glorificación a la historia y de allí a la constitución de héroes novelescos. En la transición de lo mítico a lo histórico, emergen necesariamente la dramatización del poder y sus componentes subalternos como la autoridad y la política, en un discurso dirigido a la interpelación de la historia de la nación y de sus utopías fundacionales. En *La novela de Perón*, el caudillo exiliado hace gala de la ambigüedad y de las vacilaciones como estrategias de su dominación aún vigente. El personaje de Evita se pronuncia con mayor complejidad frente al poder. En vida tuvo una relación conflictiva, cuando su dominio se aseguraba en lo escenográfico, aspecto textualizado preferentemente por la ópera de Tim Rice y la versión cinematográfica de Alan Parker.

Las apariciones públicas de Eva se figuran en *Santa Evita* en una gramática del distanciamiento que interpone planos sucesivos para convertir la escena en un espejismo. Técnica que persigue delatar el artificio de la representación desocultando la artificialidad de la actuación de la protagonista. Una operación netamente literaria actúa sobre el núcleo referencial de «la plaza pública» y ficcionaliza apuntando, no a lo global, sino a lo fragmentario e inconcluso. Instaura una mirada en el interior de la semiosis espectacular y el discurso puede remitir a la apropiación del deseo que, en virtud de una determinada distancia, hace posible la espectacularidad:

Las imágenes saltaban en desorden de una ceremonia oficial a otra. A veces, diputados opositores aparecían en escenas fugaces protestando contra «esa mujer que mete las narices en todas partes sin que nadie la haya elegido». Desde la platea, Evita apartaba las palabras con un vaivén desdeñoso de las manos. Se la vio al fin en Plaza de Mayo, (...) asomándose dudosa a un libreto cuya retórica la incomodaba como un corsé (...) **La otra Evita, desde la butaca, seguía repitiendo la misma frase con otra mímica, como los ensayos del teatro...** (*Santa Evita*, 216. El subrayado es mío)

18. Citado por Pulgarín (1995: 115) a propósito de la mismo motivo.

Cuando muerta, sus muchas muertes encaramaron el tema del poder y del poder político en el ámbito de la identificación imaginaria: su dominio fue tributario de la mitificación. Si Perón se valía de las intrigas, las desmentidas y del juego de apariencias, Eva lleva al paroxismo el estar y no estar, el aparecer y desaparecer en el incierto deambular del cadáver:

No es el cadáver de esa mujer sino el destino de la Argentina. O las dos cosas que a tanta gente le parece una (...) Quien tenga a esa mujer tiene el país en un puño... (*Santa Evita*, 34)

Integrado al ámbito del poder, el dualismo triunfo / derrota es el sustento de otros dispositivos de interpretación por los que he querido acceder a Evita (heroína mítica y heroína de novela). Puede percibirse en la dinámica de la *pasión* y del *fetiché* como dispensadores de *fuerza*. En *Santa Evita*, el discurso se torna opaco al poner frente al lector a una heroína que subvierte la tensión triunfo / derrota: está en el centro del poder, lo posee, lo ejerce o huye, desaparece, aparentemente vencida como una manipulación del mismo poder:

Siempre había existido el temor de que algún fanático se apoderara de Evita. El triunfo del golpe militar daba también alas a los que deseaban verla quemada o profanada (...) Evita estaba en el centro de una enorme sala tapizada de negro. Yacía sobre una losa de cristal, suspendida del techo por cuerdas transparentes, para dar la impresión de que levitaba en éxtasis perpetuo. (...) **La imagen era tan dominante, tan inolvidable que el sentido común de las personas terminaba por moverse de lugar...** (*Santa Evita*, 27. El subrayado es mío)

La novela exagera la representación del dominio de la heroína en la prolongación de lo sagrado que surge en una economía intensamente signica. El texto privilegia la analogía –el ícono– mediante el engaño de la percepción visual: «simulaba», «daba la impresión», para de allí poner en crisis el ámbito de las identificaciones, es decir de lo imaginario. Se hacen presentes dos efectos de lectura que cuestionan la azarosa singularidad de lo real: la exhibición del cuerpo (dispensador de las situaciones de seducción) y la simulación (revestimiento del fetiché). Ambos, soportes de la semiosis espectacular, remiten a una lógica de la inclusión y de la exclusión cuyo sentido es intercambiable según el repertorio de lo habilitado y de lo peligroso. Este cuerpo que puede «simular» constituye lo amenazante, mientras que, inversamente, «el que pueda tenerla en un puño» será, desde otro lugar, una amenaza. La estrategia que se lexicaliza en «lo prohibido» desencadena una reflexión más amplia que excede el dualismo de las leyendas angélica y negra sobre Evita.

Las novelas brindan dos versiones del poder que se despliegan al mismo tiempo en posibilidades intermedias. Por una parte, la imagen debilitada del poderoso marcada por términos negativos como la enfermedad, el temor o el olvido:

... un mareo repentino lo desconcertó. Estaba pálido. Las carnes se le habían ido aflojando con los años (...) Entonces advirtió que su dolor no venía del cuerpo sino de la siniestra claridad que ascendía por las faldas de la meseta... (*La novela de Perón*, 17)

Llamó a la madre, a las enfermeras, al marido y les pidió que le ayudaran a vestirse. «Inyéctenme calmantes para que pueda mantenerme de pie», decía. «Abríguenme, distráiganme, no me dejen sola». Nunca se había oído suplicar y ahora se veía de rodillas en la cama con las manos juntas... (*Santa Evita*, 38)

La novela participa en un juego intertextual, así como a Bolívar «la gloria se le había salido del cuerpo», Evita derrotada por la enfermedad sucumbe a la tentación de no dejar de involucrarse en la maquinaria de la dominación.¹⁹ Justamente el poder es laberíntico y atrapa a aquellos que lo ejercen.

Por otra parte, ofrece la versión de una imagen desmesurada del poder, deformada por un procedimiento hiperbólico. Recurso frecuentado por García Márquez, quien textualiza lo enormidad y la exageración. La cuestión fundamental para comprender esta estrategia textual, que genera y que es compatible con lo extraordinario y con cierta aberración de «racionalidad», es la construcción de discursos de orden distinto. Dicho en otras palabras, se construye la figura de un enunciador que, desde una neutralidad, ofrece el acceso a un mundo recortado y cerrado sobre sí mismo. El enunciador neutral desde un primer grado media en la relación con un «mundo» ajeno, en segundo grado. A través de esta imagen mediadora que asume el enunciador, sustenta un mecanismo de identificación no con lo distinto, lo desproporcionado, lo **otro**, sino con su lugar «racional» de enunciación. Entre las respuestas de por qué Evita se construyó en mito, el texto esgrime la del «Monumento inconcluso»:

... el más alto, el más pesado, el más costoso del mundo (...) Alrededor habría una enorme plaza, tres veces más amplia que el Campo de Marte (...) Evita estaba tan entusiasmada que ordenó cambiar la figura del trabajador musculoso por el de ella misma... (*Santa Evita*, 196)

Lo superlativo anula la semejanza con la realidad y acentúa la disonancia y la desproporción. Esta tensión esencial conduce a mostrar una permanente espectacularización del mundo en esos mundos recortados. El deseo es-

19. Pulgarín dice de Bolívar: «Parece como si el poder se negara a abandonarle». (1995: 119)

pectacular es reencusado por medio de la ironía y de figuras de negación, donde la desapropiación del espacio —«al caer Perón, sólo había un enorme foso»— se halla inscrita en un procedimiento de producción de imágenes de lo otro, de la barbarie:

Los descamisados adivinan su luz (...) mientras encienden velas de promesa en el sitio donde tendría que haber reposado su catafalco, la interrogan por el porvenir. Ella responde con elipsis (...) anunciando que los tiempos serán sombríos. Como siempre han sido sombríos, la credulidad de los devotos está asegurada. Evita es infalible. (*Santa Evita*, 197)

Ellos no pueden asumir el futuro sombrío («... pensemos en mañana...» advertía el periodista en *La novela de Perón*), la realidad no tiene caída porque todo queda sometido a la fascinación que los involucra en la relación espectacular: *ellos* interrogan (como cuerpo negado), ella responde «con elipsis, variaciones en negro, nublamientos de luz» (como cuerpo afirmado). La respuesta es cierta indiferencia, cierta distancia, balbuceada fantasmalmente. Una mirada sesgada y un espectador fascinado. Sin embargo, ¿qué asegura Evita, en qué es infalible si el futuro es sombrío?

Puede asegurar la «credulidad de los devotos», lugar sagrado, fantaseado y deseado justamente porque el catafalco está ausente. Sacralidad donde el futuro, sombrío o no, carece de relevancia porque impera la circularidad del tiempo. «Evita es infalible» para aquellas conciencias mágicas, conciencia de *otros* cuyo imaginario ha sido clausurado —su monumento no se eleva hacia el cielo, se hunde en un «enorme foso»— por otra sacralidad puramente signica subordinada a la ley y al futuro. Me refiero a la escritura literaria.²⁰

El acceso a la sacralidad debe ser portador de un determinado trabajo, la distancia que separa lo santo de lo terreno dispone que una devoción la transforme con la excepcionalidad y el milagro. El devoto no se funde con la Santa sino que los separan las condiciones necesarias para la emergencia de las mediaciones rituales. Encender velas y hacer las promesas son el compás de espera que valida la santidad de Eva. No obstante, esta santidad requiere de otra validación: el reconocimiento universal, la canonización:

Hasta su santidad fue convirtiéndose con el tiempo en dogma de fe. Entre mayo de 1952 —dos meses antes de que muriera— y julio de 1954, el Vaticano recibió casi **cuarenta mil** cartas de laicos (...) exigiendo que el Papa la canonizara... (*Santa Evita*, 66. El subrayado es mío)

20. «La relación estética constituye una manifestación moderna de lo sagrado». (González Requena, 1992: 59)

El relato retorna a la forma inquietante de la hipérbole al narrar los «trabajos» de los descamisados por la canonización. Este fragmento –como otros similares de la novela– proporcionan una clave de lectura o «instrucción de lectura» sobre el carácter alegórico con que el texto asume los relatos sobre la santidad. Esa clave insiste sobre su pertenencia imaginaria y se dirige a neutralizar la credibilidad en las marcas léxicas y sintácticas de lo «increíble»:

En aquellos mismos días, ante la certeza de que Evita subiría al cielo en cualquier momento, **miles de personas** hicieron los más exagerados sacrificios para que, cuando a ella le tocara rendir cuentas a Dios, mencionara sus nombres en la conversación... (*Santa Evita*, 71. El subrayado es mío)

La desmesura se entiende básicamente en el guarismo. Parafraseando a la propia Eva, el narrador hace notar su asimilación a los *millones*, a los *millares* y a los *miles*. El personaje del Coronel respira aliviado al constatar la magnitud de los esponsales porque Eva se expresa solo en números: «‘Números’, dijo el Coronel. ‘Ya esa mujer no tiene más ancla con la realidad que los números’» (*Santa Evita*, 21). El personaje puede percibir que, en efecto, Eva ya no está en la realidad, los millones la conectan con otra existencia más fuerte que la anterior. El relato reincide en el mecanismo del enunciador neutral que recorta el mundo desproporcionado y ajeno. Lo mismo que sucedía en el capítulo «Una mujer alcanza su eternidad», donde se despliega un procedimiento de «desmentida» en el sentido freudiano, ocurre con los relatos sobre la santidad. A cada mundo le corresponde un tópico, a cada tópico un tropo y, simultáneamente, la línea de sentido se subordina al esquema sarmientino:

ajeno > sacralización > hipérbole > barbarie
neutral > desacralización > ironía > civilización

De suerte que el primero se afecta al imaginario y el segundo al simbólico.

Estos extremos definitorios del poder como marca privativa en la configuración del líder se resuelven en un juego regido por la espectacularidad y la política del deseo. Entre el temor y el desaffo, la muerte y la memoria o el triunfo y la derrota, los personajes renuevan su pertenencia al ámbito del mito donde pueden reafirmar relaciones de intercambio confortables –maternas– y donde es lícito aspirar a la inmortalidad mediante el imperio de lo sagrado.

El final de *La novela de Perón* textualiza el final del General. Aparentemente vivirá por siempre «... y doña Luisa creyó que todo podía suceder que bastaba decirlo para que sucediera: –¡Resucitá, machito! ¿Qué te cuesta?»

(423). El llanto desconsolado de los habitantes de la villa se agrava porque ven el funeral por televisión. La televisión cuestiona el efecto de verosimilitud que es reemplazado por el «efecto de espectacularidad».²¹ El mundo es denegado como tal y reemplazado por las imágenes: «... se dio cuenta que apenas el ataúd desapareciera de la pantalla todos quedarían huérfanos para siempre». (*La novela de Perón*, 423). El discurso agrega otra mediación en el hecho que toda la escena es observada por un personaje-espectador encarnado en Nun Antezana que deambula aturdido, perdido y sobre todo *extrañado* por las callejas de la villa luego de huir de la razia del grupo parapolicial.

En una tendencia semejante, Evita, como sujeto del enunciado, perfigura la escenificación y la teatralidad cuando se enfrenta a la inminencia de la derrota. Reactiva la sistematicidad de su cuerpo-objeto significante de Eva-mito y de Santa Evita. Apela a la distribución espectacular para reinscribirse en una forma esquiva y fantasmal como reaseguro de dominación:

... los descamisados aflúan a Buenos Aires para verla a ella, no a él. Ella era el espectáculo. Había corrido por todas partes el rumor de que se estaba muriendo (...) Tomó entonces la determinación de salir por la fuerza, porque si ese día le tocaba morir quería hacerlo delante de todo el mundo. (*Santa Evita*, 38)

El recurso final de la Eva de T.E.M. convoca a uno de los epígrafes de la novela *—Morir es un arte como cualquier otro. Yo lo hago extremadamente bien—* cuyos campos semánticos se basan en la tensión muerte / actuación; el texto invierte la dirección de búsqueda y se posiciona en los procesos ficcionales (de simulación) como la base de la discursividad de lo que no puede actuarse. También retrotrae a González Requena cuando afirma que todo poder para ser tal debe espectacularizarse: «Porque lo sabían muy bien los monarcas absolutistas convertían en espectáculo para sus súbditos incluso sus más nimias actividades cotidianas» (1992: 60).

La actuación de actor comporta la desaparición de su vida «normal» para constituirse en un personaje. El actor es —igual que la categoría de *apasionado* de Greimas— una configuración imaginaria, un mito que impone representaciones que se superponen unas con otras y que no dejan ver el rostro verdadero. En la visión del novelista, Eva es una actriz y como tal espectaculariza su vida y su muerte. El personaje, en tanto actriz, se sitúa en el vértigo de la actuación, esto es perder la noción del propio cuerpo y del propio ser.²²

21. Cfr. González Requena, 1992: 90.

22. «La máscara (...) borra el rostro y gracias a ella el individuo [actor] se esconde tras una función mítica o social», (Cros, 1997: 47) dice el autor francés en cuanto a la indiscriminación del cuerpo del actor con el cuerpo de sus personajes.

Vértigo paradójico que funde el dualismo vida / muerte en una eternidad asegurada por la devoción y por los milagros.²³

CONSOLIDACIÓN DEL SÍMBOLO

Complementaria del fetiche, la relación espectacular comporta algunos conceptos que se perfilan en la caracterización de la ficción literaria referida al Peronismo. Me permito vincular el espectáculo, en una economía pulsional, con la identificación imaginaria (siguiendo los trabajos de Lacan), la fascinación, el simulacro y la sustitución implícita en la metáfora fetichista. Es sin duda posible relacionar el sustento común de estas conceptualizaciones con las experiencias de lo sagrado. En este ámbito, los límites no se perfilan con nitidez y en el contexto de este estudio, se imponen algunas precisiones y algunas elecciones.

Considero que en el funcionamiento de los discursos que me ocupan, la identificación imaginaria desempeña un papel central porque aglutina procesos en los que se asientan distintos niveles de escritura y de lectura. Entonces, la trilogía de T.E.M. sería un discurso que, a partir de la ficcionalización de un episodio de la historia argentina, persigue la superación de una imagen especular e imaginaria, por la constitución de un orden simbólico a través, precisamente, de la escritura. Es decir, estos textos, desde una inserción genérica lo suficientemente amplia, proponen una indagación de la historia y de la literatura a través de formatos variados como la metaficción, la parodia, la carnavalización, «la referencia y la cita» (Barthes) sustentados en dispositivos explicativos como la paradoja, la fascinación y el fetiche.

Justifico el énfasis puesto en la imagen especular y en la relación espectacular porque conllevan a la manifestación de lo sagrado en el marco del pensamiento mágico. Esta temática se presenta como determinante en textos fictivos situados entre la mitificación y la desmitificación como mecanismos estructurantes. La santidad aparece como tópico anunciado desde los títulos (*Santa Evita*, también para el caso de la novela de Posse, *La pasión según Eva*), en los epígrafes (*La canonización de Eva Perón por el Papa y la de Jean Genet por Sartre, otro papa, son los acontecimientos místicos de este verano*), articulado en la intriga (el recuento de pedidos de canonización al Va-

23. «Al día siguiente estaba otra vez postrada por los dolores más intolerables que los de Santa Juana en la hoguera. Insultaba a la divina providencia por martirizarla y a los médicos por aconsejarle que se quedara tranquila. Quería morir, quería vivir, quería que le devolvieran el ser que había perdido». (*Santa Evita*, 48)

ticano y los sacrificios que se ofrecían por esta intención), y en el relato novelesco como formato evangélico (como en *La pasión según Eva*). Sería simplificador pensar en la santidad de cuño autorial como tópico de una manera literal. Lo sagrado se constituye en un espacio de reflexión del acontecimiento²⁴ y en procedimientos escriturarios que responden, primeramente, a la dinámica de las figuraciones estéticas y luego se proyectan a la producción ideológica.

Recapitaré algunos elementos de la teoría del espectáculo²⁵ en función de sistematizar la relación con la metáfora fetichista, ubicar la relevancia del espectáculo en la constitución del poder político y como manifestación moderna de lo sagrado. Según González Requena:

La relación espectacular comporta una mirada y un cuerpo, entre los que media una determinada distancia. La distancia trazada por esa mirada proviene de un cuerpo negado que tiene por objeto otro cuerpo, éste plenamente afirmado. (1992: 58)

Dado que en las ceremonias religiosas se presentan estos mismos componentes, el autor español aclara que:

La relación espectacular se nos presenta como la emergencia de una mirada profana (...) Esta oposición entre lo sagrado y lo profano, entre la mediación ritual y la distancia espectacular resulta especialmente relevante para pensar el funcionamiento de determinados elementos ambiguos en los que resulta difícil establecer la frontera entre lo religioso –entendido en su sentido más amplio– y lo espectacular. (1992: 59).

En esa distancia se exhibe un cuerpo afirmado como imagen que fascina; el cuerpo exhibido pretende seducir, apropiarse de la mirada del otro:

El espectáculo se nos descubre así como la realización de una operación de seducción. Pero a su vez, la seducción es el ejercicio de un determinado poder: el poder sobre el deseo del otro (...) Si todo espectáculo instituye una relación de poder, el poder es, esencialmente, generador de espectáculos. (60)

La relación dual, imaginaria, configura al actor y al ídolo como asimilados al estatuto de objetos. Agotan su existencia «común» y se sitúan en una dinámica descorporeizada y fantasmal. Como vengo señalando, esta dinámi-

24. En el sentido de único y misterioso como lo define Ricoeur y que fue estudiado in extenso en el capítulo I.

25. Jesús González Requena, «Elementos para una teoría del espectáculo», *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*, Madrid, Cátedra, 1992.

ca es la que genera las identificaciones ancladas en el mito y las que se dirigen al soporte sagrado propio del reconocimiento de sentido.²⁶

No obstante, en la lectura de los textos del corpus puede constatarse la inquisición del mito evitista con el fin de construir un discurso de la desmitificación. Advierto que mitificación / desmitificación representan dos categorías abstractas y extremas en un espacio tensivo en el que encuentran su lugar muchas discursividades intermedias. Esta tensividad es subsidiaria de las categorías del psicoanálisis, que han servido de marco conceptual en esta tesis para relevar las problemáticas identificatorias. Es decir, se subordina a lo imaginario y a lo simbólico como sustento explicativo de un registro que agote la dinámica del espejo y estructure las representaciones imaginarias en un dispositivo de simbolización. Para ello, basta que el símbolo introduzca al tercero –o la ley como anticipa la anotación de Cros que remite a Lacan– y recubra al cuerpo de un determinado sentido. En consecuencia, imposibilita la consolidación del cuerpo-fetich e introduce una cierta opacidad simbólica. El cuerpo-fetich, componente mítico, desborda el juego dual para introducir otra direccionalidad, otra trascendencia.

26. «Podemos interrogarnos sobre los móviles profundos que han hecho brotar en el hombre la imperiosa necesidad de poner en escena los grandes relatos míticos donde parecía inscribirse su destino, y debemos contentarnos con constatar que es toda la colectividad la que representa su propio destino en estas puestas en escena. Esas concelebraciones son de hecho autorrepresentaciones y por ello se estructuran en espejo. Podemos comprender que este espejo se vuelva un espacio de tensiones que solicita, por consiguiente, representaciones de la Ley... [en sentido lacaniano]». (Cros, 1997: 47)

Conclusiones

En los capítulos precedentes intenté examinar de qué manera ciertas producciones del campo literario se situaron en relación al fenómeno político-cultural de Eva Perón. Durante el desarrollo de la investigación, rectificué varios senderos, algunas convicciones fueron movidas de lugar y, sobre todo, una ingenua pretensión se vio desafiada: la de querer ver en toda producción literaria un gesto contestatario.

Desde esta encrucijada, y en la confrontación de los resultados de la investigación con la hipótesis inicial, he podido esclarecer cuestiones tales como que las prácticas literarias tienen lugar no solamente en prácticas lingüísticas socialmente reguladas, sino también en tanto recurrencia de una realidad ya narrativizada.

Uno de los problemas se centró en deslindar las relaciones entre historia / literatura y mito / literatura: la figura histórica traspuesta al mito y ambas transfiguradas en heroína de novelas. Sin embargo, considero que la cuestión más intrincada es la de las vinculaciones de la literatura con la literatura misma. Es decir, la relación de la literatura referida al peronismo (T.E.M. y accesoriamente Walsh y Posse) con el resto de la producción que ficcionaliza este acontecimiento y en diálogo con el macro sistema literario argentino.

La escritura de T.E.M., como toda producción literaria, está atravesada por la realidad social en su materialidad discursiva, al tiempo que comporta una serie de interrelaciones con el sistema literario erudito que la contiene y, de suyo compromete puntos de encuentro con el polisistema occidental. En este sentido, el análisis demuestra que en el relevamiento de la intertextualidad como variable se confirma un criterio de selección y de reiteración.

Selección que refiere un recorte en la presencia de otros textos que tematizan al Peronismo optando solo por la vertiente detractora. Con una especie de excepción en cuanto a Rodolfo Walsh que podría categorizarse como texto «fuente», habida cuenta del afán documental que manifiestan las novelas. También cabe la posibilidad de que «Esa mujer» sea una referencia ineludible a la hora de hablar del secuestro del cadáver y constituya la «ambigüación» de la resonancia ideológica del discurso.

Reiteración de citas de los textos clásicos argentinos que resemantizan el programa civilizatorio de la generación del '37 y el proyecto de una literatura nacional pretendida como instrumento de control sobre la producción de nuevos textos, y de los discursos críticos sobre esos textos. Allí se revela el carácter ficcional de los relatos y la realización de una práctica literaria que tiende a la estabilización del proyecto fundacional de la literatura argentina.

Puedo establecer entre los textos del corpus una relación que encadena y determina las condiciones de producción y reconocimiento de estas textualidades, en virtud de un ordenamiento cronológico. Considero que los textos comportan una propuesta idéntica que se aglutina en la base del sistema literario argentino y que postula un procedimiento de inscripción del discurso social y de inquisición del ideograma de la identidad. Desde este punto de vista, es posible leer una discursividad solidaria en el sentido de estar sucesivamente contenido –citado y aludido– confirmando la complejidad y el espejo que supone la interdiscursividad.

Por el contrario, desde las operaciones referidas al mito, la cadena «Esa mujer» –trilogía de T.E.M.– *La pasión según Eva* supone una ruptura, puesto que Rodolfo Walsh pondera los elementos constitutivos del mito y los retroalimenta en un formato textual –el testimonio–, en la tematización de sus elementos estructurantes –el fetiche y el cruce del deseo político y el deseo sexual– y en la reproducción o «traducción» literaria de una realidad antes narrativizada en la oralidad.

La trilogía de T.E.M., valorada como un solo discurso, afecta el núcleo referencial en una gramática de la desmitificación. Entiendo que la desmitificación se implica en una constelación de procedimientos discursivos, que no señalan siempre de manera tan evidente su orientación, y cuyo resultado final es una evaluación ideológica de las prácticas culturales y los comportamientos que destinaron a Eva Perón al territorio del mito. El programa narrativo base se resemantiza con aquellos procedimientos que delatan –mediante la metaficción historiográfica– la precariedad de las representaciones históricas y míticas de los personajes, presentándolos en la intimidad cotidiana y en el deterioro físico de la enfermedad y la muerte. En otras ocasiones, la perspectiva irónica se opone a la recuperación inocente del pasado próximo y cuestiona el enigma histórico de Evita realizando una reapropiación paródica y carnavalizada de los momentos críticos del proceso histórico. Una hegemonía que rebaja la posición de la santa en la cultura popular para reivindicar la identificación de la nación con la cultura occidental. Dicho de otra manera, el discurso pretende alterar el orden imaginario que engendró el mito y preservar el registro simbólico.

La novela de Abel Posse rige el espacio de las condiciones de reconocimiento de *Santa Evita* y otorga, nuevamente, la santidad a Eva, mediante un

proceso de textualización alternativo a la escritura de T.E.M. Con un principio estructurador, basado en el formato evangélico, se revela asociativamente la textualización del mito angélico dentro de la misma práctica erudita y propone neutralizar la impugnación al mito que funcionó dentro de la literatura culta como isotopía recurrente.

Por este camino, se impone el reconocimiento de la trilogía de T.E.M. como un espacio de convergencia conflictiva que incluye una red discursiva difusa y ambigua. Esta heterogeneidad entrelaza discursos articulados en una visión del mundo basada en ideas de cambio (que circulaban en los '60 y '70, que se releva en la primera etapa de periodista del autor y que resuena plenamente en el lector argentino) y en la literatura como práctica institucionalizada dirigida a mitificar las prácticas que ella consagra. En este espacio señalado por discursividades contrapuestas se juegan, en primer lugar, el estrecho contacto del autor con el sistema occidental, contacto que determina las condiciones de producción de la trilogía y que pauta, además, la asunción de las condiciones de circulación de sus textos.¹

En otra instancia, la escritura de T.E.M. comportaría una propuesta programática que tiende a la reproducción de un modo ya institucionalizado de recortar la realidad, modo hegemonizado por lo que conocemos como «cultura de Occidente». Desde ese posicionamiento se produce un discurso literario que no abjura explícitamente del Peronismo «auténtico» del '45, ni de la utopía monotonera de los '70, sino que enuncia una «solución imaginaria»: desacralizar el mito de Evita situándola como personaje literario. En otras palabras, legitima a Eva Perón como heroína de novelas, asegurando su permanencia en la literatura conónica, lo cual comporta el *descoronamiento* de la santa popular.

En profundidad, se plantea un efecto ideológico en el reconocimiento que deviene espacios identificatorios de abolición de las sacralidades no fijadas en el terreno de una legitimidad que haga posible el ejercicio de esas prácticas. Por lo demás, estas textualidades señalan contradicciones que habilitan diversas lecturas que dependerán de las gramáticas de reconocimiento que se pongan en juego.

1. Esta afirmación se desprende del reconocimiento internacional a la labor de T.E.M. *The New York Times* y el *London Review of Book* consideran a *Santa Evita* como «el fenómeno literario más importante de América Latina desde *Cien años de soledad*». Además, el autor fue ganador de la beca *Guggenheim* y de la *Woodrow Wilson for Scholars* y es profesor distinguido de la *Rutgers University*, en New Jersey, Estados Unidos, donde dirige el programa de Estudios Latinoamericanos.

Bibliografía

General

- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- — — «El problema de los géneros discursivos», *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1998.
- Barthes, Roland. *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1966.
- — — *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987.
- — — *Mitologías*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1987.
- Baudrillard, Jean. *Crítica de la economía política del siglo*, México, Siglo XXI, 1991.
- Blom, Harold. *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama, 1994.
- Cros, Edmond. *Literatura, ideología y sociedad*, Madrid, Gredos, 1986.
- — — «Sujeto cultural y star-sistem», *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*, Buenos Aires, Corregidor, 1997.
- Dubois, Jacques. *L'institution de la littérature*, Bruselas, Labor, 1978.
- Even Zohar, Itamar. *Teoría del polisistema*, Trad. Proyecto CIUNSa, No. 222/89, Facultad de Humanidades, UNSa, 1989.
- Foucault, Michel. *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona, Gedisa, 1995.
- Girona Fibla, Nuria. *Escrituras de la historia. La novela argentina de los '80*, Valencia, Departamento de Filología, Universitat de Valencia, 1995.
- González Ochoa, César. *Función de la teoría en los estudios literarios*, México, Limusa, 1990.
- González Requena, Jesús. «Eclipse de la narratividad», *El discurso televisivo*, Madrid, Cátedra, 1992.
- Greimas, Algirdas; Fontanille, Jacques. *Semiótica de las pasiones*, México, F.C.E., 1991.
- Guzmán Pinedo, Martina. «Resemantización del constructo novela», Salta, inédito, 1997.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Ficción*, New York, Methuen, 1985.
- Jitrik, Noé. *Historia e imaginación literarias*, Buenos Aires, Biblos, 1989.
- Krysinski, Wladimir. *Encrucijada de signos. Ensayos sobre la novela moderna*, Madrid, Arco/Libros, 1997.
- Levi Strauss, Claude. *Lo crudo y lo cocido*, México, F.C.E., 1964.
- Lotman, Yuri; y Escuela de Tartú. *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1979.

- Lozano, Jorge. *Análisis del discurso*, Madrid, Cátedra, 1986.
- Mozejko de Costa, Teresa. «La construcción de los héroes nacionales», *Estudios*, No. 6, Universidad Nacional de Córdoba, junio 1995-junio 1996.
- Pulgarín, Amalia. *Metaficción historiográfica. La novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*, Madrid, Fundamentos, 1995.
- Ricoeur, Paul. *Temps et Récit*, París, Seuil, 1983-1985, 3 vols.
- Rosa, Nicolás. *El arte del olvido*, Buenos Aires, Puntosur, 1990.
- Sontag, Susan. *La enfermedad y sus metáforas*, Barcelona, Muchnik Editores, 1980.
- Thomas, Louis-Vincent. *La muerte. Un estudio cultural*, Barcelona, Paidós, 1991.
- Vargas Llosa, Mario. «El arte de mentir», *Jaque*, Montevideo, 1981.
- Verón Eliseo. *La semiosis social*, Barcelona, Gedisa, 1989.
- White Hayden. *El contenido de la forma*, Barcelona, Paidós, 1987.

Específica

- AA. VV. «Cómo narrar a Evita», *Primer plano. Suplemento de cultura de Página 12*, Buenos Aires, 14 de agosto de 1994.
- Aguinis, Marcos. *Un país de novela. Viaje hacia la mentalidad*, Buenos Aires, Planeta, 1988.
- Antonelli, Mirta. «Fama, infamia y anonimato», *Estudios. Revista del Centro de Estudios Avanzados*, No. 6, Universidad Nacional de Córdoba, junio 1995-junio 1996.
- Ballent, Anahí. «All about Eva. Eva Perón y los equívocos de su biografía», *Punto de vista*, No. 58, Buenos Aires, agosto 1997.
- Bonasso, Miguel. «El último delegado», *El presidente que no fue*, Buenos Aires, Planeta, 1997.
- Borello, Rodolfo. *El peronismo (1945-1955) en la narrativa argentina*, Ottawa, Deveshouse, 1991.
- Borges, Jorge Luis. *El hacedor*, Buenos Aires, Emecé, 1981.
- Calabrese, Elisa. *Itinerarios entre la ficción y la historia. Transdiscursividad en la literatura hispanoamericana y argentina*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1994.
- Cortés Roca, Paola; Kohan, Martín. *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón: cuerpo y política*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1999.
- Fajardo Valenzuela, Diógenes. «Procesos de (des)mitificación en la novela de Perón y Santa Evita de Tomás Eloy Martínez», *Verba Hispánica*, No. 6, Ljubljana, 1996.
- Flawiá de Fernández, Nilda. *Identidad y ficción*, San Miguel de Tucumán, Ediciones Magna, 1998.
- Ford, Aníbal. *Desde la orilla de la crítica. Ensayos sobre identidad, cultura y territorio*, Buenos Aires, Puntosur, 1987.
- Galeano, Eduardo. *Memorias del fuego*, tomo II, Buenos Aires, Siglo XXI, 1986.
- Goldar, Ernesto. *El peronismo en la literatura argentina*, Buenos Aires, Freeland, 1971.
- Kraniauskas, John. «Rodolfo Walsh y Eva Perón: 'Esa mujer'», *Revista Tramas*, vol. IV, No. 8, Córdoba, 1998.

- Maristany, José Javier. *Narraciones peligrosas*, Buenos Aires, Biblos, 1999.
- Martínez Estrada, Ezequiel. *¿Qué es esto? Catilinaria*, Buenos Aires, Lautaro, 1956.
- 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», *Página 12*, 5 de mayo de 1996.
- — — «Una mirada sobre la literatura nacional. El canon argentino», *La Nación*, 10 de noviembre de 1996.
- — — *Las memorias del General*, Buenos Aires, Planeta, 1996.
- — — *La pasión según Trelew*, Buenos Aires, Planeta, 1997.
- — — «Memorias del olvido», *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.
- Rodríguez Pérsico, Andrea. *Un huracán llamado progreso*, Washington, OEA, 1993.
- Royo, Amelia. «La identidad de los otros en el esquema civilización / barbarie. Rodolfo Walsh en la actualización del paradigma», *Verba Hispánica V*, Universidad de Ljubljana (Eslovenia), 1998.
- — — «El ensayo como intertexto de la ficción política», ponencia leída en el VIII Congreso Brasileño de Profesores de Español. Universidad Nacional de Vitória, Brasil, 1999.
- Royo, Amelia; Guzmán Pinedo, Martina. «Santa Evita y la carnavalización de la cultura argentina», actas III Jornadas de Literatura Argentina Comparada, Vaquerías, Universidad Nacional de Córdoba, 1996.
- Sarlo, Beatriz. «Eva Perón, algunos temas», en Carlos Altamirano (ed.), *La Argentina en el siglo XX*, Buenos Aires, Ariel, 1999.
- — — «Evita como un mito», *Revista Trespuntos*, Buenos Aires, 6 de mayo de 1999.
- Sebrelli, Juan José. *Eva Perón. ¿Aventurera o militante?*, Buenos Aires, La Pléyade, 1971.
- — — *Los deseos imaginarios del peronismo*, Buenos Aires, Legasa, 1983.
- Shumway, Nicolás. *La invención de la Argentina. Historia de una idea*, Buenos Aires, Emecé, 1995.
- Spiller, Roland. *La novela argentina de los años '80*, Frankfurt, Vervuert, 1993.
- — — «El vacío pragmático en el discurso de la identidad argentina: Piglia, Martínez, Martini y Aira», actas VII Congreso Nacional de Literatura Argentina, Tucumán, 1997.
- Vezzetti, Hugo. «El cuerpo de Eva», *Punto de vista*, No. 58, Buenos Aires, agosto 1997.
- Walsh, Rodolfo. «Esa mujer», *Crónicas del pasado*, Buenos Aires, J. Álvarez, 1966.

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

La Universidad Andina Simón Bolívar es una institución académica internacional autónoma. Se dedica a la enseñanza superior, la investigación y la prestación de servicios, especialmente para la transmisión de conocimientos científicos y tecnológicos. La universidad es un centro académico destinado a fomentar el espíritu de integración dentro de la Comunidad Andina, y a promover las relaciones y la cooperación con otros países de América Latina y el mundo.

Los objetivos fundamentales de la institución son: coadyuvar al proceso de integración andina desde la perspectiva científica, académica y cultural; contribuir a la capacitación científica, técnica y profesional de recursos humanos en los países andinos; fomentar y difundir los valores culturales que expresen los ideales y las tradiciones nacionales y andina de los pueblos de la subregión; y, prestar servicios a las universidades, instituciones, gobiernos, unidades productivas y comunidad andina en general, a través de la transferencia de conocimientos científicos, tecnológicos y culturales.

La universidad fue creada por el Parlamento Andino en 1985. Es un organismo del Sistema Andino de Integración. Tiene su Sede Central en Sucre, Bolivia, sedes nacionales en Quito y Caracas, y oficinas en La Paz y Bogotá.

La Universidad Andina Simón Bolívar se estableció en Ecuador en 1992. Ese año suscribió con el gobierno de la república el convenio de sede en que se reconoce su estatus de organismo académico internacional. También suscribió un convenio de cooperación con el Ministerio de Educación. En 1997, mediante ley, el Congreso incorporó plenamente a la universidad al sistema de educación superior del Ecuador, lo que fue ratificado por la Constitución vigente desde 1998.

La Sede Ecuador realiza actividades, con alcance nacional y proyección internacional a la Comunidad Andina, América Latina y otros ámbitos del mundo, en el marco de áreas y programas de Letras, Estudios Culturales, Comunicación, Derecho, Relaciones Internacionales, Integración y Comercio, Estudios Latinoamericanos, Historia, Estudios sobre Democracia, Educación, Salud y Medicinas Tradicionales, Medio Ambiente, Derechos Humanos, Gestión Pública, Dirección de Empresas, Economía y Finanzas, Estudios Interculturales, Indígenas y Afroecuatorianos.

Universidad Andina Simón Bolívar

Serie Magíster

- 1 Mónica Mancero Acosta, ECUADOR Y LA INTEGRACIÓN ANDINA, 1989-1995: el rol del Estado en la integración entre países en desarrollo
- 2 Alicia Ortega, LA CIUDAD Y SUS BIBLIOTECAS: el graffiti quiteño y la crónica costeña
- 3 Ximena Endara Osejo, MODERNIZACIÓN DEL ESTADO Y REFORMA JURÍDICA, ECUADOR 1992-1996
- 4 Carolina Ortiz Fernández, LA LETRA Y LOS CUERPOS SUBYUGADOS: heterogeneidad, colonialidad y subalternidad en cuatro novelas latinoamericanas
- 5 César Montaña Galarza, EL ECUADOR Y LOS PROBLEMAS DE LA DOBLE IMPOSICIÓN INTERNACIONAL
- 6 María Augusta Vintimilla, EL TIEMPO, LA MUERTE, LA MEMORIA: la poética de Efraín Jara Idrovo
- 7 Consuelo Bowen Manzur, LA PROPIEDAD INDUSTRIAL Y EL COMPONENTE INTANGIBLE DE LA BIODIVERSIDAD
- 8 Alexandra Astudillo Figueroa, NUEVAS APROXIMACIONES AL CUENTO ECUATORIANO DE LOS ÚLTIMOS 25 AÑOS
- 9 Rolando Marín Ibáñez, LA «UNIÓN SUDAMERICANA»: alternativa de integración regional en el contexto de la globalización
- 10 María del Carmen Porras, APROXIMACIÓN A LA INTELLECTUALIDAD LATINOAMERICANA: el caso de Ecuador y Venezuela
- 11 Armando Muyulema Calle, LA QUEMA DE ÑUCANCHIC HUASI (1994): los rostros discursivos del conflicto social en Cañar
- 12 Sofía Paredes, TRAVESÍA DE LO POPULAR EN LA CRÍTICA LITERARIA ECUATORIANA
- 13 Isabel Cristina Bermúdez, IMÁGENES Y REPRESENTACIONES DE LA MUJER EN LA GOBERNACIÓN DE POPAYÁN

- 14 Pablo Núñez Endara, RELACIONES INTERNACIONALES DEL ECUADOR EN LA FUNDACIÓN DE LA REPÚBLICA
- 15 Gabriela Muñoz Vélez, REGULACIONES AMBIENTALES, RECONVERSIÓN PRODUCTIVA Y EL SECTOR EXPORTADOR
- 16 Catalina León Pesántez, HISPANOAMÉRICA Y SUS PARADOJAS EN EL IDEARIO FILOSÓFICO DE JUAN LEÓN MERA
- 17 René Lauer, LAS POLÍTICAS SOCIALES EN LA INTEGRACIÓN REGIONAL: estudio comparado de la Unión Europea y la Comunidad Andina de Naciones
- 18 Florencia Campana Altuna, ESCRITURA Y PERIODISMO DE LAS MUJERES EN LOS ALBORES DEL SIGLO XX
- 19 Alex Aillón Valverde, PARA LEER AL PATO DONALD DESDE LA DIFERENCIA: comunicación, desarrollo y control cultural
- 20 Marco Navas Alvear, DERECHOS FUNDAMENTALES DE LA COMUNICACIÓN: una visión ciudadana
- 21 Martha Dubravcic Alaiza, COMUNICACIÓN POPULAR: del paradigma de la dominación al de las mediaciones sociales y culturales
- 22 Lucía Herrera Montero, LA CIUDAD DEL MIGRANTE: la representación de Quito en relatos de migrantes indígenas
- 23 Rafael Polo Bonilla, LOS INTELLECTUALES Y LA NARRATIVA MESTIZA EN EL ECUADOR
- 24 Sergio Miguel Huarcaya, NO OS EMBRIAGUÉIS...: borrachera, identidad y conversión evangélica en Cacha, Ecuador
- 25 Ángel María Casas Grazea, EL MODELO REGIONAL ANDINO: enfoque de economía política internacional
- 26 Silvia Rey Madrid, LA CONSTRUCCIÓN DE LA NOTICIA: corrupción y pipo nazgo
- 27 Xavier Gómez Velasco, PATENTES DE INVENCION Y DERECHO DE LA COMPETENCIA ECONOMICA
- 28 Gabriela Córdova, ANATOMÍA DE LOS GOLPES DE ESTADO: la prensa en la caída de Mahuad y Bucaram
- 29 Zulma Sacca, EVA PERÓN, DE FIGURA POLÍTICA A HEROÍNA DE NOVELA

Este ensayo describe y explica la absorción que la escritura literaria hace de un controvertido fenómeno de la vida política y cultural argentina: el peronismo. Para ello la autora examina un corpus de textos literarios producidos en las últimas décadas: *La novela de Perón* (1985), *Santa Evita* (1995) y *Las memorias del General* (1996) de Tomás Eloy Martínez, y los confronta con los de otros narradores argentinos que relevan la misma isotopía: Rodolfo Walsh y Abel Posse.

La búsqueda se centra en el análisis de estrategias discursivas que revelan la inscripción de los discursos sociales en la escritura literaria. Zulma Sacca adecua procedimientos de la sociocrítica, el psicoanálisis y las teorías semióticas para el aprovechamiento del soporte historiográfico y su resignificación literaria.

En este texto se evidencia un movimiento de flujo y reflujo en la narrativa que tematiza la figura de Eva Perón hacia el imperativo de construir al personaje como objeto cultural, cuya fijación en la historia argentina le posibilitaría un destino esquivo y siempre inquietante.



Zulma Sacca (Salta, Argentina, 1962) es Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Salta y Magíster en Letras por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

Se desempeña como docente e investigadora de la universidad de la que egresó como profesora. En 1996 fue becaria en la Agencia Española de Cooperación Internacional.

Ha presentado los resultados de su trabajo en diferentes congresos y publicaciones, y ha participado en volúmenes colectivos tales como En torno a Bolívar (1999), Rosismo y peronismo. Nudos históricos, prácticas literarias (2001) y Rosismo y peronismo. De los interrogantes historiográficos a las respuestas ficcionales (2002).