

# **Stony Brook University**



OFFICIAL COPY

**The official electronic file of this thesis or dissertation is maintained by the University Libraries on behalf of The Graduate School at Stony Brook University.**

**© All Rights Reserved by Author.**

SOMBRAS TERRIBLES DE EVITA

Representaciones del debate nacional: del letrado al piquetero

A Dissertation Presented

by

Silvina Trica-Flores

to

The Graduate School

In Partial Fulfillment of the

Requirements

for the Degree of

Doctor of Philosophy

in

Hispanic Languages and Literature

Stony Brook University

August 2012

Copyright by  
Silvina Trica-Flores  
2012

Stony Brook University

The Graduate School

Silvina Trica-Flores

We, the dissertation committee for the above candidate for the  
Doctor of Philosophy degree, hereby recommend  
acceptance of this dissertation.

Dr. Adrián Pérez Melgosa - Dissertation Advisor  
Assistant Professor, Department of Hispanic Languages and Literature

Dr. Lou Charnon-Deutsch - Chairperson of Defense  
Professor, Department of Hispanic Languages and Literature

Dr. Kathleen M. Vernon  
Associate Professor, Hispanic Languages and Literature

Dr. Daniela Flesler  
Associate Professor, Hispanic Languages and Literature

Dr. Susana Rosano  
Professor of Ibero-American Literature  
Facultad de Humanidades y Artes  
Universidad Nacional del Rosario (Argentina)

This dissertation is accepted by the Graduate School

Charles Taber  
Interim Dean of the Graduate School

Abstract of the Dissertation

SOMBRAS TERRIBLES DE EVITA

Representaciones del debate nacional: del letrado al piquetero

by

Silvina Trica-Flores

Doctor of Philosophy

in

Hispanic Languages and Literature

Stony Brook University

2012

Reflecting on the figure of Eva Perón, V.S. Naipaul comments; “The truth begins to disappear; it is not relevant to the legend.” In his novel *Santa Evita*, Tomás Eloy Martínez writes “Little by little Evita began to turn into a story that, before it ended, kindled another.” This dissertation explores the cultural transformations of the figure of Eva Perón, from political icon to the object of multiple representations in mass culture, literature and art, “Evita.” During the 1940s and 50s, the rapid spread of radio, cinema, and television allowed Peronism to broadcast its struggle on behalf of the *descamisados* as a performance in which Evita was the main performer. This dissertation will show that from her multifaceted character, the popular collective imagination projected an array of representations associated with an archive of images of social, religious and gender ideals: Mother of the Nation, Savior of the Poor, Madonna, and Saint Evita, among numerous others. As the centerpiece of a corpus of literary and artistic representations, Evita becomes a metaphor of the central controversy of Argentine identity -- what this dissertation labels *La Gran Discusión*--best articulated in Sarmiento’s question: *¿Qué somos?*

Sarmiento’s attempt to answer that question has been traditionally interpreted as his depicting the forces of Civilization and Barbarism as mutually exclusive and as a statement that only one of them would eventually rescue the “true” Argentine essence; in that tradition, cultural appropriations of the figure of Evita present her as either a deviation from a lost civilized greatness or a liberation from that oppressive dream. This dissertation, however, reads

Sarmiento's work itself as an example of the Argentine dilemma because, under the influence of Romanticism and his own autodidact's literacy, he also recognized the ineluctable presence of the oral culture of the *other*, tacitly acknowledging that Argentina's destiny rests on recognizing its hybrid identity. Based on this reading of Argentine culture, this dissertation demonstrates that in the breadth of "Evitas" in mass communication, popular media, literature and the fine arts, every representation of her inevitably embodies the convergence of the national polarities, re-enacting *La Gran Discusión*.

A la memoria de mi padre,

Luis F. Trica

quien, después de dejar este mundo, se sentó a mi lado  
a terminar juntos este trabajo que él tanto anhelaba leer

Pero te quiero, país de barro, y otros te quieren,  
y algo saldrá de este sentir (...)  
Te quiero, país, pañuelo sucio, con tus calles  
cubiertas de carteles peronistas, te quiero  
sin esperanza y sin perdón, sin vuelta y sin derecho,  
nada más que de lejos y amargado y de noche.

Julio Cortázar, "La Patria"



## Índice

|  |     |
|--|-----|
| Agradecimientos .....  | xi  |
| Introducción .....   | 1   |
| Capítulo I- LA GRAN DISCUSIÓN .....  | 15  |
| Introducción .....   | 15  |
| Formación del discurso nacional .....                                      | 21  |
| Los argentinos y ¿los otros? .....   | 30  |
| Reacción literaria de la crítica antiperonista .....                       | 43  |
| Evita en la Gran Discusión .....   | 54  |
| Conclusión .....   | 59  |
| Capítulo II -AVATARES LITERARIOS DE EVITA .....                            | 63  |
| Introducción .....   | 63  |
| La paradoja de Borges .....  | 67  |
| Conclusión .....   | 79  |
| Capítulo III – EVITA: UN MUNDO DE FRONTERAS .....                          | 83  |
| Introducción .....   | 83  |
| El trazado de las fronteras .....  | 89  |
| “Esa mujer”, Nosotros y Ellos .....  | 99  |
| “Cabecita negra”: La clase media argentina y “el dolor de ya no ser” ..... | 108 |
| “La murga”: Civilización y barbarie en clave de carnaval .....             | 121 |

|   |     |
|---|-----|
| A un lado y al otro de “Las puertas del cielo”.....             | 131 |
| Conclusión .....  | 141 |
| Capítulo IV- EVITA Y EL PODER DE LA VOZ .....                   | 144 |
| Introducción .....  | 144 |
| Sarmiento y la voz del otro .....                               | 147 |
| Evita: voz pública y libreto artístico .....                    | 152 |
| Evita: voz y gestión .....                                      | 163 |
| Las voces que le presta la literatura .....                     | 171 |
| Evita y la voz del pueblo: Las cartas .....                     | 179 |
| Capítulo V- EVITA EN <i>EL MUNDO DEL ESPECTACULO</i> :          |     |
| AUTOGESTACION Y APROPIACIONES .....                             | 185 |
| Introducción .....  | 185 |
| El peronismo como una máquina de producción visual .....        | 188 |
| Evita crea su propio personaje. Su autogestión .....            | 198 |
| <i>She became her admirers</i> : Apropiaciones de Evita .....   | 215 |
| Conclusión .....  | 222 |
| Capítulo VI - EL <i>CORPUS</i> DE EVITA: CUERPO Y CADÁVER ..... | 224 |
| Introducción .....  | 224 |
| El cuerpo vivo .....  | 228 |
| El cuerpo enfermo .....   | 245 |
| El cadáver .....  | 251 |

|   |     |
|---|-----|
| Entre la vida y la muerte: un cuerpo de parafina .....      | 252 |
| El cuerpo de la nación .....                                | 259 |
| La inmortalización .....                                    | 263 |
| Capítulo VII – EVITA EN EL REINO DE OTRO MUNDO .....        | 270 |
| Introducción .....  | 270 |
| Justicialismo, religión vernácula .....                     | 272 |
| María Eva, “Madre Superiora” .....                          | 287 |
| Evita que estás en los cielos .....                         | 298 |
| Evita, el Cristo hecho mujer. Otra lectura del cuerpo ..... | 310 |
| Conclusión .....  | 322 |
| CONCLUSIONES .....  | 323 |
| Trabajos consultados y citados .....                        | 331 |

## Lista de figuras

|   |     |
|---|-----|
| Imagen 1.1, Ángel Della Valle, “La vuelta del malón”, 1892 .....            | 29  |
| Imagen 1.2, Daniel Santoro, “Victoria cautiva”, 2011 .....                  | 41  |
| Imagen 6.1, Dr. Pedro Ara junto al cadáver momificado de Evita .....        | 252 |
| Imagen 7.1, autor desconocido, Eva Perón, Primera Comunión, 1926 .....      | 270 |
| Imagen 7.2, El Hada buena, texto escolar Gómez Reynoso, 1954 .....          | 270 |
| Imagen 7.3, Eva Perón con el Papa Pío XII .....                             | 270 |
| Imagen 7.4, Ermete Meliante, 1952 .....                                     | 296 |
| Imagen 7.5 Nora Patrich, “Santa Evita (Angelitos de mi pueblo)”, 2008 ..... | 298 |
| Imagen 7.6, Raquel R. Robert, Texto escolar <i>Mamá</i> , 8-9 .....         | 299 |
| Imagen 7.7, Raquel R. Robert, Texto escolar <i>Mamá</i> , 19 .....          | 300 |
| Imagen 7.8, Luisa F. de García, Texto escolar <i>Obreritos</i> , 54-5 ..... | 300 |
| Imagen 7.9, Semblanza de Eva Perón y la Virgen .....                        | 306 |

## Agradecimientos

Los mejores y los más aciagos momentos de mi viaje hacia esta tesis doctoral fueron compartidos por algunas personas a quienes quiero agradecer especialmente:

Deseo agradecer a todos los miembros del Comité de Defensa por la lectura de mi tesis, y vaya mi agradecimiento, en particular, a la doctora Susana Rosano por su generosidad en acceder a actuar como lectora externa de este trabajo.

Quiero expresar mi gratitud a la State University of New York-Stony Brook por haberme otorgado la beca con la que cursé el doctorado.

Mi profundo agradecimiento al Dr. Adrián Pérez Melgosa que dirigió mi investigación, por la disposición con que generosamente compartió conmigo sus profundos conocimientos. Gracias, Adrián, por tus valiosos comentarios que trajeron una perspectiva enriquecedora al texto y por orientarme para darle un enfoque académicamente relevante a mi tesis. No sólo te agradezco el consejo académico sino el incondicional apoyo moral en momentos difíciles.

A mis padres, Luis y Hebe, por la inspiración, y porque el inmenso amor por los libros nació en nuestro hogar. Gracias por la enciclopedia en tomos con tapas de cuero, con mi nombre y el de mi hermana gravados en el lomo indicándonos que el saber de esos libros era “nuestro”. Fue un invaluable tesoro cuando empezábamos a vivir. Gracias por enseñarme a amar el estudio, el valor del trabajo disciplinado y la persistencia, que me llevaron a terminar dos doctorados, uno al comienzo de mi vida y otro... en la mitad, cuando la vida me sorprende todavía muy enérgica, animada y con ganas de cimentar una nueva carrera.

A mi segunda madre, mi tía Nieves, por el cariño, la confianza en mí y el apoyo que siempre sentí como un abrazo a la distancia.

Al doctor Jesse Fernández, mi profesor y desde hace años mi gran amigo, por sus clases sub-graduadas, que me devolvieron a mi pasión por la literatura, un oxígeno necesario después de años de ejercer la abogacía. Muchas gracias, Jesse, por tu estímulo, y por tu guía que me encaminó al doctorado y a este departamento en Stony Brook.

A mis profesores del Departamento de Lenguas y Literatura Hispánicas de SUNY- Stony Brook, gracias por su calidad humana y profesional, y por la excelente formación académica que me brindaron. Siempre recordaré los gratos momentos vividos en este departamento. Llevo conmigo conceptos pedagógicos utilísimos aprendidos de la doctora Lilia Ruiz-Debbe, que hoy aplico en mis clases. Quedará para siempre en mí la poesía del profesor Pedro Lastra en clases magistrales. ¡Cómo olvidar los “clíticos” de Paco Ordóñez cuyas clases, que disfrutábamos tanto con Manolo, me invitaron más de una vez a “caer en la tentación” de cruzarme de vereda y abrazar la lingüística! Pero la literatura es más fuerte, Paco, tal vez lo deje para el próximo doctorado, ¡quién sabe! Mi sincera gratitud a los doctores Victoriano Roncero-López, Román de La Campa, Antonio Vera-León y Malcolm Read por sus enseñanzas.

Vaya mi agradecimiento especial a la doctora Lou Charnon-Deutsch, por quien siento un entrañable afecto (que sé que es mutuo). Gracias, Lou, por tus adorables y enriquecedoras clases, tus *gypsies*, tu cariño y amistad.

Mis gracias a la doctora Katy Vernon por sus clases, su paciencia y su ayuda como Directora de Estudios Graduados.

A la doctora Louise O. Vasvari, por el humor con que supo transmitirme su inmenso conocimiento en sus clases que se continuaban en entretenidas charlas en el largo trayecto en auto hasta Hicksville. Gracias por la amistad que nos une desde entonces. Lo único que no lograste, Luisa, es ¡hacerme medievalista, como querías!

A mi amiga y profesora, la doctora Daniela Flesler, con quien empezamos juntas este camino “viendo Moros en la Costa”. Yo, como estudiante del doctorado y ella enseñando su primera clase graduada. Gracias, Dani por tu guía y por los momentos compartidos en estos 10 años tanto dentro como fuera del ámbito universitario.

También agradezco el apoyo recibido de mis colegas y amigos del Departamento de Lenguas Extranjeras de SUNY-NCC, que en los últimos tiempos me vieron pasar como un ánima, entre clases, (re)concentrada en escribir los últimos capítulos de este trabajo.

Tengo una deuda de gratitud con mis profesoras y amigas, las doctoras Zenaida Madurka y Sonia Assa, por confiar desde el principio que éste era mi lugar y este programa el que debía seguir.

A mis amigas del alma, Alicia y Normita, por el amor permanente que se mantiene a la distancia, por la fe ciega en mí y en que este proyecto se iba a hacer realidad, y a mis hermanos del corazón, Graciela y Carlos. A todos ellos, gracias también por ocuparse en Buenos Aires de asuntos que requerían mi atención en momentos en que toda mi atención estaba en New York, enfocada en esta tesis.

Finalmente, a Julio, por todo. Las palabras no me alcanzan para describir la enorme gratitud por su amor incondicional y sus cuidados. Gracias, Julio, por la lucidez de tu pensamiento en nuestras extensas conversaciones que iluminaron los momentos oscuros de mi

escritura e hicieron brillar los más inspirados. Gracias por nuestro amor compartido por las letras que embellece tantos momentos. Te agradezco el “recordarme” que la tesis “me estaba esperando”, en esos espléndidos días de sol en que me habría quedado dedicada a mi jardín, y por el impulso en cada oportunidad en que creí que diría “basta” (de hecho, creo que lo dije... más de una vez, ¿verdad?). Mis sinceras gracias por confiar en mí durante el sinuoso camino que implicó esta tesis y por las horas robadas, que pienso devolver una por una con sumo placer.

Gracias, nuevamente, a todos los que con su amor, apoyo, comprensión y paciencia me han acompañado y llevado a buen puerto al final de este largo viaje.



## INTRODUCCION

Eva Perón es un mito para argentinos:  
un cuento que todos conocemos y que  
no nos cansamos de que nos vuelvan a contar

César Aira, *Copi*

Esta historia ha sido contada muchas veces,  
y nunca de una sola manera

Tomás Eloy Martínez, *Santa Evita*

Pensábamos que ningún desvarío de la  
realidad podía tener cabida en la Argentina,  
que se vanagloriaba de ser cartesiana y europea

Tomás Eloy Martínez, *Santa Evita*

En su obra de reciente aparición, *Comediantes y mártires*, Juan José Sebrelli escribe sobre la publicación de su libro *Eva Perón ¿Aventurera o militante?* en 1966, “el tema de Eva Perón no tenía en esos años nivel académico; era sólo objeto de una literatura panfletaria” (v). El autor hace una autocrítica en perspectiva histórica, al señalar que ese libro no estuvo logrado porque a los errores políticos que contenía se sumó el haber equivocado el género, que debió ser una biografía.

En consonancia con esta afirmación puede leerse también el siguiente comentario de Marysa Navarro, considerada la más respetable biógrafa de Eva Perón “Cuando a principios de 1972 volví a la Argentina (...) pues había decidido escribir una biografía de Eva Perón, el peronismo no era un tema de interés para el mundo académico. Tanto en la Argentina como en los Estados Unidos o en otros países en los que se hacía investigación sobre América Latina, el

peronismo parecía ser un tema menor (...) Existían relativamente pocos trabajos académicos sobre el tema tanto en inglés como en español” (Navarro, *Evita. Mitos y representaciones* 11-2). En nota al pie, Navarro enumera cuáles eran las principales obras en inglés.

Mucho se ha andado desde esos tiempos y el panorama ha cambiado sobremanera. En los últimos veinte años el peronismo y especialmente Evita como tema han inspirado a cientos de autores, críticos, historiadores y han llenado artículos, libros y revistas académicas y populares de todo el mundo. Recientemente, hasta se ha llegado a producir un film de animación que narra la “extraordinaria historia” de Eva Perón desde la perspectiva del periodista Rodolfo Walsh.<sup>1</sup> El tema también ha sido recogido en varias tesis de maestría y doctorales escritas en Argentina y en el exterior probando que su atractivo no tiene fronteras. Gabriela Sontag ha recogido en su bibliografía anotada sobre Eva Perón más de cien libros que incluyen tesis doctorales inéditas y por lo menos doscientos artículos, cuyo tema central es Eva Perón.<sup>2</sup>

En esta tesis se estudia a Evita como una de las piedras de toque en la conformación del imaginario cultural argentino, tanto como condensación de conflictos culturales precedentes

---

<sup>1</sup> El film *Eva de la Argentina* (María Seoane, 2011) es el primer largometraje animado sobre la vida de Eva Perón; está realizado en un 95% en animación *cut-out* y en un 5% en imágenes de archivo, basándose en los diseños del maestro Solano López. Con dirección de María Seoane, se trata de una película de ficción, que combina animación con pasajes de material documental que narra la vida, obra y muerte de Eva Perón.

Eva Perón; está realizado en un 95% en animación *cut-out* y en un 5% en imágenes de archivo, basándose en los diseños del maestro Solano López. Con dirección de María Seoane, se trata de una película de ficción, que combina animación con pasajes de material documental que narra la vida, obra y muerte de Eva Perón.

<sup>2</sup> Ver Sonntag-Grigera, Gabriela: *Eva Perón: Books, Articles and other Sources of Study: An Annotated Bibliography*.

como anuncio de los que vendrían tras su muerte. El discurso que se ha generado en torno suyo desde todos los sectores del espectro nacional nos ha llevado a plantearnos que su figura encierra una problemática más profunda e individualizada hasta el punto que para el argentino explicar a Evita asume el sentido de *explicarse*. Hay argentinos que se reconocen en una imagen que asocian con Evita a la vez otros, se *desconocen* en el espejo de su figura y sin embargo la invocan. Eva Perón fue un personaje histórico, una figura con un peso colosal en la realidad nacional, que marca un hito y una divisoria de aguas: la realidad argentina no ha sido la misma antes y después de Eva Perón. Pero también ha sido un personaje de ficción, un cuerpo llamado a hacer “performances” de la nación en múltiples facetas.

A 60 años de su muerte y luego de un sinnúmero de novelas, espectáculos musicales, películas de ficción, biografías, documentales y obras de teatro tanto nacionales como extranjeras que la tienen como imagen central, Evita se revela como un referente inagotable de interpretaciones, sentidos, y sentimientos. Existe un metainterés por esta mujer mítica debido a que su vida y las múltiples apropiaciones políticas y artísticas que de ella se han hecho cifran las claves de otro mito, la argentinidad.

Debido al peso político del fenómeno peronista que dividió las aguas en la sociedad argentina y permeó aun las obras extranjeras, no es fácil hallar representaciones en las que la carga ideológica sea neutra. A partir de su aparición en la vida política, su figura ha sido abordada desde las ideologías más dispares.

De nuestra lectura de los textos escogidos advertimos la persistencia de una seducción que la figura de Evita ejerce y a la cual autores de diverso cuño no logran escapar. Es nuestra tesis que en el ámbito nacional, detrás de tan copiosa producción literaria y artística en torno a

Evita, y de la imposibilidad de poner a descansar su memoria subyacen los complejos conflictos ínsitos a cualquier lectura de la identidad argentina. De modo que el impulso que mueve a interrogar a Evita tiene sus raíces en un cuestionamiento del ser argentino. Ahora que Evita se ha ido, con su muerte sólo queda la duda, el preguntarse por qué *fue*, y por qué sucedió Evita. ¿Quiénes son o quiénes eran en realidad los argentinos para que Evita tuviese cabida en su realidad nacional? ¿Es acaso la Argentina un bárbaro que no quiere reconocerse?

Dichas incógnitas pueden leerse en sintonía con la pregunta que se hiciera Sarmiento “¿Qué somos?” y nos llevan a contemplar a Evita, en sus representaciones y figuraciones en el ámbito nacional como una herramienta discursiva con la que se piensa y aborda la realidad argentina pasada, presente y futura. De este modo, la literatura que recoge los mismos interrogantes, haciéndose eco de la introspección nacional, puede ser leída como parte de un proceso de indagación y reevaluación del ideologema identidad. La propuesta de esta tesis es subvertir el análisis clásico para, bajo otra lente, leer lo que representa Evita en términos del debate de la identidad.

Es necesario aclarar que al hablar de Eva Perón reconocemos que ya no existe la figura histórica sino que aquella vive más allá de sus representaciones. Siguiendo las enseñanzas de Jacques Derrida en su obra *Margins of Philosophy*, hemos “escuchado”, prestado atención, a las alegorías, figuras y metáforas en que la fuente (*the source*) se ha convertido. Ciertamente, la Eva Perón histórica ha dejado de ser ella misma y se ha convertido en sus significados, en sus derivaciones, “[t]herefore we will not listen to the source *itself* in order to learn what it is or what it means, but rather to the turns of speech, the allegories, figures, metaphors, as you will, into

which the source has deviated, in order to lose it or rediscover it -which always amounts to the same” (Derrida 280).

Ciertamente Evita simboliza un síntoma, un “estado” de la sociedad argentina y la materialización de una configuración sentimental, y es evidente que el cuestionamiento que incrusta para siempre desde su aparición en la vida política nacional es la clave de la pródiga producción literaria y artística sobre su figura. Sin lugar a dudas, Evita debe ser leída como pieza articulada al peronismo, al que está unida en una intrincada simbiosis: por un lado es el movimiento que le confiere auge y la catapulta, y por el otro, al no contar el peronismo con un contenido ideológico fijo, Evita le ofrece en su cuerpo un ancla material.

Desde las letras, autores y críticos de todo el espectro ideológico cubren el fenómeno Evita y detractores a ultranza, fanáticos y seguidores se apasionan en igual medida. La representan bajo todos los binomios posibles, demonizada o canonizada, deificada o satanizada, dramatizada o satirizada, santa o pecadora, pura o abyecta, sublime o ridícula, aventurera o comprometida, militante o advenediza, pero la clase letrada no ha dejado de hablar de ella, bajo lo que se revela como un poder magnético inusual.

Desde la literatura coetánea al gobierno de Juan D. Perón, que se caracteriza en general por ser laudatoria de la figura de Eva, dentro del properonismo algunos escritores de tendencia católico-nacionalista escribieron una literatura tibia, tímida, muchas veces de tipo hagiográfico. En esa época, se ocupan de ella en las letras extranjeras, Mary Main, quien escribe *La mujer del látigo*<sup>3</sup> y Fleur Cowles, que publica *Bloody Precedent*.

---

<sup>3</sup> En su momento, la obra fue un *bestseller* en los Estados Unidos. Años más tarde fue tomada como base para la ópera-rock de T. Rice y A. L. Webber y en 1996, para el *film* de Alan Parker que tiene a Madonna como protagonista.

Después del derrocamiento, en 1955 y cuando el nombre de la ex pareja presidencial es prohibido por la Revolución Libertadora, una literatura detractora que había debido permanecer callada sale de su mutismo y hace su aparición en los círculos letrados argentinos, juzgando a Evita desde una perspectiva antiperonista (Avellaneda, “Evita: cuerpo...101). Dentro del espectro social e ideológico antiperonista, muchos de los autores son miembros de la revista *Sur*, que se convertirá en el “foro cultural antiperonista” (Avellaneda). Las letras de réplica antiperonista recorrían una gran variedad ideológica: desde el liberalismo, por ejemplo, escriben Beatriz Guido, Héctor Murena, Manuel Peyrou. De la derecha conservadora, podemos pensar en Manuel Gálvez, Jorge Luis Borges (“L’illusion comique”, “Anotación al 23 de agosto de 1944”, “El simulacro” “La fiesta del monstruo”, junto a Bioy Casares). Por la izquierda oficial comunista y el socialismo, figuran Andrés Rivera con su obra *El precio*, y *Los que no mueren* y varios escritos de Bernardo Verbitsky. Representante de la izquierda crítica independiente es David Viñas que exploró la figura de Evita en *La señora muerta*. También encontramos a Américo Ghioldi escritor de *Alpargatas y libros en la historia argentina*, Ezequiel Martínez Estrada con su obra *¿Qué es esto? Catilinaria*, así como escritos de Guillermo de Torre, Julio Cortázar, Héctor Murena y Germán Rozenmacher.

El círculo de autores de prestigio mayormente representado por la Revista *Sur*, invoca a Evita reiteradamente con el fin de conjurarla en forma definitiva. Sin embargo, irónicamente, es de sus mismas letras que se sigue alimentando la “indeseada” mitología. De hecho, la idea encuentra síntesis en estas palabras de Tomás Eloy Martínez: “[c]uando el lenguaje toca el centro del mito, lo enriquece, ensancha el horizonte de eso que llamamos ‘el imaginario’” (“Mito” 24).

Por ello, la tesis que sustenta este trabajo sostiene que la obsesión literaria (y extraliteraria) por Evita se inscribe en la experiencia más amplia de un país que busca su identidad. Es indudable que en torno de su figura se percibe una zozobra constante que sobrevive a los tiempos abarcando varias generaciones, una inquietud que parece no descansar y que impide cerrar ese capítulo de la realidad nacional.

Susana Rosano, razona lúcidamente que el pasado vuelve con insistencia, especialmente cuando no ha podido ser comprendido, un pasado que “no ha logrado exorcizarse del imaginario argentino” (*Rostros* 229). Así, vuelve Evita. “Su muerte no trajo el olvido ni la serenidad”, plantea Juan José Sebreli ya a mediados de los años 60 (*Aventurera* 120). Y ese murmullo nos susurra que hay algo más.

Si el silencio no la alcanza es porque para críticos y creadores hablar de Evita es hablar de sí mismos. En particular, la élite letrada —artistas, escritores, críticos, historiadores, sociólogos— no la ha dejado morir. El fenómeno se percibe aún con mayor agudeza en autores que, demonizándola y denostándola, no pueden, sin embargo, llamarse a silencio, abrazarla en el olvido. Pues, incluso, a partir de su muerte se abre un nuevo espacio de representación de su imagen que perpetúa odios y deseos como en un *continuum* vital.

En la permanente invocación de Evita puede leerse el metamensaje de un cuestionamiento a la propia identidad del ser argentino, en términos de las ansiedades, las esperanzas y las deudas y cuestiones socioculturales pendientes, así como de cuánto de Evita flota en la conciencia nacional. Puede ser al mismo tiempo entendida como el símbolo de una utopía alcanzable para muchos argentinos y para otros, en cambio, como una utopía que se

perdió en el intento, como “el país que no fue”. Parafraseando la letra del Himno Nacional Argentino, se podría argumentar que Evita contiene el país “que supimos conseguir”. La Argentina termina siendo Ella. Desde la aprobación y el disenso, es síntesis de la argentinidad.

En este orden de ideas, adherimos al pensamiento del Sebreli de la primera época, el de los años 60<sup>4</sup>, quien en su obra *Eva Perón, ¿aventurera o militante?* concluye que “Eva Perón está formada a imagen y semejanza de su época, de su clase, de su país, de su circunstancia histórica, pero a la vez ella ha formado a su época, a su clase, a su país a imagen y semejanza suya. Es creación y a la vez creadora... punto de llegada y punto de partida, padece la historia y a la vez la elige” (22). Ello equivale a decir que Eva Perón cierra el círculo de su propio tiempo y circunstancias históricos, haciéndose una con ellos.

El país que la posibilita es el mismo que ella terminó simbolizando. Evita es representación de otros cientos de miles de habitantes del país profundo y no escapa a la élite letrada, muy a su pesar, que el pueblo la sigue e idolatra porque previamente ella se ha constituido a imagen y semejanza de ese mismo pueblo. “Eva Duarte estaba destinada a reconocerse en esos hombres y encontrar en ellos sus semejantes, sus hermanos, y a su vez la clase obrera encontraría en ella un espejo donde mirarse” (Sebreli, *Aventurera* 39).

Interrogar a Evita como figura icónica puede desbaratar la falsedad que la nación argentina quería ver desde Sarmiento en adelante, la de un país racional y letrado, que desconocía su mitad indígena y sus masas incultas. De este modo, Evita se convierte en Némesis

---

<sup>4</sup> Sebreli tiene dos etapas diferenciadas, siendo la primera la que se desarrolla a principios de los ‘60 y la segunda, consecuencia de sus reflexiones posteriores, en las que re-articula su ideología y especialmente su mirada de Eva Perón. Al publicar en 2008 su obra *Comediantes y mártires. Ensayo contra los mitos* (Buenos Aires, Sudamericana), el propio Sebreli reconoce que “ya en los años setenta me sentía extraño y ajeno a esas teorías que, en cierto modo había contribuido a difundir” (v).



del mundo intelectual. ¿La Patria fue traicionada? ¿Hubo, acaso, un giro defectuoso de la Historia? ¿O ésta es la verdadera nación, la que devuelve la imagen del espejo, y por eso Evita no fue sino un producto de aquélla?

Tomás Eloy Martínez, al explicar en *Santa Evita* el proceso creativo de su novela, utiliza la metáfora de la mariposa y describe a Evita como “una enorme mariposa suspendida en la eternidad de un cielo sin viento. Un ala negra se henchía hacia delante (...) la otra era amarilla y volaba hacia atrás, dejando caer escamas en las que fulguraban paisajes de su vida en un orden inverso al de la historia” (65). El autor tucumano plantea que si su novela se parece a las alas de una mariposa, también deberá parecerse a él, “a la yo que era Ella, a los amores y odios del nosotros, *a lo que fue mi Patria y a lo que quiso ser pero no pudo*” (65 mi énfasis).

En perfecta síntesis, esa mariposa representa la historia de la novela y también de la Argentina. Contiene en sus pliegues lo que fue y lo que será la nación, y lo expone en el movimiento rítmico y simultáneo de sus alas. Como las alas de la mariposa que permiten avanzar la historia de la muerte de Evita hacia adelante y la de su vida hacia atrás, así contenidos están pasado y presente nacionales indisolublemente unidos, imposibles de dissociar uno del otro, como cadena fáctica inalterable que se explica a sí misma. Como se lee en los versos de T. S. Eliot, que el mismo Eloy Martínez cita en la novela, “En mi principio está mi fin” (65), de igual modo en Evita está cifrada la Argentina. Constituye una marca indeleble de la historia nacional que influye profundamente en el imaginario político, social y cultural, y es una clave para entender su presente.

Por la misma razón, el narrador-detective Tomás Eloy Martínez de la novela *Santa Evita*, “se plantea entender la entera historia del país al descifrar el destino del cadáver”, donde “Eva es

clave viviente” ya que de la interpretación del destino del cadáver dependerá el destino “de los seres vivos que pueblan la Argentina” (Avellaneda, “Evita: cuerpo” 128).

Representantes de ambos sectores se rinden a la subyugación de su tratamiento, acercamiento, interpretación. Quienes escriben sobre ella, o la representan de otros modos, son conscientes de una manera tácita de que Evita no hubiera sido posible sin un país que la produjera, y esta certeza los conduce a meditar sobre la definición y los límites de la identidad nacional. De este modo, la literatura, oral y letrada y otras manifestaciones artísticas entendidos como textos en sentido amplio —relatos visuales e imágenes, discursos— que trataremos en esta tesis, no serán sino sus herramientas de exploración, análisis y autorreflexión.

Esta tesis interrogará dicho corpus para señalar en sus obras la huella de ese permanente interrogante abierto que cuestiona y trata de comprender cómo el país ilustrado, racional y progresista que la tradición liberal hegemónica imaginaba, termina produciendo las condiciones de posibilidad histórica de Evita, perpetuando con su obra lo que llamaremos la “Gran Discusión”.

Es decir, que esta tesis parte de la lectura de Evita como figura retórica y como imagen que encarna la Gran Discusión, tema de la fluida conversación que, deliberada o involuntariamente, atraviesa varias generaciones de argentinos. Demostraremos que, contradiciendo la expectativa de interpretarla conforme a la clásica dicotomía heredada de la conciencia decimonónica, Evita-imaginada yace en una zona informada tanto por el proyecto ilustrado como por la fascinación estética que provocan el primitivismo y lo bárbaro.

Nuestra lectura abarca imágenes de Evita de diversa índole, las que recoge el imaginario colectivo, sus representaciones en la propaganda dirigida a los sectores populares, su

representación artística y literaria por parte de la cultura letrada cuya fascinación por Evita la lleva a utilizar la barbarie como materia estética.

En el primer capítulo, “La Gran Discusión”, planteamos cómo los conflictos que se hallan en la base misma de la formación histórica argentina marcan un discurso polarizado que aún se presentiza en la realidad nacional. La cultura de confrontación que fluye subterránea genera proyectos diferenciados de nación donde cada uno de los sectores en pugna se atribuye representar la verdadera esencia nacional desplazando toda posibilidad de participación del otro. Este mítico dualismo crónico informa la Gran Discusión a que nos referimos en esta tesis. Sin embargo, en nuestra lectura de Sarmiento observamos que él se propone mediar entre ambos extremos del binomio pues, paradójicamente, también comprende que sólo del acercamiento de los polos vendrá la posibilidad de seguir el curso de la modernidad. Proponemos que en la contradicción misma, es decir en la tensión de los dos polos que reclaman rescatar el “ser nacional”, se perfila la argentinidad.

Basándonos en la lectura de Sarmiento que hacemos en el capítulo anterior hemos observado evidencia de la seducción que la barbarie ejerce sobre el letrado. En el Capítulo II, que llamamos “Avatares literarios de Evita”, se ilustra la historicidad de las contradicciones del discurso nacional en las letras, usando a Borges como ejemplo icónico. Proponemos a Borges como ejemplo del intelectual nacional que perpetúa en sus páginas la Gran Discusión, en tanto su obra compendia una dinámica que, involuntariamente, cuestiona la validez de la dicotomía sarmientina mostrándonos que el ser argentino descansa, en realidad, en una hibridez.

Para acceder a una comprensión de Evita como metáfora de la Gran Discusión, es necesario comprender el “mundo de fronteras” que heredó. En el Capítulo III, “Evita: un mundo

de fronteras”, elaboramos sobre las fronteras nacionales —geográficas y simbólicas— interpretando cómo las mismas fueron históricamente arbitradas y moldeadas por las letras. Desde los tiempos de la independencia la frontera estuvo presente en la literatura argentina como territorio donde convergen pulsiones conflictivas. Pero a la par de aquéllas geográficas se trazaron también otras. Aquí elaboramos de qué forma esas fronteras se dibujan en la literatura mediante el uso de ciertas retóricas repetidas, como la violación, la demonización de la cultura y de los usos populares y la monstruosidad. A través del análisis literario de “Esa mujer”, de Rodolfo Walsh, “La murga”, de Pedro Oragmabide, “Cabecita negra”, de Germán Rozenmacher y “Las puertas del cielo”, de Julio Cortázar, resaltamos las fronteras dibujadas con dichas retóricas que responden a esa constante en la literatura nacional.

Este trabajo se concentrará en dos metáforas de Evita que creemos predominantes: su cuerpo y su voz. El Capítulo IV está dedicado a “Evita y el poder de la voz”, donde recorreremos, en principio, el manejo que hace Sarmiento de la oralidad, y los modos en que recoge en su letra la voz del “otro”. Trazamos, entonces, un paralelismo entre aquellas estrategias y las esgrimidas por Evita. Elaboramos no sólo sobre su voz (audible y discursiva) y sobre aquellas voces que le prestan los autores, quienes a modo de ventrílocuos, hacen hablar a Evita en recreaciones literarias. Su voz en el discurso público así como en su autobiografía también resultan centro de nuestra atención. Especialmente, por la particular relación que Evita sostuvo con su pueblo, en la que observamos un diálogo de retroalimentación recíproca. La voz del pueblo también es analizada en el abordaje de las cartas que intercambia con su líder.

Una importante implementación de la voz de Evita es la actuación, a la cual dedicamos el Capítulo V, “Evita en el mundo del espectáculo”. Allí hacemos una lectura del peronismo como

espectáculo en el que la figura de Evita resultó central ya que prestó su cuerpo a modo de gran pantalla en la que se proyectó la doctrina del movimiento. La espectacularidad del régimen deja clara la intención del peronismo de eliminar la racionalidad ínsita en el binomio clásico de la Gran Discusión, invitando a la adhesión emotiva. Consideramos que su condición de actriz fue determinante en esta empresa, por tanto analizamos la construcción del personaje que Evita encarnó, proponiendo que se trató del resultado de una “autogestación”.

Como prueba de que Evita constituye un ícono móvil, representando la hibridez que proponemos en este trabajo, planteamos que el personaje-Evita no sólo es utilizado por ella misma en sus distintos “papeles”, sino que se convierte también en objeto de apropiación por parte de opuestos sectores, políticos y sociales, para quienes devino emblema o estandarte, como por ejemplo, la izquierda argentina de los años ‘70, el movimiento lesbigay y los piqueteros.

La otra metáfora central de Evita se trata en el Capítulo VI, “El *corpus* de Evita: Cuerpo y cadáver” que es un recorrido por los diversos aspectos y usos del mismo. Comenzamos analizando su cuerpo vivo y las transformaciones que sufre en los distintos períodos en que le toca actuar diferentes papeles: desde la actriz, la esposa del Presidente y la compañera Evita. Al enfermar de un cáncer incurable, su cuerpo deviene en el de una mártir. El cuerpo enfermo y el cadáver de Evita sugieren simbologías y metonimias trascendentes para la comprensión del fenómeno evitista. Tras su muerte, su cuerpo embalsamado se convierte en un poderoso cadáver político que genera, a su vez, la fantasía colectiva de un posible retorno.

Finalmente, el capítulo VII “Evita en el reino de otro mundo” hace una lectura de las distintas imágenes místicas, celestiales y religiosas que asume Evita en el imaginario nacional, en el marco del proyecto justicialista de inculcar su doctrina como si se tratara de una religión

política. Desde su papel de mártir, que en vida se sacrifica por los desposeídos, hasta su designación como “Jefa Espiritual de la Nación”, el capítulo recorre una plétora de imágenes que la acercan unas veces a una figura mariana, otras a una figura angelical, un “hada buena” y hasta a la imagen de Cristo. Sin embargo, como destacamos oportunamente, al valerse de esas imágenes, el Justicialismo busca autorizarse en una imaginaria que es parte de la “vieja” Argentina y en creencias que históricamente pertenecen al proyecto hegemónico que el mismo movimiento rechaza, revitalizando una vez más la contradicción que informa la Gran Discusión.

# CAPÍTULO I

## LA GRAN DISCUSIÓN

### Introducción

¿Somos europeos? — Tantas caras cobrizas nos desmienten—.  
¿Somos indígenas? — Sonrisas de desdén de nuestras blondas  
damas nos dan acaso la única respuesta.  
¿Mixtos? — Nadie quiere serlo, y hay millares que ni  
americanos ni argentinos querrían ser llamados.  
¿Somos nación?— ¿Nación sin amalgama de materiales  
acumulados, sin ajuste ni cimientó?  
¿Argentinos? —Hasta dónde y desde cuándo,  
bueno es darse cuenta de ello

D. F. Sarmiento, *Conflicto y Armonías de las razas en América*

Aun con las mejores intenciones, aquellos doctores de Buenos Aires, creyendo como creían en la supremacía absoluta de la civilización europea, intentaron sacrificar a las fuerzas oscuras, lucharon a sangre y fuego contra los Artigas, los López y los Facundos, sin advertir que aquellos poderosos caudillos tenían también parte de la verdad.

Ernesto Sábato, *El otro rostro del peronismo.*  
*Carta Abierta a Mario Amadeo*

La Gran Discusión a que aludimos en el prólogo es el gran tema que atraviesa la vida argentina desde tiempos fundacionales, hunde sus raíces en los primeros años de la vida política argentina y comprende el ideario ínsito en el discurso nacional, político, cultural y desde luego, literario de este país. La Gran Discusión es el tema de un “gran relato” nacional que sobrevuela

la cultura argentina discutiendo sobre la composición y la esencia del ser nacional, y que alimentó buena parte de la producción cultural de los últimos 65 años que nos atañe en este trabajo.

En su obra *La invención de la Argentina*, Nicolás Shumway destaca la presencia de una pronunciada “mentalidad divisoria” en los intelectuales argentinos del siglo XIX y sugiere que tal mentalidad, arraigada en la primera idea de la Argentina, constituye un legado ideológico casi imposible de superar (14).

La Discusión atraviesa el pensamiento argentino, signado por fuertes contrastes, y comprende el debate sobre el ser nacional librado en un campo de batalla donde las oposiciones no cejan. Nos referimos aquí a un país de dialécticas de “vencedor y vencido”, donde las imágenes de oposiciones tienen un lugar privilegiado: Unitarios-Federales, Centro-Interior, Nación-Imperialismo, Pueblo-Oligarquía.<sup>5</sup> Todas ellas nos remiten, ineludiblemente, a representaciones de una Argentina dividida. De allí que Shumway sugiera que la sociedad fue construida sobre una “fisura sísmica” que hace parecer que la Argentina fueran dos países en lugar de uno (*La invención* 61-63).

Desde luego reconocemos que, aunque la Gran Discusión argentina presenta particularidades atribuibles a circunstancias de desarrollo, su realidad geopolítica y actores y símbolos diferentes que la hacen responder a coordenadas particulares, comparte el origen y la dinámica comunes con la experiencia latinoamericana postcolonial. La pregunta por la identidad es, como reflexionaba Dinko Cvitanović, una idea “casi obsesiva” en el ámbito intelectual

---

<sup>5</sup> O en otras versiones, Morenistas/Saavedristas, Unitarios/Federales, Industrialistas/Librecambistas Nacionalistas/Liberales, Radicales/Conservadores, Peronistas/antiperonistas, Civiles/Militares, partidarios de la Educación Laica o libre.



hispanoamericano. Esa permanente indagación es particularmente frecuente en países, que como la Argentina, son de gran inmigración y cultura cosmopolita, desarrollados sobre mezclas, antagonismos y superposiciones.

En tales casos toca a esas naciones reconciliar o lograr una metabolización de “lo propio y lo foráneo”, es decir una conciliación entre lo nativo y el pensamiento importado. Un paso más adelante, esa dinámica girará en torno al criollo rural, que reclama sus raíces autóctonas y al criollo de la ciudad, que pretende mantener su linaje cultural europeo.

En el caso argentino, como sostiene Shumway, la primigenia mentalidad divisoria parece haber mantenido separados los dos “universos” que no terminan de juntarse. La cultura local persevera en un continuo debate que, aunque resignificado a lo largo de la historia, se mantiene siempre adscripto a antiguas antinomias que parecen haber consagrado, más que el dualismo, la polaridad ya clásica en el pensamiento nacional.

Así, los conflictos primarios que encontramos en la base de la formación histórica argentina cuando no estaba aún en el horizonte convertirse en nación, polarizarán todo el discurso posterior en oposiciones que siempre llevarán la marca de antagónicas e irreconciliables. De este modo, observamos que una cultura de confrontación fluye subterránea e informa la Gran Discusión, a la vez que el dualismo crónico gesta proyectos diferenciados de nación.

Los antagonismos en que se ancla el debate exceden una simple posición, reflejan, en cambio, el repertorio cultural e ideológico de cada sector en pugna. Cada uno de los conceptos polarizados intenta dominar la definición de la identidad de modo que sólo una asegure la

impronta de la nación que se pretende diseñar. Sin embargo, proponemos que es el juego de esas tensiones el que dibuja la argentinidad.

La actualización de ese debate sigue dando forma a la identidad del país. Como se ha expuesto, las diferencias son de vieja data pero el surgimiento del peronismo pronunció aún más el disenso, y Evita yace en medio como una figura paradigmática de las posiciones contradictorias que corren en el pensamiento argentino.

En *Facundo. Civilización y barbarie*, texto fundacional, Sarmiento clama “¡Sombra terrible de Facundo, voy a evocarte, para que (...) te levantes a explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo! Tú posees el secreto, ¡revélanoslo!”. En el siglo XIX Sarmiento, que intenta resolver el caos reinante y organizar las bases de la nación, interroga a Facundo Quiroga, convocando su presencia como cuerpo vivo que deberá trascender la muerte para ayudarlo a descifrar el enigma nacional. El caudillo riojano posee la llave del secreto necesaria para comprender el misterio de la lucha obstinada que despedaza a la Argentina. Sarmiento busca en Facundo la posibilidad de superar ancestrales tensiones.

Sarmiento propone a Facundo como la herramienta con que analizar la argentinidad, sus desvaríos, su ser. Cree indispensable develar el enigma pues comprenderlo es comprenderse. Casi un siglo más tarde, para despejar el enigma nacional se convocará a Evita, que será materia de elaboración desde todos los sectores ideológicos. La semejanza retórica y contextual hace imposible no emparentar ambos reclamos, no asociar el metamensaje presente en la reiterada invocación a Evita, con el llamado vehemente de Sarmiento. Cuando es evocada desde la aceptación o desde el rechazo, la lectura dominante se vincula con la identidad, de modo que

invocarla asume el sentido de develar los misterios del ser nacional. Otra vez, como en un espejismo histórico, comprenderla es comprenderse. La sola existencia de Evita en los anales de la historia argentina orchestra los hilos de la Gran Discusión.

Los interrogantes que abre Evita, anticipadamente ya había tratado de responderlos Sarmiento un siglo atrás. Como en su momento la encarnaron Sarmiento y Facundo, el peronismo, Evita y sus seguidores encarnan la Gran Discusión en su versión del siglo XX. Insistimos en que Evita interesa como tema pues todo lo que hay de incógnita en torno a ella es conducente a la tarea de despejar el enigma nacional. En una imagen histórica reencarnada, la Gran Discusión parece prometer la conclusión *“Si sé quién es ella, sabré quién soy yo”*. De modo que cada generación de argentinos recoge la metáfora y la actualiza en un intento de definirse, de definir su ser nacional.

En este capítulo, primero analizaremos la trayectoria histórica del discurso nacional, de qué manera se traza con la letra el mapa de la identidad, generando inclusiones y exclusiones que se perpetuarán a lo largo de la historia argentina. El mapa así trazado revela conflictos de alteridad sobre todo en una sociedad en la que el discurso hegemónico prometía una sociedad homogénea y cartesiana, a la que extraña encontrar al “otro” nacional.

En la sección “Los argentinos y ¿los otros?” nos ocuparemos de analizar el proceso de resemantizaciones que atraviesa ese “otro”, de manera que esa posición inestable se va llenando con un significado distinto, que revela rupturas y continuaciones fruto de distintas coyunturas históricas, para detenernos en la aparición del nuevo sujeto histórico que aparece con el peronismo. Con Perón, las masas anómicas de las que habla José Luis Romero, adquirirán una definición particular: a través de la organicidad que les da el peronismo las masas devienen

*Pueblo*. Nos ocuparemos de ver cómo a partir de ese punto de inflexión histórico, se refleja en el ámbito literario la redefinición de los campos político, social y cultural argentinos.

El espacio escriturario asume la forma del cuerpo social, de allí que nos detengamos en la réplica literaria y las diferentes estrategias de tratamiento y representación del peronismo y de Evita. Analizaremos cómo, llamativamente, en esa relación escritural opera una tensión entre la fascinación y el rechazo que hace a la esencia del ser nacional y que se intenta leer en esta tesis. A ello dedicamos la sección que aborda la reacción de la crítica literaria antiperonista.

Haremos también una lectura de la forma en que la barbarie que el sector intelectual cree ver representada en Evita, termina estetizada, demostrando que la letra culta no resiste la subyugación por lo bárbaro. Anclamos nuestra lectura en la fascinación del letrado, que lo lleva a representar la barbarie como materia estética, esa relación paradójica —que representa la Gran Discusión— entre la afiliación al proyecto ilustrado y la fascinación estética por el primitivismo y lo bárbaro. Y ejemplificaremos que esta contradicción heredada de la conciencia decimonónica por las letras del siglo XX, se produce no sólo en la literatura sino también en la plástica, como se apreciará en dos obras pictóricas presentadas.

Finalmente, abordaremos a Evita como problemática desestabilizante, es decir, como encarnación de la paradoja expuesta más arriba, en definitiva, como figura que pone a reflexionar a la sociedad sobre las contradicciones de la argentinidad. Leeremos a Evita como encarnación de la Gran Discusión, es decir como tema de una fluida conversación que deliberada o involuntariamente atraviesa varias generaciones de argentinos, para concluir cómo este continuo pensarla, narrarla e invocarla sea desde el disenso o la aprobación, revela una búsqueda y un intento de comprender la fragmentación de la identidad, el subtexto de la Gran Discusión.

## Formación del discurso nacional

(...) el espíritu de la pampa está allí en todos los corazones,  
pues si solevantáis un poco la solapa del frac  
con que el argentino se disfraza, hallaréis siempre el gaucho  
más o menos civilizado, pero siempre el gaucho.

Domingo. F. Sarmiento, *Facundo*

Si bien nuestra lectura tiene su punto de mayor interés en Sarmiento, en quien anudamos formalmente el hilo de esta tesis<sup>6</sup>, los antecedentes se remontan a los años de la Colonia, en que comienzan las primeras gestas por la independencia. Como es sabido, en esa época la *ciudad letrada* se convirtió en el foco central del proyecto colonizador. Es importante detenernos aquí brevemente para señalar la importancia de una “ciudad” que será la formadora del embrionario discurso nacional.

Según analiza Ángel Rama en su obra indispensable, *La ciudad letrada*, en el seno de cada ciudad colonial podía encontrarse otra ciudad igualmente “amurallada” conformada por un equipo de religiosos, administradores, escritores y “servidores intelectuales” que gracias a su manejo de la pluma, redactaban y ejecutaban las órdenes del poder. A través del ejercicio de la letra, su misión era conducir, “dirigir a las sociedades coloniales”, ya fuera desde el púlpito, la cátedra, ya desde la poética o el teatro. Rama los considera también productores, ya que en virtud de su conocimiento y experiencias diseñan “modelos culturales destinados a la conformación de ideologías públicas” (*La ciudad* 28-30).

---

<sup>6</sup> Puesto que es en el siglo XIX y a partir de la literalización en su libro que la polaridad fundante se arquetipiza.

Como señala el crítico uruguayo, quienes detentaban la letra en las sociedades coloniales constituían una minoría. Ellos eran los articuladores de las ideologías públicas y como “ejercitantes de la letra” contribuyeron a sacralizarla, haciendo de la escritura prácticamente una religión secundaria (*La ciudad* 32-33). La ciudad letrada estaba al servicio del poder, y producía el poder, para el cual “escribía” y al que justificaba a través de sus escritos, por ello no se puede ignorar que en toda Latinoamérica la función de la letra desde la Colonia fue la de cerrar círculos letrados y servir como instrumento de legitimación del poder. Una vez lograda la independencia y a partir de la formación de las nuevas naciones, el papel de la letra será el de *ordenar*.

En sintonía con el modelo latinoamericano, en los primeros años de la vida nacional la filosofía política vigente en Argentina fue también la de la concentración del poder en manos de una minoría ilustrada que regiría los destinos de la mayoría. De hecho, el andamiaje institucional de la Argentina se sostiene sobre las ideas y pensamientos de dos generaciones intelectuales, conocidas como la generación del ‘37 y la del ‘80.

La Generación del 37 nuclea a la élite letrada argentina de su tiempo, “aquellos intelectuales que, nacidos con la Revolución de Mayo, desean situarse, en principio, más allá de las antinomias de los viejos partidos, unitario y federal” (María Rosa Lojo, “El mapa” 1). Estos jóvenes periodistas y escritores, liderados por Esteban Echeverría, incluyen a Juan Bautista Alberdi, Juan María Gutiérrez, Domingo F. Sarmiento, Bartolomé Mitre, Mariano Fragueiro, Vicente F. López, José Mármol y Miguel Cané.

Sus miembros se proponían perfeccionar y concretar el programa transformador de la Revolución de Mayo, postergado a raíz de los múltiples giros políticos que había experimentado el país y dicha tarea incluía también lograr la independencia cultural. Su producción cultural,

esencialmente patriota y política, atestigua los vaivenes socio-políticos, históricos y culturales de las décadas que siguen a la revolución en su paso hacia la constitución de un estado moderno. Proponían una democracia limitada en la que un gobierno de notables tutelaran los destinos de la nación, en tanto el pueblo alcanzara un grado de educación que le permitiera su participación política. Tulio Halperín Donghi los define como una élite letrada que se consideraba a sí misma “la única guía política de la nación” (*Proyecto* xxv). Claramente, su propuesta preveía una nación que nacería erigida sobre los cimientos de la marginación y la discriminación social. Si, como señala Josefina Ludmer, la política se hace con la palabra, estos jóvenes literatos se convierten en los sujetos de enunciación del discurso fundante de la nación argentina.

Así, desde esos procesos escriturarios las élites criollas toman a su cargo trazar el mapa nacional intentando construir imaginarios culturales de identidad (Moyano, “Los conceptos”). Y, convencidos de estar creando una nación civilizada, definirán no sólo “el cuerpo de la patria” sino también quiénes quedarán incluidos y quiénes no en ese cuerpo. Es decir que usan la letra como herramienta para delinear una identidad nacional todavía inexistente.

Esta nación delineada desde la letra ha proyectado sus “ficciones orientadoras”, ha dibujado una versión de la identidad argentina que un sector del país ha adoptado como definitiva. Nicolás Shumway llama así a aquellas “ficciones” proyectadas desde el poder y que en este caso son aquéllas que modelaron al sujeto nacional en el siglo XIX. Son las mismas que Graciela Montaldo también analiza y a las que nombra como ficciones culturales o fábulas de identidad “que se organizan desde el poder de la letra” (Shumway, *La invención de la Argentina* 14-16; Montaldo, *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina* 7).

Se ve entonces que el proyecto de nación que esta generación romántica delineó sobre la base del vacío geográfico del desierto fue concebido desde su génesis a partir de la marginación política. Desde luego, el modelo con el que cuenta como referencia la Generación es el de la República del siglo XIX europeo, que no incluye al pueblo en el cuerpo político y le niega toda participación por considerarlo incapaz de discernir lo más conveniente para el bien de la república. Tanto en los escritos de Echeverría y de Juan Bautista Alberdi (como en su fase embrionaria, también sucedía en los de Mariano Moreno) se observa la presencia de un sistema de exclusiones del *otro* no letrado cuando éste no “cabe” en el mapa ideológico de la nación que están trazando. Huelga destacar que el sujeto enunciador es blanco, civilizado y letrado.

La república que imagina la élite letrada criolla y entre ellos Alberdi y Sarmiento, intenta abarcar a todos pero el hecho de establecer cierto orden jerárquico entre los habitantes desvirtúa el modelo de una república abierta, presentando un proyecto de república restrictiva que concede, en términos de Natalio Botana, “libertad política para pocos y libertad civil para todos” (*El orden conservador*).

Esta élite ilustrada advertía que se debían superar las divisiones que habían creado la rivalidad Unitarios-Federales pero sus jóvenes miembros entendían que la superación sólo sería posible a través del orden y “contra la anarquía que representaba el poder fundado en las masas” (Svampa 45). Debe recordarse que, mientras ellos escribían, el caudillo Juan Manuel de Rosas estaba instalado en la capital y las masas populares organizadas en torno a él cristalizaban la máxima expresión de la barbarie. Las mentes más lúcidas e iluminadas del país, los “proscriptos”, como los llama Ricardo Rojas, emigran a Montevideo y a Santiago de Chile donde



sientan sus foros de lucha. Por ello, la producción intelectual del período es combativa y patriótica y entre las mejores páginas que se escriben en el exilio nacerá el *Facundo*.

Cuando toca el turno político a Sarmiento, la aparentemente sencilla tarea de demarcar el territorio de los estados y organizar el poder, demostró ser uno de los proyectos más incontables y complicados que se pudieran enfrentar. Cuando Sarmiento escribe, la Argentina estaba desmembrada, dividida y descentralizada. El de Sarmiento es un tiempo coyuntural y su visión es la de un letrado intentando modificar los desbordes que han deparado a su país las guerras libradas contra el enemigo pero por sobre todo las interinas.

Se imponía la necesidad de un nuevo discurso. En el proceso organizador de la nación Sarmiento se aboca a la tarea de componer el discurso nacional, moderno, normalizado, racionalizador. Sin embargo, el desierto americano, que (d)escribe estaba poblado por una barbarie que presentaba incógnitas y que estancaba al país. Intenta despejar los “blancos” de identidad. Se arroga representatividad y se auto-legitima en la función de narrador americano que va a relatar lo que sabe y con lo cual intentará ordenar el caos que conoce.

Intuye Sarmiento, tempranamente, que en la Argentina hay una convivencia atemporal de dos modelos opuestos, la Argentina europeizante y la bárbara del interior, que impide la enunciación de un discurso cohesionado. El proyecto modernizador que obsesiona a Sarmiento tarda en concretarse porque la barbarie penetra “en la civilización” por vía del caudillismo. El sanjuanino ejerce la labor de mediador entre el discurso europeo que él conocía y la realidad bárbara que carecía de discurso (discursividad). Comprende que debe paliar la tensión entre los límites que originan dos identidades distintas para una misma nación y generar un discurso que disuelva el caos y las diferencias.

Sarmiento se propone mediar entre uno y otro extremo del binomio pues comprende que sólo del acercamiento de los dos espacios polares vendrá la posibilidad de seguir el curso de la modernidad y salir del hundimiento en que el país había sido sumido por las diferencias internas. Para eso habrá que dotar al “*extraño propio*”, al “extranjero” de su propia tierra, de voz y de representación.

El modelo de nación y el “cuerpo de la patria” se instituyen performativamente, como quedó dicho, a través de las prácticas literarias fundacionales”.<sup>7</sup> En textos inaugurales de la literatura argentina se pueden apreciar las marcas del diseño de un proyecto de identidad cultural modelado sobre la base de la oposición binaria: por una parte, los civilizados y por otra, los *otros*.

A lo largo de la historia nacional, la categoría “otros” constituirá un término contingente que asumirá distinta fisonomía y apuntará a distintos sentidos en las narrativas, abarcando a veces a los bárbaros — los indios, los salvajes, o los incapaces intelectualmente—o aquéllos considerados culturalmente inferiores, para desembocar más adelante en el gaucho, el inmigrante, el “cabecita negra”.

Lo claro es que se pone énfasis en una identidad civilizada y superior por oposición a una otredad bárbara (Moyano 11) donde el sujeto enunciador de esos primeros discursos, en términos de Hugo Achúgar, “tuvo un proyecto patriarcal y elitista que excluyó “a la mujer, los indios y los

---

<sup>7</sup> Para un análisis de la performatividad que opera en los discursos fundacionales, ver Moyano. Marisa, “Literatura, Estado y Nación en el siglo XIX argentino: el poder instituyente del discurso y la configuración de los mitos fundacionales de la identidad”, en *Amérique Latine Historire e Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 15-2008.

negros, los esclavos y los analfabetos y ese perfil del sujeto enunciador contribuyó a construir el perfil del futuro ciudadano” (Achúgar 19).

El discurso constitutivo que se toma como canónico es el de la producción textual de la literatura de Mayo, que se enlaza con la de la Generación del 37 para anudarse en la obra literaria de la Generación del 80, de modo que se traza y se reconoce un *continuum* discursivo “gestor” de la nacionalidad, por fuera del cual no existe nada. Del mismo modo que en el mapa nacional, al trazar las fronteras territoriales se deslindan vida civilizada y vida bárbara, desde el discurso también se produce un trazado imaginario que zanja una diferencia entre *nosotros* y los *otros*.

Esa frontera se va trazando con la letra y los procesos escriturarios segmentan, legitiman y homogeneizan al sujeto nacional. De tal manera que, a lo largo de esta etapa fundacional la literatura contribuye a articular los espacios del componente humano de la “patria”<sup>8</sup>. Los letrados inscriben la cuestión de la identidad (que se imprime en la matriz civilización/barbarie) dentro de un campo del saber de manera que no hay, por fuera de la letra, negociación posible de la identidad (Montaldo 29).

Sin embargo, por debajo de esa certeza se deja ver una confusión que la estética y la filosofía románticas ayudan a alimentar. Echeverría en su estadía parisina había estado en contacto con representantes del romanticismo europeo, entre ellos con Musset, Dumas, De Vigny y a su retorno, había “contagiado” a sus pares. Así, la clase letrada actúa imbuida de la influencia de ese romanticismo que llega tardíamente a estas tierras. Desaparecido el rigor neoclásico, nacen los desbordes románticos.

---

<sup>8</sup> Recuérdese que el concepto de nación es muy tenue en esta etapa naciente.

Al mismo tiempo que persiguen una nación moderna y racional que sea reflejo de las naciones europeas modernas, la herencia del romanticismo hace sentir su peso en el mundo ilustrado. “Vico había revelado en la barbarie todo un mundo, regido por leyes distintas de las que gobiernan el mundo moderno; un mundo en el cual épica, magia, mito, hacían las veces de historia, de ciencia, de filosofía” (Halperín Donghi, “*Facundo y...*”, Ensayos 23). El letrado romántico se deja atraer por esas ideas y modos de vida irreductibles a la razón y presenta una doble dimensión, a la que se rinde por igual: racionalmente trata de crear una nación con miras al futuro pero las posibilidades creativas del romanticismo interfieren y le generan la necesidad de trabajar con la riqueza precultural que le provee el desierto, la llanura y el bárbaro como tipo humano. Intuitivamente eligen convertirlos en tema literario, en su intención de formar la literatura nacional y de ese modo, trabajan sobre la imagen embelesada del desierto y de su hijo, el bárbaro.

La perspectiva romántica es a la vez filosófica y estética. El político se confunde con el hombre de letras y su posición liberal se confunde con su apelación estética. Se puede decir que existe una conciencia letrada que se funde con una inconciencia bárbara que lleva al hombre ilustrado a romantizar al salvaje. De este modo se deja sembrada para el futuro una conciencia de sublimar al bárbaro. Esa conciencia histórica queda impresa y será heredada por el peronismo un siglo después. El vaivén entre la aceptación y el rechazo consciente, la sublimación apareciendo por debajo de la palabra culta refleja las características tensiones románticas de la Gran Discusión. Sarmiento, cuya sensibilidad está impregnada de romanticismo, mantiene lealtad a la causa de la civilización pero manifiesta un interés literario y filosófico por la barbarie, a la que

interpela para comprender la realidad nacional. Se deja llevar por el historicismo romántico y hace una interpretación estética de la historia nacional.

La barbarie, a la que se condena y se admira, fue utilizada como materia narrativa y estetizada en más de una forma. La figura de los malones indígenas y las mujeres blancas y cristianas que eran tomadas cautivas e incorporadas a las tolderías era central en la representación del conflicto entre civilización y barbarie y constituye una imagen que se desliza desde las letras, por ejemplo en “La Cautiva” a las telas y viceversa. La plástica argentina la plasmó en imágenes y colores, como muestra el óleo “La vuelta del malón”, del pintor Angel Della Valle.<sup>9</sup>



Imagen 1.1, Ángel Della Valle, “La vuelta del malón”, 1892

---

<sup>9</sup> Oleo sobre tela, 192 x 131 cm. Ángel Della Valle (1852-1903). Argentina. En el Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

En la tela de Della Valle el artista logra representar una ajustada síntesis de la barbarie y el salvajismo reinantes en las pampas en aquellos tiempos y asimismo describir la amenaza que representan para la civilización. En la imagen se ve un malón de indios que huye tras una incursión a una ciudad, de la que se llevan despojos de una iglesia profanada, que cargan y exhiben en alto como trofeos, entre ellos un incensario y una cruz. Como parte del botín, una mujer también es llevada cautiva. Es blanca, va semidesnuda y ha sido “robada”, arrebatada de la civilización. Poco después de haber terminado los malones, Della Valle representa en la tela la imagen que la memoria colectiva guarda del bárbaro, temporalmente cercano. La escena, a la vez que representa la crueldad y el caos que provocaban los hijos del desierto, revela una estética y una belleza que generan admiración.

### **Los argentinos y ¿los otros?**

Sorprende que hasta hoy Argentina (...) sufra con inusitada intensidad la carga del pasado, tal vez porque lo lleva como un fenómeno de conciencia, es decir, como un presente intransitivo. A veces, la memoria histórica, al contrario de una virtud, puede ser una maldición

Antonio Mitre, *Identidad y Modernidad en Sarmiento*

Como resultado de migraciones internas, en los años previos a 1945, alrededor de las ciudades se había concentrado un conjunto social nuevo, que difería del suburbio tradicional, y que se formaba por los trabajadores rurales que, dejando atrás la pobreza del campo, se incorporaban a la naciente industria.

Como explica José Luis Romero en su obra *Latinoamérica. La ciudad y las ideas*, en las ciudades donde hubo gran concentración de masas inmigrantes, la situación fue de conmoción profunda y se produjo el fenómeno que el historiador da en llamar “la ciudad escindida”. El proceso gestó la coexistencia de dos sociedades contenidas en un mismo ámbito, yuxtapuestas y enfrentadas al principio, enfrentamiento que luego se resolvería en una lenta, ardua y trabajosa interpenetración.

Una de dichas sociedades era la “normalizada”, donde las tensiones y las luchas de clase corrían por los carriles usuales y conocidos, pero “dentro de un sistema convenido”. La otra sociedad estaba formada por personas aisladas, que representaban un grupo desarticulado de inmigrantes recién arribados, a los cuales no unía ningún vínculo entre sí y que, en consecuencia, se mostraba carente de “todo sistema de normas” que los rigiera. Se trataba de una “sociedad anómica, instalada precariamente al lado de la otra como un grupo marginal” (Romero, *Latinoamérica* 331-343).

Esa “otra sociedad”, que trataba de asirse a alguna parte de la estructura de la sociedad “normalizada” no tuvo visibilidad hasta que sus miembros desarticulados no se amalgamaron y mostraron la fuerza de grupo (Romero, *Latinoamérica* 332). La “sociedad anómica” era tomada por la “normalizada” como “‘la otra sociedad’, cuya existencia se conocía de oídas pero cuya presencia se rehuía” (334). Sus miembros eran mirados con curiosidad, como si no fueran parte del paisaje y tomados por “los otros”.

Como dice Romero, “se los vio en las calles de México, Bogotá o Buenos Aires” (334). El proceso, en este caso, es común a toda Latinoamérica que vive su modernización como un movimiento económico y cultural de adaptación (Martín-Barbero 168). En el caso particular de

Argentina esas masas anómicas adquirirán una definición particular con Evita y Perón. De la mano del peronismo, las masas populares vuelven a tener protagonismo en la realidad argentina. En su momento fue Juan Manuel de Rosas quien les había dado identidad como parte de la nación, y la asociación con el rosismo es suficiente para retrotraer la memoria colectiva. La entrada en escena por segunda vez de esas masas olvidadas provoca un desequilibrio, un quiebre, una duda legítima sobre la verdadera composición de la argentinidad, que exige repensar el pasado y la realidad social.

Perón convoca a las masas y las organiza. Ya que los sujetos son efectos de las articulaciones discursivas, según propone Ernesto Laclau, a partir de la interpelación que Perón hace de las masas informes, los excluidos se transforman en sujetos históricos. De este modo, a través de la organicidad que les da el peronismo, las masas, devienen *Pueblo*. Su presencia en las urbes y en los centros en los que tiempo atrás dominaba la élite ilustrada, cambia rápidamente el paisaje urbano y la forma de vivir y de pensar de la sociedad urbana. “La masificación afectó a todos, pero no todos la percibieron y resintieron del mismo modo. Las clases altas aprendieron muy pronto a separar la *demanda* de las masas -con su carga de peligrosidad política... de la *oferta* masiva en bienes materiales y culturales ‘sin estilo’” pero las clases media y pequeño-burguesa, que a pesar de intentarlo no podían separarse completamente de esas masas, se resintieron y su experiencia fue “dolorosa” por la pérdida de su individualidad y su “condición de personas diferenciadas” que habían alcanzado (Martín-Barbero 173).

La mayor preocupación venía de que la masa “más que un ataque era la imposibilidad de seguir manteniendo la rígida organización de diferencias y jerarquías que armaban a la sociedad” (Martín-Barbero 172). En el caso argentino el nuevo sujeto popular que empieza a delinearse, al



desmantelar las formas tradicionales de participación y representación, pondrá en jaque a la oligarquía y resentirá a la clase media ilustrada.

A partir del advenimiento del peronismo el nuevo actor social ocupó espacios simbólicos y de poder en la conformación de la nueva nación que se proponía para la Nueva Argentina de modo que se produce una redefinición del campo político, social y cultural argentino, y consecuentemente, del ámbito literario. Tiño, como nota Susana Rosano, todos “los intersticios más invisibles de la cultura” (*Rostros* 10). La primera respuesta desde el antiperonismo se intentó a través de una deslegitimación del *descamisado*.

Mientras el grupo se mantiene como masa anómica, circula por la sede urbana, observando la estructura social. Vive aún bajo la certidumbre de que todo lo que los rodea es de los otros y de que nada les pertenece. Entonces, actúan desafiando normas que no los rigen pues ellos mismos no se consideraban parte de la sociedad normativizada (Romero 333-34). Pero esas muchedumbres descubrirán con Perón y Evita que todo lo que formaba la estructura de la sociedad “normalizada” también les correspondía. A través de los beneficios asistenciales, Evita las convoca a participar de la Argentina que les corresponde, de suerte que vuelven a la escena nacional, aunque ahora llegan hasta la ciudad, para reclamar pertenencia y exigir su porción de argentinidad censurada. De hecho, a lo largo de los dos primeros gobiernos peronistas, el uso de la ciudad fue promovido desde el Estado como un derecho, lo que equivalía a un modo de hacer visible a la multitud.

La clase letrada, que se considera legataria del proyecto fundador de la argentinidad, cuyo espíritu nace del relato fundacional de Sarmiento, creía ser (y quería serlo a cualquier precio) parte de una sociedad civilizada y europea, cartesiana y racional. Una sociedad tal que,

como describe Tomás Eloy Martínez , “cuando los filósofos europeos llegaban de visita, descubrían un país tan etéreo y espiritual que lo creían evaporado” pues ya “[l]os indios, los negros candomberos, los crotos, los malevos, los cafishios de Arlt, los gauchos cimarrones... todos habían sido exterminados o confinados a sus sótanos de tiniebla” (*Santa Evita* 70).

Por ello la sociedad es sorprendida por el proceso que llevan a cabo Perón y Evita que legitima a los que quedaron marginados de la historia (Susti González 57). Esa masa trabajadora de facciones indígenas desafiaba la legendaria imagen de una Argentina enteramente blanca, moderna y urbana sintetizada en la ciudad de Buenos Aires.

V.S. Naipaul escribe su ensayo “The Return of Eva Perón” en el que intenta explicarse el fenómeno peronista y señala drásticamente que “He [Perón] brought out and made strident the immigrant proletarian reality (...) He showed the country its unacknowledged half-Indian face” (*The return* 147)<sup>10</sup>. Con el fenómeno peronista el espejo devuelve la cara bárbara de la Argentina, cae la máscara que hace aparecer el lado oculto (ocultado) de la argentinidad, enterrado casi un siglo atrás a leguas de distancia de la ciudad, desde donde llega ahora Evita como una “sombra terrible”.

Resulta de toda relevancia el análisis que ofrece José Luis Romero al señalar que la sociedad normalizada ve en “los otros”, miembros del sector anómico, a sus enemigos y al fomentar una resistencia a los mismos no solamente cierra toda posibilidad de acercamiento y comprensión sino que fundamentalmente cierra el camino a su “propia capacidad de comprender el fenómeno social que tenía delante de los ojos” (334). En la escena argentiniza, la propia

---

<sup>10</sup> El ensayo es parte de su colección *The Return Of Eva Perón with The Killings in Trinidad*.

capacidad de comprender el fenómeno llevó a una ceguera social e ideológica, muchas veces revelada en las letras, como se verá.

En su artículo sobre literatura y sujeto popular, Susana Rosano lee tres textos sobre el peronismo que representan tres momentos álgidos y distintivos de la historia nacional. La crítica examina cómo ese movimiento tuvo efectos sobre los modos de representación literarios al habilitar la existencia y permitir “la visibilidad pública a nuevos sujetos” (El peronismo...23).

Lo “otro” provocó una fuerte ansiedad en el ambiente argentino. La amenaza de lo distinto, que persiste en el discurso hegemónico, provoca una incapacidad de representación de la realidad tal y como se presenta, un rechazo a la realidad que no satisface y conlleva la intención de desdibujarla, e impone su re-escritura en otros términos arbitrariamente elegidos. Simbólico de los dos modelos, de las dos Argentinas irreconciliables y de la miopía social, se intenta forzar la realidad.

En realidad, esta dualidad aparentemente irreconciliable se vive desde un patrón de abnegación, como un fenómeno sintomático de la argentinidad. Cada sector que alcanza poder hegemónico tornea la realidad para que se amolde al relato propuesto para la Nación. Por eso, desde el poder político así como desde el poder de la letra se ejercita el ninguneo de sujetos que no entran en el modelo de nación, restándoles identidad, como si “no fueran”, o no existieran. Recordemos cómo el poder de la letra fue dibujando desde los tiempos de la independencia, el mapa de la nación (y de la exclusión). Asimismo, no fue otro el efecto que se perseguía con la sistemática desaparición de personas durante la última dictadura militar que asoló la Argentina entre 1976 y 1983. De este modo, la identidad se borraba, completando el proceso con la desaparición de los cuerpos, portadores de esa identidad.

La repetida imagen de las dos Argentinas vuelve a hacerse visible con el peronismo. El famoso diario *La Prensa* lo pondría de relieve con toda claridad en su edición del 4 de febrero de 1946, en lo que consideramos es una precisa síntesis del cuerpo de la Gran Discusión,

Los dos frentes de esta lucha que hoy nos toca librar son los mismos que en 1852 se encontraron en Caseros, son las dos líneas divergentes que ya se encontraron en 1810 y que a lo largo de nuestra historia fueron señalando dos tendencias, la primera democrática, progresista, orientadora, revolucionaria. La otra es el resabio del oscurantismo colonial la fuerza de la resistencia al progreso que demora la organización nacional y que es reaccionaria, demagógica y oligárquica. Pero las fuerzas adversas a la democracia vencidas en Caseros volvieron a asomar a nuestra historia (pg).

En realidad, lo que asoma a la historia es aquello que estaba oculto, aquello que Raúl Scalabrini Ortiz, utilizando una metáfora geológica, llamó el “subsuelo de la patria sublevado”. De alto contenido simbólico, la imagen alude a lo subterráneo, a lo que está por debajo, silenciado e invisible, pero que sin embargo constituye el sostén de lo visible sobre la superficie, es decir, habla del “subsuelo” argentino sublevado y revelado. Como metáfora de una visita inesperada, la actitud reivindicatoria de las masas vuelve a hacer presente esa Argentina *otra*.

Félix Luna ilustra en su análisis de la jornada del 17 de octubre de 1945, día de la primera convocatoria espontánea de las masas seguidoras de Perón, este sentimiento de conmoción e incredulidad que experimentan las clases alta y media del país frente al “descubrimiento” de la otra mitad argentina:

No hay nada en nuestra historia que se parezca a lo del 17 de octubre (...) Porque lo más singular del 17 de octubre fue la violenta y desnuda presentación de una nueva realidad humana que era expresión auténtica de una nueva realidad nacional. Y eso es lo que le resultó más chocante a esta Buenos Aires orgullosa de *su rostro europeo*: reconocer en esa horda desahogada que tenía el color de la tierra, *una caricatura vergonzosa de su propia imagen*. Caras, voces, coros, tonos desconocidos: la ciudad los vio con la misma aprensión con que vería a los marcianos desembarcando en nuestro planeta. Argentinos periféricos, ignorados,

omitidos, apenas presumidos, que de súbito aparecieron en el centro mismo de la urbe para imponerse arrolladoramente. Por eso lo del 17 de octubre no provocó el rechazo que provoca una fracción política partidista frente a otra: fue un rechazo instintivo, visceral, por parte de quienes miraban desde las veredas el paso de las turbulentas columnas. Empezaba la mañana cuando comenzaron a llegar rotundos, desafiantes, caminando o en vehículos que habían tomado alegremente por asalto y cuyos costados repetían hasta el hartazgo el nombre de Perón en tiza, cal y carbón. A medida que avanzaban, las cortinas de los negocios se bajaban abruptamente como tableteo de ametralladoras. Nadie los conducía, todos eran capitanes (*El 45*, 342, mi énfasis).

Nacía una nueva realidad, dice Luna, en que la ciudad avergonzada desconocía esa novedad en el paisaje urbano y sentía un rechazo que superaba el rencor partidario, era un rechazo visceral, repulsivo frente a la “violenta y desnuda” presentación de sus connacionales. Era la caricatura de la imagen del país engañado, su mitad del color de la tierra. Se trataba de argentinos, al fin. Periféricos, escondidos hasta ahora, *omitidos* o *ignorados*.

De hecho, el énfasis en la cita señala que el mayor temor de los “europeizantes” era que ese pueblo llano hiciese visible al mundo —incluidos ellos mismos— ese rasgo que tan incansablemente habían trabajado para desterrar de su imagen. Los descamisados, los grasitas o cabecitas negras —el pueblo— atacan su orgullo, poniéndolos en contacto con lo que habían censurado de sí mismos.

Queda claro entonces que el relato nacional heredado del proyecto fundacional de Sarmiento, hablaba de una nación cartesiana y racional, que se instalaba en la Modernidad mirando a Europa. Mediante operaciones discursivas de omisión, se había logrado componer un relato lineal y convincente para gran parte de la ciudadanía, especialmente para la oligarquía porteña y las clases alta, media e intelectuales. Pero la realidad, como queda visto, era otra: la sociedad era heterogénea. Tal linealidad y ese discurso hegemónico se mantuvieron estables y

habían generado la sensación de que el modelo de nación moderna no estaba amenazado y que la identidad colectiva no era cuestionada.

Una vez en el gobierno, el régimen peronista comienza a forjar una “identidad justicialista” a la que delinea con los valores y principios que debe reunir el ser nacional. En este sentido, las acciones del peronismo van a revelar una propuesta hondamente restrictiva que aspira a representar esa identidad en su propia versión excluyentemente "justicialista" (Roitenburd s/n). La intención es formar un ciudadano argentino homogéneo que respondiera a las necesidades de un nuevo modelo de país, la “Nueva Argentina”<sup>11</sup> propuesta desde sus bases por el peronismo. Desde luego, no desconocemos que la práctica no fue absolutamente lineal, por debajo de la retórica existía una superposición de la vocación de homogeneizar al país y la utilización estratégica del populismo, a través de ofrecer un discurso en sintonía con los deseos y las formas del pueblo para luego establecer un régimen que privilegiaba a determinados sectores. Ambas cosas se dieron simultáneamente.

A fin de concretar su tarea de formar al nuevo argentino, el peronismo ejercita un conjunto de prácticas que, por repetición o por operar a modo de un ritual de orden simbólico, tienden a inculcar los valores y normas de conducta. Como se discutirá en el capítulo pertinente, el peronismo convirtió su doctrina en una “religión nacional” y también recurrió a la creación de toda una simbología, ritualización y ajustes en el calendario “patrio” para forjar una tradición y construir su versión del ciudadano argentino. Así, muchas fiestas patrias fueron transformadas en fiestas peronistas (Bianchi 199, 130).

---

<sup>11</sup> La configuración de esa Nueva Argentina era, como señalaba J.D. Perón: “una Nueva Argentina profundamente cristiana y profundamente humanista”, citado por Luis Monzalvo, *Testigo de la primera hora del peronismo: memorias de un ferroviario* (227).

Hasta se recurre al paralelismo con héroes nacionales, como en el caso de la identificación personal Perón-San Martín como resorte que intenta fundir el régimen actuante con la nación. La evidente intención de hilvanar una continuidad histórica entre Perón y el prócer para enraizar la identidad nacional tiene su plasmación definitiva cuando el gobierno de Perón consagra el año 1950 como el “Año del Libertador General San Martín” (Ciria 284).

El gobierno justicialista también sacraliza eventos particulares de su movimiento, a los que presenta como propios de la sociedad argentina. Es el caso del día del Trabajador (1° de mayo) y el día de la Lealtad (17 de octubre) que constituyen las dos efemérides anuales más populares. Así, figuras como la del “Primer Trabajador” o “la Abanderada de los humildes”, que reemplazan en el imaginario nacional a las imágenes del catolicismo, también son presentadas como enraizadas a la identidad argentina.

Asimismo, para lograr la pretendida hegemonía dentro del espacio ideológico, entre otras medidas, el Estado intervino en el sistema educativo pues ese fue su mejor vehículo para introducir y difundir la doctrina peronista, intervención que para muchos tuvo los visos de un adoctrinamiento.

Pero, en una manifestación más de la imposibilidad de rehuir la Gran Discusión, al tiempo que recurre al uso de elementos homogeneizantes para amalgamar a sus seguidores, el régimen peronista emplea un lenguaje y conceptos que polarizan a los ciudadanos, dejando fuera del mapa de la identidad a aquéllos que no comulgan con su prédica. Por ejemplo, frente a los “descamisados”<sup>12</sup>, término adoptado para nombrar a los que componen el pueblo argentino, al

---

<sup>12</sup> El término es adoptado orgullosamente para definir a los seguidores de Perón luego de haber sido utilizado por un periódico opositor para denostar a las masas que vivaban al líder (Luna 513-14).

“ser nacional” en definitiva, el régimen sitúa en las antípodas a la oligarquía a la cual tilda de “vendepatria”, concepto que agrupa a los que, lejos de constituir el espíritu del ser nacional, son los “vendidos por cuatro monedas [que] sirven a sus amos de las metrópolis extranjeras” entregando “al pueblo de su Patria” (Perón, *Discursos* 417).

La “ciudad letrada”, a pesar de no representar a todos los intelectuales ni estrictamente a todo el sector antiperonista, asume uno de los lados de la Discusión. Metafóricamente se arroga la representatividad de la “civilización”, frente a los desbordes que considera provenientes de la “barbarie”. Creen “ser los auténticos herederos de Sarmiento” (Svampa 319) y experimentan una sensación de terror al ver que ese mundo que heredan de aquél se halla comprometido por el fenómeno peronista.

En su imaginario, Evita y el peronismo han interrumpido la continuidad y evolución del país implicando un retroceso en el proyecto liberal que, a pesar de los vaivenes históricos, se había tratado de mantener. Los persigue el fantasma de la barbarie residual que encarnan las masas que viven a Perón y adoran a Evita y se oponen fervientemente a la entrada de esa barbarie. Pues, con el correr de los años, la barbarie se había resemantizado y aquello que para Sarmiento representaba lo bárbaro — los malones, la indiada—tal y como se plasma en la pintura de Della Valle, anteriormente discutida, para el antiperonismo encarnará en los obreros y en la plebe arribada a la ciudad.

Esta reedición de viejas antinomias no viene sola sino que también trae consigo memorias de la romantización decimonónica del bárbaro. Es así que desde la plástica Daniel Santoro reconfigura la imagen de ese bárbaro en su obra “Victoria cautiva o el malón



justicialista”<sup>13</sup>. La “barbarie” que pinta Santoro es la que hace su entrada en la escena nacional a mediados de los años ’40.



Imagen 1.2, Daniel Santoro, “Victoria cautiva”, 2011

La pintura es, evidentemente, deudora del óleo de Della Valle, del cual constituye una reedición. Santoro representa al bárbaro con forma de centauro. Se trata del centauro justicialista,

---

<sup>13</sup> Daniel Santoro, *Victoria cautiva*, 2011. Carbón y acrílico sobre papel, 160 x 140, disponible en la página *online* del autor. Santoro ha llegado a ser considerado por muchos como “el pintor del peronismo”. Desarrolló una “militancia artística” plasmando en su obra el universo mítico del primer peronismo de los años 40 y 50. Su discurso visual recoge ese espacio de la historia argentina y lo plasma en un universo de imágenes que hacen eje en los trabajadores y en las figuras centrales, Evita y Perón, pero, indudablemente, yergue a Evita como ícono y emblema del movimiento. De honda densidad ideológica, lo relevante y original de su obra es que rescata la memoria colectiva de los años peronistas en un retrato de los sectores populares, hecho casi inexistente en la plástica argentina, especialmente la del período, que en general respondió a concepciones estéticas europeizantes. Santoro, en cambio, revitaliza temas populares caros al peronismo motivando una “reescritura” de un tiempo silenciado a la manera que lo harían los escritores de la década del ‘70 cuando comienzan a someter a una nueva valoración los hechos del peronismo histórico. En <http://www.danielsantoro.com.ar/obra.php?anio=19>, consultado el 15/4/2012.

que se repetirá a lo largo de la obra del pintor argentino. La lectura simbólica revela que el bárbaro del siglo XIX es resignificado en el “cabecita negra” peronista, el cual es concebido mitad animal y mitad humano. Es decir, no se lo reconoce como una persona completa, sino como una especie a mitad de camino entre la humanidad y la bestialidad. El artista, de esta manera, se hace eco de la visión que la élite cultural tenía del *descamisado* y por ello destaca su mitad animalizada, aquélla que dio origen a la metáfora del aluvión zoológico, la misma animalidad y monstruosidad que quedara registrada en tantas páginas de la literatura antiperonista del período.

Al pie de la obra se lee “Victoria cautiva”. Siguiendo el juego de resemantizaciones, en un guiño de Santoro, la cautiva blanca de *La vuelta del malón* es, en este caso, Victoria Ocampo. La directora de la *Revista Sur*, miembro de una tradicional familia argentina e imagen distintiva del ámbito letrado nacional, es quien va montada a caballo. Su cuerpo cubierto, Victoria va vestida, calzada y tocada. “Apropiadamente” a una mujer de su clase, lleva, un abrigo elegante. Va aferrándose a la cabellera del bárbaro, que la roba del ámbito civilizado al que pertenece para hacerla su esclava en el bárbaro mundo.

El simbolismo se lee claro y limpio, se trata del rapto o secuestro de la cultura ilustrada por las hordas bárbaras en un ostensible atentado contra el ideal civilizatorio. Además, en el óleo de Della Valle, los indios saquean una iglesia, actitud que se puede poner en paralela lectura simbólica con el saqueo de los templos católicos en la jornada del 16 de junio de 1955, que marca la ruptura final de Perón con la Iglesia.

Para dar cuenta del período histórico, en el fondo de la escena se perciben las fábricas de humeantes chimeneas, símbolo de la industrialización reinante y del espacio de pertenencia de la

plebe ciudadana. Las edificaciones van quedando atrás a medida que el centauro avanza llevándose a Victoria hacia lo que se entiende es el hábitat de la barbarie, las pampas. Es evidente que Santoro con fina ironía ha trazado un paralelo entre los malones decimonónicos en los que el bárbaro era aún el indio, y el surgimiento del peronismo como fenómeno político-cultural.

En resumen, el artista representa en forma plástica la misma conciencia decimonónica. Es decir, expresa la invasión de la barbarie, aunque semantizando al bárbaro de distinto modo, pero al mismo tiempo sin poder evitar sucumbir a la fascinación de representarlo como materia estética. Es decir, “se conmueve” en ambas direcciones, en el sentido de perturbar y de emocionar. Esa relación paradójica que representa la Gran Discusión entre la afiliación al proyecto ilustrado y la fascinación estética por la barbarie es la que heredan las letras del siglo XX. Estas concentrarán su atención en la figura emblemática de Evita.

### **Reacción literaria de la crítica antiperonista**

En su trabajo sobre historia, ficción y mito señala atinadamente Marcelo Coddou que la “Argentina vivió — ¿vive?— dos historias: una de aceptación plena de la dimensión mítica de la defensora de los descamisados y otra que impugna tal aceptación para, en las antípodas, reducirla con los peores calificativos” es decir que “[u]nos y otros usan el mito de Evita en sus pugnas por el poder” (“Historia” 4). Ciertamente, los dos sectores radicalizados intentan por igual apropiaciones desde lo literario como desde lo político, demostrando que Evita es, en definitiva, la metáfora de la nación -dividida – que ambos sectores reclaman para sí.

El resquebrajamiento en la imagen identitaria nacional producirá grietas por las que se filtrarán las respuestas literarias al fenómeno peronista-evitista. En la réplica literaria, los distintos sectores de la intelectualidad esgrimirán diferentes estrategias de tratamiento y representación del peronismo, de Evita y del nuevo sujeto histórico que “viene” con ellos. Pero, como se analizará oportunamente, lo llamativo es que esa relación marca una tensión que se revela en rechazo y fascinación a la vez, una subyugación que a veces lucha por ser desprecio.

El espacio escriturario asume la forma del cuerpo social. A partir de Evita y el movimiento peronista, la sociedad argentina, consciente o no, vuelve la mirada sobre sí misma y las letras representan simbólicamente ese cuerpo social, mostrando búsquedas, indefiniciones, cuestionamientos y desencantos vinculados con el constructo identitario. Autores de todo cuño narran a Evita. En algunos casos, lo harán como un ejercicio de impugnación. Los autores de cuño liberal y alta formación intelectual que vivieron y padecieron el peronismo escriben como práctica para liberarse de la Eva histórica que pesa demasiado, como maniobra para redimirse en un intento por domar el fantasma de Eva. Las estrategias narrativas asumirán la forma de la farsa, el simulacro o la fantasía.

En otros casos, como sucede con J. L. Borges y M. Estrada, se concretarán en un intento de negar la realidad, denotando una ceguera social que no da crédito a la existencia de ese sujeto colectivo nuevo que les arrebató los espacios ideológicos, políticos y culturales. Se trata de textos que ningunean, intentan borrar o despojar de identidad completamente a un sector que desconocen. Para usar un concepto de Baudrillard, tratan de someter a “cirugía cosmética” lo

negativo.<sup>14</sup> Se va a generar la paradoja de que la omisión del nombre de Evita por parte de la clase hegemónica empeñada en desaparecerla, la traerá de vuelta al imaginario, con fuerza renovada. Después de todo, surge prístinamente de las enseñanzas del mismo Borges, “Omitir siempre una palabra, recurrir a metáforas ineptas y a perífrasis evidentes, es quizá el modo más enfático de indicarla” (*Obras* 479).

En la visión de Borges, ese país *descamisado* no existe, pretende que se trata de una irrealidad. En la breve historia que cuenta “El simulacro” “está la cifra perfecta de una época irreal y es como el reflejo de un sueño” (*Obras* 789). Como referente de las clases sociales media y alta, Borges da forma y contenido a un sentimiento expresado mayoritariamente por la población porteña. En su artículo “L’Illusion comique”, publicado apenas caído el régimen de Perón, en el número de la revista *Sur* dedicado a la “Reconstrucción Nacional”, el reconocido escritor se refiere a los

años de oprobio y bobería, [en que] los métodos de la propaganda comercial y de la *littérature pour concierges* fueron aplicados al gobierno de la república. Hubo así dos historias: una, de índole criminal, hecha de cárceles, torturas, prostituciones, robos, muertes e incendios; otra, de carácter escénico, hecha de necedades y fábulas para consumo de patanes. Abordar el examen de la segunda, quizá no menos detestable que la primera, es el fin de esta página (Borges, 1955 9).

Borges juega con el título de la pieza teatral de Corneille y su referencia se justifica en la temática que abarca la obra, es decir la de la idea barroca de que la vida no es más que un teatro. Dicha confusión y las apariencias equívocas, así como el motivo del disfraz y el cambio de

---

<sup>14</sup> Jean Baudrillard alude a esta idea al trabajar el concepto del Mal en las sociedades que tratan de manejar solamente el discurso del Bien. “(...) una sociedad que a fuerza de profilaxis, de eliminación de sus referencias naturales, de blanqueamiento de la violencia, de exterminio de sus gérmenes y de todas las partes malditas, de cirugía estética de lo negativo, sólo quiere vérselas con la gestión calculada y con el discurso del Bien (...)”. *La transparencia del Mal*. Barcelona: Anagrama, 1991 p. 90.

identidad presentes en la obra, son las marcas de la referencia buscada por Borges para hablar del gobierno peronista en el que “En un decurso de diez años las representaciones arreciaron abundantemente; con el tiempo fue creciendo el desdén por los prosaicos escrúpulos del realismo” (“L’illusion...” 9).

Para Borges las ficciones del régimen “no podían ser creídas y eran creídas” sin embargo, gracias a la “rudeza del auditorio” “donde todos (...) sabían o sentían que “se trataba de una ficción escénica” (“L’illusion...” 10). La retórica borgeana es clara en señalar que las representaciones tenían lugar y gozaban de éxito en razón de las características y la calidad del “auditorio” al que iban dirigidas, léase su crítica a la capacidad y condición del pueblo en ese tiempo político. En otros términos, el mensaje es que Evita y Perón son imágenes, encarnaciones de conceptos que, del mismo modo que sucede con los anuncios comerciales, más impactan en quienes menos se detienen a pensar. La repetida imagen de concebir al régimen como una representación circula entre los intelectuales opositores al peronismo, tanto desde la derecha como desde la izquierda, como en el caso de David Viñas. Máscara, simulacro, farsa, artificio, y toda adjetivación de lo falso, serán conceptos fuertemente cargados de sentido que se invocarán frecuentemente para definir a Evita y a Perón y para describir su gobierno.

El sector de la intelectualidad que asume el peronismo como un anacronismo, una mentira, una impostura que nada tenía que ver con la realidad, y sobre todo, con la historia argentina, entiende el fenómeno como un giro defectuoso de la historia. De allí se gesta la visión del “peronismo como patología” (Plotkin). El desajuste de la lente entre la realidad cotidiana de la experiencia peronista-evitista y el concepto de nación que se había inculcado hegemoníamente produce tal distorsión que motiva la duda.

Algunos intelectuales lograron ajustar su lente y comprender, “Para algunos se hizo claro”, explica Mariano Ben Plotkin “que existía ‘otra Argentina’, para la cual la experiencia peronista, lejos de tener las características demoníacas que algunos le querían atribuir, había representado el único canal válido para obtener dignidad y mejoramiento de sus condiciones sociales y económicas” (“Perón y el peronismo”, s/n). Esto se inscribe en el proceso en el cual, a partir de la Revolución Libertadora, como lo expresó Oscar Terán, las izquierdas profundizaron sus “relecturas” sobre el peronismo (*Nuestros años 33-95*).

Por ejemplo, en la década del setenta, cuando los escritores de la nueva generación se proponen reexaminar el peronismo con sentido crítico liberándose de las ataduras del pasado, Germán Rozenmacher, concluía que “[e]l advenimiento del peronismo de algún modo desnudó al país y nuestra generación tiene el privilegio de ver el país descuartizado y verlo casi desde afuera, sin estar comprometido totalmente con el peronismo ni con el antiperonismo”. El país sin máscaras, el país crudo o, como lo define Carlos Fuentes, el país “autoengañado (...) tan latinoamericano, como El Salvador o Venezuela” pero “más enloquecido porque jamás se creyó tan vulnerable” (“Santa Evita” s/n).

Rosenmacher señala el punto de inflexión, la breve zona franca generacional y temporal que les permitió a los miembros de su época ver las dos Argentinas al desnudo, sin disfraces que permitan el simulacro. Carlos Altamirano llama “literatura de mortificación” a la que emprenden los autores que, luego del derrocamiento de Perón y en el análisis en perspectiva de esos años, se dan cuenta de que deben excusarse por haber abandonado al pueblo en 1945 y en 1955. Entienden que deben acortar la brecha y lograr una comunicación con las masas de las que se desentendieron.

Por su parte, Tomás Eloy Martínez escribe *Santa Evita* desde el margen difuso que representa la frontera entre historia y ficción y su narrador señala que elige esta última porque Evita ya se había convertido en “ficción”, ella ya no era lo que ella dijo e hizo sino que había devenido lo que la gente dice que hizo y dijo. Asimismo, al explicar por qué el matrimonio Perón fraguó tantos datos sobre la celebración de su matrimonio, el narrador de la novela concluye que “[m]intieron porque habían dejado de discernir entre mentira y verdad, y porque ambos, actores consumados, empezaban a representarse a sí mismos en otros papeles. Mintieron porque habían decidido que la realidad sería, desde entonces, lo que ellos quisieran. Actuaron como actúan los novelistas” (144).

Frente a la fuerte mitologización de Evita, el uso del simulacro se vuelve una forma de luchar contra el mito. Así, le oponen la vacuidad de la farsa, la máscara o el artificio a los fuertes valores míticos. Otros contrarrestan el mito con una estética subversiva o valiéndose de un lenguaje irreverente que lo desacralice, como es el caso de Néstor Perlonguer y su poema “Evita vive (en cada hotel organizado)”, y de Copi con su obra de teatro *Eva Perón*, una construcción barroca y excesiva, “un texto mamarracho”, como señala el Copi ficcionalizado en *Santa Evita*, “pirujo y tierno como la Eva” (199).

Surge evidente que “escribir” a Evita es un modo de “explicar” la Argentina, que fue sintomático en la generación contemporánea a Evita, aunque sucediera casi sin que sus miembros lo advirtieran. Se trató de una búsqueda casi “a ciegas” que revela que el fenómeno “Eva-peronismo “causa un *shock*” en la ciudad letrada y sus fantasías de poder social” (Kraniauskas 46). Además de los autores que niegan la realidad bajo el signo de lo falso, otros miembros de la



élite cultural que se opuso fervientemente al peronismo eligen “escribir” a Evita en lugar de callarla.

Con rasgos personales y disímiles, este grupo reúne a aquéllos que la narran sin nombrarla. Así sucederá, por ejemplo, en el relato “Esa mujer”, de Rodolfo Walsh y en “La señora muerta”, de David Viñas. Autores de la época peronista utilizaban la letra para poner orden al caos, por usar conceptos de Julio Ramos, empleando la escritura como una forma de racionalidad, como una vía de comprensión (Ramos 35). Escribían para expulsar los demonios de esa barbarie que se les presentaba en la realidad nacional. Pero sugestivamente, esos autores que eligen narrar la decadencia y las instancias negativas del peronismo, de algún modo se hacen eco de la barbarie, al hacerse ésta funcional a su escritura. Al *narrar* la barbarie utilizándola como materia prima de su producción, una vez más, la estetizan y al mismo tiempo, la re-escriben. Y así, Evita como tema literario dispara pasiones en múltiples sentidos.

Borges, por ejemplo, escribe aterrorizado por el peronismo. Su relato “La fiesta del monstruo” construye una clara y despiadada representación del bárbaro que percibe al acecho. Se debate entre nombrar o silenciar. Elige contar sin nombrar. Agudamente, el narrador de *Santa Evita* nota que “[s]in Perón, la escritura de Borges no tendría estímulos”, aún más, “[t]odos los relatos que Borges compuso en esa época [primer y segundo gobierno peronista] reflejan la indefensión de un ciego ante las amenazas bárbaras del peronismo. Sin el terror a Perón, los laberintos y los espejos de Borges perderían una parte sustancial de sentido” (57). La barbarie que lo intranquiliza articula su escritura.

Julio Cortázar en 1951 escribe *El Examen*, novela en la que expresa el sentimiento antiperonista ante el movimiento popular que trae reminiscencias de la barbarie, irrumpiendo

como algo desconocido, irreal o inexplicable, que altera el orden conocido y el buen gusto. *El examen* hace un retrato de las secuelas culturales y sociales del peronismo. Cortázar alude a una multitud animal que llega a la ciudad desde todos los rincones de la Argentina para adorar un hueso en la históricamente peronista Plaza de Mayo. En la novela la barbarie se torna perceptible hasta en la atmósfera enrarecida que predomina en la ciudad, presa de una insoportable humedad cuyo hedor se percibe en el aire.

Eloy Martínez, al analizar en *Santa Evita* el mito evítico, se refiere a *El examen* y expresa que el terror flota en el aire, pero ese terror “no es a Perón sino a Ella, que desde el fondo inmortal de la historia arrastra los peores residuos de la barbarie. Evita es el regreso de la horda, es el instinto antropófago de la especie, es la bestia iletrada que irrumpe, ciega, en la cristalería de la belleza” pues “[e]n la Argentina de los años en que Cortázar escribió *El examen*, la Jefa Espiritual (...) infundía un pavor sagrado” (197). A su vez, por boca de su narrador también reflexiona que “[l]os argentinos que se creían depositarios de la civilización veían en Evita una *resurrección* obscena de la barbarie (...) La súbita entrada en escena de Eva Duarte arruinaba el pastel de la Argentina culta” (70, mi énfasis). Eloy Martínez elige hablar de “resurrección”, que es un término semánticamente muy cargado. La resurrección es la vuelta a la vida de algo (que se creía) muerto (para siempre). Y tratándose de Evita, la retórica dice algo más, “Evita vuelve”.

Además, se trata de un regreso que es a la vez obsceno, torpe, impúdico y que dismantela el programa de la Argentina progresista, culta y racional. Ese retorno arruina el “pastel”, el cuadro de finos trazos que pintaba una nación normativizada, desarticulando el sueño sarmientino del cual la élite letrada en general se apropia.

Resulta innegable la presencia en estos autores de una voluntad de exorcizar el demonio de la barbarie, y para conjurarlo, la narran. En ese “narrar o contar la barbarie” los letrados van incorporando al distinto, al “otro”. Lo traen a las letras como un recurso inconsciente de participar ficticiamente de ese mundo bravío e indómito que los atrae y los espanta a la misma vez, como si la fascinación se anclara en el espacio que se abre entre el orden cultural y su exceso. De una lectura atenta se concluye que, del mismo modo que se propusiera anteriormente para el mundo letrado decimonónico, en pleno siglo XX la carga de la herencia romántica revela su peso y les impide sustraerse a su subyugación.

La Gran Discusión permea también el microcosmos de la realidad nacional. Así lo ejemplifica el debate suscitado a raíz del fenómeno evitista entre dos de los mayores exponentes de las letras argentinas, Ernesto Sábato y Jorge Luis Borges. A pesar de situarse ambos en la oposición peronista, sendos letrados se instalan, sin embargo, en las antípodas de la querrela.

Para Sábato, la llegada de Evita a la arena nacional era necesaria para la consolidación de una identidad real en la Argentina, en tanto que Borges la considera indigna de conducir los destinos de la nación, una nación que el escritor sitúa en un plano superior al que pueda alcanzar “la Abanderada de los humildes”.<sup>15</sup> ¿Hablan ambos de la misma nación? Lo significativo es que sus posiciones tocan la médula del gran tema, que los dos representan voces que participan de la Gran Discusión.

Es nuestro interés argüir que la narrativa que fluye de las letras opositoras contestando a la narrativa del peronismo no se circunscribe exclusivamente a las letras. Hemos visto cómo

---

<sup>15</sup> Sostiene Andrés Avellaneda que el debate suscitado entre ambos escritores poco después de caer el régimen de Perón en 1955 comenzaba tíbiamente a revelar la inadecuación de la dicotomía “democráticos” y “partidarios de la tiranía depuesta” (*El habla* 22).

desde las letras antagonistas se lee una intención de borrar la realidad peronista y de tratar a Perón y a Evita como figuras actuantes o máscaras. Del mismo modo, el trazado de la identidad justicialista por parte del régimen de Perón plasma una narrativa que borra a la oposición del mapa nacional, cuando se propone “no dejar en pie ningún ladrillo que no sea peronista”(E. Perón, *Discursos* II 415).

Sin embargo, proponemos que la nueva vuelta de tuerca en la Gran Discusión la instalará lo que se conoce como el proceso de “desperonización”. No se puede pasar por alto la retórica utilizada en este proceso por quienes intentan borrar y dibujar nuevamente el mapa de la identidad, creando una nueva narrativa que, como se verá, se articula desde la letra de la ley. La legislación promulgada para reglamentar la proscripción del movimiento peronista narrativiza el intento de desvanecimiento y negación de la simbología en la cultura argentina, proponiendo el literal “borrado” de un período de la historia nacional.

El término *peronización* “identificó a la labor de propagación y transferencia a todos los campos sociales de la “Doctrina Peronista” (Poderti 197), mientras que la *desperonización* alude al largo y complejo proceso de borrar todo vestigio de *peronización* de la Argentina, que se inicia a partir del triunfo de la Revolución Libertadora que derroca al general Perón en 1955, aunque es sabido que una vez instalada una ideología, sus trazos se empeñan en continuar activos a través de mutaciones, volviéndose casi imposible su erradicación.

El Decreto-ley 4161/1956<sup>16</sup>, que crea la figura del delito de opinión y se dicta luego del Decreto por el cual se disuelve el Partido Peronista establecía:

---

<sup>16</sup> Decreto - Ley 4161 del 5 de marzo de 1956. En Anales de Legislación Argentina. Año 1956. Decretos del Poder Ejecutivo. Buenos Aires, La Ley, 1956. Tomo XVI A. p. 242.

Que en su existencia política el Partido Peronista... se valió de una intensa propaganda destinada a *engañar la conciencia* ciudadana para lo cual creó imágenes, símbolos, signos y expresiones significativas, doctrinas, artículos y obras artísticas ... que tuvieron por fin la difusión de una doctrina y una posición política que ofende el sentimiento democrático del pueblo Argentino [y] constituyen para éste una afrenta que es imprescindible *borrar*, porque recuerdan una época de escarnio y de dolor para la población del país por lo que se hace[n] indispensable *la radical supresión* de esos instrumentos o de otros análogos.

Basándose en esos considerandos, el decreto prohibía “la utilización de *“imágenes, símbolos, signos, expresiones significativas, doctrinas, artículos y obras artísticas”* del peronismo considerando *“especialmente violatoria”* “la utilización de la *fotografía, retrato o escultura de los funcionarios peronistas* o sus parientes, el escudo y la bandera peronista, *el nombre propio* del presidente depuesto... las expresiones ‘peronismo’, ‘peronista’, ‘justicialismo’, las fechas exaltadas por el régimen”, así como “las composiciones musicales ‘Marcha de los Muchachos Peronistas’ y ‘Evita Capitana’ ... y los discursos del presidente depuesto o su esposa ...” (el énfasis es mío).

Desde la ley se intenta el borrado del signo para evitar el significante. El nuevo gobierno de facto propone la “supresión” de la ideología pero también de todo lo comprendido en la simbología peronista, como un modo de retrotraer a la sociedad argentina a la época anterior al nacimiento del peronismo. Se dicta el discurso nacional nuevamente, trazando una linealidad que ya se había roto. En clara consonancia con la “fantasía” y la “pesadilla” borgeanas, el gobierno de transición que reemplaza a Perón pretende que se borren de la historia social, política y cultural argentina los nombres y las imágenes de Evita y Juan Perón.

En los considerandos de la norma se establece que, habiendo sido “engañada” la conciencia ciudadana, es imprescindible “borrar” esa afrenta por lo que se hace indispensable la

radical supresión de los elementos de afirmación ideológica o de propaganda peronista. Es decir, en definitiva, “borrar” el catálogo que compone el imaginario nacional. Específicamente porque se trata de un decreto ley (lo que implica que fue dictada durante un gobierno de facto) resulta sorprendente su textualización, que habla de “engaño” una vez más. Máscara, simulacro, artificio, que tuvo al pueblo por objeto. La retórica de la legislación construye también una narrativa que replica las letras de las plumas opositoras.

Del mismo modo que, desde los sectores intelectuales se pretende ver a Evita como una construcción imaginaria, la letra de la ley pretende deconstruir el peronismo y sus figuras centrales y volver a construir una sociedad que emule a la anterior sin que la cirugía deje una sola marca en el cuerpo social y en el de la nación “engañada”. Y nuevamente se impone la omisión del nombre como estrategia empeñada en desaparecerlos que, como es sabido, no hará más que traerlos de vuelta al imaginario, con fuerza renovada.

### **Evita en la Gran Discusión**

Indiscutiblemente, durante y tras el periodo de gobierno de Perón, la imagen de Evita encarna la Gran Discusión. Se yergue entre los íconos nacionales, como uno que ha venido a problematizar el ser nacional, forzando a la sociedad a la pregunta de quiénes *creían* que eran los argentinos y quiénes *son* realmente en términos identitarios. Y su provocación a ese debate permanente es la razón por la que ningún intento de relegarla al recuerdo o de convertirla en estatua ha prosperado.

Como señalábamos en la Introducción, Evita como figura icónica podría desbaratar la idea de nación argentina que las líneas hegemónicas liberales trataron de sostener desde

Sarmiento en adelante, la de un país racional y letrado, que desconocía sus masas incultas y su mitad indígena. Evita se transforma, de este modo, en Némesis del mundo intelectual, que convoca interrogantes como ¿La Patria fue traicionada? ¿Hubo, acaso, un giro defectuoso de la Historia? ¿O ésta es la verdadera nación, la que devuelve la imagen del espejo, y por eso Evita no fue sino un producto de aquélla?

Acaso debamos reparar en que de todos los simulacros esgrimidos en los textos que tematizan a Evita y al peronismo, uno más es el que pretende llevar a cabo la élite cultural al enmascarar/simular una nación que no es real. A propósito cabe citar la reflexión del narrador de *Santa Evita*, refiriéndose al cuento “Esa mujer”, “[t]odo lo que decía el cuento era verdadero, pero había sido publicado como ficción y los lectores *queríamos* creer también que era ficción. *Pensábamos* que ningún desvarío de la realidad podía tener cabida en la Argentina, que *se vanagloriaba* de ser cartesiana y europea” (304, mi énfasis). La élite intelectual mitifica la realidad nacional cegándose a la existencia de ese nuevo sujeto popular que accede al espacio público y enmascara su real identidad. Se produce entonces la paradójica situación de que Evita en tanto simulacro, desenmascara otro.

Si nos concentramos en el hecho de que para la oposición Evita encarna la barbarie, nos toparemos con otra paradoja pues el suyo es un caso liminal. Con acierto, Juan José Sebreli concluye que tanto Evita como Perón son sujetos “desgarrados por su doble pertenencia a distintas clases sociales, y a distintos grupos familiares”, encarnando una pauta dual de identificación (25-26). Evita no pertenece a la clase letrada, por el contrario, tiene escasa instrucción pero sin embargo sus facciones y su constitución física le permitirían “pasar por”, ser reconocida como una integrante del grupo letrado.

Eva Duarte era hija de un hacendado de clase media alta, de buena familia de una rica zona ganadera de la provincia de Buenos Aires, pero era hija bastarda, es decir despojada de derechos hereditarios que la ley, en su época, sólo reservaba a los hijos concebidos dentro del matrimonio. Juan Duarte tenía una familia legítima de la que Eva y sus hermanos estaban excluidos. Su madre, en cambio, pertenecía a la clase media baja rural, lindante con el proletariado.

Además de dicha dualidad, analiza Sebrelí, existe otra doble pertenencia de Evita a dos grupos opuestos y heterogéneos: el campo y la ciudad. Nacida y criada en el campo, luego emigra a la ciudad para hacer allí su vida adulta. Campo, de mentalidad cerrada y tradicional en la que nada puede quedar oculto, en oposición a la ciudad, a la que el crítico metafóricamente compara con la selva, donde los individuos pueden ocultarse y representar distintos papeles según lo requieran las situaciones.

La dualidad está presente ya en Eva (Ibarguren) Duarte, como lo seguirá estando luego en Eva Perón. Esos dos “puntos de vista contrarios” (30) la llevarán a representar a su tiempo dos papeles, la señora burguesa y la compañera proletaria. Aún, de acuerdo con la lectura del crítico, esa doble pertenencia se inclinará hacia un lado ya que pesará su bastardía, y provocará en ella una desasimilación de ambos grupos heterogéneos, una extrañeza entre sus semejantes que le impide integrarse en armonía a la sociedad constituida. De allí, que en el momento de optar, ella adopte “sentimentalmente como clase de elección al proletariado” (31). La conclusión de Sebrelí arraiga claramente en múltiples ejemplos de la propia Evita que en *La razón de mi vida*, da cuenta de su elección, “Yo elegí ser Evita...” (48) “Cuando elegí ser ‘Evita’, sé que elegí el camino de mi pueblo (52)”. Por ello, se alinearé con aquéllos con quienes comparte origen y la



experiencia común de la emigración de la sociedad agropecuaria del campo a la incipiente industrializada de la ciudad.

Al mismo tiempo, se debe notar que lo liminal de su situación genera la paradoja de que los círculos de élite porteños rechazan a una mujer que racialmente no representa la otredad. Al contrario, a pesar de sus orígenes, su contextura y tipo físico esbelto, de piel clara y cabellos rubios la sitúa en lo que en Argentina tradicionalmente se ha denominado apariencia física europea. Ello, sumado a “una elegancia natural que reconoció Coco Chanel cuando le recomendó que no necesitaba ‘vestirse tanto’” (Posse, El mito s/n). De hecho, si existe algo que resulta desconcertante para sus enemigos es tener que reconocer entre sus características más destacadas su blancura extrema, traslúcida y casi antinatural que podría permitir asimilarla a una mujer de la élite.

Michael Greenberg, al reseñar la novela *Santa Evita* en el *Boston Review*, nota que para sus adoradores la blancura era “emblemática de su fragilidad, su *glamour* y finalmente su santidad”, mientras que para sus enemigos constituía “una confusa fuente de intimidación” ya que, al tiempo que los atraía su blancura, les representaba “una especie de primigenia traición racial.”<sup>17</sup> De ello se sigue que su rechazo por los grupos opositores no pueda justificarse sino en su pasado y en su profesión.

---

<sup>17</sup> “Her ‘captivating whiteness,’ ... would become one of the salient aspects of her myth-and of her power. To those who adored her it was emblematic of her frailty, her glamour, and finally, her saintliness. To her enemies it was a confusing source of intimidation; while attracting them, Evita's fairness also suggested a sort of primeval racial betrayal”, Michael Greenberg, “A *Descamisada* Diva”, *Boston Review*, December 1996/ January 1997, s/n.

Resulta contradictorio e inquietante que sea Evita, una mujer blanca, quien abre las puertas y entroniza a las hordas en la escena nacional. La contradicción se acentúa al contrastar a la líder con sus seguidores, a los que se nombra “cabecitas negras” debido al color de su pelo y su tez.

Evita está anclada en un tiempo histórico de la Argentina que la clase culturalmente dominante prefería ignorar y que ella, en su capacidad de símbolo presentiza de modo permanente. Para esa clase, Evita representa una problemática desestabilizante. Su discurso populista que fascina a sus seguidores, el apoyo incondicional de sus *descamisados* y su entronización súbita como la Abanderada de los humildes, pone a reflexionar a la sociedad sobre las contradicciones de la argentinidad. Desnuda y revela la fragmentación de la identidad, el subtexto de la Gran Discusión, que se creía por fin imperturbable y homogénea tal como la habían transmitido los pactos de poder.

No nos referimos solamente a la identidad colectiva que porta la nación. Evita también revela que además del cuerpo nacional quebrado y escindido la misma fragmentación está presente en cada ciudadano/a en su propia identidad personal, revelándose en las contradicciones personales donde las vertientes elitistas entran en conflicto con las necesidades populares. Y los estilos y aún las vergüenzas están en lucha en cada connacional. Cada argentino lleva dentro de sí el verdugo y la víctima, el agraviado y el agraviante y es su propia sombra que lo persigue.

Nuestro planteo es que en el proceso de leer a Evita y al peronismo encontramos los conflictos de alteridad que permean el panorama cultural argentino, que muestran que el espejo en el que el país buscaba contemplarse desde hacía más de un siglo, se ha quebrado (Cohen Imach 51).

Entre paradojas, la Gran Discusión discurre la mayoría de las veces sin que sus artífices tengan cabal conciencia de ella. El “fenómeno Evita” motiva una conversación deliberada o involuntaria, que ha traspuesto varias generaciones, aunque cada una de ellas haya revelado diferentes *modus operandi* en su exploración. A partir de Evita subsecuentes generaciones de nacionales interrogarán su definición identitaria, plasmando su búsqueda en la repetida vocación de narrarla y de no dejarla morir. Sin duda, Evita ha quedado tatuada en el imaginario de la nación.

De modo que, si Evita es el “cuerpo de la nación”, es porque está hecha de todo el material que los argentinos, artífices de la Gran Discusión, depositaron en ella ya que condensa y materializa los deseos -confesables e inconfesables- de la argentinidad: las obsesiones, los odios y los miedos, las vanidades, los fetiches, las fantasías y las compulsiones. Por eso, Evita es el cuerpo de la patria, como fue también en su momento el cadáver de la Nación.

Como se ha visto a través de la Discusión, Evita se desgrana en múltiples imágenes, en múltiples significados. Comenzar a comprenderla implica organizar el nutrido catálogo de esas representaciones, trazadas por la política, la cultura letrada y la popular.

## **Conclusión**

En su análisis del habla de la ideología, señala Andrés Avellaneda que lo que se denomina peronismo/antiperonismo en la década del ‘40 es, en el plano cultural y literario, la expresión en términos políticos de la clausura de un proceso que hunde sus raíces en el siglo diecinueve. A partir de ese momento, los intelectuales considerados “liberales” leerán la alteración producida por el peronismo en el país como el “cierre y balance” de un tiempo y el

punto de inflexión a partir del cual nada volvería a ser igual (*El habla* 11). De modo que el estupor que experimentan frente al peronismo y su herencia puede leerse como una pérdida ante la clausura de la Argentina tradicional.

El peronismo, que parecería terminar con ese país “tradicional”, implica una irrupción de algo oculto, invisible en el relato oficial de la “patria”, que toma forma y contenido, conciencia e identidad como movimiento y desestabiliza el concepto de identidad que la clase hegemónica había trazado para la nación. Evita, con su discurso populista, su desprecio por la intelectualidad, la hipermostración y su estilo exagerado, trae consigo la porción de la Argentina negada desde el proyecto liberal. Con “estupor”, como señala Avellaneda, los liberales leen en la instalación de Evita en la escena argentina el regreso del *otro* que viene a enturbiar la imagen progresista que la sociedad se había auto impuesto. Con Evita vienen las masas y también los interrogantes. Entonces las élites políticas y culturales del país se plantean que tal vez se haya retrocedido para siempre.

En la constitución del sujeto, según Judith Butler, lo que ella llama lo “abyecto” y lo reprimido quedan afuera, alejados o suprimidos, pero no por ello dejan de existir y siguen amenazando con la confusión de la identidad, desde ese “afuera” donde han sido relegados (*Cuerpos* 268). De la misma manera, cuando las élites políticas y culturales construyen una identidad deseada sobre la base de la exclusión, esa expulsión constitutiva sigue latente y amenazando la estabilidad de la identidad nacional.

Evita trae consigo esa otredad, encarna y materializa lo Otro reprimido y abyecto y vulnera la estabilidad identitaria. Como proponemos más adelante en esta tesis, Evita, entendida como lo abyecto de la sociedad que se intenta desplazar otra vez hacia afuera, tiene proyecciones

individuales pues, a partir de su figura, cada argentino ve salir lo abyecto de sí en sus odios, en su falta de pudor y ve (o no ve, que es lo más problemático) vigorizarse su propia barbarie interna.

De allí que Evita provoque un profundo cuestionamiento desde lo social y lo individual nacional, complicando la definición de la identidad pues disloca o desplaza la “fábula de identidad” apre(he)ndida. Con el fenómeno evitista cae la máscara argentina surgiendo a la superficie ese lado de la argentinidad que se pretendía oculto, aquel costado oscuro enterrado por Sarmiento casi un siglo atrás en las afueras de la ciudad. Se deshace para muchos el sueño político de una sociedad “equilibrada” que los herederos de la tradición humanista europea idearon para la Argentina.

Sabemos que una sociedad que obtura ciertos núcleos de su pasado corre el riesgo de que la “realidad” dejada afuera por la formación discursiva (discurso nacional, en este caso) vuelva a reclamar su condición de real. De allí que proponamos que Evita es, en realidad, símbolo de una complejidad más amplia, en tanto encarna al *otro* excluido que vuelve e invade. Cuando Evita hace caer la “máscara” confirma que la “performance” de la identidad argentina está basada en enmascarar una barbarie, que no es más que otra “máscara” pero que es percibida como una realidad incuestionable. En el gesto mismo de “crear” una máscara para tapar la barbarie, se está “creando” o nombrando esa barbarie, lo que existe antes de ese gesto excede cualquier definición. En otras palabras, se crea la barbarie en el gesto mismo (en la necesidad misma) de ocultarla lo que, paradójicamente, implica en sí un gesto de censura que acarrea violencia y exclusión.

La seducción (aunque involuntaria) que Evita despierta es muy evidente en quienes la desprecian. En algunos autores la escritura puede interpretarse como un desaforado ejercicio de ningunearla, de rebajarla, en un intento de “matarla para siempre”. Otros hacen un esfuerzo porque creen que demonizándola la conjuran. Lo cierto es que desde la aprobación o desde el disenso, como quedó señalado, detrás de la pasión siempre hay algo que decir.

En autores que no la pueden acallar, que necesitan de ella como materia para sus letras, la fascinación resulta “peligrosa” y admitiría como segunda lectura que el poder de la barbarie puede atacar sin permiso. Esa barbarie que la mayoría de la élite letrada asocia con el peronismo y que “creía” diluida con el derrocamiento de Rosas y sepultada para siempre con la batalla de Caseros.

## CAPÍTULO II

### AVATARES LITERARIOS DE EVITA

#### Introducción

¿Por qué esta súbita inquietud y confusión?  
(Cuán solemnes se han vuelto sus caras).  
¿Por qué se vacían rápidamente las calles y plazas,  
y vuelven todos a sus casas, tan pensativos?  
Porque la noche está aquí pero los bárbaros no han llegado.  
Algunas personas llegaron desde las fronteras,  
y dijeron que ya no quedan bárbaros  
¿Y qué será de nosotros ahora sin los bárbaros?  
Esa gente era una especie de solución

Konstantin Kavafis, “Esperando a los bárbaros”<sup>18</sup>

“Seamos argentinos”- gritan algunos- ...  
Sin advertir que la nacionalidad es algo tan fatal  
como la conformación de nuestro esqueleto

Oliverio Gironde, *Membretes*

Evita está anclada en un tiempo histórico de la Argentina que la clase culturalmente dominante prefiere ignorar y que ella, en su capacidad de símbolo, sin embargo, presentiza de modo permanente. Provoca en la intelectualidad la compleja tarea de conocerse (o reconocerse) a través de ella pues al ser interrogada como figura icónica desbarata la falsedad de la nación

---

<sup>18</sup> El texto completo del poema está en <http://www.dim.uchile.cl/~anmoreir/escritos/cavafis.html>, consultado el día 01/04/2012.

argentina que los pactos de poder querían ver desde Sarmiento en adelante: la de un país letrado, que desconocía su mitad indígena y sus masas incultas. Como se ha visto, Evita y el peronismo plantean la necesidad de preguntar y discurrir sobre el ser nacional. Como metáforas de una nación que los letrados desconocen como propia, ambos encarnan la Gran Discusión en toda su plenitud.

Entendiendo la figura de Evita como desestabilizadora de la identidad, nuestra intención es probar que si tal desestabilización es viable, es porque hay algo de inestable o frágil en las bases de la composición de tal identidad. En este punto es útil la metáfora de la “trampa fundadora”, elaborada por María Rosa Lojo, quien sostiene que el pensamiento dicotómico representa, en definitiva, la trampa fundacional argentina (Lojo 66). La crítica explica que las “falsas opciones, las pretensiones de ‘pureza’” (Lojo 63) provocaron desde el principio distorsiones que impidieron ver y aceptar a la Argentina total y provocan la polarización recurrente. “Asediada por la irrealidad” (...) sostiene Lojo “la identidad argentina (...) ha sido sometida compulsivamente a definiciones dicotómicas estabilizadoras” (66-67).

Obligada compulsivamente a elegir entre extremos, la definición de la argentinidad parece no haber alcanzado una real *definición*. Entendemos que esa sospecha de falsedad o irrealidad que complica a los argentinos, a la que hace referencia Lojo, puede constituir el factor que mina las bases y constituye la flaqueza de las mismas ya que impide que la Argentina y el ser nacional puedan apreciarse en su integridad, cayendo en la trampa de no aceptarse como una sociedad compleja.

Analizando en particular el caso de Evita, su emergencia, su discurso populista que despierta la fascinación de sus seguidores y el apoyo incondicional de sus *descamisados*, ponen a



reflexionar a la sociedad sobre las contradicciones de la argentinidad en tanto revelan la fragmentación de una identidad que se creía por fin estable, imperturbable y homogénea. Y no nos referimos solamente a la identidad colectiva que ostenta la nación sino que las marcas y quiebres que se exhiben en esa identidad colectiva también se presentan en la personalidad individual de cada nacional.

En efecto, Evita, además del cuerpo nacional quebrado y escindido, también desenmascara la misma fragmentación presente en cada ciudadano/a en su propia identidad personal; en las contradicciones particulares que se revelan cuando las vertientes elitistas entran en conflicto con las necesidades populares. Y los estilos y las vergüenzas también están en lucha en cada nacional. Metafóricamente, cada argentino lleva dentro de sí el verdugo y la víctima, el agraviado y el agravante y es su propia sombra que lo persigue.

Ya en la introducción habíamos planteado que gran parte del corpus que tematiza a Evita en realidad trata de explorar y comprender cómo el país ilustrado y progresista heredado de la tradición liberal termina produciendo las condiciones de posibilidad histórica de Evita. De este modo, ella se convierte en la Némesis del mundo intelectual adscripto al discurso hegemónico.

Mientras la Gran Discusión discurre permeando la vida nacional, la literatura se hace eco del gran tema, presentándose como un reservorio donde habitan las contradicciones del discurso sobre el ser nacional. El intelectual, al adscribirse al discurso hegemónico niega que el ser nacional descansa en una hibridez. Sin embargo, como ya se ha resaltado, de una lectura atenta de los textos, se evidencia la seducción que la barbarie ejerce en un gran sector de la misma. Entendemos que cuando se habla del bárbaro, cuando lo bárbaro sea materia literaria, el letrado aunque no esté consciente estará invocando un avatar de Evita. Tal atracción contradictoria y que

en general aparece enmascarada bajo una mirada de extrañeza, responde a los resortes de la Gran Discusión y nos permite reafirmar la complejidad del ser argentino.

Jorge Luis Borges es un ejemplo de intelectual nacional que perpetúa en sus páginas la Gran Discusión. A lo largo de su obra, compendia una controversia, una dinámica, que indeliberadamente cuestiona la validez de la dicotomía propuesta por Sarmiento y que revela que el ser nacional descansa en una hibridez. Nuestro planteo es que Borges, inconscientemente y aún antes de la irrupción de la figura de Evita en la vida pública, plasma en su obra la paradoja de romantizar todo aquello que ella iba a representar, la *otredad*.

En este capítulo analizaremos dos obras, el relato “El Sur” y el “Poema Conjetural”, en las cuales probaremos que, detrás de una gran sutileza dialéctica, se reflejan las contradicciones borgeanas. En “El sur” leeremos tales contradicciones, a través de un pasivo bibliotecario de la ciudad, que elige desandar su vida de letrado viajando hacia el Sur por caminos que lo llevan a una muerte bárbara que lo reconcilia con su verdadero ser. Y en el Poema Conjetural”, a través de la reflexión de un héroe de la Independencia, que ante el avance de los bárbaros, en la epifanía de su muerte descubre que su verdadera identidad no está en las leyes ni en los libros sino que él y *los otros* son lo mismo que se confunde en la nebulosa de un *nosotros* insospechado.

De tal modo, en ambas obras, que trabajan con lo bárbaro y lo culto como materia narrativa, sendas fuerzas probarán convivir en el espíritu nacional, en pugna pero necesitándose imperativamente como la suma totalizadora de la identidad argentina. La “seducción de la barbarie”, que esboza Rodolfo Kusch, prueba ejercer su magnetismo desde el fondo abismal e involuntario de las escrituras de Borges.

## La paradoja de Borges

Esta tesis plantea la subyugación soterrada que la barbarie ejerce sobre Borges como artista, esa atracción fatal cuyo eco se descubre plasmado en el lenguaje con el cual estetiza el encuentro con la barbarie. En las obras que analizamos, pasajes que narran la barbarie, son reveladores de un inocultable lirismo y dejan claro que por debajo de la palabra ordenadora del discurso culto, sobresale la sublimación del *otro* bárbaro por parte de Borges.

En “El Sur”<sup>19</sup>, ya desde el título queda claro que la región geográfica a que alude coincide con una línea de frontera física y nos comunica la idea de que existe un opuesto, “el Norte”. El lector avezado en cuestiones nacionales puede avanzar una segunda lectura pues sabe que cada una de esas zonas geográficas, nombradas con los puntos cardinales, constituye un marcador diferencial de las dualidades civilización -al Norte- y barbarie -al Sur-. De modo que a través del contrato de lectura, *el sur*, en este caso, funciona como signo.

Al trazar la genealogía del protagonista, Borges apunta que Juan Dahlmann, que “se sentía hondamente argentino” (“El sur”, *Obras* 525), es nieto de un inmigrante alemán “que desembarcó en Buenos Aires en 1871” (525), y de un guerrero criollo que murió lanceado por los indios de Catriel. La retórica nos señala que también la dicotomía en sus formas “Europa-América” (otro *Norte-Sur* del Globo) está presente en la herencia del personaje. Notoriamente, el año en que el abuelo llega de Alemania, Sarmiento es presidente de la República.

Dahlmann trabaja en una biblioteca, dato que se lee anticipadamente como un marcador indudable de inscripción en la clase letrada. Más allá de constituir una profesión muy cara a los

---

<sup>19</sup> *El jardín de senderos que se bifurcan* (1942) junto con *Artificios* constituyeron en 1944 la primera versión de *Ficciones*. Una segunda edición de esa serie en 1956, agregó tres relatos, entre ellos, “El Sur”, cuento que había sido publicado ya por el Diario *La Nación* en febrero de 1952.

afectos de Borges, en este caso entendemos que la elección no es casual pues el bibliotecario es, por definición, la persona encargada de catalogar y archivar la información y el saber, de suerte que conserva el saber y el tiempo para el pasado, por oposición al individuo iletrado que no posee, en cambio, conciencia de pretérito. Dahlmann se sitúa del lado de la escritura, opuesto a la oralidad.

Al regresar a su hogar, el personaje sube las escaleras de su casa apurado por llegar a leer un ejemplar de *Las Mil y una Noches* y accidentalmente se golpea y se abre la frente con la arista de un batiente. A raíz de ese accidente casero, Juan Dahlmann debe ser hospitalizado y tras salvarse de una septicemia, decide pasar un tiempo en una finca heredada que posee en el Sur, y a la que había demorado largamente su regreso.

Desde el comienzo, Borges nos presenta un personaje consciente de por dónde discurren las fronteras, ya que además de que “[n]adie ignora que el Sur empieza del otro lado de Rivadavia. Dahlmann solía repetir (...) que quien atraviesa esa calle entra en un mundo más antiguo y firme” (526). Así plasma su reconocimiento de que el Sur no es solamente un punto geográfico sino una metáfora que se resuelve en algo más: “un mundo antiguo y más firme” y lo reafirmará unas páginas más adelante cuando “Dahlmann pudo sospechar que viajaba al pasado y no sólo al Sur” (528). Sur y pasado, en la mentalidad de un letrado de la ciudad, se confunden y asimilan; en el binomio, en realidad, se enciman dos fronteras. Se trata de un espacio temporoespacial que avanza sobre el espacio urbano y letrado.

Más adelante se verá cómo los valores que Dahlmann añora están, efectivamente, alojados en el pasado argentino cuyo epicentro geográfico encuentra en el Sur: el retraso, el coraje, las extensiones inmensas, son sinónimos de un tiempo ido (y al mismo tiempo heroico,

como no puede disimularlo Borges). Se trata del sur como “espacio mítico” “donde es posible la reivindicación del hombre o el encuentro con su destino final” (Olea Franco, *Borges* 238).

Nos interesa concentrarnos en la actitud de Borges que, en tanto representante del mundo letrado, en este cuento plagado de datos autobiográficos deja traslucir la hibridez del ser nacional.<sup>20</sup> Como sugiere Beatriz Sarlo, Borges trabaja sobre esa coexistencia conflictiva entre cultura y barbarie y en su escritura esas orillas se pliegan en una línea (*Orillas* 34).

Borges disemina por el texto varios datos que se leen como marcadores de pertenencia de Dahlmann a la clase letrada. Muchos de ellos, por cierto, pueden revelar el gesto de Borges de describirse a sí mismo: el protagonista es bibliotecario, como lo era Borges en esos años, hay una alusión a un grabado de una vieja edición de *Pablo y Virginia*, que revela el amor por los libros raros que experimentaba el mismo autor, la referencia al ejemplar descabalado de *Las Mil y una Noches*, uno de los libros predilectos de Borges, leído muy tempranamente en su infancia (527). Sin embargo, para plantar la tensión en el relato, desde el comienzo Borges nos aclara que, llamado a elegir, “en la discordia de sus dos linajes” (525) Dahlmann abraza su linaje criollo guiado por su voluntario criollismo.

En camino a la estancia, el protagonista decide comer algo en un almacén de campo, donde encuentra a un gaucho genuino, de “poncho de bayeta” y “bota de potro”, “de esos [que] ya no quedan más que en el Sur” (528). El hombre está tirado en el suelo, contra el mostrador,

---

<sup>20</sup> Respecto del carácter autobiográfico del cuento citamos a Marcos Barnatán, quien relata un incidente de la vida de Borges, similar al sufrido por Dahlmann: “El mismo año que pierde a su padre, en la Navidad de 1938, sufre un gravísimo accidente que lo mantuvo varias horas en el límite mismo entre la vida y la muerte. Subiendo la escalera de una casa en la que no funcionaba el ascensor, su mala vista no le permitió ver una ventana de ventilación que estaba abierta, y se golpeó contra ella la cabeza. Siguió tres angustiosas semanas de fiebre alta y delirios, poblados de horribles visiones, que *referirá después en un relato*” (7, mi énfasis).

inmóvil “como fuera del tiempo, en una eternidad” (528). En el mismo negocio coincide con tres muchachones torpes, de malas maneras, que comienzan a molestarlo. La primera reacción de Dahlmann es hacer como que “nada había ocurrido” (529) sin embargo, la reincidencia de los parroquianos agravó la situación.

El protagonista, que “se dio cuenta de que no estaba asustado, pero que sería un disparate que él, un convaleciente, se dejara arrastrar por desconocidos a una pelea confusa” (529) decidió retirarse. El patrón intervino para frenar su salida pero su intervención agravó la situación ya que nombró al protagonista por su apellido, “Señor Dahlmann, no les haga caso a esos mozos (...)” (529). Así, se hizo evidente que no se trataba de un criollo sino de un extranjero, lo que encendió la ira de los atacantes, y ahora “la provocación (...) iba contra su nombre” (529). “El compadrito de la cara achinada se paró (...) A un paso de Juan Dahlmann, lo injurió a gritos (...). Mientras gritaba obscenidades, tiró al aire un largo cuchillo, lo siguió con los ojos, lo barajó e invitó a Dahlmann a pelear” (529). De este modo, el bibliotecario convaleciente era forzado a defenderse pero, como nota en su segunda intervención el patrón, Dahlmann “estaba desarmado” (529).

Entonces, un hecho imprevisto tuvo lugar, el gaucho acurrucado contra el mostrador, cifra de ese Sur cuyo cielo los abrigaba, le arrojó a Dahlmann una daga que cayó a sus pies. No era un cuchillo sino una daga desnuda, un arma arcaica que venía en su auxilio. Recogerla implicaba aceptar el reto. No hacerlo, podría salvarle la vida, pero Borges nos ha dado ya suficientes señales anticipadas para comprender que esa no sería la vida que Dahlmann apreciaría. Aún consciente de que no sabrá manejar el arma gaucha, salió a la llanura guiado por la convicción de que el Sur -“que era suyo”- (529) había resuelto que él aceptara el duelo.

El Sur se personifica y desafiando a Dahlmann a buscar su destino lo impulsa a la acción. El protagonista “[s]intió, al atravesar el umbral, que morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo, hubiera sido una liberación para él, una felicidad y una fiesta, en la primera noche del sanatorio (...) Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar una muerte, *esta* es la muerte que hubiera elegido o soñado” (530, mi énfasis).

Dahlmann es conquistado, entonces, por la fuerza del primitivismo. El criollismo pesa al final del cuento cuando el protagonista piensa que es posible elegir su muerte y elige morir como gaucho, como muriera su abuelo Flores, “en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo” (530). En este pasivo bibliotecario del Norte cuyas horas transcurren entre libros, hay algo que se despreza para dar paso a un Dahlmann heroico y bravo, extraño y distinto: un “otro”.

Por obra de un “ímpetu más hondo que la razón” (Borges, *Historia...Obras* 560), Dahlmann se convierte en “el otro” de sí mismo. Y ese otro sale a enfrentar la muerte “elegida” de gaucho en un Sur que voluntariamente hace suyo a pesar de su *adscripción* al Norte. Más allá de toda racionalidad, la fuerza larvada que lo habita y que vive oculta en su interior despierta una fascinación que lo atrapa, un “embeleso”, para usar un término borgeano. Es la “idiosincrasia facúndica”, como la entiende Martínez Estrada<sup>21</sup>. En ella encontramos, medularmente, la elucidación recóndita del ser nacional. Dahlmann, en quien conviven ambas fuerzas contrarias, cede a lo que Sarlo nombra el “núcleo amenazante del criollismo”.

---

<sup>21</sup> Se debe aclarar que el término fue acuñado por el filósofo cordobés Saúl Taborda en la década del 30 para explicar la esencia de lo argentino, más propiamente relacionada a la esencia del “genio” nativo presente en Facundo Quiroga. Más adelante será retomada por Martínez Estrada, aunque con otro giro. En su concepción original es para Taborda “la substancia viva y eterna de nuestro ser, [que] ha intervenido en las gestaciones de las estructuras asumidas hasta hoy por el hombre argentino”, en Saúl Taborda, *Facundo*, 23.

Para Martínez Estrada, quien discurrió ampliamente sobre las “meditaciones sarmientinas”, la importancia de la percepción de Sarmiento no es que identifique a los contrarios (civilización y barbarie) sino que intuya que ambos contrarios están presentes e inescindiblemente anudados en su lucha quimérica en el ser argentino. De tal modo que ambas fuerzas conviven en el espíritu nacional, en pugna pero necesitándose imperativamente, y esa circunstancia marca el perpetuo vaivén que dibujan las contradicciones de la nacionalidad argentina.

Al analizar la obra de Borges, Beatriz Sarlo propone la “solución del pliegue”. El concepto de *pliegue* fue propuesto por Gilles Deleuze<sup>22</sup>, y Sarlo reelabora la noción para trabajar “las orillas” en la producción de Borges. El pliegue conceptualiza aquello que se encuentra en una línea de frontera y que “separa uniendo y une separando” lo que no puede coexistir. El hecho de “separar uniendo y unir separando” (35), significa que el pliegue no sólo implica frontera sino frontera más fusión. Su cruce permite la juntura y la confusión de ambas dimensiones.

De allí deriva Sarlo su idea de que la zona unida es un espacio de peligro entre “dos superficies”, metafóricamente alusivas de dos universos aparentemente incompatibles como los que presentan estas dos culturas con las que Borges enfrenta a Dahlmann. Lo que Sarlo lee como pliegue que junta las dos orillas, es para nosotros el espacio “peligroso” de la fascinación que revela inestabilidad e hibridez. Adherimos a la lectura que hace Beatriz Sarlo, quien propone que “Juan Dahlmann, el personaje de ‘El Sur’, resulta, como Borges mismo, de la inestabilidad y la intermitencia producidas por el ‘pliegue’” (37). Leemos en Dahlmann la (involuntaria) inestabilidad de Borges mismo reflejada en su protagonista.

---

<sup>22</sup> Deleuze desarrolla el concepto en *El pliegue; Leibniz y el barroco*, Barcelona, Paidós, 1989, pp. 44 - 5, citado por Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*, pp. 34 -35.



Situamos a Borges en el espacio de cruce que permite la hibridez aunque para el autor, conscientemente, los espacios sean dos y distinguidos. Desde el pliegue, el escritor deja ver su fascinación y el magnetismo bajo el que hace caer a su personaje. Detrás de Dahlmann sobresale Borges, guiando al protagonista por un camino de “leves anacronismos” (como gustan al autor) hacia el destino buscado (por ambos).

El mismo escritor “ha recordado muchas veces que la rama criolla de su familia tiene raíces en el siglo XIX rural y que sus antepasados poseyeron el saber de un mundo primitivo regulado por la costumbre y por la ley no escrita de la violencia montonera y el duelo” (Sarlo 68). Tal vez, el propio Jorge Luis Borges habría sido fácticamente incapaz de tomar la daga y salir a buscar su “destino sudamericano” pero, sin dudas, lo busca en sus letras. Lo desvive la atracción de un destino bravo y así lo dramatiza en su obra, de modo que Dahlmann lo completa como su “otro”.

Paradójicamente, el Borges que gusta de complementar en sus obras “libros y cuchilleros”, tradiciones urbanas y criollas y que, como señala Sarlo, es resultado de la intermitencia e inestabilidad producidas por el “pliegue”, cuando vea a Evita emplazada en la realidad nacional, instalada en las superficies del pliegue, sólo va a ver en ella carácter bárbaro sin matices ni dobleces.

Humberto Robles señala que “‘El Sur’ propone (...) que hacia 1952 Borges reflexionaba sobre el asunto civilización y barbarie y deducía que él, encarnación quizás de su antepasado Laprida, se estaba enfrentando entonces, de modo similar, y muy a pesar de sus repudios y blasfemias contra el mismo, con ‘su destino sudamericano’, vía su propia circunstancia bajo

Perón”. Si bien coincidimos en la lectura alegórica del peronismo propuesta por Robles, nos alejamos completamente en la interpretación de las motivaciones que impulsan a Borges.

Mientras para Robles, “El Sur” “resulta (...) una denuncia contra la barbarie”, esta tesis insiste en proponer el embeleso y la subyugación atávicos que ejerce la barbarie sobre el Borges autor, esa atracción fatal que se filtra en el lenguaje con el que estetiza su encuentro con la misma: “Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, esta es la muerte que hubiera elegido o soñado”. Estas líneas ejemplifican el inocultable lirismo, recuperable ineluctablemente con independencia de la voluntad del autor, que revela por debajo de su palabra culta la sublimación que hace Borges del *otro* bárbaro.

Christian Ferrer observa que cuando propone que “sendas fuerzas del problema sarmientino se anudaban en una doble alianza helicoidal, inarrancables una de la otra, también Martínez Estrada asume que la barbarie y la sofisticación urbana podían convivir, e incluso maridarse, una con la otra” (Ferrer s/n). Diríamos que eso ocurre con Juan Dahlmann. Y lo mismo acontece con la intelectualidad argentina que, consciente o inconscientemente, contiene en sí la potencia facúndica que los lleva a buscar a Evita, a narrarla y perpetuarla, a la vez que perpetúan, como Borges, las contradicciones que dan forma a la Gran Discusión.

Con anterioridad a “El Sur”, Borges ya había trabajado sobre el juego de la dicotomía sarmientina en su *Poema Conjetural* (1943). Creemos que es ineludible el análisis de sus versos a la luz del planteamiento dicotómico propuesto por Sarmiento en el siglo anterior. En el texto se testimonia *prima facie* la victoria de los gauchos sobre los letrados pero la densidad conceptual de la obra estará instalada en otro lado. Rezan los versos del poema,

Vencen los bárbaros, los gauchos vencen.  
Yo, que estudié las leyes y los cánones,  
yo, Francisco Narciso de Laprida,  
cuya voz declaró la independencia  
de estas crueles provincias, derrotado

(...)

huyo hacia el Sur por arrabales últimos.

(...)

Yo que anhelé ser otro, ser un hombre  
de sentencias, de libros, de dictámenes,  
a cielo abierto yaceré entre ciénagas;  
Pero me endiosa el pecho inexplicable  
un júbilo secreto. Al fin me encuentro  
con mi destino sudamericano.

(...)

...Al fin he descubierto  
la recóndita clave de mis años,  
la suerte de Francisco de Laprida,  
la letra que faltaba, la perfecta  
forma que supo Dios desde el principio.  
En el espejo de esta noche alcanzo  
mi insospechado rostro eterno. El círculo  
se va a cerrar. Yo aguardo que así sea.

Pisan mis pies la sombra de las lanzas  
que me buscan ...

(...)

... Ya el primer golpe,  
ya el duro hierro que me raja el pecho,  
el íntimo cuchillo en la garganta. (Poema, *Obras* 867)

Se trata de un poema monologado donde la voz narrativa es la del prócer Francisco Laprida, héroe de la independencia nacional. La obra abre con un frontispicio, a modo de aclaración que explica que lo que sigue son los pensamientos del héroe patricio antes de morir asesinado por los montoneros de Aldao.<sup>23</sup> Laprida, quien fuera hombre docto y de leyes, en

---

<sup>23</sup> José Félix Esquivel y Aldao (1785 - 1845) ex fraile dominico y militar, fue un indiscutido caudillo de la provincia de Mendoza, cuya capacidad militar y crueldad son legendarias. Sarmiento escribió su biografía (*El General Fray Félix Aldao*) que figura en la segunda edición del *Facundo*, de 1851, y que fuera retirada de la edición de 1868, publicada durante la Presidencia de Sarmiento.

medio de la batalla y poco antes de morir reflexiona y conjetura sobre su vida que termina a manos de la barbarie. Su reflexión conlleva un inocultable cuestionamiento del paradigma propuesto por Sarmiento en el siglo XIX como clave para interpretar la historia y el ser nacionales.

Sarmiento iba tras un enigma cuya solución intenta extraer de Facundo Quiroga. Laprida-personaje, a propósito de su meditación, descifra él mismo un enigma ya que ha descubierto la “recóndita clave de [sus] años”, descubre algo que le provoca un “júbilo secreto”.

En la epifanía de su muerte el héroe se encuentra por fin con la revelación de esa clave secreta, que le permite aliviar su espíritu; descubre que su destino no es aquél que deseó con tesón, que no está en las leyes ni en su estudio, tampoco en los libros ni en los dictámenes. Ese “otro” que anheló ser -el letrado- se ve enfrentado con la verdad revelada de no ser más que “éste” que hoy va a morir; él y *los otros* son, en definitiva, lo mismo, que se confunde en la nebulosa de un *nosotros* insospechado. Se trata nuevamente de la mezcla ineludible de los contrarios, la suma totalizadora que gesta la identidad verdadera y revela el rostro completo. Sólo al comprender esta revelación *sabe* entonces Laprida quién es. Después de atravesar un “laberinto múltiple de pasos”, ha descifrado el enigma de su vida.

Lo destacable es que en estos versos un “yo” habla de sí mismo desde afuera como si fuera un “otro” y se constituye en esa tercera persona. A lo largo del poema se comprende que Laprida anheló ser ese “otro” pero nos confiesa que no le bastó el anhelo. La fuerza civilizadora que anidaba en su interior luchó y por un tiempo logró salir airosa del remolino de

contradicciones, para finalmente sucumbir a la hora de su muerte, que lo sorprende frente a frente con su único destino, su destino sudamericano.

La voz de Francisco Laprida fue la voz del Presidente del Congreso de Tucumán que declaró la independencia de las provincias. El personaje nos señala su marcador de pertenencia a la clase letrada, fue hombre de letras y “de sentencias”. Sin embargo, es “el íntimo cuchillo en la garganta” que le trasvasará toda la barbarie, el que le permitirá conocer su unidad y le permitirá comprender la imposibilidad de torcer las fuerzas que constituyen los “invariantes históricos argentinos”.

En el poema de Borges, el destino bárbaro inexorablemente se impone, del mismo modo que sucede en el cuento analizado más arriba, cuando “el Sur” resuelve por Dahlmann que debe pelear y morir su muerte heroica y necesaria. Laprida, del mismo modo que el personaje del relato, también “huy[e] hacia el Sur por arrabales últimos”. Ambos eligen transitar los caminos del “otro” en la impensada búsqueda de su identidad.

Cuando mediando el poema, el prócer detalla el acervo que recibe con su muerte: “Al fin he descubierto...la letra que faltaba, la perfecta forma que supo Dios desde el principio”, nos comunica que su discurso permaneció incompleto hasta que encontró esa “letra que faltaba” y que Laprida, paradójicamente, confiesa que descubre en la barbarie. Es su franca y elocuente aceptación de la incapacidad de las letras propias – aquéllas de sus libros y sentencias- para expresar en plenitud su identidad.

En la misma lógica, “el íntimo cuchillo” va a hundirse en la garganta, hábitat del habla donde reposa la voz ilustrada, violando y segando su voz de letrado “que declar(ó) la independencia”. La intimidad del bárbaro puñal viene dada por la familiaridad, es “íntimo”

porque la barbarie que representa también lo es. Es próxima a Laprida, marcando una relación carnal, visceral, que se niega permanentemente pero que existe.

En “El sur” también hay un intento de negar esa realidad. Al recibir la primera afrenta de los muchachones en el almacén, Dahlmann “abrió el volumen de *Las Mil y Una Noches*, como para tapar la realidad” (529). El protagonista se oculta en el libro. Las letras lo esconden de lo real y asumen un estatuto superior que lo protege. Así, de las fuerzas internas hay una que conquista, a veces, adueñándose de su espíritu y aplacando a la otra. Otras veces, sin embargo, sucede a la inversa y la fuerza larvada despierta y se adueña del ser. A veces es Facundo, a veces, Sarmiento.

Volviendo al “Poema Conjetural”, como cierre conclusivo, porque así lo impone su “destino sudamericano”, la noche bárbara le entrega “la forma perfecta [que] ya la supo Dios desde el principio”, y le dibuja a Laprida el último trazo para completar, su “insospechado rostro eterno”, su *insospechada* identidad. Así, el costado bárbaro le ayuda a suturar su ser incompleto de suerte que el círculo se pueda cerrar. Por primera vez, el espejo le devuelva su imagen completa, su identidad argentina insospechada. Con una impecable agudeza dialéctica, Borges nos ofrece la recreación poética de una muerte integradora.

Ambas obras, cuento y poema, trabajan sobre la misma matriz central de civilización/barbarie. En ambos, Borges tensa los conflictos y los resuelve de manera que al final hay una refundición de los polos en la cual ninguno prima porque ambos convergen y son parte del mismo todo. Juan Dahlmann es un hombre de ciudad, altamente culturizado, que siente la necesidad de transitar los caminos que lo llevan hacia el Sur bárbaro. Así, desanda los pasos de su *otro* interno en busca de su destino que se encuentra en la barbarie. Entonces completa su

identidad y muere íntegro. A su vez, Laprida personaje, como Dahlmann, creía pertenecer al mundo de la civilización pero un destino bárbaro se le impone inexorable. Un destino que le provoca el júbilo de saber quién es al momento de morir. Destino que, según venimos proponiendo, no deja de ser un final heroico y seductor.

Por vía de la refundición de los polos, el desdoblamiento, la *transfiguración*, o la figura del converso, como propone Robles, Borges nos confirma en la tesis propuesta. Dicha tesis, por otra parte, se revela con toda lucidez en un párrafo de su “Historia del guerrero y la cautiva”, donde leemos que “[l]a figura del bárbaro que abraza la causa de Ravena, la figura de la mujer europea que opta por el desierto, pueden parecer antagónicos. Sin embargo, a los dos los arrebató *un ímpetu secreto, un ímpetu más hondo que la razón*, y los dos acataron ese ímpetu que *no hubieran sabido justificar*” (Historia, *Obras* 560, mi énfasis). No cabe duda, como sostiene Beatriz Sarlo en una lúcida reflexión sobre la literatura borgeana, que el autor es consciente del pliegue de los dos mundos y de la línea sutil que los separa y a la vez los junta. Se trata de una literatura de frontera, en tanto vive de la diferencia.

## **Conclusión**

Nuestra lectura de Borges implica una superación del esquema tradicional en el que los términos del binomio representan espacios antitéticos imposibles de reconciliar. El autor nos sorprende con un planteo que desarticula y anuda ambos términos. Ni civilización ni barbarie son posibles sin la presencia de la otra, no ya en la sociedad sino aún en un mismo individuo, un Dahlmann, un Laprida, un argentino.

Ambas obras dan cuenta de que Borges “sintetiza ambos polos: en su literatura el mundo ‘civilizado’ no sólo no puede prescindir de la ‘barbarie’, sino que además necesita de ella para alcanzar su plena realización” (Olea Franco 249). En la misma línea Beatriz Sarlo sostiene que entre la cultura criolla ligada al pasado argentino que Borges pone en contraste con las tradiciones letradas y urbanas, “[n]inguna de las dos vetas puede ser repelida o abolida por completo; ninguna debe ser subrayada hasta el punto de abolir a la otra. Pero su coexistencia resulta, invariablemente, no en un equilibrio de simetría clásica sino en una dinámica de conflicto” (*Orillas*, Cap. IV s/n).

Esta dinámica, que señaláramos más arriba, emerge de sendos textos borgeanos donde los protagonistas, que pertenecen al ámbito letrado y ciudadano, sucumben ante la seducción de una muerte bárbara, de un destino bravo que los complete por fin, permitiéndoles la revelación de *quiénes son* en definitiva.

En este punto resulta útil la teoría de la mimesis propuesta por René Girard en *Mentira romántica y verdad novelesca*, que sostiene que todo deseo humano es imitativo, es decir mimético y triangular en su estructura, pues comprende no solamente al sujeto deseante y al objeto deseado sino también a un tercero, que actúa de mediador (amigo o rival). Notamos en ambos textos un “deseo mimético”, suscitado por “el otro”, que se revela en una voluntad de *ser ese otro* inconscientemente. De allí que tanto Dahlmann como Laprida personaje y, universalizándolos por extensión, Borges, Sarmiento y el ser argentino en tanto sujetos, van cifrando el objeto de sus ansias por imitación de un tercero, un *mediador*. De modo que nace un deseo mediado, un deseo de otro, donde lo que se persigue en el otro es “la promesa de ser”.



Esa voluntad de ser otro está en el fondo del debate dicotómico probando que el paradigma sarmientino se diluye y que las contradicciones se resuelven en el mismo ser. Lo culto se deja seducir por lo bárbaro y rústico, y tal seducción viene desde lo profundo del ser nacional, urgida por una fuerza que reclama emerger. Lo culto y lo bárbaro se presentan, entonces, como formas inmanentes a un mismo individuo.

Lo que se busca en estado puro no existe, *Civilización y Barbarie* no resultan excluyentes, son rasgos convivientes que, con una dinámica particular, informan la naturaleza argentina. Por eso, el ser nacional descansa en la hibridez, en el conflicto y la contradicción, en el campo de tensiones que generan las fuerzas en pugna. Son, como señala Antonio Mitre, la sustancia híbrida de que está hecha toda modernidad, por eso el ensayo de Sarmiento [Facundo] puede leerse como la crónica de la formación de la nacionalidad argentina (La parábola 22).

La “seducción de la barbarie”, para usar la atinada expresión de Rodolfo Kusch<sup>24</sup>, prueba ejercer su magnetismo desde el fondo abismal e involuntario de las escrituras de Borges. Resulta paradójico que el “otro” - el gaucho- que cautiva a Borges resulta el avatar del “cabecita negra” peronista conscientemente rechazado por el escritor. Las contradicciones forjan la arquitectura de la paradoja: el “cabecita negra” que Evita entroniza en la realidad argentina, es el avatar del bárbaro idealizado y estetizado por Borges en sus letras.

Dicho de otro modo, Borges había romantizado a Evita en el gaucho pero, paradójicamente, se escandaliza al ver a la Abanderada de los Humildes liderando al pueblo

---

<sup>24</sup> Günter Rodolfo Kusch elabora el concepto en su obra de 1953, *La seducción de la barbarie (Análisis herético de un continente mestizo)*. Su posición teórica asume la “barbarie” como positiva. Con el *Facundo*, según Kusch, “surge por primera vez el presentimiento de una ‘fuerza seductora’, la de la ‘barbarie’, con lo que viene a quebrarse el antiguo ‘absolutismo’ y se abre una perspectiva, a pesar de Sarmiento mismo, que nos permite ver ‘el destino profundo de América’” (Roig, Negatividad 299).

argentino, en lo que el escritor leerá como un sueño, una pesadilla. En Borges, y a pesar de Borges mismo -como lo fue en Sarmiento, “a pesar de Sarmiento mismo”- lo facúndico oculto, el genio nativo, le genera atracción y anima sus letras que trabajan con la sustancia de ese embeleso, de ese arrebatado impetuoso que, lejos de desechar la figura de Evita que representa para él lo bárbaro e iletrado, la entronizan aunque crea que “la mata de nuevo”.

La paradoja borgeana se repite en las letras argentinas de modo que, cuando desde la aprobación o desde el disenso los autores nacionales invoquen a Evita o en cada oportunidad que la exalten o traten de conjurarla inventando una mujer sin nombre por creer que al denostarla la matan de nuevo, estarán re-editando la contradicción que hemos visto reflejada en Borges.

Buscan a Evita, la resucitan en alma y cuerpo para indagar más sobre sí mismos pues Evita representa la parte de sí que aún les falta conocer. Iremos un paso más adelante, a pesar de que todo parece hablar de Evita, en verdad, los autores nacionales están invocando la antigua Gran Discusión sobre “qué es el argentino” –el ¿Qué somos?- el debate que abre en el siglo XIX y que se presentiza aún en nuestros días. Evita deviene, entonces, el cuerpo mismo de la Discusión.

## CAPÍTULO III

### EVITA: UN MUNDO DE FRONTERAS

Cerremos el círculo y velemos sobre él

Miguel Cané, *De cepa criolla*

Los romanos llamaban limes a una franja estrecha de territorio, aunque habitable, donde confluían romanos y bárbaros, o ciudadanos extranjeros.

En las fronteras se producen siempre importantes fenómenos de colisión y mestizaje; todo pierde su identidad pura y dura de carácter originario, agreste o natural. Y el hombre es fronterizo en razón de esa colisión que en él se forma: no es ni un animal ni un dios (ni tampoco un dios animal, o un animal divinizado, según el sueño dionisiaco de Nietzsche).

En ese carácter centáurico estriba su peculiaridad; también, en cierto modo, su tragedia; pero asimismo su posible dignidad.

Eugenio Trías, *Ética y condición humana*

#### Introducción

Ciertamente, Evita trae impresas no sólo en su biografía sino también en su cuerpo las fronteras sociales, raciales e históricas perpetuadas en la Argentina. Evita procedía de unos orígenes humildes y había ascendido a la clase dirigente, era a su vez una mujer en un mundo de hombres, y físicamente se había transformado de “cabecita negra” a “cabecita rubia”. De este modo, ella hereda un mundo argentino de fronteras físicas, virtuales, lingüísticas, culturales. Para acceder a una comprensión de Evita como metáfora de la Gran Discusión, es necesario

comprender ese mundo heredado e interpretar cómo esas fronteras fueron históricamente arbitradas y moldeadas desde las letras.

Félix Luna relata los eventos de la jornada de octubre de 1945 usando una retórica que revela el carácter particular de las divisiones que operaron en Argentina en ese período. Dice el historiador que el 17 de octubre

*no provocó el rechazo que provoca una fracción política partidista frente a otra: fue un rechazo instintivo, visceral, por parte de quienes miraban desde las veredas el paso de las turbulentas columnas. Empezaba la mañana cuando comenzaron a llegar rotundos, desafiantes, caminando o en vehículos que habían tomado alegremente por asalto y cuyos costados repetían hasta el hartazgo el nombre de Perón en tiza, cal y carbón. (El 45, 343).*

Luna agrega que en la historia argentina acaso el único antecedente de vaga semejanza con ese hecho es el sucedido en 1811 cuando el gauchaje de los suburbios de Buenos Aires, conducido por el “Alcalde de las Quintas” se concentró en la Plaza Mayor para apoyar al gobierno de Saavedra contra la oposición de Moreno y

*en aquella oportunidad, la orgullosa clase mercantil que había hecho la revolución de Mayo y los jóvenes patriotas... sintieron el mismo asombro (y la misma repugnancia) que sintieron los porteños 134 años más tarde, cuando descubrieron una caliente y vociferante presencia popular cuya existencia no habían imaginado hasta entonces” (342, mi énfasis)*

Ciertamente, los grupos que Luna describe el 17 de octubre no constituían miembros de dos sectores partidarios opuestos. “Rechazo visceral” y “repugnancia” son términos que cargan un peso y encierran una semántica que excede la simple oposición política. La distancia que los separaba era más grande que lo que una separación partidaria o una división de clases puede implicar. El espacio que los distanciaba tenía contenidos muy distintos para unos y otros: para las

clases media y alta, ese espacio albergaba un capital cultural; para los sectores marginados, las “turbulentas columnas”, la “presencia popular caliente y vociferante” era, en cambio, un vacío.

En este capítulo, para referirme a esa división entre unos y otros, usaré el término fronteras que, a pesar de que en muchos casos parecen referirse a separaciones sociales y aunque participan de la dinámica de las clases sociales, en el caso argentino exceden en realidad el concepto. Las fronteras, en este supuesto, abarcan distinciones de clase pero sin una estricta coincidencia con las mismas.

Entendemos que en Argentina la cultura o su carencia marcan más sensiblemente las desigualdades sociales, convirtiendo lo iletrado en el aspecto más denso de lo bárbaro. El capital cultural, la palabra escrita, demarcan un territorio que se separa con una frontera y parecen trazar esa línea con tinta indeleble, son fronteras levantadas para no ser cruzadas. Se opera un zanjado más crudo, más severo, que el que representa la mera división de clases, una territorialización que demarca una identidad particular a uno y a otro lado de esas fronteras metafóricas y que nos recuerda permanentemente que la escritura es cifra de la civilización desde la matriz de Sarmiento.<sup>25</sup>

Las fronteras hablan de marginación y de estigma, de lo visceral, del rechazo instintivo a que aludía Félix Luna. Implican límite, diferencia, frente de batalla, separación y discontinuidad. De allí que el uso de frontera como metáfora nos va a permitir jugar más ilustrativamente con sus

---

<sup>25</sup> Encontramos que esta síntesis de Piglia es útil para ilustrar el concepto: “La oposición entre civilización y barbarie se cristaliza *entre quienes pueden y quienes no pueden leer* esa frase escrita en otro idioma”, en referencia a la máxima “On ne tue point les idées”, con que abre la obra fundacional, *Facundo. Civilización y Barbarie (La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993).

cruces –de un lado y del otro- y las hibridaciones que posiblemente encontremos en alguno de los personajes fronterizos que analizaremos.

En el siglo XIX Juan Manuel de Rosas elimina toda oposición ilustrada, a la que desprecia. Es seductor y persuasivo para lograr captar la voluntad de las masas “pero es violento y brutal con las elites intelectuales. Tiene razón Sarmiento cuando dice que Rosas odia la inteligencia y la cultura” (Pérez, *Los dilemas* 70). A su vez, los intelectuales condenan a la masa por su origen étnico y su falta de educación y conocimiento. La voluntad política, para unos emana del “saber”, para los otros, del “ser” y ni uno ni otro se sensibilizan frente a fenómenos que no los comprenden o no los abarcan.

Este mismo enfrentamiento se repetirá metódicamente en la historia argentina, en el gobierno populista moderado de Irigoyen y luego con Perón, quien se va a mezclar con el pueblo al que llama “compañero” y sostendrá una relación conflictiva con la intelectualidad, a la que desprecia (J. Page 18). Perón mismo señalaba que “el peronismo es una cuestión más del corazón que de la cabeza” y afirmaba que la educación debía concentrarse en preparar hombres de acción y no de pensamiento”, “hombres capaces de hacer, porque en este país hasta ahora, no hemos formado más que hombres capaces de decir” (Perón, *Perón expone su doctrina*, p. 28, citado en Fiorucci, 13). Y Marysa Navarro sostiene que Evita le tomó una “desconfianza terrible [a] los intelectuales, a los que tendía a equipar con los oligarcas” (*Evita* 353).

Si recordamos que el grito de guerra de los obreros que marchaban a Plaza de Mayo era “Alpargatas sí, libros no!” y también “¡Haga Patria, mate un estudiante”, se puede atisbar la magnitud del conflicto que, por otra parte, fue alimentado por Perón al acusar a los intelectuales

de ser parte de la oligarquía y de no apoyar al pueblo. “Perón actuaba en un contexto donde la exclusión del adversario era la regla” (Fiorucci 14).

Estas fronteras simbólicas de las que hablamos se han construido mediante la implementación bastante sistemática de ciertas retóricas repetidas. Una de ellas, la violación, que es una de las “manchas temáticas”, para tomar prestado el término de Viñas, abre la literatura argentina al tiempo que abre una zanja que se llenará con una violencia difícil de detener.<sup>26</sup> De hecho, Joseph Page, en la biografía de Perón habla de la sombra de la violencia como “un factor constante en el desarrollo de la historia argentina” (10).

Como ha sido ampliamente repetido, la historia literaria argentina se inicia con la violación del unitario, hombre de letras que muere a manos de los matarifes en el cuento de Echeverría. Esa violación abre una serie textual en la que jugarán otros textos que se hacen eco o le contestan. Pero la violencia nacida en el texto va a ir adaptando su forma a los distintos momentos históricos e irá danzando macabramente al son de distintas ideologías. La marca de la violencia, hija de esa primigenia violación inicial, se irá reimprimiendo en muchos de los relatos que abarcan el peronismo, “La murga”, “La fiesta del monstruo”, “El niño proletario”, entre otros. La literatura registra en esos textos la frontera, esa distancia infranqueable, recrea una Babel nacional donde el lenguaje de un grupo es intraducible para el otro. La violación se lee como una marca que despedaza todo acercamiento, todo diálogo, todo puente de comunicación. La violencia y los odios anclan en la violación, el punto más liminal, el límite de todos los límites.

---

<sup>26</sup> Ricardo Piglia traza claramente una historia de la violencia argentina a través de la ficción en su obra *La Argentina en pedazos*, donde reconstruye la historia nacional como una “trama” que muestra los rastros que dejan en el cuerpo y en el lenguaje la violencia y las relaciones de poder.

En esta línea, Rosano nota que las “exclusiones que la cultura y la política nacional argentina durante dos siglos realizó de los otros- ya sean estos gauchos, indios, negros, mujeres, inmigrantes o cabecitas negras- parecen haber encontrado su límite” en la atroz violación del niño proletario que narra el cuento de Lamborghini (“El peronismo” 22).

Además de la violación, a lo largo del corpus textual que tematiza el peronismo los personajes de clase baja aparecen contruidos con retóricas que se apoyan en la demonización de su cultura y de sus usos populares, así como en la monstruosidad como rasgo descriptivo. De allí se derivan categorizaciones como “la chusma”, “los monstruos” de Cortázar (“Las puertas del cielo”), “los roñosos” de Walsh (“Esa mujer”) “los cabecitas negras” o llanamente “los negros”, de Rozenmacher (“Cabecita negra”) y de Fogwill (“La cola”).

De ese modo, las letras van a hacer eje en los excesos, la fiesta, la murga, la milonga, las patas en la fuente, “Alpargatas sí, libros no”, espacios y prácticas que si bien Bajtin celebra como lugares donde la libertad popular y las capacidades transgresoras alcanzan vuelo, donde se rompen las fronteras de las diferencias sociales y jerárquicas, al mismo tiempo, es sabido que ese cuestionamiento de jerarquías y poderes y la subversión de roles sociales solo se permite temporalmente como una válvula de escape de las tensiones para luego no sólo reestablecerlos sino reforzar el orden interrumpido.

El tópico de la monstruosidad, en la década del 50 tiene por objeto a la propia Evita. Varias biografías contemporáneas, además de relatar a una Eva Perón unidimensional, sin espesura, coinciden en el tratamiento de lo monstruoso. Por ejemplo, es descripta como monstruo en *La mujer del látigo (The Woman with The Whip)* de Mary Main y en la obra de Román Lombille, *Eva, la predestinada. Alucinante historia de éxitos y frustraciones*. Como señala



Rosano, este último interpreta que Eva Perón deviene un monstruo en la realidad hegemónica letrada y masculina de la escena argentina de esos años. Ya que Evita como fenómeno es inconcebible sólo puede ser calificada como ser excepcional, monstruoso, impensable en el “imaginario liberal ilustrado” de la época (*Rostros* 126).

Las estructuras culturales que propugnan la discursividad del cuerpo determinan a través de su normatividad qué es lo “natural” y qué no. Aquellos cuerpos que no se adaptan a dichas normativas, al no responder a las estructuras sociales se convierten en cuerpos abyectos. Por quedar fuera del orden, el cuerpo abyecto se transforma así en la otredad, en lo monstruoso.<sup>27</sup> Entendemos que si Evita encarna la monstruosidad es porque excede no sólo los bordes de una existencia normal sino que en realidad está excediendo las fronteras del mundo habitado por el sector que la narra. Deviene “monstruo” en tanto “otra” de un espacio que no la contiene.

De este modo, podemos concluir que el monstruo es tal en tanto observado desde allende la frontera. En este sentido, resume las ansiedades, fantasías y miedos de la cultura ilustrada frente al advenimiento del fenómeno peronista (Rosano, *Rostros* 126), como claramente se trasluce en la obra de Cortázar.

### **El trazado de las fronteras**

En los textos escritos en Argentina desde tiempos de la independencia y hasta que la generación del ‘80 lleve a cabo la modernización del Estado, la frontera estará presente en la

---

<sup>27</sup> Según Judith Butler, “Lo abyecto designa aquí precisamente aquellas zonas ‘invivibles’, ‘inhabitables’ de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo ‘invivible’ es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos”, *Cuerpos que importan*, ob. cit. pp. 19-20.

literatura como territorio en donde convergen las pulsiones conflictivas de la nueva nación, es decir, la tensión entre cultura y naturaleza, la lucha entre barbarie y civilización, el pasado y su consecuente futuro. Las letras colaboraron desde un principio a sondear con palabras esas fronteras, en lo que puede leerse como un discurso que medita sobre la forma de la nueva nación (Fernández Bravo 32). Hablar de fronteras implica, entonces, seguir la línea de textos letrados que se esfuerzan por dibujar la identidad nacional.

La frontera interna interesaba a los fines de definir la Nación y constituyó una obsesión para Sarmiento en su propósito de proyectar la Argentina futura. Aún después de completar su periplo por Europa, está más interesado en describir las fronteras interiores de la República Argentina, aquéllas que constituyen los límites de la civilización y la barbarie, que en puntualizar las fronteras nacionales, las que separan a su país del resto del mundo (Montaldo, *Ficciones* 69-70).

En tiempos de Sarmiento las dos realidades nacionales, que ocupaban territorios físicos claramente demarcados, se desplegaban a uno y otro lado de esa frontera interna. La línea virtual divisoria entre la civilización y la barbarie coincidía con la línea geográfica entre la ciudad y el campo, y también demarcaba “los dos países” coexistentes. La ciudad albergaba a la clase letrada formada en las grandes urbes de Europa. Como se ha elaborado en el Capítulo I, sabemos que el uso de la palabra escrita otorga poder<sup>28</sup> y esa clase, que fue la formadora del discurso, se propuso articular las fronteras y componer al sujeto nacional que ocupaba la inmensidad del

---

<sup>28</sup> Seguimos el concepto trazado por Ángel Rama, en el sentido de que los “letrados” no son solamente ejecutantes de los mandatos de las instituciones sino productores de mensajes. La ciudad letrada articuló su relación con el poder, al que sirvió, pero “No sólo sirven a un poder, sino que también son dueños de un poder” (*La ciudad* 31). La escritura en tiempos coloniales, desde donde nos llega su importancia, constituía casi una religión secundaria.

territorio del interior. Así vemos cómo es la misma letra la que va trazando la línea de frontera que demarca por un lado, el territorio ocupado por ciertos sujetos “nacionales” -que corresponderán a un *nosotros* - legitimados y habilitados, con acceso a *narrarse*- y por otra parte, los territorios habitados por los *otros*, marginalizados y negados.

Esta división latente se revela en una duplicidad en Evita misma: Eva nace en un pueblo de frontera, de ex fortines, y va al colegio con indiecitos, nietos de Coliqueo y de Baigorrita. Esos indiecitos, como relata Abel Posse “[t]rataban de aprender civilización. Trataban de creer en los dioses ajenos, en los héroes ajenos” “en el nombre de...la vacuna sarmientina” (*La pasión* 49).

Ricardo Piglia, en su obra *La Argentina en pedazos* explica que la ficción nacional como tal nace con el relato de Esteban Echeverría, “El matadero”, ya que es en este texto cuando por primera vez hay un “intento de representar el mundo del enemigo, del distinto, del *otro*, “se llame bárbaro, gaucho, indio o inmigrante” (9). Para narrarse desde adentro, para narrar el mundo de la civilización, explica Piglia, la clase letrada utiliza “el gran género narrativo del siglo XIX [que] es la autobiografía”, en cambio para contar al otro, esa misma clase utiliza la ficción (9). Incluso Piglia observa cómo Echeverría, para representar al otro, debe manejar códigos que le son ajenos y mezclar el lenguaje “alto” con la lengua “baja”, matizada por lo popular y las “flexiones orales” que no constituyen el lenguaje del escritor de la Generación del 37. Echeverría observa y escribe desde el margen, como la Nación misma era observada desde los márgenes.

Diríamos que para “narrar” al otro, Echeverría debe cruzar la frontera de su propio mundo y de su propio lenguaje, del mismo modo que el joven unitario de su ficción cruza la frontera de la ciudad para entrar en un territorio al que estima no pertenecer, el mundo del *otro*.

La literatura va al territorio fronterizo a buscar allí el material de que se nutre la nacionalidad y con el que se intenta iniciar el archivo literario de la nación en ciernes. No podemos desconocer que los hombres de letras de este período funcionan como artífices de la invención de tradiciones tendientes a crear una herencia nacional inexistente hasta entonces.

Se verá que la construcción del *otro* en el imaginario nacional no es lineal sino que presenta rupturas y continuaciones que se producen como resultado de coyunturas históricas y de intereses que revelan apropiaciones y exclusiones. Así, el lugar del bárbaro como *otro*, que comienza a estamparse en estos textos fundacionales se resemantiza en el proceso. En efecto, hasta finales de la década del '80 el bárbaro encarnaba en el hombre del interior, era el seguidor de caudillos, el "incivilizado" que hacía parte de las montoneras. Se trata de un "otro" complejo, que va a suscitar una relación paradójica de rechazo y empatía en el hombre letrado, a quien ciertamente le va a proveer material propio y foráneo. Foráneo porque caía del otro lado de la frontera interna que demarcaba el principio y fin de la civilización, pero al mismo tiempo tan propio porque al pertenecer a este lado de la frontera exterior, era representativo de lo nacional.

La generación del '80, que tomó en sus manos la concreción del proyecto modernizador, contaba entre sus declaraciones de principios el propósito de estimular la inmigración europea (Svampa74). Dicha política de promoción inmigratoria planeada para modificar la composición poblacional es implementada en la Constitución de 1853 bajo el lema alberdiano "gobernar es poblar". El propio Juan Bautista Alberdi describe su filosofía cuando redacta su carta "*Gobernar es poblar*" fechada en París en 1879:

Poblar es civilizar cuando se puebla con gente civilizada, es decir, con pobladores de la Europa civilizada. Por eso he dicho en la Constitución que el gobierno debe fomentar la inmigración europea. Pero poblar no es civilizar, sino embrutecer,

cuando se puebla con chinos y con indios de Asia y con negros de África. Poblar es apestar, corromper, degenerar, envenenar un país, cuando en vez de poblarlo con la flor de la población trabajadora de Europa, se le puebla con la basura de la Europa atrasada o menos culta. Porque hay Europa y Europa, conviene no olvidarlo... (Bases 24).

Como consecuencia de dicha estimulación, la Argentina comenzó a recibir ingentes cantidades de ciudadanos europeos. Sin embargo, la realidad contrariará el sueño alberdiano. El sujeto que llega al puerto argentino traído por las políticas de promoción inmigratorias está muy lejos de ser el migrante sajón, educado en la política liberal europea que habrían tenido en mente Sarmiento, y el propio Alberdi al redactar la Constitución. Ellos habían previsto una inmigración educada en la política para reemplazar o educar a la masa nativa inculta. Pero su plan no pudo concretarse porque la inmigración alemana y anglosajona tomó el rumbo de los Estados Unidos y las colonias británicas. La Argentina recibió, en cambio, aquella misma inmigración contra la que se pronunciaba Alberdi en su Carta, compuesta mayoritariamente de italianos y españoles.

Ello no impide que por un tiempo el romance perdure y el inmigrante sea visto como agente del progreso, mientras que el gaucho se deshace en un pasado que la Argentina ya no necesita. La muerte de esa estampa del pasado está fielmente retratada en el *Santos Vega*. En su poema épico, Rafael Obligado testimonia el triunfo del inmigrante, que recibe simbólicamente en sus manos el futuro del país. Corría el año 1885 cuando Obligado decía:

Era el grito poderoso  
Del progreso dado al viento...

...Mil ciudades el desierto  
Levantaba de sí mismo  
Y a la par que en el abismo  
Una edad se desmorona  
Al conjuro, en la ancha zona  
Derramábase la Europa...

Oyó Vega embebecido  
Aquel himno prodigioso  
E inclinando el rostro hermoso  
Dijo: “Sé que me has vencido” (*Santos Vega* 59-60).

En pocos años este inmigrante va a producir el desencanto de los dirigentes, quienes comenzarán a estigmatizarlo como el “nuevo bárbaro”. De ello también va a dar cuenta la literatura, sobre todo en las novelas naturalistas que reflejaban la emergencia de esta nueva barbarie encarnada en el inmigrante inculto que en vez de poblar el desierto se agolpaba en las ciudades, sin cultura urbana que pudiera transmitir a los nacionales. Así, esta percepción negativa del nuevo “otro” inmigrante como ser viciado que relacionarán con todo lo innoble es captada por Juan Antonio Argerich en 1884, en su obra *¿Inocentes o culpables?* y por Eugenio Cambaceres, que escribe *En la sangre* (1887), fuertemente influenciado, al igual que Argerich, por la tradición zoliana.

De sinónimo de progreso, el inmigrante se convierte en el “nuevo bárbaro” y en la misma maniobra en que tiene lugar esta estigmatización una nueva resemantización operará: el gaucho será revalorizado y tenido como depositario de los valores tradicionales de lo nacional. Consecuente con la necesidad de inventar una tradición argentina y criolla, se tantea el camino de la recuperación de la “barbarie” y la figura del gaucho. De este modo, nos llegará el *Martín Fierro*, y con esta nueva visión de la identidad nacional entraremos al nuevo siglo. Pero la rueda de la resemantización no se detendrá aquí. Ciertamente, el mismo concepto de frontera decimonónica, al que aludíamos más arriba, sobrevive para llegar al siglo XX. Después del gaucho y del inmigrante, el bárbaro asumirá otras formas. Será el peón, el obrero, el *descamisado* peronista.

En la década del '40, cuando comienza a producirse la migración desde la Argentina rural a las ciudades, las fronteras comenzarán a tornarse más difusas, el elemento *otro* avanzará desde el campo y se instalará en las urbes que intentan ganar su lugar en la modernidad. De ese modo, se fijará un nuevo tipo de frontera, de divisorias imaginarias; se corren las fronteras virtuales hacia dentro del territorio citadino y la sensación que experimenta la clase hegemónica es la de que un “extranjero” se instaló en la tierra que ellos creían que les pertenecía exclusivamente. El habitante de la ciudad, de clase alta o media, se enfrenta al migrante del interior y lo interroga como a un extranjero. Unos y otros se ven como ciudadanos de dos países que conviven en Argentina, revelando la presencia de estrictas fronteras culturales.

Convocados por Perón a integrarse al proyecto institucional de la nación, es decir, a ser parte del país del que habían estado “ausentes”, los migrantes del interior desconocido se trasladan hacia la urbe, una “zona poseída por derecho natural” (Avellaneda, *El habla* 10) por las clases media y alta, *desplazando* a quienes se sentían política y culturalmente dueños de ésta.

La historia es un juego de espejos. El aluvión migratorio rural que llega desde las entrañas del país produce en la clase media porteña que lo desconoce, una sensación indefinida de extrañeza. La percepción que las clases medias urbanas tienen de las masas convocadas por el peronismo es la de un invasor. Un elemento externo, desestabilizante, que viene a subvertir el orden establecido como “legítimo” y que destruye los diques que contienen el orden social, apoderándose de los lugares que antes les fueran vedados, apropiándose “indebidamente de espacios políticos y culturales que no les correspondían” (Avellaneda).

Quien es percibido como “el otro” cruza, en este caso, una frontera que es virtual, cultural además de geográfica. De allí proviene el topos de la invasión, tan presente en la literatura

argentina de la época (Avellaneda, *El habla* 10), que constituirá una especie de obsesión en el imaginario colectivo nacional, tanto desde lo literario como desde lo psicológico.

La invasión física se produce en la urbe que se consideraba europea y esa misma invasión es ideológica en la escena política y cultural, a través de la nueva jerga popular que se institucionaliza<sup>29</sup>. Buenos ejemplos literarios de invasión del espacio civilizado son, entre otros, los cuentos “Casa Tomada”, “Las puertas del cielo” de Julio Cortázar y “La fiesta del monstruo”, de Borges y Bioy Casares. Asimismo, la novela de Beatriz Guido, *El incendio y las vísperas* donde la autora crea el personaje de Antola, la sirvienta “mala” e insolente que va invadiendo la casa de los Pradere, una familia aristocrática, en un gesto de apropiación simbólica que metafóricamente representa a la clase baja apoderándose de bienes de la oligarquía.

Juan José Sebreli en su obra de 1964 *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación* hace por primera vez la interpretación, que hoy ya constituye un análisis clásico de *Casa tomada*. En su lectura del cuento como una alegoría antiperonista también la oligarquía, representada en los dos hermanos, estaría en retirada, retrocediendo y abandonando “la casa-nación”.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Respecto del lenguaje, resulta interesante la reflexión de Susan Sontag: “El sociólogo Herbert Gans me hizo notar la importancia que tuvieron los riesgos -reales o ficticios- de la tuberculosis para los movimientos por la supresión de las barriadas miserables y la construcción de “casas modelo”, a fines del siglo XIX y comienzos del XX. Se pensaba que el barrio pobre “engendraba” la tuberculosis. Fue en los años cincuenta que se cambió la tuberculosis por el cáncer en la retórica urbanista. La “villa miseria” es un cáncer que se extiende insidiosamente, y a la instalación de gente de otro color o de gente pobre en barrios de clase media se le llama “invasión”, una metáfora del cáncer y del lenguaje militar; las terminologías coinciden” (*La enfermedad* 33).

<sup>30</sup> En esa línea, la casa tomada es metáfora de la Argentina liberal que debe ir retrocediendo bajo la avanzada del peronismo y la participación en la vida pública y política de sectores marginados hasta entonces. La oligarquía estaría en retirada, retrocediendo atemorizada, como los hermanos del cuento, ante el avance de esa amenaza. Para una síntesis de los múltiples análisis del texto cortazariano, ver Avellaneda, *El habla de la ideología*, op. cit.p.108-124.



Andrés Avellaneda en su completo estudio de “Casa tomada” hace un detallado análisis del *topoi* de la invasión,

No se trata de probar que lo invasor es el ‘cabecita negra’ peronista porque el relato no da pie para tal clase de prueba. Sí es útil, en cambio, situar el texto en su serie literaria correspondiente, la narrativa argentina de la época en la que se lo escribe y publica; y confrontarlo además con el sistema de representaciones colectivas o ideología (del sector o sectores que en esa época la elaboran). El semema invasión puede ser así reconocido como una significación relacionada con un contexto condicionado ideológicamente por el fenómeno del peronismo y con una determinada situación de discurso visible, por fuera del texto, en las manifestaciones concretas del discurso político, el slogan, el rumor y aun el chiste anónimo. El sentimiento de invasión es típico de la clase media opositora al peronismo en la época, muchas veces racionalizado aquél prestigiosamente con la dicotomía sarmientina de civilización frente a barbarie (*El habla* 114).

Es decir que el sentimiento de invasión, como analiza Avellaneda, a veces es pasado por el tamiz racionalizador del dualismo articulado por Sarmiento, con lo que se barniza de prestigio la “fobia” o sentimiento negativo hacia el nuevo bárbaro. Esa misma sensación está expresada en forma llana y abiertamente en el discurso político de la época. Por ejemplo, “hordas analfabetas” e “instintiva salvajada” eran conocidas expresiones del diputado Enrique Mosca (citado en Avellaneda, *El habla* 115) para referirse a los seguidores peronistas.

En la literatura, en cambio, el sentimiento de haber sido invadido no se presenta tan lineal o llanamente sino que atraviesa un proceso. Al principio aparece velado o tratado oblicuamente, como cuando yace escondido bajo el género fantástico, haciéndose sólo perceptible para un grupo de escritores y lectores avezados, hasta finalmente hacerse visible desde 1955 en que comienza a aparecer en boca de personajes o de narradores (*El habla* 115).

Ante la visión de que el espacio propio y letrado estaba siendo “tomado”, “copado” por hordas extrañas, otro intelectual, Ezequiel Martínez Estrada, también reflexiona exaltadamente,

El 17 de octubre Perón volcó en las calles céntricas de Buenos Aires un sedimento social que nadie habría reconocido. Parecía una invasión de gentes de otro país, hablando otro idioma, vistiendo trajes exóticos, y sin embargo, eran parte del pueblo argentino, del pueblo del Himno (...) [A]quellos siniestros demonios de la llanura que Sarmiento describió no habían perecido (citado por Svampa, *Civilización* 252).

Como se ve, la retórica muestra una inmediata asimilación del nuevo sujeto con el “siniestro demonio”, el bárbaro de tiempos de Sarmiento, en una suerte de mimesis de modo que la sola presencia del “cabecita negra”, como se lo dio en llamar, actúa como una chispa que enciende e ilumina en la memoria colectiva la imagen de la barbarie pasada. “No habían perecido”, como se suponía, eran “parte del pueblo argentino” y venían a invadir este “otro país”, este espacio cultivado que Martínez Estrada, en nombre de la ciudad letrada, defendía como propio.

Pero tal “sensación” era también compartida por la prensa que presentaba una recepción similar, como lo revela la crónica que aparece en el diario *Crítica* con motivo, una vez más, de los eventos ocurridos durante la jornada del 17 de octubre de 1945. Allí se describe que “[l]as muchedumbres agraviaron el buen gusto y la estética de nuestra ciudad, afeada por su presencia en nuestras calles. El pueblo las observaba pasar, un poco sorprendido al principio, pero luego con glacial indiferencia” (citado en James, “17 y 18 de octubre...” 126).

En la literatura de corte antiperonista no sólo la invasión sino la agresión, la violencia y la humillación serán sentimientos y temas recurrentes. El sector intelectual opositor es bastante constante al respecto. Para Sebrelí, se trata de la “angustiosa sensación de invasión que el cabecita negra provoca en la clase media” (*Aventurera* 104) y para Julio Cortázar, es “cuando la realidad argentina se le había convertido en una interminable pesadilla...” (citado en Avellaneda, *El habla*, 104).

Nos proponemos señalar de qué modo, respondiendo a una constante en la literatura nacional, las fronteras en el sentido en que han sido presentadas más arriba están presentes en cuatro textos de autores argentinos. Todos ellos, de distinta data, están vinculados a la figura de Evita y al peronismo. Analizaremos “Esa mujer”, de Rodolfo Walsh, “Cabecita negra”, que Germán Rozenmacher publicó en 1962. También “La murga”, un relato de Pedro Orgambide, que integra su colección de 1976, *Historia con tangos y corridos* y finalmente nos detendremos en “Las puertas del cielo”, un cuento de Julio Cortázar editado en *Bestiario* en 1951, pero que había sido previamente publicado en la revista “Anales de Buenos Aires” por mediación de Borges.

### **“Esa mujer”, Nosotros y Ellos**

Como se verá en el análisis, hemos encontrado que el cuento de Rodolfo Walsh, “Esa Mujer”, revela la presencia de más de una frontera. En un acto de desdoblamiento, Walsh escribe el texto creando a un periodista que sugiere ser el mismo Rodolfo Walsh. Sitúa a su personaje en el departamento de un Coronel, presumiblemente Moore Koenig, quien fuera miembro de los Servicios de Inteligencia del Estado durante el gobierno de la Revolución Libertadora, y el encargado de la desaparición del cadáver de Eva Perón.

El narrador del cuento-relato es un periodista que investiga y siente obsesión por descifrar un enigma: quiere saber dónde está enterrado el cuerpo de “esa mujer”, que ha desaparecido. El Coronel tiene la respuesta mientras que el periodista tiene otros datos que el Coronel busca. El plano de situación se traza con detalles que Walsh va desperdigando hábilmente por aquí y por allá y que van a obrar como marcadores. Son los rastros y datos que

permiten armar el gran caleidoscopio con que captar un fragmento de la realidad, como agudamente lo resume Viñas al describir la narrativa de investigación de Walsh.

Así, sabemos que “El coronel tiene apellido alemán” (Esa mujer, *Las pruebas* 95), “me va informando (...) que ha estudiado filosofía y letras, que es un curioso del arte” (95), vive en un piso “ornado de marfiles y de bronces, de platos de Meissen y Cantón” (96) y de este modo “deja establecido el terreno en que podemos operar, una zona vagamente común” (95). Para el lector ilustrado en los hechos históricos que se narran veladamente, estos datos ayudan a la reposición de sentido de lo omitido.

En el relato se deja saber que ambos personajes, que son referentes de sendas figuras históricas reales ideológicamente opuestas y representantes de dos grupos altamente diferenciados, gozan sin embargo de una zona franca, “vagamente común”, donde habrán de sostener su diálogo. Casi desde el principio, el Coronel se ubica a sí mismo en situación de polaridad con relación a un “ellos” que comienza siendo una categoría vacía y que se va llenando a medida que avanza el relato. Refiere que “Me la *tienen* jurada” (97), “[la bomba] La *pusieron* en el palier. *Creen* que yo tengo la culpa. Si supieran lo que he hecho por *ellos*, esos roñosos” (96) (mi énfasis). “Ellos”, como anota finalmente, son los roñosos, los seguidores y adoradores de esa mujer (Evita) que no saben todo lo que el Coronel hizo por ellos y por su “reina”. Respondiendo a la entrevista/diálogo/interrogatorio que conduce el narrador de Walsh, el Coronel explica que *ellos* creen que él tiene la culpa “porque yo la saqué de donde estaba (...) y la llevé donde está ahora (...) Pero ellos no saben lo que querían hacer, esos roñosos no saben nada, y no saben que fui yo quien lo impidió” (98).

En la voz del Coronel hay una actitud descalificatoria de ese *ellos*, que se percibe como

un evidente sentido de superioridad del militar y que está ínsito en la idea de que *ellos* culpan porque “no saben”. Los roñosos “no saben lo que querían hacer “, léase “no saben nada” y sin embargo actúan. El militar atribuye a la categoría “ellos” una absoluta ignorancia que los condena a la inferioridad frente a su Saber que asume múltiples sentidos.

Él *sabe* lo que pasó, primero, por haber sido el actor de esa historia en razón del poder que representaba, pero aún más, *sabe* porque -como él mismo se encarga de resaltar- “he estudiado historia. Puedo ver las cosas con perspectiva histórica. Yo he leído a Hegel” (98). La lectura del filósofo alemán y sus estudios de historia hacen parte de un Saber que el pueblo, sintetizado en el escueto apelativo “los roñosos”, no posee.

Al marcar la carencia cultural, el Coronel está marcando la diferencia y sitúa a los “roñosos” del otro lado de una frontera interna. El militar refuerza los extremos de esa polaridad donde es claro que él ejerce la superioridad y “los otros”, que amenazan su vida - colocan la bomba en el palier de su casa, lo amenazan de muerte a diario por teléfono - constituyen lo bárbaro.

En el texto, también se revela una cierta impaciencia del Coronel porque la historia se escriba para que *ellos* se enteren de lo que él hizo y pueda quedar limpio, “quedar bien” (97). Aunque, “[n]o es que [l]e importe quedar bien con esos roñosos, pero sí ante la historia” (97). De hecho, en sus palabras se percibe una segunda lectura aún que nos dice que aunque él compartiera todo lo que sabe con estos roñosos, ellos no podrían “comprender” esa información pues no se trata solamente de que les falten los datos sino también la capacidad intelectual para procesarlos.

En su afán por lograr un lugar en la Historia, el militar de apellido alemán continúa

distanciándose del *ellos*. Ni siquiera parece importarle que esa Historia lo mantenga para siempre vinculado a una mujer que no le interesó, y más importante aún, a quien su clase de pertenencia -el círculo castrense- detestó furiosamente. Es decir, busca su lugar en la Historia, a pesar de que la misma lo alinee para siempre junto a Eva Perón como “el salvador de su cuerpo”.

El grupo conformado por “los roñosos” ignora lo que *querían* hacer con el cuerpo. *Querían* “fondearla en el río, tirarla de un avión, quemarla y arrojar los restos por el inodoro, diluirla en ácido” (98). Como se observa, hay aquí nuevamente un plural y esa marca pronominal apunta a un segundo elemento, lo que revela que la posición del Coronel en el cuento de Walsh es más compleja.

El relato trabaja sobre la elipsis y los sobreentendidos. Los blancos del texto requieren, desde luego, la colaboración de un lector informado y cierto aporte de su parte para llenar los datos cifrados y restituir “el contexto, la historia implícita” (Piglia, Tres propuestas s/n). Dentro del pacto de lectura, se hace evidente que la referencia a que alude esta marca pronominal es el grupo de sus pares, el círculo castrense que asume el poder después de derrocar a Perón.

El personaje funciona, en realidad, como bisagra entre distintos grupos nacionales pues el relato traza todavía otra frontera. El militar se debate entre un *ellos* apasionado, amenazante y bárbaro que no le perdona la desaparición del cuerpo de su *santa* y un “ellos” formado por su grupo de pertenencia, sus pares, a quienes no está seguro ya si debe permanecer leal. De esta manera, el personaje de Walsh se desdobra, a riesgo de despedazarse, en una lucha quimérica entre lealtades, pertenencias y exclusiones. Situación que lo aproxima a la que involucra al ser argentino en su búsqueda de identidad.

Hay aún una nueva avenida abierta por su retórica: si los *roñosos* son bárbaros por instinto (es decir, son “Facundos”), por la violencia puesta en recuperar a su santa, no menos bárbaros son “ellos” los militares, por la violencia y saña puesta con la misma intensidad en destruirla y desaparecerla (ellos en cambio, por su consciencia son “Rosas”). El mensaje del Coronel parece estar indicando que Evita no sólo no tuvo éxito en civilizar a sus *descamisados* sino que además consiguió barbarizar a los *ilustrados*.

Sus pares llevan adelante la Revolución Libertadora que proscribe a Perón y a Evita y silencia sus nombres por decreto. De allí, el título del cuento que sólo hace alusión a “esa mujer” sin nombre, que está muerta y enterrada en algún remoto cementerio. La omisión del nombre no impide, sin embargo, que sus marcas inconfundibles orienten al lector a descifrar lo omitido. Se trata de un texto que, como es habitual en Walsh, se teje con elipsis, que se escribe sobre las ausencias: todo en él está ausente: el cadáver, el nombre de “esa mujer” y el de todos los personajes, así como el del lugar donde está escondido el cuerpo.

Según el relato, el segundo grupo de “ellos” pretendía deshacerse del cadáver a través de métodos crueles e inhumanos y el Coronel lo impidió. El trazado de otredades presentes en el cuento obliga a preguntarse a quién representa el Coronel. ¿Cuál es la afiliación de este personaje militar que Walsh ficcionaliza, presumiblemente, sobre la figura del Coronel Moore Koenig? ¿De qué lado de la frontera se encuentra? Su posición interesa porque él diseña y encarna un etnocentrismo particular donde él constituye el eje desde el que se establece la comparación y categorización. Se constituye en un *otro* de sus pares, al mismo tiempo que es un *otro* de los *descamisados*.

El cuento tiene un enigma que resolver, como sucede en otros relatos policiales de Walsh, pero en este caso se trata de un enigma histórico ya que descifrarlo no sólo conduciría al cadáver de Eva Perón. Encontrar a “esa mujer” sería dar con mucho más que un despojo humano, asumiría el sentido de recobrar el cuerpo de la nación, fraccionado, escindido, desaparecido, como el de Evita, y generar la posibilidad de recomponerlo.

El narrador de Walsh se enfrenta a una posibilidad histórica sin parangón: reanudar y vigorizar la experiencia nacional desaparecida y mutilada por el proceso político. Las tensiones se anudan aquí en el cadáver. Éste funciona como el objeto del deseo de ambos personajes que intentan apropiarse de “esa mujer” por lo que “esa mujer” representa: la posibilidad de maniobrar los destinos de la historia argentina.

Es fundamental para nuestro análisis la reflexión que hace el narrador- periodista apenas comenzado el cuento,

Algún día (pienso en momentos de ira) iré a buscarla. *Ella* no significa nada para mí, y sin embargo iré tras el misterio de su muerte, detrás de sus restos que se pudren lentamente en algún remoto cementerio. *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*, ya no me sentiré como una arrastrada, amarga, olvidada sombra (95, mi énfasis).

Dos consideraciones sustanciales asoman en estas líneas y están contenidas en las expresiones “Ella no significa nada para mí” e “iré tras el *misterio* de su muerte”. En primer lugar, supliendo blancos con referentes históricos y entendiendo, por tanto, que “Ella” es Evita, en su voz en *off* el narrador reflexiona y aclara que no existe nada que lo vincule a Evita. “Ella”- la mujer sin nombre en el cuento- no resulta atrayente para el narrador walshiano, es todavía un



ícono vacío de sentido. O tal es lo que parece intentar transmitirnos. Sin embargo, esta línea contiene la fuerza de una contradicción oculta, construye un giro retórico, una ocultación.

La ironía del giro se interpreta a partir del “sin embargo” posterior que une ambas cláusulas y que patentiza la contradicción. No es totalmente cierto que no le interese Evita/esa mujer, por el contrario esta forzada reflexión colabora en fortalecer su pensamiento antitético. El periodista traza el derrotero de su búsqueda, aunque aclara que aún no es tal, está en el estadio de la fantasía.

Aunque “ella no signifi[que] nada” para él, fantasea con buscar a Evita, descubrir su cadáver. Lo inquieta el misterio de su muerte, el camino del cadáver y los restos que “esa mujer” guarda, que son los restos de la Argentina. En ella está cifrado el misterio, y “esa mujer” está escondida. Bajo la cláusula condicional, Walsh encierra la amenaza de un futuro posible “Si la encuentro” dice, cólera, amor frustrado, venganza y miedo volverán con Evita a poblar la nación.

Si el narrador intenta seguir el derrotero del cadáver de Evita/esa mujer para encontrarla es porque verdaderamente significa algo para él. Pero es cierto que se trata de algo que va más allá del cuerpo inerte de esa figura histórica a secas. Algo que no *es* Evita misma sino lo que representa. Aquí es donde la metaforización del cadáver se entroniza y se completa la operación alegórica. No es el cuerpo de Evita lo que él busca sino el cuerpo de la nación. Lo que pretende es el acceso a la posibilidad de la Argentina de restablecerse como nación, de acceder a un diálogo que fue interrumpido. De allí que, cuando el cuerpo aparezca “altas, frescas olas de cólera se alzarán”, y ya no “me sentiré solo”.

Lo que busca el periodista de la ficción no es el cuerpo físico sino el cuerpo político, y a través de ese cuerpo busca al pueblo y la voz del mismo suprimida pues sabe que con la

complicidad del “pueblo” ya no se sentirá solo. Ahora, el cuerpo es símbolo que se llena de sentido: la posibilidad de recuperar ese cuerpo icónico que retornaría como bandera, augurando la apertura de un ciclo que ha quedado clausurado.

Cuando el cuerpo aparezca, habrá apertura y renovación: las altas frescas olas que se elevarán serán como las olas marinas, que en su ir y venir arrastran los sedimentos y renuevan. Frescas y nuevas como en un (re)comenzar pero también vengativas, olas coléricas y de miedo. Cada quien en el país leerá el cadáver con las declinaciones de su mirada: del amor a la venganza, todos los sentimientos se convocan en Evita. El cuerpo de Eva Perón es histórico y político y excede su propia materialidad, por eso nunca perece. “Saber” sobre el destino del cadáver, “poseerlo, disponer de él, narrarlo, es tener en las manos un fuerte capital político y simbólico” (Amar Sánchez 59), descifrar el misterio colocaría al narrador de Walsh en una condición privilegiada de poder.

Lo que comienza como una afirmación indubitada para convencer al lector de que “ella” no le importa (“Ella no significa nada para mí”) acaba finalmente por reafirmarse en una pasión por acceder al cuerpo político, ya que “sin embargo ir[á] tras el misterio de su muerte”. Al cabo de la operación retórica su pasión inocultable por el cuerpo político que “esa mujer” representa tiene el sentido de una búsqueda más profunda. Se trata de un acto de acercamiento al cuerpo nacional que le permitirá alcanzar la definición de su propia identidad.

El sentido metafórico del cuerpo de Evita como el cuerpo de la nación nos recuerda que el fascismo clásico europeo del primer tercio del siglo XX presentaba la idea de la sociedad ideal a la que nombraba como “cuerpo social”, formado a su vez por cuerpos intermedios y sus representantes unificados por el gobierno central. En el líder se concentraba todo el poder con el

propósito de conducir en unidad a ese cuerpo social de la nación. Una reelaboración particular de esos ideales en Argentina, permite también leer la nación como cuerpo, con base en la teoría organicista que asume el cuerpo (social, político, de la Iglesia) con sus diferentes órganos y miembros.

Esta lectura proyecta diversas metáforas: el cuerpo de Evita puede ser leído en su analogía funcional donde cada sector (intelectuales, trabajadores) se corresponde a un órgano; también permite la metáfora de su cuerpo como elemento redentor, en tanto la pasión y especialmente la muerte en martirio de Evita, limpian a la nación de sus impurezas/errores históricos y finalmente la metáfora poética y estética, instrumentalizada a través de un cuerpo inmortal que, como una pieza de arte conservada para la eternidad, deviene un referente estético de la esencia nacional argentina.

Más arriba mencionamos que en el cuento hay más de un cruce de fronteras. Ciertamente, al invertir la ecuación tradicional en su relato, Walsh autor cruza también la frontera. El periodista investigador de su cuento es el propio Walsh que, fundiendo lo policial con lo político (Ford) se posiciona frente al militar para interpellarlo, en busca de objetivos sociales. En efecto, el periodista ficcionalizado y el Coronel son representantes de dos posiciones tradicionalmente antagónicas en la Argentina.

En el periodista que interroga y pretende cambiar información con el militar se genera la situación metafórica de la clase letrada negociando con el poder. Y la negociación desnuda también la presencia del deseo en ambos. El relato trabaja sobre las relaciones entre la intelectualidad y las instancias de poder. En la resolución, en que el narrador no logrará su cometido, se lee la alegoría del fracaso de la intelectualidad, que queda rendida ante el poder.

En otro orden, al confesar “Si yo encontrara a esa mujer, ya no me sentiría solo” el narrador/intelectual habla de cruzar la frontera hacia el mundo otro, el de la tradición popular. Como acertadamente señala Ricardo Piglia, “[e]ste relato (...) dice entonces algo más de lo que dice literalmente. El intelectual, el letrado, no solamente dice el mundo bárbaro y popular como adverso y antagónico, sino también como un destino, como lugar de fuga, como un punto de llegada. Y en el relato todo se condensa en la busca ciega del cadáver ausente de Eva Perón” (Tres propuestas... s/n). Piglia entiende que, siendo Evita el icono del mundo popular, el enigma que representa su cadáver escondido es simbólico del desconocimiento de ese mismo mundo popular por parte de quienes están del otro lado de la frontera, la elite intelectual, en este caso.

Según acierta en sostener Ana María Amar Sánchez “El texto (...) lee cómo se configura en torno a ella [Evita] el enfrentamiento y la lucha por apropiársela entre intelectuales y militares, enemigos y seguidores” (Evita: cuerpo político 52). En nota al pie en el mismo artículo, la crítica reflexiona que la interrogación a un militar acerca del paradero de un cuerpo desaparecido anticipa, atterradoramente, la realidad por venir en la historia argentina de los años siguientes (52). Coincidimos con la crítica y creemos que esa reflexión opera como refuerzo a la carga semántica que tiene el cuerpo de Evita que, siendo cadáver, concentra en su punto más álgido tensiones nacionales irresueltas.

**“Cabecita negra”:  
La clase media argentina y “el dolor de ya no ser”<sup>31</sup>**

---

<sup>31</sup> La frase corresponde a la letra de “Cuesta Abajo”, un famoso tango de Gardel y Le Pera: “Si arrastré por este mundo la vergüenza de haber sido y el dolor de ya no ser...”.

La irrupción político-social del peronismo y sus consecuencias en la vida nacional permiten leer en “Cabecita negra” otro cruce de fronteras. El cuento, que Germán Rozenmacher publicó en 1962, se traza como un sugestivo entretreído de obras que dialogan. Como señalaremos, es una clara alusión al relato de Cortázar, “Casa tomada”, al tiempo que en el texto resuenan claros ecos de la obra fundacional de Esteban Echeverría, “El matadero”.

La obra presenta a un “civilizado” ciudadano, instalado en su “refugio”, la casa bien ubicada en el centro de Buenos Aires que ha podido adquirir, y en la que aquilata también todos sus bienes materiales, “su refugio, donde era el dueño, donde se podía vivir en paz, donde todo estaba en su lugar, donde lo respetaban” (33). Una noche, el personaje padece de insomnio y al no lograr dormir se viste para fumar en el balcón pero un grito de mujer rompe la noche silenciosa y lo sorprende. Primero intenta desatender el alarido, pero luego decide aventurarse e ir “en la niebla, a tientas, hasta la esquina” (34). Allí, aparece ante sus ojos con forma lo que hasta ahora era sólo sospechable: “una mujer [que] aullaba a todo lo que daba como una perra salvaje y pedía socorro sin palabras” (33). Entonces “allí la vio. Nada más que una cabecita negra sentada en el umbral del hotel”, “despatarrada y borracha, casi una niña” (34).

La joven le pide que le dé unos pesos para irse en el tren y Lanari, por piedad pero sin disimular su desprecio por la muchacha, “una china” que podría ser su “sirvienta” (34) le da dinero diciéndose con superioridad que así eran “estos negros” (34). Mientras esto sucede, se genera una confusión pues aparece en escena un policía, que creyendo que se trata del corruptor de la jovencita, lo acusa y pretende llevarlo preso. El policía lo trata insolentemente, lo tutea y no le cree. El protagonista comienza a sentir miedo y su estado de indefensión parece ir en aumento

cuando cae en la cuenta que el vigilante es también un “cabecita negra” y para poner peor las cosas, resulta ser el hermano de la muchacha.

Asustado ante la amenaza de ir preso, él que “[n]unca había pisado una comisaría...Era un hombre decente” (35), se le ocurre que sería una buena idea impresionarlos y sugiere que los tres vayan a su casa, “Venga a mi casa, señor agente. Tengo un coñac de primera” (35). Allí, prende las luces y los convida a ponerse cómodos. La joven se echa a dormir su borrachera en la cama del señor Lanari y el policía se “adueña” del departamento, bebe el coñac de Lanari y, aún presa del malentendido, golpea duramente a su propietario. Cuando la muchacha despierta, le explica al hermano que el señor Lanari no era su corruptor.

El narrador usa el discurso indirecto, a través del cual se filtra la información de su protagonista - el señor Lanari-. De ese modo, transparentando su pensamiento, nos presenta su filosofía de vida, sus puntos de vista. Lo describe como un hombre que “ha trabajado como un animal” pero que ha accedido a una cómoda posición económica que le permite tener casa propia, quinta de fin de semana y buen pasar, con muchas comodidades y pequeños lujos que incluyen los servicios de una “sirvienta”. Se precia de que “se daba todos los gustos”, aunque “había tenido que hacer muchos sacrificios. Y en tiempos como éstos donde “los desórdenes políticos eran la rutina...” (33) se jacta de haber llegado a una posición donde debe ser respetado.

La noche del insomnio, sin embargo, el señor Lanari comete un error, un pequeño giro en su historia rutinaria, que se traducirá en un imprevisto del destino. Alarmado por los gritos de aquella mujer y “curioso” por ver de qué se trata, baja a la calle y sin casi advertirlo, cruza la frontera entre ambos mundos. Penetra en el territorio del “otro”.

A un lado y al otro de la frontera virtual caen ambos mundos. El suyo, que percibe estable, de clase media acomodada, queda a sólo unos pasos del “otro mundo”, al que pertenece la mujer del grito “salvaje”. En el universo del protagonista reina el orden y la estabilidad que sólo parece desequilibrarse un poco por “los desórdenes políticos [que] eran la rutina” en esos tiempos (33). La alegoría al régimen peronista es clara dentro de la contextualización histórica que ofrece el cuento, para una persona de clase media, el propio régimen implicaba un “desorden”. Pero podemos también leer el metamensaje de Rozenmacher, cuando al recurrir al insomnio del Sr. Lanari hace alusión al desvelo, más precisamente, a la pérdida de “sueño(s)” de la pequeña burguesía liberal frente a la invasión proletaria.

Pero para Lanari, ese escollo era salvable pues “[a]llá afuera, en la calle, podían estar matándose. Pero él tenía esa casa, ese refugio, donde era el dueño, donde se podía vivir en paz, donde todo estaba en su lugar, donde lo respetaban” (33). El suyo es un mundo privilegiado y protegido dentro de su hogar-refugio. El “afuera” y el “adentro” perfectamente delineados señalan la frontera.

A través del relato de sus circunstancias personales, el narrador nos va perfilando la historia del país. El recorrido abarca desde su padre inmigrante y sacrificado que no había “llegado a nada”, hasta su posición actual, sus posibilidades y su oportunidad de enviar a la universidad a su hijo, quien en breve se convertiría en abogado. Es el trazado de un país progresista insertado en la modernidad, que ha permitido la movilidad social basada en el esfuerzo y las habilidades personales. El quiebre en esta continuidad lógica se produce cuando el protagonista razona que “En este país donde uno aprovechaba cualquier oportunidad para joder a

los demás y pasarla bien a costillas ajenas, había que tener mucho cuidado para conservar la dignidad” (32).

Esta breve memoria de Lanari reseña los cambios históricos que sufre el país. En la década del ‘30 el tejido social empieza a transformarse. Los cambios económicos comienzan hacia los años ‘40 con la industrialización de las urbes, pero sobre todo de Buenos Aires, lo que acompaña el desplazamiento rural de las masas del interior hacia la capital. Es entonces que la oligarquía terrateniente comienza a sufrir al ser desplazada por la creciente urbanización porteña y ya hacia la década del ‘50, una burguesía emergente cambia el rostro de la Argentina al tiempo que cede la estructura económica agropecuaria. El tiempo del relato se ubica durante el gobierno peronista en que se produce un cambio radical por el cual la oligarquía terrateniente comienza a perder peso como clase dirigente tradicional argentina y el grupo de los hasta entonces marginados asumen preminencia, es el que la clase media tilda de “cabecitas negras” en alusión al color de su pelo y de su tez.

Sabemos que “el señor Lanari tenía su cultura” (36), posee una edición encuadernada en cuero de la Historia argentina del General Bartolomé Mitre y un “hermoso tocadiscos y allí, posesión suya, cuando quería, la mejor música del mundo se hacía presente” (36-7) y de “joven tocaba el violín” (33). Lanari valora su acceso a ese capital cultural y simbólico privilegiado que le asigna un lugar en el “nosotros” nacional, es decir la “gente decente” de la Argentina. Su aprecio por la posesión de bienes culturales, se lee como un marcador de clase que lo separa fronterizamente del “otro”, que en el relato encarna el “cabecita negra”, el vigilante sin cultura con el que “[h]ubiera querido sentarse amigablemente y conversar de libros”... pero “¿de qué libros podría hablar con ese negro?” (37).



También valora mucho sus bienes materiales, en especial su casa que, como quedó señalado, representa el espacio de bienestar donde él se mueve cómodamente y se encuentra a salvo de interferencias foráneas. La casa, una vez más - como en el cuento de Cortázar- puede leerse como microcosmos del país. En Cortázar, los ruidos imprecisos y susurros ahogados que “tomaban” la casa hablaban de una otredad sorda, larvada. En el juego intertextual encontramos otro guiño de Rozenmacher. En ambos relatos hay una pareja de hermanos, sólo que en el relato que nos ocupa, esta pareja es la invasora, en oposición a los hermanos de Cortázar que eran los “desalojados”.

En “Cabecita negra” dentro de los muros de la casa, de sus fronteras imaginarias, reina el orden que el señor Lanari y los de su clase “supieron conseguir”. Todo lo que había hecho en la vida había sido para que lo llamaran ‘señor’ y allí, en su *casa* él es dueño y señor. Las visitas son los “otros”, de ahí que “[c]uando llegaron al departamento, el señor Lanari prendió todas las luces y les mostró la casa a las visitas” (36). Si la casa es metáfora del país, el gesto de prender las luces de esa casa ante las *visitas* se lee como su intención de alumbrar e ilustrar el entendimiento. Una contribución a recuperar la razón que se ha perdido ya que “pasaban cosas muy extrañas en los últimos tiempos” (35). Como la que le toca vivir a Lanari esa noche, cuando “así de repente, ese hombre, un cualquiera, un vigilante de mala muerte lo trataba de che, le gritaba, lo ofendía. Y lo que era peor, vio en sus ojos un odio tan frío, tan inhumano, que ya no supo qué hacer” (36).

La clase media, representada en el protagonista, accede a un orden que le cuesta mantener y es “dueña” en su mundo ubicado dentro de las fronteras del país civilizado. Las “visitas” alteran el orden de la casa. Por eso se queja Lanari de que “Todo estaba al revés. Esa china que

podía ser su sirvienta en su cama y ese hombre del que ni siquiera sabía a ciencia cierta si era un policía, ahí, tomando su coñac” (37). “El policía se sacó los zapatos, tiró por ahí la gorra, se abrió la campera”, como apropiándose de un espacio que Lanari sentía violado. Por eso pensó que “La casa estaba tomada” (37).

Las visitas, los “otros” desestabilizan el orden y adulteran la realidad. El orden había revertido en una situación incongruente e inexplicable para este ciudadano del mundo “civilizado”. Ante la vejación, el protagonista necesita compartir el momento de locura con alguien de su mundo. “Hubiera querido que estuviera ahí su hijo. No tanto para defenderse de aquellos negros que ahora se le habían despatarrado en su propia casa, sino para enfrentar todo eso que no tenía ni pies ni cabeza y sentirse junto a un ser humano, una persona civilizada”. Alguien que comprendiera lo que estaba padeciendo con esos negros “que se habían lavado alguna vez las patas en las fuentes de plaza Congreso” (37).

Hasta la identidad de ese hombre instalado en su casa es dudosa, ni siquiera se tiene certeza de que represente la autoridad que dice representar. Se produce el “revoltijo” de todos y la homogeneización tan temida se patentiza en el consternado señor Lanari que advierte “Qué espantoso [sería]... si justo ahora llegaba *gente*, su hijo o sus parientes o cualquiera, y lo vieran ahí, con esos negros, al margen de todo, como metidos en la misma oscura cosa viscosamente sucia, sería un escándalo, lo más horrible del mundo” (36, mi énfasis).

Le provoca espanto pensar que si llegara “gente” en ese momento lo sorprenderían mezclado, viscosamente adherido a “esos negros”, como si fueran la misma cosa. Notamos que a partir de la mitad del cuento, desde que la mujer y el policía entran a la casa del protagonista, perderán toda marca pronominal pues pasarán a ser nombrados únicamente “la negra” y “los

negros”. La retórica señala que “esos negros al margen de todo” no eran gente. Dentro del sustantivo “gente”, el narrador incluye a su hijo, a sus parientes o aún a “cualquiera” que no fuese *los negros*. Sería un escándalo que él, burgués acomodado, señor en su casa, fuera sorprendido en los márgenes, fuera de su mundo, orillando el mundo del “otro”, donde él creía que no pertenecía.

En realidad, entendemos que Page: 115

esta ansiedad de la asimilación o de la semejanza apunta a que los calificativos “negros” o “cabecitas negras” son, en verdad, esfuerzos por desplazar y diferenciar grupos que en sí mismos no son tan diferentes. El protagonista, conscientemente, ha pasado su vida tratando de desterrar de su cuerpo (y actitudes) toda cualidad que lo pudiera vincular con los “cabecitas negras” pero intuye que en cualquier momento esta situación puede revertirse. Diríamos que lo abyecto de que habla Judith Butler, que ha quedado “afuera” del Sr. Lanari -expulsado pero latente- amenaza con regresar.

El protagonista se asoma al mundo del “otro” por error y cruza una frontera intocable, que es la misma que el unitario de “El Matadero” cruzó al comienzo de la historia argentina, cuando se inaugura la tradición antinómica civilización y barbarie. Leemos una ajustada comparación con el relato de Echeverría pues el joven unitario transpone su zona natural y del mundo civilizado de la ciudad pasa al matadero. Sin embargo, cruza “apenas” el límite pues el matadero se localiza en las orillas de la ciudad. Al estar en el barrio del Alto, como señala Leonor Fleming, el matadero se ubica en el “extrarradio” de Buenos Aires, que sin ser campo, es lugar de la barbarie y forma una frontera (Introducción, *El matadero* 9-88). En las afueras de la ciudad, el matadero representa la zona del poder político y el “afuera” de la civilización.

De igual modo, el protagonista de la historia de Rozenmacher cruza la difusa frontera entre ambos mundos que se levanta a escasos metros de su residencia. La frontera no es geográfica, sino virtual y cultural pues en los tiempos que corrían, los “cabecitas negras” se habían instalado en la ciudad. El espacio ciudadano era compartido por la clase media, encarnada por Lanari y las masas proletarias, representada por los hermanos.

De allí que el afuera y el adentro de la casa marquen las fronteras en el relato. Detrás de los muros de su refugio, Lanari encuentra a su bárbaro. Se aventura a explorar el territorio del “otro” y descubrirá amargamente que lo rigen leyes muy distintas a las de su mundo cultural. En la misma línea, Susana Rosano lee en la chusma una metáfora del afuera de la nación, del peligro que su presencia representa en la Argentina de 1947 de modo que lo “otro” de la nación es el pueblo y su violencia (El peronismo 14).

La frontera también se traza en los cuerpos. La descripción coloca al “cabecita negra” en una otredad corporal que lo separa del ciudadano “civilizado”. En el cuerpo aparecen las marcas de esa otredad pues para describirlo se recurre a la animalización. La mujer aullaba como “una perra salvaje” (33), con un “aullido visceral de carne y sangre, anterior a las palabras” (34), el policía lo miraba “con duros ojos salvajes” (35), “bestiales con grandes bigotes de morsa. Un animal. Otro cabecita negra” (35), por tanto “Era mejor amansarlo” (36).

En las descripciones se lee la pérdida del rasgo humano y la emergencia de lo salvaje. Hay que notar que la deshumanización de los personajes, su caracterización como animales, no se refiere estrictamente a su aspecto físico sino que alude a su comportamiento violento, lo que subraya la animalización. “Qué le hiciste -dijo al fin el negro. -Señor, mida sus palabras. Yo lo trato con la mayor consideración. Así que haga el favor de...- el policía o lo que fuera lo agarró

de las solapas y le dio un puñetazo en la nariz” (37). Se trata de marcar la irracionalidad animal frente a la lógica y sensatez. El discurso del civilizado representante de la clase media frente al golpe instintivo del “cabecita”.

Nuevamente, se lee aquí una referencia al relato de Echeverría donde la chusma es animalizada y puesta en paralelo con los animales que se faenan en el matadero, en tanto que el retrato pulcro del joven unitario repara en su peinado y su ropa para determinar el sector social de pertenencia.

El topos de la animalización de la masa peronista, como se verá más adelante, se repetirá en otras obras referidas al período, por ejemplo en “La fiesta del Monstruo”, de Bustos Domecq. También en “Las puertas del cielo”, cuento de Cortázar perteneciente a la colección *Bestiario* que analizaremos en este capítulo, aparece la figura de los cabecitas negras, figura central del relato de Rozenmacher. En ambos textos se los caracteriza como “monstruos” o como “seres inhumanos”, que representan la otredad. Otra novela de Cortázar, *El examen*, imposible de publicar en 1950 cuando se escribe, es también la historia de una multitud animal que llega a la Plaza de Mayo desde todos los puntos de la Argentina, con el fin de adorar un hueso.

El tópico parece partir de la evaluación peyorativa de las masas peronistas por parte del Diputado radical Ernesto Sanmartino, formulada en su famosa expresión “aluvión zoológico”. Sanmartino habría dicho textualmente “El aluvión zoológico del 24 de febrero parece haber arrojado a *algún diputado* a su banca, *para que desde ella maülle* a los astros por una dieta de 2.500 pesos. *Que siga maullando, que a mí no me molesta*”.<sup>32</sup> La frase, claramente reaccionaria,

---

<sup>32</sup> La expresión fue pronunciada por primera vez en la Cámara de Diputados el 7 de agosto de 1947 por Sanmartino, en Hugo Gambini, *Historia del Peronismo. El poder total 1943-1951*, Tomo I, p.87. Editorial Planeta, 1999. Con posterioridad Sanmartino explicó que no se había referido a los simpatizantes

intenta funcionar como metáfora de la emergencia inesperada de un nuevo sujeto social. Sin embargo, la expresión de Sanmartino también permite una doble lectura, se puede interpretar como un desafío que la oligarquía nacional les hace a los representantes de los “recién llegados”.

Pero el hecho de que la frase anime al opositor a continuar su comportamiento animal, “Que siga maullando”, también nos evoca una historia paralela, en la que los civilizados crean y alimentan la barbarie para poder así definirse superiores. Parece decir “A mí no me molesta” que sigan comportándose como animales, pues de esta forma yo me diferencio, en tanto persona. En sintonía con las lecturas de la otredad, podemos ver en esta actitud una forma de definirse, de establecer la propia identidad por la diferencia con el otro. Este vaivén, esta mutua dependencia entre civilización y barbarie se va a repetir en todas las obras que analizamos en este capítulo.

En su ensayo, “Peronists and *Cabecitas*. Stereotypes and Anxieties at the Peak of Social Change”, Natalia Milanesio analiza el fenómeno de la animalización de los sectores peronistas por parte de los opositores y concluye que “[a]nimalization differentiates adversaries from ordinary people and removes them from the moral community” (Peronists 73).

Milanesio interpreta caricaturas de la época aparecidas en diversos medios antiperonistas que contenían mensajes gráficos con predominio del uso de animales. Así, en uno de ellos aparecido en la conocida revista *Cascabel*<sup>33</sup>, un elefante suelto en la calle Florida es utilizado para representar la masa peronista. La crítica señala que

---

peronistas, sino a "los núcleos de activistas, organizados o inorgánicos, que no representaban al auténtico pueblo de la Nación, y que en la búsqueda de la justicia social no titubearon en denigrar la libertad".

<sup>33</sup> Fue una revista semanal dedicada a la sátira política, creada por el publicista Jorge Piacentini, en la que colaboraban los más notables humoristas y periodistas de la época, cuyo primer número apareció en noviembre de 1941 y desapareció en 1947.

In the Anti-Peronist *Cascabel* an elephant painted with inscriptions such as ‘Hurrah!’ and ‘Die!’ (...) chases a panicky, well-dressed woman while two men in suit and tie comment: ‘This policy of letting the animals loose in Florida St. is getting a bit heavy’. The inscriptions in the animal suggest that this is a Peronist campaigner, while its weight and size evoke a crow (...) The metaphor of an elephant running free in a traditionally fashionable commercial street of Buenos Aires suggests the complete geographical misplacement, cultural awkwardness, and social ineptness of the Peronist crowd” (74).

Milanesio concluye que “For anti-Peronists animalistic representations contributed to a resilient stereotype of the Peronist cabecita as ignorant and uneducated” (Milanesio 74).

Cuando Tomás Eloy Martínez describe en *Santa Evita* a las masas que se movilizaban la noche en que el cadáver de Eva Perón iba a ser trasladado desde la Central Obrera, también elige la metáfora de la animalización. Dice que

Corría la noticia de que los peronistas de las orillas se estaban concentrando en los galpones del puerto y amenazaban con avanzar sobre la ciudad. Se temía un ataque a la CGT, otro 17 de octubre, otra noche oscura de San Perón. Las masas en la Argentina se han desplazado siempre *como animales en celo*. Despacio, tanteando el aire, fingiendo humildad. Cuando uno quiere acordarse, ya no hay quien las detenga (160, mi énfasis).

Para Eloy Martínez, no se trata solamente de animales, sino de animales en celo, es decir descriptos en la bajeza de su puro instinto, al acecho, y tratando de atacar por sorpresa a su presa. Retórica que nuevamente opone instinto a racionalidad.

Ernesto Sábato, en su Carta abierta a Mario Amadeo habla también de la trágica dualidad que escindía al pueblo argentino

Aquella noche de septiembre de 1955, mientras los doctores, hacendados y escritores festejábamos ruidosamente en la sala la caída del tirano, en un rincón de la antecocina vi cómo las dos indias que allí trabajaban tenían los ojos empapados de lágrimas. Y aunque en todos aquellos años yo no había meditado en la trágica dualidad que escindía al pueblo argentino, en ese momento se me apareció en su forma más conmovedora. Pues, ¿qué más nítida caracterización del drama de nuestra Patria que aquella doble escena ejemplar? Muchos millones de desposeídos y de trabajadores derramaban lágrimas en aquellos instantes, para

ellos duros y sombríos. Grandes multitudes de compatriotas humildes estaban simbolizados en aquellas dos muchachas indígenas que lloraban en una cocina de Salta (El otro rostro, Sarlo *La batalla* 25).

En el cuento de Rozenmacher, “Algo había sido violado”. De hecho, el término es polisémico en el relato. La violación que pretendemos leer aquí, de la que sería objeto la clase media “invasada”, no es la única que permea el texto. Existe una acusación del “cabecita negra” a la pequeña burguesía, encarnada por Lanari. El policía lo acusa de cometer una violación, una violencia de género perpetrada sobre su hermana, “cabecita negra”, como él mismo. Pero, a su vez, entendemos que la lucha de clases inserta en el relato puede ser leída como una violación, un abuso, una deslegitimación, un abuso ejercida por la clase más poderosa. Entonces, cuando el Sr. Lanari es acusado de proxeneta, siente miedo también porque interpreta bien el contexto metafórico de la acusación. En él, hombre culto y burgués, existe un saber previo, una conciencia de que, en cierta medida, su pertenencia a la clase acomodada lleva ínsita una “violación” simbólica de los desposeídos.

Las fronteras que la clase media se afanaba por construir y mantener infranqueables habían cedido. En este cambio de identidades y simulacro, el señor Lanari siente que su pequeño error le depara un desatino de la historia, como muchos sectores opinaron del Peronismo en la Argentina racional y europea. El protagonista reconoce al invasor: “‘La chusma’, dijo para tranquilizarse, ‘hay que aplastarlos, aplastarlos’, dijo para tranquilizarse. ‘La fuerza pública’, dijo, ‘tenemos toda la fuerza pública y el ejército’, dijo para tranquilizarse. Sintió que odiaba. Y de pronto el señor Lanari supo que desde entonces jamás estaría seguro de nada. De nada” (38).

El texto va preanunciando las divisiones y el uso del vocabulario y el comportamiento enmarcan a los hermanos también en una clase culturalmente diferente de la del protagonista,



que es representante de una clase de “gente decente” y civilizada, hasta que finalmente con la “invasión” de la casa del señor Lanari por parte de la “chusma” se definen los espacios antagónicos donde se levanta la frontera. La otredad alcanza el lenguaje mismo, cuando el narrador, para nombrar al “cabecita negra” lo llama “el otro”, “El *otro* empezó a golpearlo, a patearlo en la boca del estómago (...) (37 el énfasis es nuestro).

El relato se hace eco del tema de la Gran Discusión, los recurrentes conflictos sociales y políticos que atraviesan la historia del país. Pone en escena la relación entre la clase media y las clases populares y plantea la redefinición de vínculos sociales, culturales y políticos que vivió la Argentina en los tiempos del peronismo. Sólo que esta vez, la crítica no se abate sobre sobre los “cabecitas negras” sino sobre la clase que los desprecia y desestima, la que está experimentando “el dolor de ya no ser”.

**“La murga”:  
Civilización y barbarie en clave de carnaval**

...el carnaval se convirtió en el depósito  
adonde iban a parar las formas que  
habían dejado de tener existencia propia

Mihail Bajtin. *La cultura popular en la Edad Media...*

En el cuento “La murga” que Pedro Orgambide escribe a fines de los años sesenta una vez más la frontera probará estar presente, resistiendo cruces y conexiones entre grupos que comparten un mismo territorio nacional. Es una obra que condensa los temas centrales que interesan a esta tesis. En ella se escenifican presente y pasado de la nación: se alude

fuertemente, aunque de modo indirecto y sin nombrarlos, al peronismo y a la figura de Evita, y se reescribe, una vez más, el gran relato nacional, *El matadero*. Un tema que resuena a modo de eco repetido en gran parte de la intelectualidad argentina es la irritación que provocaba la demostración festiva de las multitudes peronistas, exteriorizada en eventos populares y que, imaginariamente ya trazaba una línea divisoria, una frontera cultural. Esas manifestaciones vividas como excesos de una “fiesta colectiva” son captadas por las letras de Martínez Estrada, Borges, Julio Cortázar y Bustos Domecq, entre otros y es también recogido por el cuento de Orgambide que nos ocupa.

Se sabe que el festejo carnavalesco se concibe como una expresión de la trasgresión y como lugar donde se rompen las fronteras de las diferencias sociales y jerárquicas. El autor escoge particularmente un carnaval como sitio para expresar la(s) identidad(es), donde dos grupos carnavalescos encarnarán la tensión de fuerzas, reflejo de una constante nacional como hemos visto. En forma de crónica, Orgambide traza una pintura de la historia argentina, que cubre un espectro temporal muy amplio, desde los episodios de la Colonia hasta la última dictadura, pasando por los días del peronismo. El relato no se apoya en la linealidad sino, por el contrario, recurre a una mezcla temporal en cierto modo secuencial, de eventos nacionales. Así, se presentan arquetípicamente escenas carnavalizadas de la vida nacional<sup>34</sup>, que discuten y actualizan la Gran Discusión.

---

<sup>34</sup> Utilizamos el adjetivo “carnavalesco” en el sentido que Bajtín le atribuye, es decir “en una acepción más amplia que incluye no sólo las formas del carnaval en el sentido estricto y preciso del término, sino también la vida rica y variada de la fiesta popular”, op. cit. 196.

Desde el comienzo existe una pulsión, una tensión entre rivales, que se reconoce como marca nacional. Los oponentes son una murga que se llama *Los Indios* y una comparsa que lleva por nombre *Los Ingleses*. Tanto murga como comparsa eran manifestaciones musicales que tenían lugar en los festejos del Carnaval. Sin embargo, entre *Los indios* y *Los Ingleses* existen diferencias reconocibles que son atinentes a la lectura del texto. Por principio, las murgas, que eran exponentes de la mezcla de tradiciones que generó la gran inmigración, hacían gran ruido con instrumentos generalmente improvisados e inarmónicos y apelaban desafiadamente al grotesco. En tanto que las comparsas, que atendían a influencias musicales europeas más cultas, eran bandas de músicos con un alto dominio técnico y profusión de instrumentos y coros<sup>35</sup>.

De entrada, entonces el texto establece un abierto contraste y una pertenencia a estratos que el narrador quiere diferentes, resaltando la superioridad de uno de ellos. De ahí que el narrador aclare que “Las murgas iban perdiendo prestigio y las comparsas ganaban el favor de la gente decente” (11). La murga acompañaba su danza “-para darle el gusto a los clientes- *con versos zafados y gestos procaces*” (11, el énfasis es mío).

La pulsión bárbara está representada por *Los Indios*, quienes al compás del bombo avanzan hacia la ciudad. Son regentados por “el director (lo llamaban Jefe)” (11), acompañado por “su mujer, con un chico en los brazos” (9), quien “se balanceaba obscena ante la mirada

---

<sup>35</sup> Entre finales del siglo XIX y las primeras décadas de 1900, los corsos alcanzaron su máxima popularidad, pero a partir de 1915 las comparsas comenzaron a desaparecer, dejando paso a las murgas, que presentaban diferencias en el tipo de música y las formas de manifestación, siendo más grotescas y críticas. En un principio, las agrupaciones carnavalescas se fundaron en fuertes lazos étnicos, de clase y amistad. Más adelante, pasaron a organizarse como consecuencia del encuentro e intercambio vecinal de los barrios. Los carnavales fueron mantenidos como fiesta pública por entidades que se organizaron en función de lazos de vecindad y territorio, que es la forma que todavía se encuentra en nuestros días.

divertida de los parroquianos” (9). El “aspecto feroz” de los mismos o “la falta de un lenguaje común” (9) generó una gresca cuando la murga entra en un bar de la zona baja de Buenos Aires.

En un elaborado proceso retórico, *Los Indios* pasarán sucesivamente de ser metonimia de los indígenas diezmados por el conquistador español, también representación de los criollos asolados por el invasor inglés, hasta convertirse en un punto de la amalgama de temporalidades, en la encarnación de las masas peronistas que, siguiendo a sus líderes, saldrán a conquistar su porción del país. Por su parte, *Los Ingleses* que componen la comparsa, son alegoría del asaltante extranjero durante las Invasiones Inglesas a la ciudad de Buenos Aires y, a su tiempo, representación del sector de clase media y alta, es decir de “la gente decente”, que se opone a la chusma.

El texto se elabora a través de varios diferentes niveles simbólicos y permite detectar marcas que remiten a la sensibilidad de la época peronista. En el cuento, *Los Indios* son las “bestias sin Dios” (10, 14), tan primitivos que en el parque Lezama “todo hizo posible el acoplamiento de los cuerpos” (10). Son violadores de “esa mujer blanca ([que] la habían arrastrado de los cabellos al salir del almacén)” (10). La víctima no recordaba otra cosa que “esas manos oscuras y esos dientes muy blancos del hombre que la tomó en la loma” (10). Los visitantes de “aspecto feroz” (9) entran al bar a gritar, exigiendo vino y tras agredir a los parroquianos –“los sitiados”-, provocan el incendio del edificio.

Cuando el director los lleva más allá del barrio de Palermo, los murgueros festejan grandemente, “con cantos, vino, mujeres, carne, todo a lo grande, a lo criollo” (11). Lo criollo se lee aquí como signo de lo bárbaro que se plasma en los excesos, en los desbordes. La grandilocuencia de los festejos paganos también se describe en “Los Indios, con la boca llena de

pochoclo” mientras que “las mujeres, con los vestidos levantados hasta la cintura, daban vuelta” (14). Sin embargo, a pesar de leerse como crítica, el exceso orienta la mirada. Como se verá, en la misma línea narrativa Cortázar también hace en “Las puertas del cielo” un dibujo de festividad explosiva en un clima bullicioso de desbordes para escenificar el baile de los “monstruos” al que acuden los personajes masculinos.

La inversión de estamentos y la distorsión de los sentidos pre-existentes que provocó el peronismo contribuyen a la carnavalización.<sup>36</sup> El relato lo plantea alegóricamente cuando “[e]ntró la murga en el salón de los espejos y los gordos se vieron flacos y los pobres se despertaron ricos, y de esa confusión, de esa ilusoria beatitud, el Jefe sacó una esperanza, proyectó su fe, la contagió a los suyos” (14). Perón, indiscutidamente está metaforizado en la figura de “el Jefe” que dirige la murga/las masas y el texto lee que el proyecto que gesta Perón, su esperanza, nace de la ilusión que devuelven los espejos deformantes.

Lo carnalesco aquí radica en la alusión a la capacidad transformadora de “el Jefe” que le permite habilitar a los pobres que van a devenir ricos ya que recibirán bienes y beneficios con los que jamás antes soñaron, a la vez que los ricos perderán su poder oligárquico. Es decir, que de la confusión, del revés de la trama, de la ilusión saca el Jefe la esperanza sobre la que apoya su proyecto. Sin embargo, la lectura de fondo dice que toda esta transformación vislumbrada por Perón se está representando como un juego de espejos, es una fiesta de apariencias. Nada fundamental estaba cambiando, pero la mera apariencia de cambio, la simple posibilidad de que el pobre se disfrazara de rico y el rico de pobre, provocaba profundas inseguridad en la sociedad argentina. Así fue que “se temió por la propiedad privada, por los excesos de esa turba que

---

<sup>36</sup> Mariano B. Plotkin, estudioso del tema de la ritualización de los festejos peronistas reconoce el carácter casi carnalesco original del 17 de octubre, *Mañana es San Perón*, p. 128

bailaba bajo la calavera y que ahora, ebria de confianza, se lanzaba al asalto de la ciudad”, donde “[l]os Indios refrescaban sus pies en las fuentes de la Plaza [y] pedían a su Jefe que, en el tumulto, había desaparecido y, según decían, estaba prisionero” (14-15).

El texto deja entrever que esa fe de Perón, contagiada “a los suyos”, los llenaba de confianza y los convencía de que tenían derecho a todo. Este modo de leer la realidad nacional coincide con el de las clases media y alta, que interpretaron la intervención del peronismo como un arrebato de derechos que ellas pretendían detentar para sí, poniendo en riesgo su “propiedad privada”.

En “La murga” no es necesario hurgar demasiado bajo la superficie para comprender que Evita se esconde detrás del personaje de “La Madre”. El narrador señala que es la “mujer del director (... la llamaban Madre)” (10). En efecto, el relato construye a una madre de todos que va a morir por sus hijos, quienes en su honor “levantaron altares en las plazas, rezaron durante horas, velaron su cadáver bajo la lluvia” (15), notablemente, bajo la misma lluvia intensa que azotó a Buenos Aires al morir Eva Perón.

Al describir a la mujer del director de la murga, Orgambide hace eje en la capacidad dadora de aquella mujer que es repartidora de bienes. Sin embargo, en la calidad de los bienes mencionados en el cuento se advierte el sesgo irónico del autor: se trata de bienes superfluos que no proporcionan más que distracciones momentáneas-caramelos, cornetas- que se leen como metáfora de los bienes distribuidos por Evita.

Ciertamente, Orgambide les da el valor de apaciguar provisionalmente la sensación de pobreza, sin llegar a cambiar la situación social más que de forma muy ocasional, es decir “mientras dure el caramelo”. “La Madre repartía golosinas a los chicos de las villas de

emergencia, que se sumaron, gozosos” (13) y también “repartía matracas y cornetas entre los chicos” (10) y es “La Madre [que] con los brazos en alto, la luna en el medio, pontificaba sobre una mesa de fierro, rodeada de su gente, de viejitas que le besaban las manos y le pedían cosas, milagros casi, que ella repartía generosamente (*Pero quizá ésa es la imagen de otra noche, no de aquélla en el Parque Retiro*)” (14, mi énfasis). Indudablemente, a través de su duda, el narrador hace un guiño al lector que lee claramente la alegoría de Evita al frente de su Fundación y en su carácter de santa popular, distribuyendo bienes y milagros.

Visiblemente, a través de los rastros concretos de identidad que Orgambide planta en el relato, la figura recreada evoca a Evita aunque sin aludir a su nombre. En este sentido, el texto se ubica en la línea narrativa ya mencionada, de la que son parte, entre otros, los cuentos “El simulacro”, “La señora muerta” y “Esa mujer”, en los que elige narrar “sin nombrar”. La lectura emblemática apunta a resaltar las características más prominentes de la histórica Eva Perón: la maternidad espiritual de su pueblo, su elección de los niños y ancianos como privilegiados, la solidaridad y su supuesta habilidad para obrar milagros. La metonimia entre ambas figuras se refuerza cuando “[l]a Madre murió misteriosamente al ver amenazada la suerte de sus hijos” (15), y “[é]stos levantaron altares en las plazas, rezaron durante horas, velaron su cadáver bajo la lluvia... Según *otros*, tal devoción fue una herejía, un acto de barbarie” (15, el énfasis es nuestro).

Una vez más, la frontera sale de la pluma para señalar en las marcas del texto a “estos” que lloran y veneran a su madre muerta y a “otros” que creen ver en tal devoción una encarnación de la barbarie. Continuando el hilo de la *H/historia*, “[s]e asegura que alguien robó el cuerpo embalsamado de la Madre y lo arrojó al río; otros lo niegan o callan (...)” (15). La

figura de la “Madre” de la murga precipita al lector a la total evocación de Evita. Por otra parte, una vez más se plantea que los actos descritos en el relato serán entendidos como piadosos y devocionarios, o como gestos bárbaros, según quien los lea, encarnando el debate de la Gran Discusión nacional.

Aunque no hay certeza de los hechos “porque como en toda historia, como en la vida, los datos son imprecisos” (15), lo cierto e indudable es que el texto habla de Evita, la única mujer, esposa del “director”/conductor de masas que la memoria nacional rescata. Ella es la única “madre” inmolada por la salvación de sus hijos, cuyo cuerpo embalsamado fue robado y que generó las más diversas conjeturas sobre su destino. Las marcas textuales suenan tan inconfundibles al lector que se hace innecesario nombrar a Evita. En cambio, Orgambide elige injertar la figura velada de Evita como un órgano vital en un cuerpo textual que muestra el rostro de la historia argentina.

El texto es un entramado complejo que presenta, como se dijo, una serie de opuestos como encarnación alegórica de las tensiones nacionales. Concentramos nuestra lectura en el último par de oposiciones, que nos propone una escena carnavalizada del país durante el peronismo, sin olvidar que lo carnavalesco siempre tiene algo de extraterritorial.

Como una nueva encarnación de viejas antinomias nacionales, en el relato se alude a “los sitiados [contra] los invasores” (10), que fue como durante los años del peronismo la clase media porteña entendió el avance sobre la ciudad del nuevo sujeto popular.

Así como en “El Matadero” el joven unitario que cruza la frontera hacia territorio “ajeno” recibe un castigo, en el relato de Orgambide será otro “cajetilla” que “frunció el ceño ante el espectáculo” de los festejos pantagruélicos de la murga quien recibe su escarmiento porque “se la



buscó” (11). El guiño intertextual de Orgambide se asienta en el uso de la palabra “cajetilla”, la misma que Echeverría usa en su obra para nombrar el pulcro y letrado joven unitario.

Este otro “cajetilla” moderno será vejado de modo similar, “le bajaron los pantalones y le escupieron allá donde usted sabe, y lo patearon un buen rato y lo dejaron tumbado en una zanja, por marica y por jetón” (11), mientras “el baile siguió y, según dicen, los tambores se oyeron en toda la ciudad” (11). Entre tanto exceso, la agresión física pasa casi desapercibida. Se minimiza como la muerte del unitario en la obra de Echeverría, que queda en paralelo con la muerte del toro, y como la salvaje e innecesaria muerte del estudiante judío, emblema de la civilización, en “La fiesta del monstruo”.

Para marcar el grupo de pertenencia, el texto dice que entre los seguidores de *Los Indios* se cuentan “los conscriptos, las sirvientas en su día de franco, los provincianos que bajaron de los hoteles de Alem, algunos en camiseta, con la toalla sobre el hombro” (13) en tanto, *Los Ingleses* cuentan con “un inglés alto y bien vestido, representante de la comparsa” (12) y con una comparsa “lujosa, de banderas, de uniformes colorados, charreteras y fanfarria” (11). De la conducta de *Los Indios* se dice que “Alguien afirmó... que rompieron faroles y que orinaron en un monumento público” (13).

El topos del uso incivilizado de los edificios y fuentes ornamentales que embellecían la ciudad de Buenos Aires es recurrente en la literatura nacional. “La murga” lo usa como marcador de Otredad y también se repite, como se ha señalado, en “Cabecita negra”, cuando el señor Lanari recuerda “vagamente a los negros que se habían lavado alguna vez las patas en las fuentes de la plaza del Congreso. Ahora sentía lo mismo. La misma vejación (...)” (37). Este marcador se suma a las restantes manifestaciones del elemento carnavalesco que han trazado una frontera

entre ambos grupos: imágenes de lo bajo material y corporal, obscenidades, banquetes populares, conductas primitivas.

De este modo, el autor incrusta en el texto imágenes que se asocian a la irrupción de un nuevo sector, de otra cultura, con nuevas formas de actuar y de sentir, que invade sin aviso y sin excusas los espacios que habían permanecido reservados a una clase determinada. Es sabido que el peronismo se caracterizó por habilitar el acceso de las clases marginadas a los espacios públicos que, situados en las zonas más exclusivas de la ciudad, habían estado reservados para el disfrute de las clases medias y altas.

En la gesta carnavalesca que narra el relato “nacieron los cánticos que más tarde escucharía la ciudad, la jubilosa marcha que coreaban los viejos y los chicos con idéntica unción” (13) y “el Jefe... señaló la ciudad, todavía extranjera para él, vio, adivinó el futuro de esas calles que había recorrido con la murga” (13). La retórica de Orgambide quiere ver a un Perón novel aún, que sin embargo ha comenzado a marcar su territorio: las calles que se llenarían de sus seguidores. Comienza a trazar la identidad justicialista, que se sabe, más adelante utilizará la ritualización y la música partidaria, alegóricamente aludidos en el texto. La marcha peronista y los cánticos repetidos hasta el cansancio por las muchedumbres representan el “ruido” que recuerda Cortázar, proveniente de los altoparlantes y que les impedía a los jóvenes burgueses escuchar el último concierto de Alan Berg (González Bermejo 119).

La alusión a los barrios de proveniencia de los dos grupos traza aquí las fronteras geográficas, que una vez más, se erigen dentro de la misma ciudad. *Los Indios* vienen desde el Riachuelo. Desde Plaza San Martín (zona de clase alta), en cambio bajan máscaras al Parque

Retiro. El Jefe mismo “ordenó... evitar, en lo posible, todo contacto con las *suntuosas comparsas* de la Plaza San Martín” (12-13 mi énfasis).

En su intento por poner orden al caos que la incursión de la murga ha provocado en la ciudad, la autoridad representada por el comisario ordena: “Hay que levantar los puentes” (14). Es decir, hay que impedir que lleguen las masas. Los puentes de acceso a la ciudad, obran como metáfora de vallas o fronteras que se deben “levantar” para evitar el contagio y la invasión.

Al concluir el relato, “con horror, Garay [el dueño del almacén incendiado] recordó a Gardel, sonriente y compadrito” que “ahora estaba allí, en el balcón de la Casa, con los brazos en alto [y] de vergüenza, de miedo, cerró los ojos. Vio... cómo incendiaban el boliche y salían con las antorchas, ofendiendo a su Dios”. La alusión a la quema de las iglesias durante el gobierno de Perón, y a Perón mismo con su sonrisa característica hablando desde el balcón provoca horror y motiva la reflexión del narrador: “Es difícil saber (...) en qué preciso instante la pesadilla se transformó en historia” (15). El giro intertextual evoca a Borges y centra al texto en la línea de lectura de la realidad, la historia en tiempos peronistas, como una pesadilla nacional.

### **A un lado y al otro de “Las puertas del cielo”**

“Las puertas del cielo”, un relato que Julio Cortázar incluyó en *Bestiario*, su primera colección de cuentos publicada en 1951 en pleno auge del gobierno peronista, es otro texto que nos habla de la trasposición de fronteras.

El narrador de “Las puertas...” es un abogado porteño, Marcelo Hardoy, que, a partir de un pleito que les tramita, comienza a frecuentar al matrimonio de Mauro y Celina, quienes poco o nada tienen que ver con su mundo. Él, un hombre sencillo, puestero del mercado del Abasto,

ella, una muchacha del pueblo, típicamente provinciana, achinada, que fue rescatada por su esposo del trabajo de bailarina y prostituta en la milonga de un tal Kasidis. El mundo de Celina es el mundillo del bajo fondo de los suburbios, un mundo simple donde sin embargo cuesta mucho “conquistar el cielo”.

La pasión de Hardoy lo lleva a escudriñar, a modo de científico, a los “monstruos” que se divierten en un baile popular del mismo modo que lo haría un sociólogo o hasta un entomólogo pues lo cierto es que los analiza minuciosamente. Como él mismo confiesa, “yo iba a esa milonga por los monstruos, y que no sé de otra donde se den tantos juntos” (160). Con el supuesto fin de ayudarse a comprenderlos, registra datos “[p]ara una ficha: de dónde salen, qué profesiones los disimulan de día, qué oscuras servidumbres los aíslan y disfrazan” (160), con ese fin frecuenta el sitio donde bailan, “En mis fichas tengo una buena descripción del Santa Fe Palace (159)”. Pero lo que trata de ser una descripción científica y objetiva, deja ver en su revés un listado de los prejuicios que son los mismos que provocaban en las clases alta y media los nuevos visitantes que ahora “invadían” la ciudad.

El narrador describe en detalle ese mundo popular y no es difícil advertir el quejido reaccionario del Cortázar de esos años, protestando la visibilidad de la nueva clase social en el espacio público ciudadano. Acorde con la práctica habitual en las clases opositoras que utilizaron el estereotipo como arma predilecta de deslegitimación, el autor opta por la bestialización. Al mencionar los gustos y costumbres de esa clase, que este porteño ilustrado encuentra tan diferentes de su mundo habitual, carentes de decoro y desagradables, decide convertirlos en animales y singularizarlos por sus excesos.

[los monstruos] bajan de regiones vagas de la ciudad, pausados y seguros de uno o de a dos; las mujeres casi enanas y achinadas, los tipos como javaneses o mocovíes (...) el pelo duro peinado con fatiga, (...) las mujeres con enormes peinados altos que las hacen más enanas, peinados duros y difíciles (...) A ellos les da ahora por el pelo suelto y alto en el medio, jopos enormes y amaricados sin nada que ver con la cara brutal más abajo... las mujeres hablan chillando (...) Además está el olor... uno sospecha los lavajes presurosos, el trapo húmedo por la cara y los sobacos (...) También se oxigenan, las negras levantan mazorcas rígidas sobre la tierra espesa de la cara, hasta se estudian gestos de rubia (...) son jactanciosos y las mujeres hablan chillando para que las miren (...) yo he visto volar un sopapo y darle vuelta la cara y la mitad del peinado a una china bizca vestida de blanco” (160-161).

Sin embargo, a Marcelo Hardoy le “gustaba salir con Mauro y Celina para asistir de costado a su dura y caliente felicidad (...) para presenciar su existencia de la que ellos mismos no sabían nada” (156), “íbamos juntos a los bailes y yo los miraba vivir” (157). Se posiciona como testigo calificado, o desde una perspectiva de observador que es capaz de una lectura objetiva y presume que puede suplir el desconocimiento que de sí misma tiene la pareja con su saber superior de letrado, de “científico” analítico. Llega incluso a cruzarse de mundo, a pasar la frontera para acceder al universo de Mauro y Celina usando el puente de los rituales, “yendo juntos a los bailes populares, al box, hasta el fútbol” (157) pues al principio “ellos se acercaron un poco a mí pero yo estaba tan lejos como antes” (157).

El narrador se describe a sí mismo como “el doctor Hardoy, un abogado que no se conforma con el Buenos Aires forense o musical o hípico, y avanza todo lo que puede por otros zaguanes. Ya sé que detrás de eso está la curiosidad, las notas que llenan poco a poco mi fichero” (156). Todos los beneficios que le aporta su clase no termina de conformarlo, busca el “extrarradio”, la exotividad que le puede proveer lo “otro”, convencido de que lo alienta la curiosidad. En la línea que viene proponiendo esta tesis, se impone la pregunta obligada:

¿Curiosidad o fascinación? Pues la retórica nos sugiere que los zaguanes que el narrador explora son aquéllos que conducen al mundo *otro*, los que se detienen en las puertas del cielo.

Celina pertenecía a ese mundo bajo que surgía nuevo ante los ojos de Hardoy, ese sitio indefinido al que el abogado nombra como “las regiones vagas de la ciudad” (160). Por saber más de ella, Hardoy, el ilustrado, cruza la frontera y se interna por las calles, los barrios, y el ambiente clandestino de suburbios y zaguanes. Renuncia a los pacíficos goces burgueses, “Por conocerla mejor alenté sus deseos baratos, fuimos los tres a tanto sitio de altoparlantes cegadores, de pizza hirviendo y papelitos con grasa por el piso” (158). Y todo lo hace bajo la convicción de que “Celina había sido en cierto modo un monstruo como ellos, sólo que afuera y de día no se notaba como aquí” (162).

Los “monstruos” en general, y entre ellos Celina, ejercen sobre el esnob abogado porteño una incuestionable seducción que el texto presenta como una mezcla de extrañeza, interés y fascinación/repulsión por la soltura y la pasión desenfrenada con que viven los excesos. La atracción por Celina, una mujer que está “más próxima a los monstruos,” (161) hace pensar nuevamente en la seducción de la barbarie, la atracción de la Otredad sobre la intelectualidad. En el caso particular de Celina, Cortázar elabora una anormalidad no repugnante, la cual es a la vez monstruosa y atrayente (Picón Garfield 63).

En este caso también, como sucede en el cuento de Bustos Domecq, “La fiesta del Monstruo”, lo festivo linda con lo monstruoso, que se identifica inexorablemente con los sectores populares, a los que deja del otro lado de la frontera. El ámbito del jolgorio es aquí un baile, una milonga concurrida por las clases populares. Sabemos que Celina es miembro de esa clase, es provinciana, de “tipo achinado” (156), con su “pelo negro y lacio naciendo de una

frente baja que brillaba como nácar” (156), “más próxima a los monstruos, mucho más cerca de ellos que Mauro y que yo” (161).

La retórica de Cortázar no deja duda, ella es más próxima, los hombres más lejanos, lo que implica que Mauro y Hardoy son “menos” monstruos que Celina, pero indudablemente lo son en alguna medida. El abogado reconoce que hay algo en Mauro y en sí mismo que se emparenta aunque sea lejanamente con los monstruos. Hay aquí una frontera entre los “monstruos” y los “normales” que Cortázar está trazando con características, costumbres, geografías corporales que en cada sujeto conectan con lo monstruoso.

No podemos obviar leer un paralelismo entre el personaje de Celina y la vida de Evita. Ambas provincianas, una actriz, la otra bailarina, Evita llegando a su cumbre de la mano de su esposo, Celina, rescatada por el suyo del mundo de la prostitución. Curiosamente, ya en el velorio de Celina, que abre el cuento, podemos leer un paralelismo con la figura de Evita - en la gente que pasa y rodea a Celina, así como en las pasiones que despierta su cuerpo muerto, que recuerdan a las que despertaba el cuerpo de Evita-. Desde luego que Cortázar no habría podido tener en cuenta estas circunstancias ya que Evita recién moriría un año después de publicarse el relato.

La gente se agrupa, comienza a desfilar, “ya al acercarnos vimos gente que se paraba en el zaguán, con un aire culpable y cortado” (155), “increíble como la gente de un barrio larga todo... para constituirse en el lugar del hecho”(155), de manera que autoconvocados se hacen presentes y “El velatorio se organizaba solo, por sí mismo” (155) , “Ya el velorio funcionaba a todo tren... estaban todos perfectos (157)”.

Hay semejanza entre ambas en el sentido que adquieren sus cuerpos. Celina, presentada como cuerpo monstruoso que es despreciado y que sin embargo no se puede evitar mirar, así como ocurría con el de Evita, que motivaba el desprecio y el asco en las clases letradas, que sin embargo no resistían su atracción. Ambas son también cercanas en la pasión. Evita y Celina vivas eran “apasionadas”, la primera por la justicia social, por los necesitados, la segunda por el baile, su cielo de libertad, “su ansiedad de bailes populares” (158), donde se la veía “transfigurarse al entrar” (161). Muertas, ambas son un cuerpo “pasional”. No podemos pasar por alto lo que ha debido ser un guiño de Cortázar al elegir el nombre de su protagonista. *Celina o la hija del misterio*, de Charles Guilbert de Pixérécourt es, ¿casualmente? el melodrama primigenio y paradigmático, estrenado en Francia en 1800.

Celina es tan poco particular que su figura puede ser repetible en “cualquiera de las negras [que] podría haberse parecido más a Celina que ella” (163). Es decir, que la muchacha, en su falta de singularidad, es metáfora de una clase entera de personas que se ven “iguales”, que se multiplican y se homogeneizan diríase que, formando una “masa”. Mauro, en contraposición, a quien “su cara de rasgos italianos, la cara del porteño orillero sin mezcla negra ni provinciana” (161) lo presenta como el resultado de la inmigración externa. Una inmigración que ya Buenos Aires había “digerido” y asimilado a su propia identidad, una semantización del bárbaro ya superada, que había dejado paso a otras otredades y otras fobias.

A lo largo del relato hay una referencia constante al cuerpo, como si los sectores populares fueran sólo corporalidad. Rostros, peinados, sudores, todo pasa por el cuerpo y se exhibe en él. Los describe con desprecio, acentuando rasgos negativos. Sin embargo, la mirada no se desvía de su corporalidad. Mientras bailan “[a] una china (...) le vi el agua saliéndole de la



raíz del pelo y corriendo por la nuca donde la grasa hacía una canaleta más blanca” (162-63), “[a]demás está el olor, no se concibe a los monstruos sin ese olor a talco mojado contra la piel, a fruta pasada” (160-61). Nota que “Las parejas bailaban casi sin salir de su sitio (...) escuchaban la letra con deseo y desdicha y todo el negado placer de la farra (...) Algunos movían la boca repitiendo las palabras [del tango que se oía] (...) otros sonreían estúpidamente” (162). Se concentra en sus cuerpos y en la libertad de sus gestos, de modo que hasta llega a la corporización de los “sentires”.

Para Hardoy, el cuerpo también marca a Celina, a quien “[s]e le veía en las caderas y en la boca, estaba armada para el tango, nacida de arriba abajo para la farra” (161), por eso “irse con Mauro había sido un error...” (161). A pesar de casarse con Mauro, ella sigue perteneciendo a la “milonga”, continúa mentalmente los llamados de su cuerpo y “[p]or eso era necesario que Mauro la llevara a los bailes, yo la había visto transfigurarse al entrar” (161). Cumple el ritual como un exorcismo necesario para mantener su identidad.

Si las clases populares, reducidas en el relato a figuras monstruosas o animalizadas, carecen de todo al menos tienen para sí su cuerpo. Se justifica que ellas *sean* su cuerpo, como única identidad y que lo exhiban. Pero también resulta sugestiva la atención prestada por el narrador a la vitalidad de ese cuerpo, “la farra” en silencio, el bailar. Cuando termina el tango, “a la entrada en tutti de los fuelles respondió la renovada violencia del baile, las corridas laterales y los ochos entreverados en el medio de la pista. Muchos sudaban” (162). De hecho, en otro cuento de Cortázar que invita también a una lectura peronista, “La banda”, los sujetos que comparten con el protagonista el espectáculo popular en el Gran Cine Ópera son descriptos sólo como “cuerpos”. “A la derecha de Lucio se sentó un cuerpo voluminoso” (La banda 348), “el

cuerpo venía acompañado de dos cuerpos menores” (348) que, en definitiva invadían el espacio del cine.

En “Las puertas...”, la seducción del abogado se concentra en que los “monstruos” viven y sienten con el cuerpo en la pista/vida, donde buscan darse “con toda la piel a la dicha” (163). Así entran, como lo hace Celina, “otra vez en el orden donde Mauro no podía seguirla” (163). En realidad, ni el abogado ni Mauro pueden seguirla. Ellos deben detenerse ante *las puertas de un cielo* que no es suyo, que no los reclama, como a Celina. Ese era “su cielo de milonga” (161), “su duro cielo conquistado (...) para *ella sola y sus iguales*” (163, mi énfasis).

El protagonista-narrador se fascina con la libertad de esos cuerpos que no se detienen “a pensar”. La ciencia y la razón de Hardoy - metáforas de la intelectualidad- se clausuran deteniéndose frente a la vitalidad corporal de los monstruos. Cuando al morir Celina llega su madre llorando, el abogado trata de construir un silogismo perfecto con desprecio de los sentimientos, y se dice a sí mismo “‘Silogística perfecta del humilde’ ... ‘Celina muerta, llega madre, chillido de madre’. Me da asco pensar así, una vez más estar pensando todo lo que a los otros les bastaba sentir. Mauro y Celina (...) los quería (...) solamente que nunca pude entrar en su simpleza” (156). En el falso *mea culpa* de su desdén, el abogado confiesa su defecto de intelectual: pensar allí donde los “otros” sienten, intelectualizar en lugar de sentir. Sin embargo, la “simpleza” que su retórica intenta denigrar es la que sostiene su búsqueda embelesada, que Hardoy reviste de científicidad.

Los zaguanes lo llevan del otro lado de la frontera, donde el cuerpo de Celina obra como anzuelo para Marcelo Hardoy. Ella es el pretexto que le permite acceder al mundo amado y despreciado del peronismo, donde todos *sienten* lo que él *racionaliza* y debe pensar. El cuerpo de

Celina se proyecta como excusa para lograr el acceso carnal con el cuerpo de la nación repudiada, desnuda y con su verdadera identidad al descubierto. Las fronteras que cruza Marcelo Hardoy al asistir a los bailes populares en una zona vedada a su clase, son metáfora de su voluntad de participación en la identidad común. El protagonista se interna en una búsqueda fascinante y peligrosa más allá del “nosotros” que lo contiene en su espacio pequeño-burgués.

Se debe señalar que leemos un doble cruce de fronteras, en realidad. No sólo es el narrador-personaje, quien transpone el umbral de su clase atraído por una fascinación enigmática por el otro, sino que con este relato el propio Cortázar como autor, por primera vez en su obra cruza su propio umbral literario, para pasar decididamente a la crítica mordaz y denigratoria del nuevo sujeto social que irrumpe en la Argentina peronista.

Es fácil advertir que la ironía, tan característica en el escritor argentino, está ausente de este relato donde opta por una descripción cruda y explícita. El texto presenta fuertes marcas referenciales que llevan el sello característico del peronismo y puede leerse inequívocamente una evaluación del mismo, que cuestiona la irrupción del nuevo sujeto y vocea la percepción que tenían del fenómeno los intelectuales y la clase media.

El texto, nota Andrés Avellaneda, confrontado con el sistema de representaciones colectivas o ideología de la narrativa argentina de la época en que se escribe y publica, permite concluir que “Las puertas del cielo” es quizás el texto de *Bestiario* en que más claramente aparece la influencia histórica y política del momento (Avellaneda, 1983:108-14).

Reflejando la conciencia que en los años setenta muchos autores expresaron en un reexamen de la realidad histórica y literaria de los años peronistas, el propio Cortázar va a

renegar del texto de “Las puertas...”, en una entrevista con Francisco Urondo donde reconoce que

es un cuento reaccionario (...) porque hago allí una descripción de lo que llamaban los “cabecitas negras” en esa época, que es en el fondo muy despectivo; los califico así y hablo incluso de monstruos (...) ese cuento está hecho sin ningún cariño, sin afecto; *es una actitud de antiperonista blanco, frente a la invasión de los cabecitas negras*” (el énfasis es mío, citado en Avellaneda 1983: 114)<sup>37</sup>.

Ciertamente, al intentar proyectar el desprecio que le provocaban, a través de esa deshumanización tan descarnada del otro, además de no poder ocultar su subyugación, creemos que el narrador acaba tan herido por la crítica, o incluso más, que el objeto mismo de su investigación. El relato revierte en la bajeza y ausencia de todo sentimiento puro en el narrador, cuya confiabilidad se va entonces diluyendo.

Del mismo modo, completa su análisis en retrospectiva en una entrevista con Ernesto González Bermejo en la que manifiesta que

Con Perón se había creado la primera gran sacudida de masas en el país; había empezado una nueva historia argentina. Esto es hoy clarísimo, *pero entonces no supimos verlo. Entonces, dentro de la Argentina, las fricciones, la sensación de violación que padecíamos cotidianamente frente a ese desborde popular, nuestra condición de jóvenes burgueses que leíamos en varios idiomas, nos impidió entender ese fenómeno*. Nos molestaban mucho los altoparlantes en las esquinas gritando “Perón, Perón, qué grande sos”, porque se intercalaban con el último concierto de Alban Berg que estábamos escuchando (González Bermejo 119, mi énfasis).

Lo que resulta claro, -“clarísimo” dirá Cortázar- en su actual reevaluación del pasado era en aquel entonces un desatino de la historia para el joven burgués que se aferraba a la alta cultura. Por eso, en 1951 cuando se publica el cuento y cuando las violaciones a sus hábitos

---

<sup>37</sup> La cita de Avellaneda corresponde a una entrevista de Francisco Urondo a Julio Cortázar, en *Revista Panorama* en 1970. Ver bibliografía.

intelectuales aún provocan su reprobación burguesa, Cortázar está del otro lado de la frontera de esas masas a las que describe textualmente con atributos de lo monstruoso.

Al referirse a los sujetos pertenecientes a los sectores populares, que constituían mayoritariamente las masas seguidoras de Perón y Evita, los “grasitas” o “cabecitas negras”, el autor los percibe y presenta con rasgos de animalidad dándoles el mote de “monstruos”.

Debemos recordar que también Borges y Bioy Casares utilizaron el término para nombrar al personaje de su cuento donde el “Monstruo” que provocaba la adoración idolátrica de sus seguidores, evocaba sin lugar a dudas a Juan D. Perón.

## **Conclusión**

Todos los textos analizados en este capítulo comparten la escenificación de una nueva identidad popular en un contexto de ruptura. Si hasta el advenimiento del peronismo se creía firmemente en una identidad nacional amasada al calor del discurso hegemónico liberal, que desconocía la realidad del país más allá de las fronteras de las principales ciudades, la irrupción de las masas peronistas en la escena nacional los convertirá en los *otros* de esa identidad, contra la cual los contrastan. Una otredad que se resuelve en un “ellos” opuesto a lo que hasta entonces era el “nosotros” nacional.

En las ficciones analizadas se resaltan las fronteras dibujadas con retóricas, que como se ha visto, vienen desde lejos en la realidad histórica y literaria nacional. En los textos flota un aire carnavalesco que parece implicar que la relación entre aliento festivo, el vacío, la barbarie y esta identidad naciente es insoslayable. Asimismo, tanto en “La murga” como en “Las puertas del cielo” se recrea en imágenes el “ruido” que traen consigo los seguidores del peronismo. Andrés

Avellaneda explica que esa fue la “imagen cultural con que la clase media porteña recibió al ‘cabecita negra’ en las zonas limítrofes de su grupo” (Avellaneda, 1983: 109), es decir una presencia que sólo se manifiesta por medio del ruido.

Ampliando el concepto, además de nuevas formas de oír Susana Rosano señala que las masas que irrumpen en las grandes ciudades generaron nuevas formas de ver, de sentir y de gustar (*Rostros* 12) es decir que se concibió una experiencia cultural nueva, un *sensorium* nuevo en el sentido que le da Walter Benjamin. Justamente, lo que reflejan estas obras es que ese cambio en la experiencia de lo social que se produjo con la sociedad de masas es difícil de absorber para la razón ilustrada porque, como nota Jesús Martín-Barbero (*De los medios* 56), representa lo “oscuro”. De allí que esa impresión de estupor quedará reflejada en las letras.

Dijimos al principio del capítulo que para acceder a una comprensión de Evita como metáfora de la Gran Discusión, era necesario comprender ese mundo que había heredado e interpretar cómo las fronteras fueron históricamente arbitradas y moldeadas por las letras. Los textos analizados interrogan ideológicamente esa realidad argentina, y a través de su cuestionamiento ante la aparición visible de un nuevo sujeto político y cultural no hacen más que reflejar y hacer presente la Gran Discusión nacional.

La búsqueda de la identidad en el espacio textual es un emprendimiento individual y colectivo a la vez. La tarea arranca en el escritor como individuo pero se refleja en todo el cuerpo social. En ese sentido, todos los textos analizados constituyen la síntesis de la “sensación” cultural nacida a partir del peronismo, sensación que se esencializa en Evita, quien traía en sí misma las fronteras sociales, raciales e históricas perpetuadas en la Argentina. Por eso, en ella

hace eje el argumento de la Discusión, que nos prueba de manera inequívoca que las fronteras aún subsisten.

## CAPÍTULO IV

### EVITA Y EL PODER DE LA VOZ

Pero en la radio, en cambio, fui buena. Aprendí a dominar la voz...  
La voz fue importante, sí. Soy sólo mi voz. Políticamente, digo...

Abel Posse, *La pasión según Eva*

El gobierno requiere hacer creer... que la voz del pueblo  
es la voz de Dios. Hacer creer que el pueblo *tiene* una voz  
o hacer creer que los representantes del pueblo son el pueblo.

Edmund S. Morgan, *Inventing the People*

#### Introducción

La línea hegemónica liberal que impuso su voz en la realidad argentina a lo largo de su historia, tradicionalmente había sido sorda a la voz del “otro”. Por eso, cuando las grandes masas irrumpen en la escena nacional con el peronismo esgrimiendo una voz que reclama atención de forma “estridente” y “chillona”, la burguesía porteña asimiló aquella voz de forma lisa y llana con el “ruido”. La(s) voz(ces) de Evita, a veces liderando la irrupción de la masa y sus demandas en la vida nacional, otras, erigida en representante de la voz popular se convierte en centro neurálgico de la Gran Discusión.

En el presente capítulo hacemos un recorrido por las distintas “voces” que modula Evita en la Discusión. Nos referimos a las voces de Evita tanto en sentido figurativo, es decir, las que comprenden su representatividad, su estilo retórico oral, como su propia voz que llega al pueblo a través de sus discursos. Anclamos nuestra lectura en Sarmiento, de quien destacamos su labor como mediador pues, enfrentado a la necesidad de dar forma a la nación, advirtió que el “otro” nacional debía ser oído. En ese emprendimiento recoge su palabra, oficiando de intérprete o



traductor, y la incorpora textualmente a su obra. De ahí que el *Facundo* es, como expresa Julio Ramos, “un gran depósito de voces, relatos orales, anécdotas y cuentos de otros”.

En la primera sección del capítulo nos concentramos en las estrategias esgrimidas por Sarmiento, quien desde su tiempo histórico y ante la ausencia de toda otra tecnología entendía que “recoger” una voz era escribirla. Muy distinta fue la situación que encontró Evita, cuya voz amplificadas y grabada llegaba a cada hogar argentino además de conservarse para su ulterior reproducción, con su timbre y sus tonos naturales.

En la sección “Evita: Voz pública y libreto artístico” intentamos observar el manejo que hizo Evita de la voz del “otro”, en paralelo con la labor de Sarmiento. Allí destacamos la singularidad de la interacción que se genera entre la multitud y la líder, donde dialogan una voz individual y una voz colectiva en cuyo marco se negocian sentidos y se crea un vínculo estrecho entre ambos interlocutores.

Entendiendo que, como se propone en esta tesis, Evita es objeto de semantizaciones, del mismo modo que su cuerpo, su voz y su discurso también reflejan lo que los diferentes grupos de argentinos quieren escuchar en ella. De este modo, su voz, su acento y tono se convierten en prueba material de lo que cada nacional pretende que ella evoca: madre, benefactora, santa, prostituta, engañadora, mujer de clase baja. Exploramos la voz de Evita amplificadas a través de medios técnicos resaltando cómo las cintas magnetofónicas, los discursos grabados y los noticiarios, que guardan su voz, hacen que para muchos antes que una imagen Evita sea una voz. Asimismo, prestamos atención a la importancia que su condición de actriz y su conocimiento del manejo de los medios -en especial la radio- aportaron a la transmisión de su discurso.

En la sección “Evita: voz y gestión” nos abocamos a escuchar el discurso que transmite a la mujer nacional, para concluir que su prédica oral no se encuentra en total sintonía con lo que *vocea* su gestión. Leemos un desencuentro entre su retórica y su gestión personal, de modo que el modelo de mujer argentina que su voz propone no la tiene a ella como figura modélica. En su discurso, donde la mujer es conceptualizada a partir de su identidad como esposa y madre, se comunica su voluntad de que aquélla se foguease en la ideología para poder formar nuevos “ciudadanos peronistas” en su ámbito de influencia, el hogar, al que se trata como una clara metonimia de la nación.

Dedicamos una sección a “Las voces que le presta la literatura” para rescatar a Evita en forma de voz ficcional, la que los autores han querido *oír*. A través de un *composé* de escritores de diferente cuño que, en su capacidad de ventrílocuos harán hablar a diferentes Evitas, recorreremos desde la voz de ultratumba de *La pasión según Eva*, hasta la voz que revive el dolor ajeno en el yo poético de Lamborghini. También *escuchamos* la voz trashumada de su propio cadáver en *Santa Evita* y la que *vocea* la mujer que vive en el interior del travestido en la obra teatral de Copi.

Finalmente, proponemos que las voces populares de quienes dialogan con Evita se hilvanan en el discurso de la líder, generándose una retroalimentación. Resaltamos el particular valor que tienen las misivas y las conversaciones familiares que intercambia con sus *descamisados*, en la formación del lenguaje que Evita instrumenta en su autobiografía. De allí que dediquemos una sección al tratamiento del tema en “La voz del pueblo y las cartas”.

## **Sarmiento y la voz del otro**

Como se ha propuesto y elaborado a lo largo de este trabajo, el peronismo y su portavoz Evita, representan el enfrentamiento de la Argentina oral contra la de la letra. Debemos destacar que el fenómeno responde a lo que desde la época colonial existe en Latinoamérica como diglosia y que refleja la convivencia de dos variedades en el manejo lingüístico de un pueblo: una de ellas tiene un estatus de prestigio, es la lengua de la cultura y la otra es observada en situaciones socialmente inferiores especialmente en la oralidad. Dicho de otro modo, un habla pública, que es la que accede “al registro escrito”, llega a la escritura, y otra popular, la lengua del común, que por su libertad fue identificada con ignorancia, barbarismo y que en la sociedad colonial correspondía a ese “vasto conjunto desclasado”: la llamada plebe (Rama 43-44).

En esta tradición, heredada desde la Conquista, la dicotomía argentina también representa una mediación de voces. Como exponentes, cada uno, de las variedades de la diglosia, Domingo F. Sarmiento y Evita pueden resultar, a priori, dos figuras irreconciliables. Sin embargo, concentrándonos en la manera en que manejan la voz del *otro* podemos ver cómo sus gestos se intersectan. Proponemos que, aunque detentan dos saberes distintos y se sitúan en épocas históricas distantes y muy dispares, sus gestos se tocan, específicamente en el tratamiento de la alteridad, es decir en el manejo de la integración o exclusión de los sujetos que caben en el mapa de la identidad nacional. Sarmiento y Evita se aproximan, probando una vez más la vigencia de la Gran Discusión.

No cabe duda que Sarmiento, ampliamente conocido como “el padre del aula” por ser el fomentador de la educación en su país, se valió del registro culto para comunicar sus ideas y vocear su mensaje. Sin embargo, no es menos cierto, como se verá, que el autor del *Facundo*

escucha al *otro* nacional e incluye su tradición oral en los libros. Le asigna de este modo un lugar en el saber y en la realidad argentina aunque lo haga subordinándolo a su función de escritor/traductor, es decir subordinándolo a la letra.

Desde su posición de letrado, oficia de intérprete de aquéllos que sólo tienen la voz y se propone a sí mismo como mediador entre la oralidad y la escritura. Recoge la tradición oral y la incluye en su texto. “*Escribir* en Sarmiento es ordenar, modernizar” (sic 43), señala Julio Ramos, donde escribir “es *transcribir* la palabra (oral) del otro” (43). De este modo, se aboca a la tarea de “pasar en limpio” la voz del *otro*, que necesitaba ser voceada y escuchada porque conformaba la otra mitad silenciosa, no representada del país. Y sus relatos, a veces “transcriptos”, a veces “interpretados” por Sarmiento pretenden desaparecer la ceguera que no dejaba ver a ese *otro* que era parte de la realidad nacional.

No proponemos que Sarmiento haya mantenido la fidelidad de las voces *otras*, ya que “la re-presentación, aun cuando busca *contener* al otro al asumirlo como objeto del discurso, nunca es un hecho pasivo” sino que revela siempre una ideología (Ramos 48, énfasis original). Simplemente nos concentramos en el gesto de Sarmiento de proponerse representar al *otro* interno de la Argentina, a quien le reconoce una voz propia y un saber particular. Y de ese modo, “presentárselo” al habitante letrado que leería su obra, como la otra mitad nacional desconocida y a la vez necesaria a la composición del nuevo orden que la nación requería.

Por eso, como articulación de ese proceso, aquellos saberes que no se encuadran en el paradigma escritural de la modernidad, aunque sí significativamente en el literario, van a ser registrados por la letra de Sarmiento (Ford 68-69). Y de ese modo el *Facundo* resulta un gran depósito de voces, relatos orales, anécdotas y cuentos de otros (Ramos 47). En su capacidad de

improvisado etnógrafo, escuchó para *traducir* de la voz a la letra, otorgándoles a los “otros” un lugar en el mapa identitario. De ahí que en su carta a Alsina en 1851 exprese:

Fáltame (...) interrogar el suelo y visitar los lugares de la escena; oír las revelaciones de los cómplices, las deposiciones de las víctimas, los recuerdos de los ancianos, las doloridas narraciones de las madres (...) fáltame escuchar el eco confuso del pueblo, que ha visto y no ha comprendido, que ha sido verdugo y víctima, testigo y actor (*Facundo* 52)<sup>38</sup>

Sarmiento no era parte de la élite letrada “natural”, no tenía formación académica sino que era un autodidacta que no escribía sólo para la élite ilustrada. Su intención era alcanzar un público amplio y heterogéneo, como se expresa en la siguiente cita, que nos reafirma en nuestra tesis. Refiriéndose al *Facundo* en la misma carta manifiesta:

Tal como él era, mi pobre librejo ha tenido la fortuna de hallar en aquella tierra, cerrada a la verdad y a la discusión, lectores apasionados, y *de mano en mano* deslizándose furtivamente, guardado en algún secreto escondite para hacer alto en sus peregrinaciones, emprender largos viajes, y *ejemplares por centenas llegar ajados y despachurrados, de puro leídos*, hasta Buenos Aires a las oficinas del pobre tirano, *a los campamentos del soldado y a la cabaña del gaucho* hasta hacerse él mismo en las hablillas populares un mito como su héroe (*Facundo* 49, mi énfasis)

Con esta confesión explícita de dirigirse a un público que no es solamente letrado y culto, “Sarmiento está contribuyendo a la construcción de un imaginario nacional en que la letra escrita se mezcla con la tradición oral” (Pagni s/n) y plasmando de modo indiscutible su voluntad de ser inclusivo en su configuración del sujeto nacional. Como extensión, esa mediación encarada provoca una especie de “contaminación” por la cual Sarmiento, artífice como era del proyecto modernizador, en su intento por abarcar y domar la barbarie escribirá dejando indiscutibles huellas de seducción tras el trazo de sus letras cultas. La cultura letrada sufre el “contagio” de la

---

<sup>38</sup> Domingo F. Sarmiento, Carta-prólogo de la edición de 1851. La carta, dirigida a Valentín Alsina, fue agregada en la 2ª edición, en *Facundo. Civilización y Barbarie*. No todas las ediciones posteriores del libro la contienen. La edición que aquí manejamos la incluye en sus páginas 47-53.

oralidad.

Para nuestro argumento, la importancia de la mediación de Sarmiento radica en que trabaja desde una zona marginal que no está definida ni como la civilización ni como la barbarie. Al estar ubicado en el centro mismo de la realidad que intenta explicar y transformar, concreta lo que Echeverría había prefigurado tempranamente: que “tendremos siempre un ojo clavado en el progreso de las naciones y el otro en las entrañas de nuestra sociedad”.<sup>39</sup>

Insistimos en el “no lugar” de Sarmiento como situación fronteriza porque, a pesar de que se trata de un *letrado* escribiendo (voceando) al *bárbaro*, su letra es desprolija, primitiva a veces, desorganizada, y en muchas ocasiones no recurre al saber erudito, o recurriendo a él, lo confunde cometiendo errores. Como claramente explica Ricardo Piglia, Sarmiento escribe mal ese saber, porque dicho “manejo ‘lujoso’ de la cultura (...) está corroído, desde su interior, por la barbarie” (Notas sobre *Facundo* 16-17). Piglia también se refiere a los barbarismos que proliferan en Sarmiento como marcas de “un uso que habría que llamar salvaje de la cultura” (17). Sarmiento hace de la barbarie un estilo y lo arbitra como forma de empezar a cimentar un espacio literario argentino.

Ramos nota que el proyecto sarmientino de montar un archivo de la tradición oral suponía, “para la escritura, el riesgo de su propia *barbarización*” (49, énfasis en original). Aún más, creemos que *el riesgo* a que alude Ramos, se concreta palmariamente en realidad ya que Sarmiento se barbariza en muchas páginas de su *Facundo*, sólo que la barbarie en él se lee estetizada. Esas marcas ostensibles de oralidad, esos rasgos de barbarización que leemos en

---

<sup>39</sup> Metáfora que Echeverría usa en su *Dogma Socialista* para sugerir el encuentro entre el saber europeo y las necesidades y tradiciones de la sociedad argentina.

Sarmiento no son por otra parte fortuitos o accidentales si pensamos que él es producto de su tiempo y de la corriente literaria que tardíamente arriba a esas tierras.

No escapa a nuestro análisis que la escritura de Sarmiento se adscribe al temperamento romántico, que genera la elevación del “hombre natural”, como lo propondría José Martí a finales de siglo, por sobre el hombre del libro, el “letrado artificial”. Sarmiento, “él mismo a medias bárbaro”, como señala Halperín Donghi, sintió ese “interés típicamente romántico por modos de vida y pensamiento irreductibles a la razón” (*Facundo* y el historicismo 24).

La marca más pronunciada del romanticismo en Sarmiento es esa impronta visceral y apasionada que aquí hemos leído como gesto semi-bárbaro y que lo sitúa a caballo entre la cultura letrada y la popular. Pues en definitiva, él, que intuía que la argentinidad iba a ser parte gaucha y parte letrada, reúne en sí mismo las marcas preponderantes del ser nacional ya que así como civilización y barbarie llegan a confundirse en la trama de su escritura, también en el autor mismo hay una oscilación entre la voz del yo y la voz del “otro”.

En síntesis, a pesar de que en el paradigma “civilización y barbarie” la escritura está del lado de la civilización, Sarmiento quiere ver representada en la letra escrita la oralidad, que corresponde a la barbarie. Y por eso elige escribir “como se habla”. Debido a que conoce y tiene acceso a la fuente oral, en Sarmiento la voz popular es integrada a la letra.

La mediación de voces que Sarmiento intentó en las letras, su decisión de “escuchar el eco confuso del pueblo”, la recibirá Evita como herencia y misión. Pero en su caso, la operación de mediación se concretará en el terreno de la más compleja cultura moderna oral. Del mismo modo que Sarmiento, escucha al *otro* excluido y decide traducir su voz mediando entre la misma y la escritura, en el caso de Evita cuando escucha al pueblo que la aclama y lo *interpreta* no

somete su voz a un saber erudito sino simplemente lo deja ser, lo hace “sentirse escuchado”, lo que deriva en la centralidad casi absoluta de la oralidad. Por eso, así como en el imaginario nacional se asocia a Sarmiento con la letra, Evita se convierte en la metáfora de la voz.

### **Evita: Voz pública y libreto artístico**

Su mayor acto de justicia fue otorgarse  
una voz en la historia argentina,  
una voz de mujer que aún hoy se escucha

Nina Gerassi-Navarro  
“Las autobiografías de Eva Perón y Victoria Ocampo...”

La voz enlaza el lenguaje al cuerpo, aunque  
la voz no pertenezca a ninguno de los dos

Mladen Dolar, *Una voz y nada más*

Así como Sarmiento se proponía “oír las revelaciones de los cómplices, las deposiciones de las víctimas, los recuerdos de los ancianos, las doloridas narraciones de las madres (...)” (*Facundo* 52), Evita escuchó a las madres, a los ancianos y a los marginados para interpretar sus necesidades.<sup>40</sup> Pero ella no pretende trasladar esas voces populares a la escritura sino que en la interpretación de la oralidad y el inmediato cumplimiento de las demandas de sus seguidores se resuelve la lógica de la operatoria, sin excedentes lingüísticos. Al “interpretar” al *otro*, Evita se

---

<sup>40</sup> Al hablar de Evita como mediadora, debemos reconocer el subtexto católico que sitúa a la Virgen como intermediaria ante el Padre. Para una interpretación de la simbología religiosa en las representaciones de Evita, véase el capítulo VII, “Evita en el reino de otro mundo”.



construye a sí misma como representante y a la vez representación del *otro* y así, desde su posición de intermediaria, articula su voz y su propio discurso.<sup>41</sup>

Hábil en reconocer las demandas que distintos sectores dirigen al Estado, Evita tiene también una notoria capacidad para “sintonizarlas” en lo inmediato con las propuestas del movimiento peronista. Comprende las necesidades que se le refieren en una voz que reconoce porque es su propia voz, y oficia de *traductora* entre pueblo y el funcionario público para que el Estado entienda los deseos y frustraciones de sus *descamisados*. Pero es a través de esa coparticipación en un lenguaje común que el mimetismo expresivo de Evita provoca que el pueblo/audiencia escuche realmente el eco de sus propias voces expresando sus deseos y aspiraciones. Es así que se establece una solidaridad lingüística pero también emocional por la que los *descamisados* como grupo adquieren conciencia de tal a partir de que Evita (y el peronismo) los interpela. Es, por lo tanto en los discursos de Evita hacia ellos que el grupo reconoce y define su propia voz.

Esa particularidad de reconocer la voz de las masas y comunicarse con ellas haciendo uso de su mismo lenguaje y del saber popular, le permite establecer lo que Martínez de Richter denomina un pacto de mimesis lingüística con el pueblo que será cardinal en la relación del peronismo con sus partidarios (Historia del cóndor 51). “Quiero que vean en mí a una mujer del pueblo” (Perón, *Discursos* 214) porque “nacé en el pueblo y sufrí en el pueblo. Tengo carne y alma y sangre de pueblo. Yo no podía hacer otra cosa que entregarme a mi pueblo” (*Discursos*

---

<sup>41</sup> El rol de intérprete es también advertido por Alejandro Susti González, quien indica que ya desde los primeros tiempos en que Eva Duarte trabajaba de actriz de radioteatro se percibe en ella “el deseo de transmitir y encarnar la voluntad del otro a través de la interpretación de un rol mediador”, “*Seré millones*”: *Eva Perón: melodrama, cuerpo y simulacro*, op.cit. 54.

425) así, a través de una retórica repetitiva, solía reforzar Evita en sus discursos su pertenencia y empatía.

Los vítores en la Plaza de Mayo, los relatos de los desvalidos que ella recoge en sus discursos y las palabras de quienes acuden a hacerle pedidos, así como el clamor de sus “grasitas” y aún las cartas que le envían con grafía incorrecta y que tomaban frecuentemente la forma de conversaciones con un familiar, representan un código fácilmente descifrable que la líder reconoce de inmediato. Sin embargo, Evita no actúa como etnógrafa: escucha y se reconoce en esas voces populares cuyo tono y mensaje comparte, pues para ella el *otro* es el semejante, su par. Evita *interpreta* a las masas en virtud de su emergencia del mismo sector popular y por eso se establece como mediadora entre este último y Perón (Svampa 307). Decididamente, su voz sintonizaba con los oídos del pueblo.

Debemos notar que esa masa redefinida como Pueblo a partir del peronismo es un sujeto colectivo con voz propia que es interpelado por Evita y por Perón, pero que a la vez interpela a sus mandantes. María Sofía Vassallo destaca la singularidad de la interacción que se genera entre Evita y la multitud, donde dialogan una voz individual y una voz colectiva, en cuyo marco se negocian sentidos y se crea un vínculo estrecho entre ambos interlocutores (1).<sup>42</sup> La importancia de esta negociación es indudable pues el diálogo bidireccional que Evita entabla con su gente le sirve de repositorio y determina que la realidad nacional se teja con relatos orales que se entremezclan con sus discursos, en los que ella asume la voz del pueblo.

---

<sup>42</sup> Vassallo estudia el discurso de Eva Perón desde el campo de las ciencias sociales. La cita corresponde a su trabajo de investigación “El diálogo entre Evita y la multitud del 22 de agosto de 1951”.

Consciente de que la reciprocidad dialógica se asentaba sobre esa pauta de identificación trata de que el lenguaje utilizado en sus discursos -aunque fueran composiciones de terceros en su mayoría (Muñoz Azpiri, personal de gabinete)- se mantenga dentro de los márgenes de comprensión del receptor. También, los recursos lingüísticos y literarios empleados carecen de todo enciclopedismo que pudiera volver incomprendible para el pueblo el mensaje ideológico, que es mantenido dentro de su horizonte cultural. En otros términos, el discurso de Evita, que se retroalimenta de la voz del pueblo, se mantiene adscripto a su confesa ideología de ser una par de su gente, y al mantener un bajo grado de densidad léxica, le permite crear con el oyente un vínculo profundo que se pacta en la voz.

Utilizaba un vocabulario, nota Marysa Navarro, que parecía extractado de un radioteatro pero que era también el que empleaba el pueblo, de modo que Evita “transformaba sus discursos en dramas en los que actuaban los mismos personajes estereotipados con determinados adjetivos: el pueblo era siempre “maravilloso”, Perón “glorioso”, la oligarquía “egoísta y vendepatria”, ella “una débil mujer” (*Evita* 354).

En la maniobra de escuchar y vocear al *otro* Evita concreta la entronización de la oralidad, el recurso que tiene el Pueblo para expresarse. En tal expediente ella verbaliza a aquéllos que no poseen acceso a la letra, para permitirles que accedan de todos modos al espacio del poder. La continua interacción con las masas se filtra en su discurso, y la oralidad popular, entonces, hace parte de la discursividad de Evita. Aunque, teniendo en cuenta la forma directa (discursos con público presente, generalmente multitudinario) o indirecta (a través de la radio, especialmente) en que sus mensajes se manifestaban, se pueden distinguir dos perspectivas de la discursividad.

Una, la presenta “en crudo” en sus interacciones o ante el público y está poblada de marcas orales como sus titubeos y autocorrecciones. A pesar de que Evita es la oradora, el pueblo también toma su turno filtrando su voz y su respuesta. Y, la otra perspectiva es la de la difusión radial de sus mensajes, en la que se suprimen las vacilaciones y no existen ni la respuesta inmediata de la multitud ni las manifestaciones injertadas por el Pueblo durante las pausas de la oradora.

Basándome en el trabajo de Sofía Vassallo, cito algunos ejemplos de las transcripciones que la propia investigadora realizó de las cintas de archivo. En el discurso pronunciado el día del “Renunciamento histórico”, el 22 de julio de 1951, en que “el diálogo con la multitud (...) es el único que pasó a la historia como tal” (Vassallo 2), la investigadora advierte que es Evita quien controla el uso de la palabra aunque las pausas constituyen el turno de la multitud (2):

Evita: Hoy, mi general, en este Cabildo del Justicialismo, el pueblo, como en 1810, *preguntó que quería saber de qué se trata*. Aquí ya sabe de qué se trata y quiere que el General Perón siga *di-dirigiendo* los destinos de la Patria.  
Público: Aplausos. “¡Con Evita! ¡con Evita! ¡con Evita!” (varias veces, con fuerza creciente)” (3).

En la transcripción de Vassallo se percibe la autocorrección y los errores de concordancia - marcados con cursiva- que muestran a una Evita vacilante “lo que se percibe también en las vibraciones de la voz” (3). En la siguiente alocución también se perciben las vacilaciones y ausencia de concordancia, “Evita: No me interesó jamás la insidia ni la calumnia cuando ellos *desataron* sus lenguas *desatadas* contra una débil mujer argentina... Pero *nunca me*, nunca me dejé engañar” (3). Los mensajes grabados permitían indudablemente corregir la terminología, censurar los términos agresivos y corregir errores de sintaxis, exhibiendo un uso más trabajado de su voz.

El volumen que recoge los discursos completos de Evita transcribe el mensaje de ese día, haciendo referencias tales como “El pueblo prorrumpe en ensordecedora aclamación”, “El espectáculo no tiene precedentes en la historia” (352) o “Y Eva Perón dice entonces... vencida ya por los sollozos...” (*Discursos* 352), lo que nos permitió leer el discurso “como si” lo estuviéramos oyendo. No podemos pasar por alto el hecho de que el texto parece cambiar de género a medida que se avanza en su lectura, pues el discurso está “contado” como una ficción.

Innegablemente, el discurso del peronismo fue comunicado de un modo altamente eficaz a través de la radio. Es forzoso destacar el papel decisivo que jugó la radiofonía como instrumento esencial que garantizaba la presencia del Estado en cada hogar argentino. Sin ese medio ni Evita ni el peronismo habrían sido lo que fueron.<sup>43</sup> La radio (re)encuentra en Evita a su estrella. “Como actriz de cine, fui francamente un desastre. Como actriz de teatro, menos que mediocre” reflexiona la Evita creada por Posse al analizar sus dotes en retrospectiva, quien, sin embargo concluye “Pero en la radio, en cambio, fui buena. Aprendí a dominar la voz... La voz fue importante, sí. Soy sólo mi voz. Políticamente, digo...” (*La pasión* 127).

Ciertamente, a despecho de los juicios valorativos que abundan - buena, mediocre, no convincente- Evita era, ineludiblemente, actriz. Y si el celuloide o las tablas no le hacían justicia, es innegable que la radio es el medio donde triunfa *su voz*. Así lo demostrará en el papel más

---

<sup>43</sup> La importancia decisiva de la radiofonía para Evita puede leerse en más de un sentido pues se debe recordar que, además, es a través de su relación con jerarcas y autoridades de las telecomunicaciones que Eva Duarte logra allegarse al poder, aún antes de conocer a Perón. Se considera muy probable que el coronel Imbert, interventor de Correos y Telecomunicaciones, o su secretario, Oscar Nicolini, con quienes Eva trabó amistad, hayan influido para que aquélla lograra “un contrato que marcó su vida profesional” (Navarro, *Evita* 63-64).

importante de su vida pues “es como todo: para ser hay que destruir con energía lo que se fue, lo anterior. La autenticidad, ésa es la trampa...” (*La pasión* 127).

Eva Duarte había crecido en el gremio actoral, de modo que en su etapa en el poder, transmigrada ya en Eva Perón, se arma persona pública usando armas que conoce. Va a representar su papel ante un *pueblo/público* y en esta representación su voz es crucial. Intensamente consciente de que su capital estaba en su voz bien timbrada y en su forma particular de decir, recordaba sus papeles en radio cuando interpretaba a famosas heroínas de la historia y copiaba de ellas - a través del personaje del libreto - discurso y tono de las grandes mujeres.<sup>44</sup> Remarcando la simbiosis, el intelectual peronista Julio Bárbaro señala que en Evita “[e]l personaje y la persona eran idénticos”, “no había doble discurso, ella hablaba como era su absoluta forma de ser” (citado en Guagnini, s/n).

“Eva se fogueó básicamente en el radioteatro” señala el periodista especializado en medios, Alberto Borrini quien explica que “fue la primera mujer de un candidato que lo acompañó en sus giras al interior... La razón era que la radio la había hecho famosa en las provincias”. Sobre su capacidad, aclara que “Tenía un talento natural, y su mensaje llegaba indudablemente a vastos sectores de la población, pero no resulta sencillo calificarla como comunicadora porque contó con el apoyo incondicional de la radio, en esos años en manos del Estado” (citado en Guagnini, s/n).

Como actriz, conocía los efectos que una voz resquebrajada podía provocar en la sensibilidad de la audiencia/pueblo, de modo que en un juego histriónico devino una experta en

---

<sup>44</sup> El ciclo radial se llamaba “Biografía de mujeres ilustres” y se transmitía por Radio Belgrano. Entre 1943 y 1944, Eva Duarte actuó 18 biografías de mujeres destacadas, con libretos escritos exclusivamente para ella (Navarro, *Evita* 64).

cargar de emoción la palabra hasta dar con el tono pasional que la caracterizó para siempre. Mucho se ha adjetivado tratando de definir su voz: “La voz áspera de Eva Perón fue su sello frente a los micrófonos”, “A partir de 1935 se templó en el melodrama de los radioteatros y en 1946 se exaltó por primera vez en el fervor de la política” dice el periodista Lucas Guagnini, s/n). Juan José Sebrelí, en coincidencia reitera que “[e]l atractivo estaba en la voz áspera, enronquecida, que modulaba súbitos arrebatos de ira” (Sebrelí, *Comediantes* 79). Mary Main insiste en el mismo adjetivo, cuando describe su voz “tan áspera como la de los canillitas que vocean periódicos en la calle Corrientes” en su temprana obra sobre Evita, *La mujer del látigo* (76).

Del mismo modo que ambos hablan de un *plus* en la voz que es ajada y áspera, la periodista Fleur Cowles había reparado en la característica lacerante de su voz. Autora de la polémica obra sobre los matrimonios Rosas y Perón, *Bloody Precedent*, Cowles conoció a Eva Perón en persona durante su estancia en Buenos Aires mientras acompañaba a su esposo. Entonces fue invitada a compartir una jornada con la líder popular y recuerda el poder de su voz “olas de aplausos ascendían histéricamente hacia nosotros atraídos por su voz, que ella usaba como un látigo” (Cowles, *Friends* 177).

Cowles no será la única que advierta que Evita usaba su voz como un rebenque. Mary Main, también califica a la líder argentina como “la mujer del látigo”, eligiendo la expresión para titular su libro. La metáfora del látigo propone una imposibilidad de escapar del poder de su voz, que como una fusta azota, flagela y disciplina. Áspera, exaltada, iracunda, arrebatada, Evita es *su voz*, que aterriza como el azote de un látigo en los oídos de su audiencia, marcándolos. Este rasgo se combina para exaltar el poder, el alcance y la impredecibilidad de la oralidad en Evita.

La reproducción infinita a través de micrófonos y parlantes se vio potenciada por el uso inteligente de los medios de difusión a su alcance en la época, que permitieron la propagación masiva ya que a través de los mismos la voz penetraba los hogares, era una presencia que “acechaba” al oyente prácticamente en cualquier sitio. Si se buscaba que el mensaje de Evita fuera personalizado y que llegara en forma íntima, para eso ahí estaba la radio que “se institucionalizó como un miembro más de la familia y la vida nacional” como señala Alicia Gallotti y “se adecuó a sus horarios con una fidelidad que la televisión no logró ni en su momento de gloria” (Gallotti 5).

A propósito de la íntima relación que creaba la radio, el relato de Edgardo Cozarinsky, “Star Quality”, hace referencia a la voz de Evita como una voz que “los domaba” y que “estaba adiestrada para vencer a los más rudimentarios aparatos de radio que podían sintonizarla en un pueblo al borde de la pampa, esa voz que tal vez aun en esa hora de estrellato, *se dirigía solamente a ellos*” (67, mi énfasis)<sup>45</sup>. Es decir que, superando toda barrera geográfica y electrónica, Evita se constituía en una presencia animada que les hablaba individualmente a sus *descamisados* como en un diálogo que buscaba el oído particular de cada uno.

No es extraño, entonces, que para muchas personas más que una imagen Evita siga siendo una voz. Una voz que se ha emancipado, que se desprende del cuerpo, “un misil corporal que se ha desprendido de su fuente”, como enseña Mladen Dolar (*Una voz* 89). Esto es, una voz que supera la propia estructura corpórea. El filósofo esloveno ubica la voz en un lugar topológico

---

<sup>45</sup> “Star Quality” es un relato compilado en *Vudú urbano*, en el que el escritor y cineasta argentino Edgardo Cozarinsky sueña con Eva y practica el recuerdo de un film que ya no va a filmar, y que trataría de María Eva Duarte. De la misma manera que lo hicieron Borges y Walsh, entre otros, Cozarinsky utiliza la alusión, sin llegar a nombrar a Eva.



ambiguo que es la intersección del lenguaje y el cuerpo y considera que la voz, como todos los objetos de la pulsión, prolonga el cuerpo como una excrecencia. En el caso de Evita, mitad invisible y audible, la propia voz le daba cuerpo en realidad. Al reproducirse las cintas con sus mensajes, se pone en marcha un mecanismo por el cual su voz en *off* la trae de vuelta y la devuelve viva.

Si existía esa independencia de cuerpo y voz en Evita, gracias a la radiofonía, el divorcio entre ambos se tornaba más concreto. Durante la celebración del primer Día del Trabajador posterior a su fallecimiento, el 1º de mayo del año 1953, Perón hizo reproducir por los altavoces de la Plaza de Mayo el último discurso grabado por Evita. Su voz “acusmática”<sup>46</sup> se propagó entonces *ad infinitum*, a través de los altoparlantes, por toda la de la Plaza de Mayo, y a través del éter, a cada rincón de la República, edificando la figura de la líder; rearmando su imagen viva ya no en un cuerpo físico, al que no corresponde según Mladen Dolar, sino reasignándole un cuerpo virtual en la mente de cada argentino para quienes la voz de Evita constituía una apelación a otros sentidos.

De tal modo, Evita vuelve a la vida y su voz, que es lo único que “está presente” dibuja un cuerpo en la memoria de cada connacional. Su mitad audible vuelve corpórea su mitad invisible generando múltiples nuevas representaciones de la Abanderada de los Humildes. Así se congenian la importancia atribuida a su cuerpo - vivo y muerto- y la trascendencia que se le asigna a su voz en las representaciones del imaginario nacional.

---

<sup>46</sup> Para M. Dolar, el valor acusmático de la voz está en Pitágoras, y también en los aparatos que permiten una voz sin presencia, como la radio, el gramófono, el grabador o el teléfono.

Hacia 1951, ya está gravemente enferma. Es entonces, cuando esa Evita que se resiste a la letra (Avellaneda), que domina los registros y las inflexiones orales, pasará el grito y las apelaciones al lunfardo por el cedazo solemne del texto. Cuando su voz no podía contener su mensaje debido a lo avanzado de su enfermedad, la letra -el texto de su pseudo autobiografía- le ofrece la apoyatura en que fijarlo.

Deviene entonces una *voz de papel*. Sin embargo, para ese entonces, Evita ya era “toda voz”. No entra en el sistema letrado, es decir no se “fija” en la letra, sino hasta muy tarde, sostiene Andrés Avellaneda, quien propone que habiendo construido su primera imagen en el aire (refiriéndose al éter) Evita se movía por fuera de la letra, de tal modo que ella *era* “oral”, es decir, *era* los personajes de radio que interpretaba. La elocuencia de sus discursos y su capacidad de convicción mantuvieron su posición fijándola con fuerza en la oralidad y sólo unos meses antes de morir, explica Avellaneda, cuando se hace inminente “el cese de la voz y la oralidad” debido a lo avanzado del cáncer, ella fija su mito en la letra en *La razón de mi vida* (115-117).

Cuando escribe (o autoriza la versión que otro escribe por ella) *La razón de mi vida*, mantiene el lenguaje llano, sencillo, altamente redundante, exclamativo y emocional que articulaba en sus mensajes orales.<sup>47</sup> Aún por escrito Evita *les habla* a sus descamisados, escribe en la confianza de que ese nivel de lengua es el que ellos manejan. Este rasgo nos lleva a

---

<sup>47</sup> Es de público dominio que la obra no fue escrita por Eva Perón sino por un *ghost writer*, presumiblemente el español Penella da Silva y corregido por Raúl Mendé. Eva Perón reconoció y aceptó el texto como propio. En este sentido, Marysa Navarro explica que “Evita no escribió *La razón de mi vida*. Su autor fue el periodista español Manuel Penella de Silva. En declaraciones que formuló a la revista Primera Plana unos años antes de morir, Penella explicó que se acercó a Evita por intermedio de Benito Llambí, ministro argentino en Berna, para proponerle una idea que había pensado presentar anteriormente a otra mujer excepcional, Eleanor Roosevelt (...) Acordaron sin embargo que él escribiría un libro como si fuera Evita, pues ella se entusiasmó con este último proyecto. Después que lo consultó con Perón, empezaron a trabajar” (*Evita* 334).

reafirmarnos en la idea de que la *razón* del título no es “razón” en términos letrados, Evita trata de acercarse a la voz popular y no a la voz que *razona* en términos ilustrados. De la plurivalencia del vocablo, la lectura que aquí hacemos del título de la obra desecha ese último y se atiene al sentido de “razón” en tanto objetivo, causa o propósito<sup>48</sup>. La otra *razón*, la facultad de discurrir dentro de la lógica es en el texto reemplazada por el sentimiento.

Por otra parte, como propone David William Foster, “*Razón... is without question a document of Argentina popular culture (...) it was written by an author who was addressing herself to a broad-based popular audience and who was in fact a product of the same culture as that audience*” (Foster, “Narrative” 76-77). Es decir, que la voz que esgrime Evita en su autobiografía la posiciona frente a una gran audiencia que, a través de sus convenciones discursivas, se identifica con esa voz porque se trata de un documento de la cultura popular argentina, escrito para y por alguien que ha salido también de esa gran audiencia popular.

### **Evita: voz y gestión**

La voz de Evita se abre paso en un medio adverso en una época en que no se esperaba discurso alguno de una mujer. Mucho menos se esperaba que, a través de un discurso potente y único, delineara a la mujer nacional. La voz de Evita, que se constituyó en su marca y que lleva su mensaje a todos los *descamisados*, asume matices particulares cuando se dirige a la mujer argentina. Nos referimos a que a la misma le habla en dos “voces”: la del discurso oral y la de su

---

<sup>48</sup> Luis Intersimone nota que podrían existir otras interpretaciones y sostiene que hasta ahora el término no ha sido problematizado desde ningún sector. Ver su artículo “Las dos Evas, los dos Borges, los dos Perón” (21).

gestión. Su voz se vuelve contradictoria marcando un desajuste entre el mandato que transmite y la voz que reserva para sí.

En efecto, la misma voz que promueve los valores familiares y la necesidad de permanecer en el hogar es la de la primera mujer en la historia latinoamericana en acompañar a su esposo en las giras presidenciales y en cumplir ella misma una función política. Es la mujer que se “inventa”, que concibe una imagen nueva de “esposa de presidente” para romper con el modelo formulaico. Y es, fundamentalmente, la voz de la mujer que funda un partido político.

Si bien conduce a las mujeres al sufragio y a su participación activa en tareas “patrióticas” Evita, la mujer que trabaja desde los 15 años, no cumple un rol modélico pues existe una contradicción entre la participación que les ofrece a las mujeres y su propio accionar. A través de su discurso, Evita se muestra consciente y reconoce los ámbitos de los cuales están excluidas sus congéneres, “piens[a] que únicamente las mujeres serán la salvación de las mujeres” (*La razón* 158) y que constituyen “la gran ausencia” porque “[n]osotras estamos ausentes en los gobiernos. Estamos ausentes en los Parlamentos. En las organizaciones internacionales. No estamos ni en el Vaticano ni en el Kremlin (...) No estamos en ninguno de los grandes centros que constituyen un poder en el mundo” (155). Sin embargo, a pesar de las encendidas declaraciones, en su prédica no se advierte la intención de fomentar que la mujer trascienda los límites de las funciones asistencialistas que parece imponerles.

Su voz se alza, en cambio, en favor de una mujer maternal que desde las trincheras del hogar vigile la formación del nuevo ciudadano. Predicaba que “La misión sagrada que tiene la mujer, no sólo consiste en dar hijos a la Patria, sino hombres a la Humanidad” (Perón E., *Su palabra* 117). Cuando crea el Partido Peronista Femenino el 26 de julio de 1949, pronuncia un

discurso que perfila la “nueva” función reservada a la mujer argentina: “(...) ella debe ser la formadora de la nacionalidad, ya que es la primera maestra del niño desde su cuna misma. Es allí en la misma cuna, donde comienza a enseñarle al hombre que debe ser (...) patriota” (citado por Bianchi en “Catolicismo y Peronismo” 131).

El mensaje surge claro de la profusión de referencias que identifican a la mujer, madre y ciudadana, con la edificación de la nación. Así, a través del espejo de Evita, todas las mujeres deben diferenciarse del hombre, ser femeninas y dedicadas a las tareas hogareñas, ya que “cuando hablamos del hogar argentino y de la mujer, como símbolo de ese hogar, estamos hablando de la mujer cristiana, y del hogar asentado sobre esta base de sólida moral tradicional”.<sup>49</sup>

En la misma línea argumental, el “voto femenino, [es] la facultad de elegir y de vigilar, desde *la trinchera hogareña*, el desarrollo de esa voluntad, que se ha convertido así, más que en una aspiración, en una exigencia impostergable” (Perón, *Discursos* 40, mi énfasis). Su retórica no deja dudas: su voluntad de que la mujer se foguease en la ideología tenía el objetivo de que pudiera ejercer de transmisora de esa ideología para formar nuevos “ciudadanos peronistas” en su ámbito de influencia “natural”, el hogar.

Su insistente prédica en favor del hogar tiñe buena parte de su autobiografía, en la que habla una voz imperativa y crítica,

Todos los días millares de mujeres abandonan el campo femenino y empiezan a vivir como hombres (...) Prefieren, como ellos, la calle a la casa. No se resignan a ser madres, ni esposas. Sustituyen al hombre en todas partes (...) Cada día es mayor el número de mujeres jóvenes convencidas de que el peor negocio para ellas es formar un hogar. Y sin embargo para eso nacimos. ... Renunciamos al

---

<sup>49</sup> “Discurso pronunciado el 26 de febrero de 1947 desde la Quinta Presidencial de Olivos” por L.R.A. Radio del Estado y la Red de Radiodifusión, en Fernández, Aníbal (comp.), op. cit, p. 56

hogar entonces... salimos a la calle en busca de una solución... sentimos que la solución es independizarnos y trabajamos en cualquier parte... pero ese trabajo nos iguala a los hombres y... ¡no! No somos como ellos (...). Y cada día el mundo necesita en realidad más hogares, y para eso, más mujeres dispuestas a cumplir bien su destino y su misión. Por eso el primer objetivo de un movimiento femenino que quiera hacer bien a la mujer, que no aspire a cambiarlas en hombres, debe ser el hogar (*La razón* 149-150).

Otra vez está presente la semantización del hogar con la nación adjudicando ese espacio como sede de la buena madre y cuna del “futuro nuevo ciudadano”, que debe encontrar allí la savia de la que nutrir sus valores nacionales. Los valores nacionales inculcados por otros regímenes también, al respecto, no podemos dejar de mencionar que la retórica del pasaje citado trae ecos del discurso fascista presente tanto en Mussolini como en Franco y Hitler.

La fuerte inscripción de la histórica tradición maternalista nos presenta una mujer sobredeterminada por su condición de madre que “cría hombres” pues, como ella indica, “El hombre (...) no sabe lo que cuesta criarlos! ¡Nosotras sí! (*La razón*, 156). La maternidad en la discursividad de Evita, quien como sabemos no fue madre biológica, era entendida como una sagrada y abnegada misión que relegaba a un plano secundario toda otra ocupación femenina (aún la madre-obrera, es ante todo madre).

Cuando Martínez de Richter analiza este rasgo en su detallado estudio “Historia del cóndor y los gorriones...”, halla que esa ideología tiene apoyatura teológica en la Epístola de San Pablo a Timoteo, donde se expresa que la mujer, quien debe *permanecer en silencio* y no enseñar ni dominar al marido “se salvará por la crianza de los hijos” (Timoteo, I, 1,11-15, mi énfasis) (55). Curiosamente, la fuente bíblica que la crítica ve como justificativo de la ideología maternalista transmitida por la voz de Evita habla de una madre, que es antes una “mujer que debe permanecer en silencio”. Es decir, justamente la práctica que Evita no cumple: ella irrumpe

con su voz, rompiendo públicamente el silencio y forjándose una persona pública con poder. Sin embargo su voz, que se alza para liberar a la mujer, es la misma que le transmite el mandato de domesticidad.<sup>50</sup>

En efecto, la dialéctica de Evita conceptualiza al sujeto femenino nacional a partir de su identidad como esposa y madre y la mantiene aún encorsetada en una domesticidad que tardará décadas en deshacerse, ya que cualquier convocatoria a la activa participación política y gremial queda sujeta a la urgencia de permanecer en los hogares.

Debe, sin duda, reconocerse que gracias a su conciencia de mujer Evita logra dar voz a las mujeres argentinas para que elijan a sus gobernantes, es gracias a su impulso que la ley del sufragio femenino entra finalmente en vigor. Además de colaborar a ensanchar la base de votantes, la ley permitió incluir a las mujeres argentinas en actividades cívicas. Pero la retórica sigue siendo clara respecto del lugar de la mujer en la “Nueva Argentina”: Evita proponía que “[e]l sufragio femenino será la escuela cívica donde llegará a su máxima expresión la influencia protectora del hogar cristiano, eje y escudo de nuestra formación social”.<sup>51</sup> A la vez que propicia y reconoce el desempeño de la mujer en el plano laboral, desde el gobierno se busca “condenar todo aquello que las alejara de su ‘destino y misión’” (Bianchi, *Catolicismo...* 120).

---

<sup>50</sup> La historiadora Mirta Zaida Lobato coincide en señalar que la organización y participación sindical de las obreras peronistas también fue un elemento positivo de la configuración cultural del peronismo pero convivió con el ideal de domesticidad ampliamente difundido en las décadas precedentes (*Historia de las trabajadoras en la Argentina (1869-1960)*). De modo que la posibilidad ofrecida a la mujer (en este caso obrera) de acceder a cierta porción del espacio de poder económico o político, de ningún modo la libera de la domesticidad tradicional.

<sup>51</sup> Discurso del 26 de febrero de 1947, en Fernández Aníbal, (Comp) *Eva Perón, Discursos Completos* (57).

De hecho, a las mujeres que eran formadas para ocupar posiciones en las Unidades Básicas (organizaciones barriales del Partido Peronista Femenino) no se les pedía que rompieran con los patrones patriarcales, sino que la ampliación del radio de actividad que se les ofrecía las situaba al frente de actividades cívicas o asistenciales, de referencia y formación doctrinaria, pero que las devolvía siempre, material e ideológicamente, al hogar donde eran jefas.

En este hablar “a dos voces” de Evita que proponemos la literatura parece estar más atenta al “discurso” que plantea su gestión que al mensaje de su voz. Las letras sintonizan con la Evita “en acción”, recogen su carácter único y la personifican en una dimensión distinta del modelo que ella proponía para las mujeres de su pueblo. Tomás Eloy Martínez lo refleja en su novela donde pinta a Evita con trazos muy puntuales, “Era una mujer que salía de la oscuridad de la cueva y dejaba de bordar, almidonar las camisas, encender el fuego en la cocina, cebar el mate, bañar a los chicos, para instalarse en los palacios del gobierno y de las leyes, que eran dominios reservados a los hombres” (*Santa Evita* 198). Es decir, una mujer en un espacio público, preponderantemente masculino donde articulaba su voz.

La retórica de Martínez nos aproxima a la doble voz de Evita de que hablamos: ella dejaba atrás a la mujer tradicional y saltaba de la cueva a la luz de los palacios de gobierno que serán su ámbito de actuación, donde no se borda ni se cocina ni se cría niños. Nada más alejado del hogar tradicional, sin embargo, a las mujeres argentinas les hablaba mientras éstas permanecían en sus propias *cuevas*. Es allí donde su voz se duplica. Evita tuerce cuanto puede su retórica para trazar una analogía que intenta convencer que el que ella preside es también un hogar - la Patria- “sólo que un hogar, mucho más grande, es cierto (...) pero al fin de cuentas hogar, el gran hogar venturoso de esta Patria mía que conduce Perón (...)” (*La razón* 170).



De este modo, hogar como patria y hogar como nación determinan el sitio que la mujer nacional debía ocupar en el esquema de la ciudadanía en la Nueva Argentina propuesta por el peronismo. La metonimia se refuerza cuando Evita misma afirma que “En las puertas del hogar termina la Nación entera” (*La razón* 150). Todo parece determinar que desde el hogar, la mujer es la guardiana de la Patria.

También Beatriz Guido, desde las letras femeninas, en *El incendio y las vísperas* hace decir a su personaje del Sr. Pradere que “Eva, Eva; [es] la historia con nombre de hembra, la historia con polleras, sexo y vagina” (193). No se trata de una mujer común, es una mujer con mando que está haciendo la historia y la firma con su nombre de mujer, desafiando los esquemas de género vigentes en su tiempo. Sin embargo, contrariando su gestión su voz promueve que “[n]acimos para constituir hogares. No para la calle” (*La razón* 150).

Su actividad pública y política, a pesar de su intento por disimularlo en el texto de su autobiografía (Martínez de Richter), promueve lo contrario de lo que predica: Evita trabajó y se forjó la imagen de una mujer con poder.<sup>52</sup> De hecho, como bien señala Martínez de Richter, la contradicción del texto de *La razón de mi vida* que más cuesta resolver es explicar el enorme poder político detentado por Eva Perón en el esquema de una sociedad patriarcal como la argentina y dentro de un movimiento que adhería a esos valores (54). Al presentar su capítulo “The Power of a Woman”, J. M. Taylor se había referido también al tema notando que “Evita confronts us with the enigma of power attributed to a woman in a traditionally and formally patriarchal society... that devalues women as against men” (*The Myths* 10).

---

<sup>52</sup> En su caso, aunque se trate de una líder informal, en el sentido que le da José Luis de Imaz ya que el suyo no fue un poder institucionalizado ni burocrático, su peso político la hacía indudablemente poderosa, como ninguna otra mujer y como pocos hombres en su tiempo.

El mensaje que la voz de Evita transmite parece anclar en la persistencia del ser femenino natural, reivindicando para la mujer lo que se considera deseable para ella, es decir lo “femenino”. Virginia Woolf había reclamado la búsqueda de “un cuarto propio” para la mujer como alegoría de la necesidad de autonomía. Sin embargo, la mujer que la voz de Evita diseña para su país ya tiene un lugar que le es propio y donde gobierna -el hogar- y una función que debe ejercer en ese ámbito -constituir y gobernar una familia- ambos conceptos, recusados y combatidos por los postulados feministas. Evita busca la coincidencia entre el papel social (y ahora político) de la mujer con el rol natural, aquél con el que la naturaleza la dota, anatómica y espiritualmente. Lo que hace este discurso es, en definitiva, “cosificar” al sujeto del sexo femenino atribuyéndole un destino que vendría ya inscripto en su biología.

Para Evita, el acceso al ámbito político de las mujeres y sus reivindicaciones quedan subordinados a roles vinculados a la sensibilidad femenina. Como queda visto, voz y gestión de Evita parecen transitar caminos distintos. Su voz promueve un modelo de mujer aún en desarrollo, que todavía se mantiene ceñido a esquemas tradicionales: En definitiva, institucionalizó una identidad femenina maternalista, que es una reescritura de la que ya existía pero investida de ciertos derechos -el voto, sin lugar a dudas el más preminente- que genera la ilusión de estar ampliando el ámbito de acción a través de la participación política. Mientras tanto, bajo esa ilusión la “nueva mujer argentina” se quedó fascinada escuchando su voz sin cuestionar demasiado las discrepancias, tal vez porque esperaba seguir sus pasos algún día.

## Las voces que le presta la literatura

Hay autores que eligen narrar a Evita desde su voz, y es desde la voz que se construye su imagen. Así, ella es la voz de ultratumba, que es central en *La pasión según Eva*, es la vocera de los desposeídos que revive en su propio ser el dolor ajeno en el yo poético de Lamborghini, y también la voz de la mujer prostituida y adicta que vuelve a repartir amor y drogas en los textos de Perlongher. Pero es también la voz de la mujer en el interior del travestido en la obra de teatro de Copi y la voz trashumada de su propio cadáver en *Santa Evita*.

Hacia fines de los años sesenta se puede identificar en la obra teatral *Evita*, de Copi, la entrada en la literatura argentina de una Evita construida para hablar por sí misma, a la que se le confiere la posibilidad de manejar su propia voz. Se trata aquí de una Evita que habla descarada y crudamente en francés, que es el idioma original de la pieza, a un público extranjero. Hace graves acusaciones en contra de Perón, al que inculpa de haberle provocado el cáncer, despotrica contra los personajes de su entorno y planea el asesinato de su enfermera, cuyo cadáver tomará su lugar, mientras ella huye para seguir “su vida”.

En esta obra Evita es una mujer feroz y enérgica cuya voz atronadora es la que manda y deja a Perón disminuido, emasculado, como una sombra de ella y sin poder. Lo enfrenta interpeándolo “¿Te pasaste dos años encerrado en tu escritorio completamente muerto, con un negro que te espantaba las moscas con un abanico? ¿Sabés por lo menos desde cuándo estás muerto, en qué momento?” (58). Copi, en un recurso dramático *camp*, elige para representar el personaje de Evita a un actor, un hombre que se viste de mujer. Se puede pensar que la voz travestida que le adjudica a su personaje se asienta en el hecho de que, como los travestis, ella contiene los dos sexos en un mismo cuerpo. Será una década después, a finales de los setenta,

cuando Leónidas Lamborghini le restituya la voz a una Evita ya radicalizada y apropiada por los movimientos de izquierda. Lamborghini reescribe una nueva versión de *La razón de mi vida*, a través de la descomposición y rearmado de su texto en el poema “Eva Perón en la hoguera”. Y la que resulta es una voz original. Es el decir de Evita fraccionado, es su voz desarticulada y rearmada otra vez.

El poema es parte de su colección *Partitas*, que equivale a decir “variaciones” o, que, en sentido literal significa “partidas” (despedidas y fragmentos), y se revela como una fractura sobre el orden visible de la lengua (Dalmaroni, *La historia y la política en la ficción argentina* 72). Todos los poemas incluidos en dicha colección constituyen variaciones sobre un tema que el autor usa como fuente, y sufren la misma desarticulación de la sintaxis original, para luego proceder a la reescritura del texto. En este caso, la fuente es la autobiografía de Eva Perón y cada serie del poema reescribe una parte de ese libro. Dieciocho poemas recrean sendos núcleos de significación de *La razón de mi vida*.

Lo novedoso es que para reescribir los segmentos escogidos le otorga a Evita una voz nueva. En realidad, lo que el autor se propone es soltar el texto, liberando la potencia revolucionaria contenida en una obra fajada, ceñida, atrapada en el tipo de género que adscribe al discurso oficial. El propio Lamborghini ha enfatizado que si se quiere expresar la carga trágica de nuestra realidad histórico-política, tiene más eficacia asimilar esa distorsión, asumirla y devolverla multiplicada (Lamborghini, 1995: 10). Y eso es lo que hace con el texto.

Metafóricamente, uno de los núcleos trascendentes escogidos se relaciona con el momento en que Evita se ve como un gorrión de una bandada mientras Perón, identificado con un cóndor, le enseña a volar. “hasta mí: la más. una humilde en la bandada. / un gorrión y me

enseñó: / un cóndor él entre las altas. entre las cumbres:/ a volar. / si casi y cerca: / a volar. / si casi de: /a volar/ en una inmensa. un gorrión. /y me enseñó: (...)" (sic, 61).

El texto nuevo, desnudo de todo elemento propagandístico y acercado a un lenguaje más despojado donde se resalta la contundencia de sus ideas y obsesiones encuentra a Evita con una voz fresca, más liberada, con la que se cuenta a sí misma como persona y no como estandarte y vocera de un partido. La crítica Ana Porrúa propone que Lamborghini "ejerce sobre el texto de Eva operaciones ideológicas de radicalización, cuya estrategia básica es crear una nueva voz para Eva, que se despliega a partir de las contradicciones, o de las fisuras, que su propio discurso adquiere en *La razón de mi vida*" (Porrúa 164). También se debe destacar que al desbrozar la obra, que respondía al estereotípico folletín de propaganda y rearmarlo desde el lugar de enunciación de intelectual de Lamborghini, el poema se revela a veces como un campo de tensión en el que se libra una guerra cultural.

Mediante la fractura de la prosa original y el armado a modo de "rompecabezas" de retazos con fuerza particular, Lamborghini logra articular un nuevo discurso de Evita, una textualización distinta por cuyas grietas escapan las verdaderas "razones de su vida". Como en un juego que permite múltiples ensamblajes, con las propias palabras de Evita desarticuladas y vueltas a armar el poema de Lamborghini edifica un discurso en el que una voz con otra tersura rompe con la representación que Evita (o su *ghost writer*) había elegido para sí (para ella). En el proceso, la retórica de Evita, esquemática y declamatoria en *La razón*, se transforma y el texto recreado, sin dejar de ser un alegato de su obra, lo es en clave poética.

Lamborghini presta mucha atención a las cartas de pedido de ayuda que recibe Evita diariamente. Es a través de la alusión a las mismas que se plasma con fuerza el papel de

mediadora, de mensajera, que ella asume entre Perón y los que “están en la hoguera”. La “Abanderada de los humildes” asume la voz de aquéllos, de los desprotegidos, que “son almas destrozadas desfilando. *me dicen:*/ en voz baja./ me dicen: sus casos. los más raros. los más difíciles./ *me dicen:* qué hacer. sus más íntimos. sus casos. el hambre. la miseria./ *me dicen:* les han hecho caer. en voz baja. me dicen: el dolor”(62, minúsculas en el original, la bastardilla es mía). En la elección de los hechos que transcribe el poema y la reiteración del “me dicen”, Lamborghini refuerza contundentemente la función de vocera de su pueblo que se adjudica Evita. Es la voz de los *sin voz*.

Ya en los años noventa tanto Tomás Eloy Martínez como Abel Posse vuelven a tematizar a Evita. Coinciden en la estrategia de convocar en sus novelas una serie de voces y es esa polifonía la que articula a Evita. En *La pasión según Eva*, el narrador “entrevista” a los testigos que responden a las preguntas *in absentia*, lo que contribuye a que la coralidad cumpla su efecto. La centralidad de las voces de otros para (re)componer a Evita juega asimismo en *Santa Evita*, donde Martínez también elige escucharlas. Deja a los testigos (ficticios o reales) la tarea de aportar las piezas con las que va a articular a la líder y de este modo recupera las voces de quienes estuvieron cerca de ella, desde el apoyo como desde el disenso.

Su estrategia narrativa lo lleva a ir detrás de los restos de mito, “el narrador registra en su texto la multiplicidad de respuestas que estimula Evita, va en pos de las huellas que su protagonista dejó en la cultura argentina, recupera las imágenes dispersas...” (Perkowska 73) y lo hace a través de las voces que le “cuentan” a Evita. Son esas voces múltiples las que dibujan el contorno de una Evita que Eloy Martínez presenta como forma sin contenido, vaciada para que

cada argentino pueda llenarla y reponer el significado que más se acerque a la realización de sus deseos o a la cura de sus frustraciones.

Eloy Martínez se interesa en las voces de quienes la miraban de cerca. Como el mismo autor manifiesta, no le interesaban las descripciones bordadas de los miembros de Gabinete o de los Ministros que la adulaban, sino los bordes, el filo que sólo algunas personas que también bordeaban los márgenes veían. Para recorrer esos márgenes de Evita que lo “seducen”, el narrador/personaje orchestra una “doméstica” biografía coral, donde acuden al soporte del relato las voces de testigos disímiles, que en algún punto cruzaron sus vidas con las de Evita.

Por eso allí están las voces de su peluquero-confesor, que la acompaña desde sus primeros pasos como actriz hasta su muerte, la voz de Renzi, su fiel mayordomo, sus compañeros de tablas y “trasnochadas”. El mismo Eloy Martínez, en un claro uso de autorreferencialidad, es novelista e investigador-protagonista del relato y hasta se escucha la voz de Rodolfo Walsh, a quien hilvana en la trama de *Santa Evita*. Todos ellos personajes históricos reales cuyas voces se escuchan en la frecuencia modulada de Eloy Martínez.

Pero en el tratamiento de la voz de Evita es donde radica la particularidad del texto. En la novela, que es la historia de un cadáver, que en tanto tal tiene la boca sellada, se cumple la paradoja de que Evita embalsamada es *todo voz*, “... al pie, [estaba] la caja de LV2 La Voz de la Libertad, donde yacía Ella con su voz inaudible pero rotunda, fatal, más libre que ninguna voz viva” (*Santa Evita* 278). La voz asume aquí una entidad superior. El cadáver habla como ícono. En realidad, el cadáver la convierte en mediadora perfecta que refleja las voces de todos como si vinieran de ella. Es un cuerpo perenne que no deja de hablar como símbolo, alegoría del diálogo continuo que hasta el presente sostiene con la argentinidad.

Tanto Posse como Eloy Martínez, tratan de instalar “la verdad” en el texto a partir de los discursos de personajes-*testigo* que cuentan lo acontecido forjando la representación de Evita. De este modo, los autores parecen decir que las voces corales son voces autorizadas que cumplen la función de reforzar la verosimilitud histórica y los dichos del narrador. El hecho de que tanto la Evita de *La pasión* como la de *Santa Evita* hayan sido armadas sobre retazos corales aportados por un conjunto de personas/personajes que la trataron personalmente y la recuerdan, hace de estas Evitas literarias un *composé* creíble y creativo a la vez. Ambos novelistas se aproximan en el gesto de hacer escuchar a los que permanecen “ausentes” de las versiones habituales para, de este modo, subvertir la historiografía oficial. Esta inclusión de voces que antes no eran tomadas en cuenta responde a una de las características más destacadas de la nueva novela histórica contemporánea.<sup>53</sup>

En *La pasión según Eva*, Posse elige para Evita una voz de ultratumba que tiñe de fantásticos los últimos relatos. El texto abre nueve meses antes del día de su deceso y se cierra con su voz hablando desde la muerte. Esa voz relata su reencuentro (el de su cadáver, en realidad) con su esposo en Madrid,

Pasé años hasta que, en 1972, aquel oficial elegante (...) decidió después de diecisiete años de humillaciones, mandarme en una camioneta a través de la Costa Azul, hasta Madrid... Allí nos reencontramos. Como siempre, en silencio. Era una mañana como sólo las puede tener Madrid cuando quiere. Y él vio que yo le había guardado mi levísima sonrisa. *Y nos volvimos a decir todo*, como cuando comíamos en el Munich de la Costanera... (308-309, mi énfasis).

---

<sup>53</sup> Como explica María Cristina Pons, la nueva novela histórica “no sólo plantea el problema de incluir en la reescritura de la Historia lo excluido, lo silenciado, olvidado y reprimido por y en la Historia, sino que el pasado se recuerda desde los márgenes, desde los límites”, como hace Tomás Eloy Martínez en su novela, en Cristina Pons, *Memorias* (260).



Evita vuelve a “decir todo” sin articular un sonido. La voz ahora viene de otros lados, el silencio es, en este caso, la voz de la memoria que no necesita articularse oralmente. La estrategia esgrimida por Posse, —poner a hablar a Evita en medio de un conjunto de otras voces—

parece acertada en la conceptualización general que traza de Evita. A lo largo de la novela el autor le da una voz para que cuente una vida de mujer que rompió límites de género dentro del discurso hegemónico vigente. Por lo tanto, la descentralización que el autor hace de Evita, enmarcando su voz entre las de otros, es útil para desplazar el riesgo de dejar sobresalir su voz masculina por encima de su personaje femenino.

En la sección anterior nos referimos a la voz con que Evita se dirige a las mujeres argentinas y mencionamos que consiguió para ellas otra suerte de voz, la voz política del sufragio. En su ficción, Posse elige reproducir el llamamiento de Evita, transcribiendo casi textualmente su voz tal y como aparece en *La razón de mi vida*. “Con su voz que arrastraba millones” (236), se dirigió a las mujeres diciendo:

Nosotras estamos ausentes de los gobiernos.  
Estamos ausentes en los Parlamentos.  
En las organizaciones internacionales.  
No estamos ni en el Vaticano ni en el Kremlin  
Ni en los Estados Mayores de los imperialismos.  
Ni en las comisiones de energía atómica (...)  
No estamos en ninguno de los grandes centros que  
constituyen el poder en el mundo (...) ( Posse, *La pasión* 236)

Sin embargo, la misma Evita —representada también deja escapar una infidencia en el texto: confiesa que recurre a sus dotes de actriz para relacionarse dialógicamente con el pueblo, “Tendría que hacer lo mío: alertar sin flojeras. Prometer salud de combatiente y voz enérgica,

como aquella voz que logré en Radio Belgrano cuando Catalina de Rusia convoca al pueblo contra la infamia de los terratenientes boyardos” (*La pasión* 207). Evita —personaje reconoce recurrir a una voz impostada de actriz para hablarle al pueblo, inspirada en sus radioteatros, sobre todo porque, como señala Marysa Navarro, esos radioteatros parecen haber sido su único repertorio cultural. Con los libretos en la memoria y la voz “prestada” de Catalina la Grande y de otras destacadas mujeres, Evita va tejiendo su propia voz única. Entra y sale del universo de sus “heroínas del éter” y al dejarlo, “sin saberlo, encarnó un arquetipo nuevo, que sería tan famoso y universal como el de sus admiradas” (*La pasión* 173). En este sentido, “la adecuación del lenguaje radioteatral a la temática política le permitió dar rienda suelta a su temperamento apasionado, expresando lo que sentía con total falta de inhibición (Navarro, *Evita* 350).

Curiosamente, el autor de esos libretos de radio en el ciclo de las grandes mujeres de la historia que le “presta” la voz a Evita es un hombre, Francisco Muñoz Azpiri, autor también de gran parte de sus discursos políticos. Tampoco podemos obviar que quienes componen la primera voz literaria de Evita son hombres en su totalidad. Me refiero a los “autores” de sus memorias. Es aceptado que Penella de Silva, el periodista español emigrado a Argentina, fue el autor de *La razón de mi vida* (Navarro, *Evita* 334). Él mismo lo afirma en declaraciones hechas a la Revista Primera Plana del 17 a 23 de enero de 1967 (Martínez de Richter 61).

Dicho texto básico al cual Evita habría dado el visto bueno (“Es el hijo que no tuve”, Primera Plana 24 a 30 de enero de 1967, citado por M. de Richter, 61) fue posteriormente revisado a pedido de Perón para que se mantuviera fiel a las ideas y doctrina peronistas. Y los encargados de la revisión y re-escritura (co-autores, con Penella, de algún modo) fueron otros

dos hombres, Raúl Mendé y Armando Méndez San Martín (Navarro, *Evita* 334), a cargo de las carteras de Asuntos Técnicos y Educación de la Nación, respectivamente.

### **Evita y la voz del pueblo: Las cartas**

Alejandro Sustí González destaca el carácter mediador de la palabra de Evita y explica con acierto que “[e]l discurso que el personaje produce en *La razón de mi vida* es el resultado directo de su contacto con el lenguaje íntimo de las cartas, de las conversaciones y consejos prácticos que se intercambian con quienes se acercan a solicitar ayuda” (53). Porque eso es lo que se buscaba al centrar en Evita la figura del puente tendido entre Perón y el pueblo, es decir, lograr articular una relación casi de pares donde el líder y sus seguidores podían comprenderse (aunque esto constituyera una ficción, como advierte Sustí González) y entablarse una cercanía y confianza con EL interlocutor.

En este punto queremos destacar, como lo dijimos más arriba, que la voz de Evita no crea una relación unidireccional sino que, por el contrario invita a un diálogo en el que participa el pueblo. Tal vez ese sea el mayor logro del régimen peronista, el acceso del pueblo a sus líderes y la estrecha relación afectiva generada entre ambos. Se trata de un “ida y vuelta”, una relación dialógica donde el discurso de Evita se nutre también de la palabra del pueblo. De esta forma, la voz del pueblo resulta un eco, una respuesta natural, una extensión de la voz de Evita.

Un capítulo de *La razón de mi vida*, titulado justamente “Las cartas”, hace referencia a la correspondencia que recibe de sus *descamisados*. Allí refiere que las cartas recibidas a diario son “millares” (94). La característica que más destaca en ellas es la elocuencia, a la que califica de

“maravillosa” (94), “porque ni la mejor prosa literaria puede sustituir la elocuencia tremenda del que necesita” (94).

Evita señala que la correspondencia “que me llega es clasificada por un centenar de mis colaboradores. Para este trabajo he elegido hombres y mujeres humildes (...) por eso, hombres y mujeres que han sufrido mucho son los que yo he elegido para (...) leer las cartas que me llegan, clasificarlas y resolver cuanto se pueda” (95-96). En el mismo párrafo funda su decisión en que, como dice Perón, “sólo los humildes salvarán a los humildes”. También agrega que frente al enorme espectáculo de dolor, un rico vería en esas cartas sólo “literatura” y “no vería toda la fe, el amor y la esperanza que cada mensaje trae” (96). Su retórica traza una semblanza del ser humano bueno y sensible, que no contempla al rico. Evita se vale de intérpretes “calificados” que pueden comprender como ella y “por ella” las cartas que no alcanza a leer personalmente. Para cumplir esa tarea recurre a amanuenses que deben reunir condiciones muy particulares como haber sufrido mucho, ser humildes y, por supuesto, no ser ricos. En otras palabras, lo que Evita busca son personas que hubieran desarrollado una sensibilidad especial no solamente para comprender sino para “clasificar”, es decir “catalogar” el dolor o las urgencias ajenas.

La retórica evitista critica la capacidad de entendimiento de los ricos, que no verían en las cartas más que literatura, permaneciendo ciegos al dolor que ella y sus ayudantes sí pueden leer y captar. Que es lo mismo que decir retóricamente que para los ricos, la correspondencia representaría una narración llana despojada del sentimiento de afiliación que otorga el vínculo peronista.

El historiador Omar Acha en su artículo “Cartas de amor en la Argentina peronista” se ocupa de analizar el discurso del pueblo en los años de Perón a través del estudio de fuentes no

tradicionales, en este caso la correspondencia que las personas comunes enviaban a sus líderes.<sup>54</sup> De esta manera, logra un abordaje novedoso de la voz del pueblo. Parte de la premisa de que “el elemento afectivo jugó un papel decisivo en el apego apasionado despertado por Juan Perón y Eva Duarte” (Cartas de amor... s/n) e interpreta las cartas enviadas por el pueblo a ambos líderes como un híbrido entre lo privado y lo público donde se articulan un sentimiento y una demanda, en general material, hilvanando afectividad con los pedidos materiales. Pero lo que nos interesa de la investigación es que subraya que las misivas no eran un mero vehículo para efectuar peticiones sino que constituían lugares desde los que vocear un afecto.

Cuando la “gente común” del pueblo, consciente en muchos casos del defecto de su grafía y de los errores gramaticales, decide “escribir” su pedido no se limita a la demanda material sino que establece una relación de afecto, una familiarización, con sus mandantes. Esta circunstancia marca la originalidad de la teoría de Acha y aleja su tesis de las interpretaciones históricas que ven en la relación Perón-Evita/seguidores, un consenso populista que se explica “desde arriba”, es decir desde el Estado a través de su aparato propagandístico.

En su biografía de Juan D. Perón, *Reflejos de una vida*, Horacio González también rescata la importancia de las cartas, a las que considera como el instrumento más adecuado de catarsis, y observa que el peronismo es el último movimiento político argentino en desarrollarse durante la época de la epistografía (259).

En los tiempos que corrían, indudablemente la misiva constituía el modo privilegiado de comunicación a distancia y ya que el pueblo que seguía al matrimonio Perón se extendía hasta

---

<sup>54</sup> Para ampliar el tema, consultar su tesis de doctorado “Familia amor y política en la década peronista, Facultad de Filosofías y Letras, Universidad Nacional de Buenos Aires, 2005.

localidades muy remotas de la Argentina, las epístolas parecían la forma más accesible y viable de acercarse a sus dirigentes. A través de las cartas se escucha la voz del pueblo. El abordaje de la correspondencia recibida por Evita nos muestra una dimensión nueva y diferente de esa voz.

La literatura también capta la importancia y registra en la ficción esa voz popular. En *La pasión según Eva* Evita-personaje relata los sucesos del 17 de octubre de 1945 cuando el pueblo pide la liberación del entonces Coronel Perón. Es el día en que el pueblo le muestra su ferviente apoyo, fecha que será conocida en adelante como el Día de la Lealtad, la efemérides más importante del peronismo.<sup>55</sup>

Evita representada decide no ir a la Plaza de Mayo sino que esperará a Perón en su departamento, se toma dos aspirinas y se duerme “vencida por el sueño, hasta después de las once de la noche, cuando oí por primera vez en mi vida el vozarrón, el trueno del pueblo” (*La pasión* 196). “En todo el país se oía una bronca y una amenazadora voz hasta entonces desconocida en la constructiva placidez argentina: la protesta obrera espontánea” (193).

De este modo, el personaje de Evita descubre al pueblo y logra medir su dimensión y describe su voz como un trueno, un estrépito, que la despierta de su ensoñación. En la novela se da cuenta de la potencia de la voz del pueblo que tenía presencia y vigor, que sonaba

---

<sup>55</sup> En octubre de 1945, Juan Domingo Perón fue destituido de los cargos de vicepresidente y secretario de Trabajo y Previsión que ocupaba en el gobierno militar instalado en la Argentina desde el golpe de junio de 1943, a raíz de que sus camaradas militares comenzaron a sentir honda preocupación por su política en favor de los obreros. Los días 17 y 18 de octubre una inmensa manifestación popular espontánea, compuesta de habitantes de distintos puntos del país, se congregó en la ciudad de Buenos Aires, más específicamente en el centro de la ciudad y la histórica Plaza de Mayo, reclamando con éxito la liberación de Perón y su restitución en el gobierno. Así es que el día 17 de octubre queda para siempre asociado a la lealtad que el pueblo demuestra a su líder y queda, asimismo, grabado como la jornada fundacional dentro del imaginario peronista. A partir de ese día, la Plaza de Mayo adquirió una nueva simbología dentro de la mística peronista y será lugar de futuras concentraciones y congregaciones a través de la historia argentina (James, “17 y 18 de...” 83-129).

como un vozarrón, un cañonazo. Y se descubre que “se había interpolado en la vida argentina, en forma pacífica y espontánea, un elemento que nunca había preocupado hasta entonces: el pueblo (...) los desvalidos del suburbio y del interior” (199). Si bien a esas alturas el interlocutor válido era Perón, será sólo un poco más adelante que ese mismo pueblo haga de Evita su “santa”, su Jefa Espiritual.

Todo relato que evoque desde la ficción los eventos del 17 de octubre reviste una particular trascendencia porque ese día la misma Argentina cambió de voz. Las hordas venían bajando desde las provincias a la Capital. Desde las entrañas del país se moviliza un pueblo que le habla a su líder con una voz ahogada hasta entonces, una voz que surge más allá de Barrio Norte y que es indescifrable para la oligarquía militar en el poder. Es decir, para la ciudad letrada, los “otros” habían cruzado la frontera para restarle poder a la tradición ilustrada. Como se ha dicho, el peronismo enfrenta la Argentina oral a la Argentina de la letra, a la cual ya nos referimos a lo largo de este trabajo, y su portavoz, Evita, se destaca como símbolo público y político de ese compromiso con la cultura oral/popular.

Por lo tanto, y en conclusión podemos interpretar a Evita en términos de una metáfora singular que es, justamente, la voz. Ella misma llegó a entender que el poder nace de la voz y llegó a dimensionar el poder de la suya propia. Partiendo de su uso en los medios y en la propaganda, Evita está consciente de que ella “es” una voz destinada al oído de un pueblo cuyo nivel cultural es parecido al suyo y que está preparado para recibir sus palabras como las de un familiar. Son los desplazados de la letra quienes la escuchan, así como es la oralidad de esos mismos marginales la que por otra parte la convierte en santa, agregando una razón más por que recordarla como voz después de muerta.

Como se ha visto, tal fue la importancia de la voz que se constituye en una de las imágenes centrales con las que la capta la literatura. Como sugiere Avellaneda, la propia gestación oral de su persona deja al sector letrado vacilando entre hacerla entrar en la letra o dejarla fluyendo en lo oral. Al fin, la cultura letrada la asume como una representante de la oralidad y ese es el lado que Evita va a adoptar en la Gran Discusión nacional.



## CAPÍTULO V

### EVITA EN *EL MUNDO DEL ESPECTÁCULO* <sup>56</sup>

#### AUTOGESTACION Y APROPIACIONES

Oh what a circus, oh what a show  
Argentina has gone to town  
Over the death of an actress called Eva Peron  
(...)  
Instead of government we had a stage  
Instead of ideas, a prima donna's rage  
Instead of help we were given a crowd  
She didn't say much, but she said it loud

Tim Rice, "Oh, What a circus!"

From the musical *Evita*

#### Introducción

Como señala María Griselda Zuffi, "Evita está en una polifonía de voces, textos, dentro y fuera de la literatura nacional" (s/n) y la imaginaria es una inmensa e ineludible parte de ese corpus. La metáfora Eva-relato (Avellaneda) es parte del más incluyente gran relato nacional que la abarca, la Gran Discusión. Ahí estaba dispuesta a ser contada como Evita, articulada como el gran relato argentino que vehicularía interrogantes y serviría de instrumento para interpretar la Argentina y su realidad nacional. Una Evita multiplicada en muchas, como se lee en la amplia relación de nombres y apelativos compactados por Abel Posse en un párrafo de su novela:

Eva Perón. Eva Duarte. Yo, Eva María Ibarguren, la Irreconocida. María Eva Duarte de Perón. Marie Eve D'Huart. La Chola. La Negrita. Cholita. Mi Negrita.

---

<sup>56</sup> Es el título de uno de los ciclos de cine más emblemáticos de la televisión argentina, que data de la década del '70.

Eva, María Eva. Evita. La Puta. La Yegua. La Ramera. La Lujosa. La Enjoyada. La Descamisada esa. La Resentida. La Trepadora. La Santa. La Jefa Espiritual de la Nación. Evita Capitana. El Hada de los Desamparados. Hay que aceptar todos esos nombres y apellidos. Soy, podría ser, todas y ninguna... pero en la etiqueta de la tapa del cuaderno puse *Evita* (*La pasión* 26-27, énfasis en el original).

Esa serie de Evas —que “podría ser todas y ninguna”— muestra la fragmentación del personaje (y su multiplicación). Alejandro Susti González utiliza la noción de simulacro para describir lo que finalmente queda de Evita. Apoyándose en los conceptos de Braudillard alude a la desaparición del principio de verdad como uno de los efectos producidos por la proliferación de obras sobre el personaje que finalmente se convierte en simulacro (78).

En la misma línea, V.S. Naipaul sostiene que “The truth begins to disappear; it is not relevant to the legend” (“The Return of Eva Perón”, *The return* 113). A su vez, Tomás Eloy Martínez se hace eco de esta idea al señalar que Eva “fue convirtiéndose en un relato que, antes de terminar, encendía otro. Dejó de ser lo que dijo y lo que hizo, para ser lo que dicen que dijo y lo que dicen que hizo” (*Santa Evita* 21).

Como se discute a lo largo de esta tesis, Evita no deja de ser una suma de las imágenes que ella misma generó, ya sea en sus discursos, a través de sus impostaciones, sus gestos y aún más, de su cuerpo. Toda esa imaginaria fue esencial en la formación de la Evita que retiene el colectivo nacional, fue la arcilla que formó el personaje. Proponemos que la continua *actuación* de Evita da origen a múltiples interpretaciones de quién fue, partiendo de las representaciones que ella hizo de sí misma. Podemos interpretar, siguiendo los lineamientos trazados por Judith Butler, que si la identidad no es un atributo previo, ni es fija o “fundacional” sino *producida* o *generada* y se construye a través de una “repetición de invocaciones performativas”, Evita en su

perpetuo “actuarse” se va definiendo identitariamente, construyéndose como copia sin original (*El género en disputa* 285).

En este capítulo centramos nuestra atención en la gestación de Evita como personaje capaz de variadas actuaciones que la multiplican. Exploramos el modo en que el peronismo proyectó su discurso a través de Evita a la que convirtió en la atractiva y deslumbrante pantalla. Una forma de hacer política que leemos como una espectacularización del poder. La lectura del poder como espectáculo nos ayuda a plantear cómo Evita, consciente de su actuación en ese “teatro”, armará su *persona* pública forjándose una imagen. Si bien proponemos que el peronismo se vale del “personaje Evita” y lo utiliza para proyectar y transmitir su ideología, nos interesa abordar la construcción de ese personaje como una “autogestación”, un “nacerse” (Posse) ella misma, aún antes de conocer a Perón. De modo que dedicaremos una sección del presente capítulo a elaborar sobre este segundo “nacimiento” de Evita.

Analizando la retórica discursiva —oral y escrita— de Evita se evidencia que ella es consciente de estar participando en una perpetua actuación. Ella misma traza su agenda y, como se verá, deslinda los papeles que debe *representar*. Consecuente con su conciencia de los diferentes personajes que crea de sí misma, llevará su papel hasta el escenario político y usará el peso de su puesta en escena, como nota Gerassi-Navarro, para anclarse en el imaginario popular. De allí que nos interese en su autogestación, la construcción de su personaje y su capacidad de “actuante”.

Gerassi-Navarro, siguiendo a De Certau, distingue entre las biografías y las “vidas de personas” sobre las cuales se escribe. Según De Certau, las biografías parten de la historia y deben ceñirse a ella, a lo concreto, mientras que los relatos de vida (como las hagiografías) son

textos “que liberan la imaginación” permitiendo desvíos y donde los datos no son tan decisivos como el relato. Es aquí donde Gerassi-Navarro nota la importancia del rol del público, que se vuelve preponderante en tanto se interesa por lo invisible, lo intangible, la revelación de lo que no se sabe aún. La propia crítica señala la existencia de sólo dos biografías de Eva Perón en sentido estricto, las de Dujovne Ortiz y Marysa Navarro, en tanto las demás obras, para Gerassi, integran la legión de narrativas sobre la vida de la líder argentina (Las tres Eva 70-72). Esa pasión *voyeurística* del público concita el interés por el personaje.

Nos resulta ineludible hablar del personaje articulado por Evita en tanto la literatura posterior que la tematiza se moldea sobre el mismo, sobre una prefiguración trabajada por la misma Evita, una máscara. Pero también, contrariando la idea de que Evita se autogesta y concibe su personaje, existe una línea narrativa que reclama para sí la creación del personaje: su peluquero, su esposo y hasta el embalsamador reclaman su autoría. En este capítulo leeremos esas apropiaciones, así como las que intentan diversos grupos sociales y políticos que la convierten en figura emblemática.

### **El peronismo como una máquina de producción visual**

Los diez años de peronismo se caracterizan por  
la democracia real de las calles ocupadas,  
el vocinglero espectáculo de los desfiles,  
las concentraciones populares...

Ernesto Goldar, *El peronismo en la literatura*

El peronismo se propuso imponer su definición de la argentinidad, gestar una identidad justicialista que perpetuara los valores de la Nueva Argentina, y a fin de comunicar su retórica y sus mensajes se apoyó en rituales, así como en un calculado y extensivo uso del registro visual con el que construyó su identidad política y procuró la adhesión del pueblo a la propuesta justicialista. Si bien es innegable que el poder de seducción y convicción de ambos miembros de la pareja presidencial fue determinante a la hora de crear el hondo vínculo emocional buscado, no es menos cierto que en dicho intercambio simbólico la figura de Evita resultó absolutamente clave. En ese sentido, su imagen no puede ser leída en abstracto sino articulada al proceso encarado por el peronismo, del que fue parte.

Beatriz Sarlo se refiere al peronismo como “un régimen que descubrió las formas modernas de la propaganda política y el peso decisivo de la iconografía (...) La alta visualidad de la cultura peronista encontró en el cuerpo de Eva un soporte que *ya se había preparado para ser visto*, para mostrarse y repetirse en gestos y poses, durante los dos años de éxito en su carrera como actriz” (*La pasión y la...* 80, mi énfasis). La visualización de ese cuerpo fue sostenida, continua, bajo un gran abanico de figuraciones.

La propuesta de Sarlo ha sido también compartida por historiadores y críticos, entre otros por Claudia Soria, quien en su artículo “El peronismo: imagen y propaganda en la Argentina en marcha (1950)”, concibe al movimiento como “corriente estética que hace de la política un espectáculo de la imagen para las masas” (2).<sup>57</sup> A su vez, Mariano Plotkin señala la alta

---

<sup>57</sup> *Argentina en marcha (1950)* es un album de fotos publicado por la Subsecretaría de Informaciones de la Presidencia de la Nación, con finalidad de propaganda, que contiene cientos de fotografías reunidas para ilustrar una jornada de gobierno en la Argentina de 1950. Claudia Soria analiza las imágenes del libro en su artículo, disponible en <http://www.unsam.edu.ar/home/material/Soria.pdf>, consultado el 20 de octubre de 2011

ritualización que exhibían las sucesivas conmemoraciones del Día de la Lealtad que se llevaban a cabo para el pueblo cada 17 de octubre y observa que se convirtieron en el ritual anual renovado de comunión entre Perón y su pueblo. De hecho, con el paso del tiempo estos eventos se fueron transformando en un espectáculo donde el pueblo fue adquiriendo la posición de *espectador/público*, que observaba la puesta en escena del mito fundacional.

Se trataba en realidad de una re-creación de esa fiesta inaugural. En realidad, el acto fue gradualmente re-acomodado, re-imaginado, re-presentado, para hacerlo coincidir con la auto-representación peronista (a la manera de una ficción orientadora, podríamos decir). También, los actos del Primero de Mayo, que igualmente convocaban inmensas multitudes, adquirieron con el tiempo una estructura teatral y espectacular. Las mismas “ya no eran festividades populares sino celebraciones altamente ritualizadas organizadas enteramente por el Estado” (Plotkin, *Mañana* 129) que de esta forma montaba el espectáculo de la liturgia peronista.

La “constitución espectacular del peronismo” como una formación al mismo tiempo política y cultural es subrayada por John Kraniauskas, quien sostiene que el peronismo maneja un inconsciente óptico que hace foco en Eva Perón, su apariencia, gestos, sus poses y su voz, de manera que Estado y cultura, hegemonía y espectáculo, se combinan en un juego de “tácticas y entretenimientos” (Revolución Porno, *Narraciones* 300).

De modo que el peronismo puede ser visto, entre otras cosas, como una máquina de producir imágenes y más precisamente, como una maquinaria de producción de un espectáculo político a gran escala, un acto de *performance art* concebido desde y para el poder político. Cuando el peronismo asoma en Argentina, toda Latinoamérica estaba viviendo el nacimiento de la cultura de masas. Además, durante ese periodo las ciudades recibían la migración de las masas

rurales. Ambos cambios derivan en una profunda transformación cultural. Como explica Martín-Barbero, esa nueva cultura se caracteriza porque en ella las masas encuentran sintetizadas en la música y en las narrativas de la radio y el cine algunas de sus propias formas básicas de percibir, experimentar y expresar su mundo (*De los medios* 170-3).

Una vez más destacamos aquí que el inculcamiento de los valores nacionales y la imposición de ideología llevados a cabo por el peronismo se producen con el invaluable apoyo y maximización de uso de los medios de comunicación de la floreciente industria cultural: la radio, el cine, la recién nacida televisión y la industria editorial. En especial, la radio fue la forma privilegiada por el peronismo (Bocos 4) para forjar la nueva identidad nacional.

En el capítulo anterior, “Evita y el poder de la voz”, ya mencionamos la proximidad de la líder a la radiofonía y cómo su hábil manejo del medio colaboró en la fijación de los valores en la memoria de un oyente atento, predispuesto y fascinado. Ciertamente, la fascinación es clave. La audiencia recibe el mensaje subyugada, generándose un fenómeno de magnetización colectiva como reconociera Mario Amadeo (La liquidación, Sarlo *La batalla* 21). Sebreli, por su parte le reconoce un poder de aglutinación, al que nombra de “seudosolidaridad colectiva” (*Los deseos* 81).

El embeleso que experimenta el pueblo por las voces y símbolos peronistas que ve como un gran espectáculo es aprovechado por el régimen para crear opinión y manejar el sentido de realidad. Desde las filas opuestas al peronismo, Américo Ghioldi, además de señalar que “El país fue opiado con frases”, agrega que “las frases fueron acompañadas de desfiles, teatralidad y el culto de la escenografía...” (“La tarea”, Sarlo *La batalla* 10). La retórica de Ghioldi alude a una realidad impuesta sutilmente a través de “Pan y circo” que consigue anestesiar la conciencia

crítica del gobernado a la vez que le impide ver otras realidades. Pero destaca la labor de escenificación que acompaña a las frases diseminadas, en “desfiles”, y con “teatralidad”. En igual sentido se expresan Fraser y Navarro que resaltan que Perón “was to become a great exponent of the theatrical in politics and spectacles” (38).

Bajo la premisa de que la cultura precede al poder y que la política es, en definitiva, un fenómeno cultural, el diseño y manejo de la cultura nacional mediante el espectáculo y la imaginaria producía como consecuencia el manejo político del pueblo. En este sentido, estamos próximos a la noción de John Kraniauskas, que califica al peronismo –régimen y movimiento popular- como un fenómeno cultural tanto como económico y político.

El crítico inglés sostiene que “This story of Peronism ... takes us with Eva into and through an emerging mass media --musicians on tour, popular theatre, radio, film, and their associated magazines--which was beginning to make its presence felt on politics: Eva meets Perón, the media meet the military” (Political Puig 124). Es decir, que el peronismo necesitaba que las fuerzas políticas se mezclaran con lo popular y en ese momento las formas de comunicación masiva, la radio, las revistas populares, la televisión se le ofrecen disponibles, listas para ser aprovechadas. De este modo, se constituyen en trascendentes medios a través de los cuales filtrar la política y “ponerla en escena”. Al mismo tiempo, esas vías de comunicación representan para el peronismo la posibilidad de articular una práctica antihegemónica, ya que detecta que mediante la expansión de la industria cultural los valores estéticos y éticos de la clase emergente —los nuevos consumidores— van a predominar y a destronar la hegemonía de la oligarquía.



Asimismo, la cita de Kraniauskas nos advierte que el encuentro entre Evita y Perón se lee en la segunda parte del binomio como una metáfora más profunda que nos dice “los medios/el espectáculo se encuentra con lo castrense”. Lo que sugiere es que en este encuentro histórico, el “espectáculo” se pone al servicio de lo militar, con sus rasgos constitutivos de jerarquías y obediencia y viceversa, que lo castrense se contagia de lo espectacular, ganando una obsesión por la mediatización, el público y la manipulación de sus deseos.

Pero el montaje del espectáculo requiere una metodología, un “género” y el régimen peronista recurrió a la matriz melodramática en el sentido en que la concibe Peter Brooks. Es decir, como sistema ficcional que reconoce el valor de la experiencia cotidiana e individual de los fieles seguidores que componen la audiencia, una nueva estética en que “the effort to make the ‘real’ and the ‘ordinary’ and the ‘private life’ interesting through heightened utterance and gesture...” y donde prima “the emphatic articulation of simple truths and relationships... (*The Melodramatic* 13-14). La “retórica del exceso” con que Brooks caracteriza al lenguaje teatralizado y gestual del melodrama también es el sello del espectáculo peronista.

A su vez, el sentimiento exacerbado que emana del melodrama, como señala Román Gubern “da grandeza a las aflicciones diarias de los espectadores, quienes afirman así su ‘superioridad’ sobre otros que son incapaces de la misma intensidad del sentimiento” (*Mensajes icónicos* 244, citado en Santos, *Cómo la ficción...* s/n). De allí, que en esa matriz el peronismo encuentre la vía adecuada para articular la empatía con la audiencia, sobre todo si se considera que el sujeto “actuante” vive, por situación cultural o social, la misma experiencia que el sujeto espectador, como sucede en el caso de Evita con sus *descamisados*.

Como anticipamos, nuestra interpretación de Evita y del fenómeno peronista en general implica una lectura y una interpretación de un *performance art* <sup>58</sup> a gran escala. Entendiendo que el peronismo, como ideología política, como movimiento ha sido abordado desde los ángulos histórico, sociológico y científico, proponemos esta lectura debido a que significó una experiencia para la audiencia/pueblo, en la cual su relación con los actantes fue esencial y donde la narrativa o el libreto -que era la doctrina- fue transmitida a través de diversas vías y plasmada en una sobreabundante iconografía y en especial en el cuerpo de Evita.

Diana Taylor, en su artículo “Hacia una definición de Performance” discurre sobre la multiplicidad de significados que tiene el término en los distintos ámbitos y disciplinas y su intraducibilidad que ha complicado su definición ya que, por ejemplo, no tiene equivalente en español o portugués. Pero aún en inglés el término sugiere definiciones dispares. “Para algunos artistas, performance se refiere a performance o arte de acción, perteneciente al campo de las artes visuales... en un nivel, constituye el objeto de análisis de los Estudios de Performance- incluyendo diversas prácticas y acontecimientos como danza, teatro, rituales, protestas políticas, funerales, ... que implican comportamientos teatrales, predeterminados, o relativos a la categoría de ‘evento’... En otro plano, ‘performance’ también constituye una lente metodológica que les permite a los académicos analizar eventos como performance...”(s/n). Taylor señala que en Latinoamérica, “‘performance’ ha sido comúnmente referida como ‘arte de performance’ o ‘arte de acción’” y aclara que “incluye pero no puede reducirse a los términos que usualmente se utilizan como sus sinónimos: teatralidad, espectáculo, acción, representación” (s/n).

---

<sup>58</sup> Su principal característica —“it features a live presentation to an audience or onlookers (as on a street)” — es típica de la producción peronista (Merriam-Webster Dictionary).

Conscientes de la variedad de usos y sentidos atribuibles al concepto, en este trabajo utilizamos el término “performance art” especialmente por la flexibilidad que implica. A fin de delinear el espectáculo del Peronismo, empleamos el término en un sentido genérico, abarcativo de un espectáculo que se ofrece como una presentación en vivo, sin necesidad de un espacio formal que lo contenga, que puede presentarse -y de hecho se presenta- usualmente en las calles, y que en muchos casos es espontáneo o improvisado. Permite diferentes formas de actos animados, en los que los “actuales” se relacionan por diversas vías con el público que también participa del acto.

Como se ha destacado antes, Evita encarna la cultura oral y su comunicación con el pueblo entronca con los aspectos más enunciativos y sentimentales de la cultura del espectáculo. Al trazar la genealogía del melodrama, Martín-Barbero lo enlaza con la Revolución Francesa, señalando que entonces era favorecido por un público que no sabía leer, lo que determinaba que en el espectáculo no buscara palabras sino acción y grandes pasiones (124-32). El uso peronista de la retórica del espectáculo, por otra parte, trae para el pueblo ecos del circo criollo y del teatro popular, que son la base del radioteatro (llamado “radionovela” en el resto de Latinoamérica). A través de la evocación de esas formas orales vincula a los seguidores del peronismo con un espectáculo mediante el cual logran conectarse con el sentimiento de lo nacional.

Habiéndose dado cuenta (a través de ejemplos de regímenes fascistas europeos) de la monumental importancia de las nuevas tecnologías de la comunicación y de su relación directa con la política, el peronismo se apropió fervorosamente de la potencialidad propagandística y sobre todo de su capacidad generadora de imaginarios socio-culturales que contienen los medios de comunicación de masas. Durante los eventos de ese particular *performance art* los líderes se

preparan para encarnar una imagen. Lo que se ve es el espectáculo, que como señala Guy De Bord “se presenta como una enorme positividad indiscutible... No dice nada más que ‘lo que aparece es bueno, lo bueno es lo que aparece’” (*La sociedad* 11).

La política quedaba oculta en esa lógica discursiva e iconográfica mientras la espectacularización emanada de esos discursos contaminaba casi todas las esferas de la vida cotidiana. Y el pueblo participaba. Richard Schechner explica que “[e]n una performance, las personas pueden transformarse en algo más. Los trabajadores que vi, seguramente antes habían estado limpiando pisos; pero ahí, en la calle, con sus banderas, eran más que eso, eran parte de un movimiento, estaban actuando sus deseos, su odio, sus esperanzas” y ese es el sentido que el espectáculo del peronismo asumía.<sup>59</sup> El peronismo encuentra óptima su comunicación con las masas por esta vía y privilegia la gestualidad, la hipérbole pública, en definitiva el espectáculo, que contará con Evita como su estrella.

La conexión entre poder y el espectáculo tiene una larga tradición. El semiólogo Jesús González Requena señala que todo poder debe espectacularizarse ya que sólo pervive el poder que es capaz de hacerse desear. Los monarcas absolutistas, por ejemplo, convertían en espectáculo para sus súbditos hasta sus actividades más nimias y diarias. Ya en plena modernidad, el asombroso poder alcanzado por el nazismo estaba en relación directa con su dominio de lo escenográfico. “Una mirada, una distancia, un cuerpo que se exhibe y fascina” explica el semiólogo, forman “los elementos necesarios para una situación de seducción” (Introducción a una teoría... s/n).

---

<sup>59</sup> Schechner visitó Buenos Aires en el año 2000. La cita fue extraída de una entrevista con el pensador, titulada “Schechner y la ‘performance’”, publicada por el diario *La Nación* el 9 de diciembre de 2000. Disponible *online*, ver bibliografía.

Pero como la seducción es, a su vez, el ejercicio de un poder, el poder sobre el deseo del otro, según nos recuerda García Requena, todo poder necesita espectacularizarse. De este modo la seducción, es decir la política del deseo, se articula con la política del poder (“Introducción a una teoría...s/n).

Evita es un cuerpo “que se exhibe y fascina” y despliega un poder sobre el deseo de un pueblo que, como “espectador” fascinado, la ve actuar. En tanto articuladora de ese deseo, Evita espectaculariza el poder. Trabaja en su escenario, como una actriz que siempre se siente en escena. “*Tu escenario* fue la patria, fue el mundo” le recuerda su hermana Erminda al hablarle a una Evita que “escucha” desde la eternidad (Duarte, Erminda 75, mi énfasis). Hasta llega a trasladar su vida privada, que prácticamente desaparece, a su vida pública. De hecho, su vida pública devorándose a la privada la presenta comprometida al extremo con los destinos de la nación, en lo que parece seguir una convención típica del melodrama.

Tanto ella como Perón removieron las barreras que aislaban lo público de lo privado, convirtiendo lo que tradicionalmente era privado en parte del espectáculo. Al minimizar lo privado hasta el punto de hacerlo prácticamente inexistente e invisible se hacía muy difícil saber cuándo “terminaba” la actuación. “Ella y él” señala Martínez Estrada, “aparecieron en el escenario de la política argentina como si se hubieran desprendido de una película estereoscópica, y providencialmente cuando el pueblo estaba bajo la fascinación de astros y estrellas de cine” (*Qué es...* 305).

Por otra parte, Evita, que se peina para escena, que se viste con trajes de “reina”, que desagota su emoción verbalizada frente a un micrófono con locuacidad propia o prestada, no sólo convierte su vida en un espectáculo sino que, como veremos más adelante, también lo hace con

su muerte prolongando el espectáculo más allá de su último suspiro. Reiteramos que el uso de la imagen en la propaganda del gobierno fue intenso, con una muy efectiva recepción en los sectores populares. Los encargados del “montaje teatral” probablemente conocían el impacto que las imágenes operan normalmente en el proceso de recuerdo y que la impronta en la memoria sería más duradera que aquella de los textos, y siguiendo esa lógica el régimen apoyó su logística casi enteramente sobre la imagen privilegiada de Evita, valiéndose de su cuerpo-objeto.

Pero un detalle que es necesario rescatar es que si Perón “necesitaba otra figura en el balcón”, como nota Beasley-Murray (54), “casualmente” la figura que él va a poner en escena es ya una actriz. Para el crítico, Evita es la estrella que el régimen necesitaba y que actúa como “una luz cegadora” que absorbe la energía de la multitud para devolverla al pueblo. De modo que en esta escenificación de la política, Eva Perón se prestará a su personaje más trascendente -Evita- para representarlo en el teatro del poder.

### **Evita crea su propio personaje. Su autogestación**

Yo no tengo ni pasado ni presente ni futuro que no me haya hecho yo misma

*Abel Posse, La pasión según Eva*

Los actos de Evita pueden ser leídos como parte de su construcción, performatividades en el sentido que les asigna Judith Butler, es decir como actos repetitivos, ritualizados, que naturalizan un cuerpo. En el caso de Evita, se trata de performatividades que hacen parte de un programa de gestación o construcción de su persona, en el cual su cuerpo es una construcción en progreso (*El género en disputa*). Tales “performatividades” deben ser

entendidas como actos de gestión dinámicos que van modelando continuamente su *persona*. A la par va también su lingüística pues Evita es su propio lenguaje, su jerga, su argot, que la configuran única y distinta sellando su identidad. Al señalar que “the rags-to-riches tale of someone like Evita is homologous with a program of personal construction” (Foster, *Evita Perón* 220), David W. Foster coincide en notar también la autoconstrucción de Evita, poniendo el acento en su vida como “cuento”, como narrativa.

La lista de nombres y designaciones elaborada por Posse en su ficción y citada más arriba, se inspira en la circunstancia de que ya Eva-figura histórica comienza su vida con múltiples identidades. Históricamente, hay una Eva Duarte; y antes que ésa aún, una Eva Ibarguren, hija ilegítima. Aún antes de ser María Eva Duarte de Perón, Eva Perón o Evita<sup>60</sup>, ella ya había gestado múltiples *personas* como actriz. Es en su capacidad de actriz (actuante) que logra dar forma a su proyecto, nacido al dejar su Junín natal: su autogestación.

El existencialismo define al ser humano como una suma de sus actos. Sólo hay realidad en la acción, el ser humano no es nada más que su proyecto ni existe más que en la medida en que se realiza, de allí que no sea más que el conjunto de sus actos. Queremos proponer que las múltiples personas que Evita manejaba sugieren una comprensión del sujeto como efecto de una “performance”, de suerte que ella misma era una suma de sus representaciones.

La Eva pública nace mucho antes de conocer siquiera a Perón, junto a quien tendría la oportunidad de poner a brillar toda su estelaridad natural. Eva Duarte era actriz de radioteatro y

---

<sup>60</sup> No podemos dejar de mencionar la ironía que representa que, después de atravesada la muerte, Evita aún gane un nuevo nombre, una nueva “identidad” cuando su cuerpo embalsamado sea enterrado bajo otro nombre (falso) en un perdido cementerio de Milán. Así, Evita será María Maggi de Magistris, “nacida en Dalmine, Bérgamo, y muerta en Rosario en 1951 en un accidente de auto”: su nueva máscara, un nuevo personaje.

modelo de revista y había demostrado una voluntad (y capacidad) de auto-representación desde sus primeros años de juventud.<sup>61</sup>

Cuando deja su hogar materno y sale a buscar su destino en la gran ciudad, su viaje es iniciático en más de un sentido. La ciudad se va a desplegar a su paso como un gran escenario donde Eva Ibarguren/Duarte aprenderá a actuar y comenzará a transformarse. “Desde que llega... Eva decide crearse a sí misma” señala Posse (“El mito”). Comienza a elaborar su personaje, a gestar su *persona*. Parece evidente que a Eva no le interesaba demasiado lo que dejaba a atrás, aspiraba a ser una persona distinta y tenía en claro que quería actuar, es decir multiplicarse en tantas Evas como quisiera y permitiera su imaginación, y así habrá de ocurrir pues, aun cuando ya no dependa de ella, la multiplicación no cesará.

Pero, preferimos detenernos brevemente en ese momento primero, en ese estadio de auto-concepción y auto-gestación y para ello anclamos nuestra lectura en *La pasión según Eva* donde Posse recrea la gestación de Evita.<sup>62</sup> De hecho, la estructura misma de la obra refiere a una gestación que se completa en el proceso de los 9 meses que abarca la novela. La obra abre diciendo “¡Sólo nueve meses!... Sólo nueve veces ¡esto que pasa volando, un mes” (*La pasión* 11), tiempo que irá decreciendo al comenzar cada capítulo. Mientras se va acabando el tiempo de vida, Posse la va “naciendo” y transformando para mostrarnos lo que él denomina las tres vidas de Eva.

---

<sup>61</sup> Según Navarro y Fraser, en su carrera de actriz, desde 1935, Evita participó en por lo menos 26 radionovelas, 20 obras y 5 películas (*Evita* 48).

<sup>62</sup> En el formato cíclico de la novela, se observa que así como Posse le da voz a Eva para presentar su gestación”, hacia el final de la novela le permite parir también su propia muerte.



La Evita compuesta por Posse reconstruye en retrospectiva lo que se lee como su “nacimiento”. Llegada a Buenos Aires con apenas quince años, “[e]n esos tres primeros meses aprendí a calcular, a medir, a mirar al fondo de los ojos. A esperar el ataque, la trampa, a descifrar la mentira (...) Me fui haciendo dura, mala” (107). Posse le da voz a su personaje para que narre su autogestación “[a]lguno me dijo alguna vez: ‘¿Actriz, usted quiere ser actriz? ¿Por qué? ¿Y yo miraba perpleja a ese supuesto profesional que no veía lo evidente: ‘Porque soy actriz, así de simple...’”. (*La pasión* 106, el énfasis es mío). Que Evita era actriz, *era* lo evidente para ella. Aunque los demás no lo vieran, el convencimiento personal no la hacía cejar en el intento.

Se formó para actuar, para crearse y recrearse. Y lo articulaba con convicción y obstinación: “no podían conmigo. No me encajaban ningún golpe. Las ofensas y los desplantes me parecían parte necesaria de un juego estúpido. Y yo había elegido jugar” (106). Para Eva Ibarguren/Duarte el juego había empezado el mismo día que eligió su destino, al pisar la gran ciudad, y nunca más dejaría de jugar. El juego era para ella la actuación, en política como en escena actuar fue su táctica y su estrategia.

La autogestación identitaria conlleva la modificación de su propio cuerpo. La Evita-personaje de Posse lo describe como una autoconstrucción, una gestación que termina en alumbramiento, “mi cuerpo fue como una ocurrencia mía. Se me antojó tenerlo de una buena vez y lo tuve. Lo parí” (*La pasión* 112). De forma que en la retórica de Posse, sin más que su voluntad y arresto, y el dominio sobre su persona, Eva tiene el poder de hacer crecer una mujer hermosa y completa desde las entrañas de su propio ser. En la formación de ese cuerpo y esa *persona*, y a falta de toda otra guía, Evita se construye, se autogesta apoyada en su intuición. Es

la propia Evita quien nota que “[e]sto de la intuición me tienta porque muchas veces he oído decir alabanzas de la mía (...)” (*La razón* 43).

Al relatar su experiencia y lo iniciático de su viaje, el personaje de *La pasión* dice que “[v]iví como 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” (102). Aquí Posse utiliza su discurso para introducir la dimensión mítica de Evita, que es la que esboza la novela en general, planteando que su iniciación llevaba ya el fuego sagrado de las grandes vidas. Es decir que por querer “ser” le tocará recorrer el camino de la *pasión*.

El personaje que Evita construye, sin embargo, no siempre resulta de la acción, también emerge de la omisión. Cuando selecciona los datos, “las versiones” de su propia vida que quiere dar a conocer tuerce las líneas: limpia, borra, recorta, componiendo su libreto. Entre otras cosas, decide sustituir su partida de nacimiento original para alterar los datos reales de fecha y lugar donde nació (Dujovne Ortiz 213). En otro orden, resuelve no dar difusión al filme “La pródiga” rodado en 1945 y protagonizado por Eva Duarte poco antes de celebrarse su matrimonio con Perón.

En realidad, las copias de la película debieron ser entregadas a Perón posponiendo 40 años el estreno del único papel protagónico de su carrera artística (Castiñeiras 179). La protagonista del filme se suicida y ello revela la inconveniencia de su exhibición. Es interesante notar que en el *filme*, donde Evita interpretaba a una pecadora arrepentida que como penitencia realiza actos de caridad, se pueden leer anticipatoriamente algunas señas de lo que la realidad futura deparará a Evita. El pueblo llama “la Señora” a la protagonista, quien se dedica a asistir

especialmente a los niños, su muerte es trágica y uno de los personajes se refiere a ella como “Hermana de los pobres, hermana de los tristes” (Pellarolo 28, Castiñeiras 179). Sin embargo, apenas casada con Perón, la temática de la película no se condecía con la imagen de la esposa de Presidente, y de allí que se decidiera no exhibirla..

El secuestro de las copias de la película aparece en la novela de Tomás Eloy Martínez donde Evita-personaje manifiesta en forma terminante “lo que se quema no existe, Negro, lo que no se escribe ni se filma, se olvida... Que no quede vivo ni un pantallazo, ¿oíste?” (*Santa Evita* 221). Así, contundentemente, da la orden de que se destruyan las copias de la película, no debe quedar en pie ni un vestigio de la Evita que ella elige no mostrar, de modo que por omisión o por deformación estamos ante una construcción manipulada de su persona. A través del recorte y borrado estratégico de momentos de su vida, crea una imagen falsificada, otra Eva: un personaje.

Su historia de actriz se vuelve innombrable y algún celuloide que la muestra en imágenes inconvenientes, como se ha visto, se destruye. Nuevas fechas de natalicio y casamiento, otro lugar -Junín y no Los Toldos- la ve nacer y hasta un nombre distinto - Duarte en vez de Ibarguren- e invertido -de Eva María pasa a María Eva- determinan que su pasado y su identidad se vuelvan una construcción artificial, una narrativa.

Viviana Fridman, siguiendo a Lipovetsky, llama el “*flou* identitario posmoderno” a la construcción de la identidad tratada como una experiencia de “shopping” en un supermercado identitario, donde el consumidor escoge los elementos con que componer su pasado (Fridman

242).<sup>63</sup> Así, escogiendo *a la carte*, Evita se construye una nueva identidad. Ya, a estas alturas, estamos muy lejos de una “Eva real”.

Para Sebrelí, quien también pone énfasis en la importancia del espectáculo, Evita encuentra en la actuación la tangente por la que escaparía de una realidad a la que no se acomodaba, “Evita no quería representar en la vida real el papel que las normas sociales le tenían destinado [y] el espectáculo le permitía representar roles de fantasía” (*Comediantes* 76). No podemos sino coincidir con la interpretación del crítico pues de qué otra manera podríamos explicarnos que una persona no haya podido siquiera existir bajo su verdadero nombre, que debiera sumar tres años para contabilizar su edad real y que debiera recordar (el libreto) sin confundirse que nació en Junín y no en Los Toldos.

La práctica de Evita como actriz resulta trascendente, según Silvia Pellarolo, en su desarrollo posterior de activista política. La crítica hace una re-lectura del cuerpo de Evita en su capacidad performativa, para concluir que ese cuerpo “performativo” es, en realidad, lo único que nos queda de ella para articular los fragmentos de su persona privada, “which remained forever a façade: phantasms of a public figure, traces of a performing diva, specters of her volition in motion reproduced in different media (films, documentary, footage, newsreels, photographs)” (*The melodramatic Seductions* 24). Es, en este sentido que el cuerpo de Evita es un cuerpo que importa, en la terminología Butleriana.

La Evita que se autogesta y habilita, con el tiempo y las circunstancias históricas lleva su personaje hasta el escenario político, donde vuelve instrumentales todos los recursos que su

---

<sup>63</sup> La obra de Gilles Lipovetsky que cita Fridman es *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Galimard, 1989.

aprendizaje como actriz le ha provisto.<sup>64</sup> Después de todo, como reflexiona Evita-personaje en la novela de Posse, “[e]l mundo era un teatro en el que había que pisar fuerte” aunque fuera un “teatro insoportablemente injusto” donde “había que modificar el libreto” (*La pasión* 111). Esta pre-escenificación coincide con la figura de que habla Andrés Avellaneda cuando señala que “[h]ay una *dramatis persona* que es una Evita imaginaria previa a la Evita histórica”, a quien el crítico sitúa primero en el ciclo radial de mujeres célebres y luego, en la voz que interpreta los textos propagandísticos del programa “Hacia un futuro mejor”, transmitidos por Radio Belgrano. (Evita: cuerpo 117). En ese ciclo Evita hacía propaganda política con libretos elaborados por los autores de sus novelones de radio.

Cuando el especialista en temas de comunicación Alberto Borrini traza un paralelo y señala que “[c]omo Ronald Reagan, Eva Perón llegó a la política después de ensayar sus armas en la interpretación (...) Eva se fogueó básicamente en el radioteatro” (Citado por Lucas Guagnini en “Eva frente a los micrófonos s/n), está implicando que el poder de convocatoria de Evita estaba íntimamente anudado con su poder de convicción. Porque era actriz, Evita lograba el autoconvencimiento que la llevaba a lograr convencer, a su vez.

Además, ese “ensayo” en el mundo del espectáculo a que aluden Borrini y Pellarolo, también le permitía improvisar ya que durante su carrera había perdido el miedo a enfrentar a un auditorio. Allí donde otra mujer se habría paralizado por temor, Evita adecuaba el “lenguaje

---

<sup>64</sup> Para el tratamiento de Eva como parte del *star system*, véase Susana Rosano, *Rostrros y máscaras...*, Capítulo “La máquina deseante”.

radioteatral a la temática política y dando rienda suelta a su más emotivo costado, se expresaba con total falta de inhibición” (Navarro, *Evita* 350).

En consonancia con la lectura del movimiento peronista como un espectáculo, proponemos que en sus distintos personajes, sea como autora, repartidora de justicia social, mujer política, Evita siempre *representa* un papel. La *actriz* absorbe todos los demás roles y los convierte en papeles actuados con distinto grado de genuinidad y convicción. Actúa frente al pueblo/público donde la teatralidad y el dramatismo se confunden con la vida misma.

En un comentario sobre la persona pública de Mussolini citado por Alberto Ciria se expresa que “[e]n sus relaciones con otra gente siempre podría decirse que estaba en escena, desempeñando un papel, o mejor desempeñando una continua y frustrante serie de papeles, que no todas las veces resultan fáciles de desenredar y conciliar” (Política y Cultura popular s/n). La cita resulta del todo aplicable a Evita, en quien los papeles a veces se superponen y las barreras entre ficción y realidad se desdibujan, generando la ya aludida continua actuación. De hecho, paradójicamente, las ansiedades colectivas que producían Evita y Perón en las clases alta y media se hicieron *realidad*, mientras ellos actuaban la *ficción*.

Su conciencia de estar en escena emerge clara de la retórica de su discurso autobiográfico. Expresa en *La razón de mi vida* que “(...) ser una mujer de Presidente (...) es un papel sencillo y agradable (...) engalanarme para representar según un protocolo que *es casi lo mismo que pude hacer antes*, y creo que más o menos bien, *en el teatro o en el cine*” (49, mi énfasis), “unos pocos días al año *represento el papel de Eva Perón*; y en ese papel creo que me desempeño cada vez mejor”, aunque “La inmensa mayoría de los días soy en cambio Evita (...) y este sí que *me resulta papel difícil* (50, mi énfasis).

Manifiestamente, califica sus roles como “actuaciones”, teatralizaciones en las que un cambio de máscara la convierte en otra. Ambos son papeles rotativos, roles de ficción, actuados por la actriz: el de Eva Perón, esposa de Presidente, que es para ella semejante a lo que ha hecho “antes”, y el de Evita, su rol político, que de acuerdo con su retórica le demanda más esfuerzo de composición. Al tratar su gestión como un papel más o menos difícil de *representar* ante el pueblo/audiencia “Evita es consciente de las imágenes que construye de sí misma; como actriz de teleteatro (sic) sabe cuál es el valor de la *puesta en escena* y lo usa para anclarse en el imaginario popular” (Gerassi-Navarro, “Las tres Evas” 98, cursivas en el original). Los “aplausos” de esa puesta en escena van a llegarle en forma de vítores, palabras laudatorias y amor incondicional de su pueblo.

Acorde con esta escenificación, no sorprende entonces el pedido que le hiciera a su modisto, el por entonces célebre Paco Jamandreu. Quería que “la ayudara a forjarse una doble imagen que correspondería a su doble identidad: la de actriz y la de mujer política” (Dujovne Ortiz 90). Eva distingue una dualidad donde nosotros leemos una multiplicidad. El personaje, como hemos dicho, abarca y absorbe todos sus roles y el rol político es uno de ellos. La necesidad de una doble imagen responde a su conciencia de multiplicación de personajes que compone.

Dijimos más arriba que Evita muere representando su personaje. El rasgo performativo que caracteriza su personalidad política hasta las instancias finales de su vida se evidencia en un hecho peculiar: su última salida (a escena) el 4 de junio de 1952. El acto oficial de asunción de Perón como presidente por segunda vez será, sin saberlo entonces, su última gran actuación

pública en vida. Evita ya no puede sostenerse erguida por sí misma de manera que le fabrican un corsé de yeso y alambre para vestirla y ayudarla a mantenerse en pie.

De esa forma logran que se vea de pie en el coche abierto que la pasea por Buenos Aires mientras saluda con su brazo en alto, que levanta con dificultad, a las miles de personas que se agolparon en la Avenida de Mayo para verla pasar. Su atuendo de simulación para la *representación* se completaba con “el casquito bordado (...) para *disimular* su flacura, los zapatos cerrados de tacos altos y el abrigo de visón en el que cabían dos Evitas” (*Santa Evita* 38-39, cfr. Navarro, *Evita* 305, el énfasis es mío).

Se trata una vez más de un gran acto, le “fabrican” un *vestuario* para aparecer *en escena* como una Eva que ya no es. Nuevamente, se arbitra el simulacro a través de las vestiduras y Evita se mete en la piel de alguien distinto de quien es en ese momento, componiendo en su última salida a escena -la escena pública- el personaje de una Evita íntegra, vital, totalmente alejada de la persona que prácticamente agonizaba. El personaje no descansa y “toma la determinación de salir” en su conciencia de que “si ese día le tocaba morir quería *hacerlo delante de todo el mundo*” (*Santa Evita* 38, mi énfasis).

Pero aún queda una última *performance* con la que Evita se despide de la vida. Si, como dice Sylvia Plath en su poema, “Morir es un arte como cualquier otro. Yo lo hago extremadamente bien”, no cabe dudas que la muerte como punto sublime de la actuación estaba también en los planes de Evita.<sup>65</sup> A punto de morir, deja ordenado que su manicura le arregle las uñas y que Julio Alcaraz le haga el peinado de siempre. Así lo narra Marysa Navarro en su biografía, “Julio Alcaraz había sido llamado (...), el viejo amigo entró a su vez para teñir el pelo

---

<sup>65</sup> Tomás Eloy Martínez elige el verso de “Lady Lazarus” como epígrafe que abre *Santa Evita*, p. 9.



de Evita y peinarla con su trenza rubia sobre la nuca. Luego vino Sarita. Se sentó a su lado para sacarle el esmalte oscuro que usaba y ponerle brillo. Entre lágrimas, le tomó la mano, “¡Estaba tan fría! Era la primera vez que tocaba un cadáver (...) Cuando terminé, como en un sueño, recogí mis cosas y me fui” (*Evita* 313).

La literatura se hace eco de la anécdota y trabaja sobre esos datos revelando la importancia del gesto de Evita. No se trata de pedidos habituales en una moribunda. “Mirá bien Sara, es una orden: dentro de un rato van a entrar todos porque me voy a morir, después te van a llamar para prepararme. Me sacás este rojo chirle que tengo [en las uñas] y me ponés el Queen of Diamonds transparente, que te hice comprar ayer. El de Revlon” (*La pasión* 306). Asimismo, “llamó a Irma, su mucama de siempre... Y le dijo: ‘Te voy a dar mi última orden, pero ¡a cumplirla!... le decís a Alcaraz que cuando me preparen, me haga el peinado de siempre, pero apenas un poquito más flojo en las sienes, como para rellenar un tantito la imagen’” (*La pasión* 306). Las citas ficcionales, como se ve, se apoyan casi literalmente en las versiones relatadas por ambas asistentes personales de Evita. La realidad ya tenía algo de ficción.

Se trata de la actuación que Evita deja preparada para después de su muerte. Ella sabía del amor de su pueblo, sabía que desfilarán frente a su cadáver acongojados espectadores, y congruente con su continua actuación, se preparó para recrear el personaje que la audiencia iba a contemplar. Del mismo modo podemos leer su pedido a Sarita. Evita sabía que su asistente iba a relatar esa escena ya fuera en sus memorias o en entrevistas, de manera que, incluso ese momento aparentemente íntimo es también parte de la actuación de Evita. Es su acto *Post Mortem*.

Aun podemos plantear que se trataba de un espectáculo *continuado*, porque cuando “se corre el rumor de que se estaba muriendo”, “los descamisados afluían a Buenos Aires para verla a ella, no a él [Perón]. Ella era el *espectáculo* (*Santa Evita* 37, mi énfasis). Aún muerta Evita, la función parece continuar ya que, inmediatamente el peronismo puso en escena la muerte a través de la exhibición permanente de la estatua hecha de su misma piel y huesos, que se exponía ahora como pieza de arte.

Del mismo modo que Martínez recoge la espectacularización, Copi también se hace eco de la Evita-espectáculo en su obra de teatro *Eva Perón*. En un sentido, lo original de la pieza es que el autor crea una Evita-protagonista que “actúa” su enfermedad y se aprovecha de un cáncer que no existe para poder escapar con sus vestidos y sus joyas dejando el cadáver de su enfermera en su lugar. Es decir que Copi construye una suerte de *mise en abyme* donde la protagonista de la obra teatral es a su vez una “actriz”. Además de la lectura política de Copi, que quiere ver en Evita y en el peronismo en general una simulación, su estrategia literaria recrea una Evita que es doblemente una actriz en escena. En una reflexión lúdica podemos agregar que la que yace en el féretro durante el velatorio es una enfermera que involuntariamente “hace el papel” de Evita.

Como se ha visto, el peronismo inaugura la espectacularización mediática de la política en Argentina, y Evita es, indudablemente, su estrella. Pero el espectáculo además de contar con actantes se monta también con vestuario, maquillaje, peinado, lenguaje y utilería. Al respecto, Fraser y Navarro, quienes también coinciden en reconocer el carácter teatral, notan que, gracias a haber sido actriz, Evita trataba su vestuario como disfraces y no como expresiones de su personalidad (81), lo que lleva también a que hacia 1950, su indumentaria se transforme en instrumento para construirse de modo deliberado una imagen que utilizó políticamente (137).

Con relación al cambio de peinado de Evita, que se transforma en el característico “rodete” que consagra su imagen de medalla, Matilde Sánchez señala que el *chignon* de Evita produce un cambio de ángulo en las fotografías, ya que a fin de retratarlo es necesario que el rostro gire. Sánchez nota, asimismo, que como el *chignon*, el balcón obliga también a una toma lateral de la cámara, reconociendo que ambos son el diseño de arte de Evita (citado por Nora Domínguez en “Los rostros de Eva Perón”, *Políticas* 134). Sánchez coincide con lo que venimos proponiendo hasta aquí: como se ve, el balcón y el rodete se constituyen en parte de la utilería y escenificación, en objetos que hacen parte del montaje del espectáculo.

El *chignon* viene “adherido” al personaje, es como una peluca, y el balcón que tanto se usó durante el régimen peronista es metonimia del escenario teatral. La estratégica ubicación de la Casa de Gobierno permitía el uso del extenso perímetro de la Plaza de Mayo, localizada enfrente, para alojar a los espectadores. Su famoso balcón constituía un escenario privilegiado para que la audiencia pudiera acceder a la visión del espectáculo.

El “efecto balcón”, noción forjada por Jon Beasley-Murray nos habla de la espectacularización de la escena pública que definió al peronismo. El concepto elaborado por el crítico para referirse al límite, la “distancia cinematográfica y expectante” que el populismo pone para controlar el posible desborde de la multitud por sobre el estado, se basa en el viejo y clásico recurso cinematográfico del plano y contra-plano (*shot* y *reverse shot*) por el cual se muestra una toma y la misma toma revertida al espectáculo público. Beasley-Murray cita como imagen clásica del populismo “la toma media... de Evita en el balcón, sus brazos levantados en un

saludo; acompañada de una toma larga desde encima de la gente abarrotando la plaza pública” (“La luz cegadora”, *Revista* 54-55).<sup>66</sup>

Evita actuante frente al micrófono, componiendo una heroína como las que habitaban sus radioteatros es pura oralidad. Pero poco antes de su muerte, el personaje que gesta y continúa nutriendo a través de su carrera política va a debutar en un nuevo escenario: el mundo de las letras. Acertadamente, señala Avellaneda que la entrada de Evita al sistema letrado es bastante tardío probablemente porque se movía por fuera de las letras debido a que ella misma había construido su primera imagen en el éter (Evita: cuerpo 117).<sup>67</sup>

Ciertamente, su autobiografía intervenida, *La razón de mi vida*, es el pilar sobre el que se construye la serie textual sobre Evita. El personaje queda así “fijado” en la letra. Evita prefigura su imagen casi sobre un vacío, moldea su imagen sin antecedentes. Pero a pesar del carácter inaugural de *La razón*, su retórica permite detectar un sustrato, un cimiento anterior sobre el que se erige el texto: las críticas recibidas desde la oposición. De tal suerte que podemos leer las diatribas y opiniones de sus detractores como un escenario preexistente. *La razón de mi vida* se vuelve entonces un instrumento que Evita esgrime para su defensa y justificación y el carácter verborrágico y contundente del texto en muchos pasajes se explica por su intención de rebatir y reacomodar su *persona*.

---

<sup>66</sup> En su concepción más amplia Beasley-Murray señala que el populismo emplea el “efecto balcón” para establecer un límite, justamente una distancia cinemática entre la multitud y el estado. Además, a través de ese corte en las secuencias (corte de la multitud al balcón y del balcón a la multitud) la heterogeneidad de aquella se convierte en homogeneidad. Véase Jon-Beasley-Murray, “La luz cegadora: populismo y teoría del estrellato”, en *Revista de Crítica Cultural* 24, Junio 2002, pp. 52-57.

<sup>67</sup> El tema se elabora con más detalle en el capítulo de esta tesis referido a la voz de Eva Perón, “Evita y el poder de la voz”.

La retórica evidencia que Evita “está contestando” a quienes ella llama sus “supercríticos”. La refutación muchas veces es obvia: “Dicen por eso que soy una “resentida social”. Y tienen razón mis ‘supercríticos’. Soy una resentida social” (117, encomillado en el original), la “Fundación atiende esos pedidos haciéndoles llegar directamente su ayuda. Esto me ha sido duramente criticado. Mis eternos supercríticos consideran que así yo utilizo mi Fundación...” (160). De hecho, Evita comienza su autobiografía manifestando que “todo esto sería absurdo... si fuese cierto *lo que mis supercríticos afirman* cuando dicen que de buenas a primeras yo, una mujer superficial, escasa de preparación, vulgar,... y sin nada serio en la cabeza, me hice de pronto fanática en la lucha por la causa del pueblo...” (11, mi énfasis).

Evita justifica la escritura de la obra: “Yo misma quiero explicarme aquí. Para eso decidí escribir estos apuntes” (11) pero inmediatamente siente la necesidad de negar que lo hace en respuesta a esos críticos, “Confieso que no lo hago para contradecir o refutar a nadie” (11). La necesidad de una confesión expresa de “no refutar a nadie” causa el sentido contrario y vuelve sus razones más evidentes, revelando a una Evita vulnerable e inestable en sus bases.

Se hace evidente que el personaje “oral” de Evita, el que actúa apoyado en la teatralidad gestual y la dramatización de su voz, resulta más convincente y tiene una desenvoltura que no se aprecia en el texto de la autobiografía, que no sólo no fue escrita por ella sino que ha sido “retocada” y editada por más de un corrector. Sin embargo, su gesto de “escribir” (o aceptar lo escrito) su personaje exige atención pues constituye un discurso de auto-representación, como acertadamente califica Rosano a *La razón de mi vida*, ya que a través de su texto Evita se legitima y se forja un espacio. Es “su escrito de autolegitimación política” (*Rostros* 91, 47).

En la autobiografía Evita se construye antes que nada frente a la necesidad de lograr una imagen que no se ajuste al modelo tradicional del que la Eva histórica, por sus circunstancias personales, estaba apartada. Como ella misma lo señala, “yo, que había aprendido de Perón a elegir caminos poco frecuentados, no quise seguir el antiguo modelo de esposa de Presidente” (*La razón* 50). Rechaza deliberadamente el modelo que la mujer de sociedad podría ofrecerle pues “[e]l hombre y la mujer, aun siendo distintos viven para algo (...) tienen un objetivo en sus vidas (...) La ‘mujer de sociedad’ no es así porque la vida social no tiene objetivos (...) llena de apariencias, de pequeñeces, de mediocridades, todo consiste en *representar bien un papel tonto y ridículo* (166, encomillado en el original, mi énfasis). Evita “actuante” claramente explica que no está interesada en “ese papel”.

El vacío de antecedentes a que nos referíamos más arriba surge de su retórica. No tiene a quién “parecerse”, a quién seguir en la “construcción” de su *persona*. Única en su particular posición, la excepcionalidad de su caso la ha alejado tanto de la “dama de clase alta” como de “la mujer del hogar” y de la imagen clásica de esposa de Presidente. Nina Gerassi-Navarro señala que Evita es, en cierto modo, la transgresora por excelencia y acierta en llamarla “la mujer acto”. (Las autobiografías s/n). Como consecuencia de su autoconstrucción deliberada, Evita participa activamente en la formación del mito. Al construirse a sí misma única, distinta, colabora en la edificación de su propia mitología, “el mito arquetípico”, como señala Avellaneda, “que ella se había conferido a sí misma” (*Evita* 118).

## *She became her admirers: Apropiaciones de Evita*

The current of his feeling failed: he became his admirers

W. H. Auden, "In Memory of W.B. Yeats"

Como se ha demostrado, a través de su autogestación, Evita es artífice de su propio personaje. Sin embargo, contrariando esta propuesta, se puede citar una narrativa que reclama para sí la autoría del personaje. Efectivamente, desde las letras asistimos a una lucha por adjudicarse la creación de Evita, por "apropiarse" del personaje.

Un diálogo ficcionalizado en *Santa Evita*, entre el narrador-investigador y el representado Julio Alcaraz, peluquero personal de Evita evidencia esta apropiación. Alcaraz-representado se refiere a la imagen pública de la líder y concluye terminante que "al fin de cuentas, Evita fue un producto mío. Yo la hice" y "Cuando se quiso acordar, Evita ya era otra. Yo la hice -repetió. Yo la hice. De la pobre minita que conocí cerca de Mar del Plata hice una diosa. Ella ni se dio cuenta" (Martínez 1995, 83-84), "La fui domesticando" (86). Evidentemente, el peluquero de la ficción se ampara en el peso de la transformación que operó en Evita, cuando le cambió el color de pelo y le "inventó" el rodete que definiría para siempre la imagen de Evita. "Era otra sin darse cuenta", insiste Alcaraz-personaje, quitándole todo gesto volitivo y decisivo sobre su (auto)construcción.

En la misma novela, también el personaje de Perón se apropia de la figura de Evita. "A Evita yo la hice (...) Cuando se me acercó era una chica de instrucción escasa (...) Con ella me esmeré en el arte de la conducción. A Eva hay que verla como un producto mío" (*Santa Evita*

189). Evocando el momento de su primer encuentro, Juan Domingo Perón ficcionalizado priva a Evita de todo vuelo propio previo a su vida en común. Todo lo que Evita era lo obtuvo gracias al “esmero” puesto por Perón en el arte de la conducción. El Perón compuesto por Martínez parece otorgarle muy escaso mérito a una mujer que siempre reconoció que el General estaba casi a la altura de Dios.

De igual modo, con escasas diferencias, las mismas frases se repetirán en otra obra de Martínez, *La novela de Perón*, donde el personaje del líder insiste en que “Eva Perón es un producto mío... Claro que también es preciso darle un poquito de cultura, y con Eva no era fácil. Rechazaba todo lo que oliese a barniz” (301). La connotación sugestiva del personaje, sin embargo, viene dada por la queja que Martínez agrega al final, a modo de reflexión: “Fui yo quien la hice, pero ella es la que se ha quedado con lo mejor de mi gloria. Infortunios de quien no muere joven...” (303). El lamento de Perón hace más patética aún su posición de superioridad. El “apropiador” siente envidia por no llevarse los laureles de la gloria que otorga una muerte temprana.

Pero no sólo miembros de su entono reclaman para sí la factura del personaje. A pesar de haber visto en persona a Evita viva sólo una vez, su embalsamador ficcionalizado en *Santa Evita*, también trata de disputar la autoría del personaje: “Soy, aunque Eva no quiera, su Miguel Ángel, su hacedor, el responsable de su vida eterna. Ella es ahora... yo” (*Santa Evita* 157). En un gesto pomposo que trae reminiscencias del famoso *Madame Bovary c'est moi!*, el Dr. Ara-personaje se declara responsable de la inmortalidad de Evita.

Pero nuevamente, como en el caso de Perón, el “apropiador” debe luchar contra lo que Eva *crea y sostiene*: “Aunque Eva no quiera” Pedro Ara se asume su creador. Además, reconoce



en *Evita-muerta* un poder de oposición y decisión que él intenta combatir. Ara-personaje, más que galeno se proclama artista y trata a Evita como una pieza de arte a la que compara con la Victoria de Samotracia y la Pietá. “La convertí en una estatua de belleza suprema” (29), declara en lo que puede leerse como el grado de satisfacción supremo del creador frente a su obra.

Como se ve, el personaje de Evita continúa actuando en distintos escenarios y a través de múltiples apropiaciones. Desde las letras, críticos y creadores que, postergando el silencio, eligieron narrarla a favor o en contra, se apropian de su mito y concretizan el proyecto de inmortalización. En tales casos, al contarla y representarla, la apropiación se concreta como un poseer por la palabra, una atribución de derechos sobre el personaje. El gesto, voluntario o no, no es inocente: esa apropiación en sentido literario implica apropiarse de un espacio en la historia argentina, y ejercer un Saber que otorga poder; como si conocer su vida, repetir hasta el cansancio los mismos detalles conocidos en escenas consabidas de su historia personal y pública los habilitara *per se* a la posesión.

Sin embargo, las apropiaciones literarias y artísticas de Evita como vehículo ideológico solamente representan un segmento de los “apropiadores”. Del mismo modo que la literatura ejerce actos de posesión del personaje Evita plasmando los deseos de posesión de miembros de su entorno, de diferentes modos y desde variados campos, Evita fue objeto de múltiples operaciones históricas de apropiación. A través del tiempo y aún en el siglo veintiuno continúa siendo una bandera que permite distintas identificaciones.

Desde la apropiación discursiva hasta la político-ideológica, ha podido re-codificarse como un significante variable: se apropian de su imagen muy diversos grupos populares,

distintas alas del sindicalismo argentino, los Montoneros y aún más recientemente, en medio de la devastación neoliberal, algunos grupos de manifestantes piqueteros.

A comienzos de la década del setenta, como parte del proceso de renovación y recuperación política, la nueva izquierda se apropió de la figura de Evita para recrearla combativa y revolucionaria. Bajo el lema “*Si Evita viviera sería montonera*”, la izquierda peronista se agenció del relato de inmortalización de la líder y en particular el grupo Montoneros, que veía en Evita a la “Evita Capitana”, intentó la recuperación física del cadáver. Valiéndose del mito de resurrección y de la consigna “Volveré...”, volvió a politizar su figura veinte años después de su muerte.

Montoneros comenzó a trazar la leyenda de la “Evita montonera”, a quien convirtió en emblema de la revolución social de la Argentina, “apropiándose” de una imagen de Evita que identifica con el movimiento. Visualmente, eligió la fotografía de 1946 en que Evita luce su pelo rubio largo y al viento, en un gesto evocador de una libertad y flexibilidad ausentes en la “imagen de medalla” de la Evita de rodete”.<sup>68</sup> Y discursivamente, hace suyas las frases más combativas de sus últimos discursos, que representan una Evita más “violenta, apasionada y revolucionaria” (Navarro 339).

A comienzos del nuevo siglo, en Argentina los piqueteros surgen como grupos de desempleados nacidos como consecuencia de las políticas neoliberales implementadas para salir

---

<sup>68</sup> En *Santa Evita*, Tomás Eloy Martínez relata la anécdota transmitida por Julio Alcaraz, peluquero personal de Eva Perón desde sus comienzos como actriz, según la cual el famoso peinado de pelo tirante, “con la frente despejada y un gran rodete aferrado a la nuca con horquillas”, “nació por obra de la casualidad y del apuro”, porque a Eva se le habían quemado las puntas y “debía salir corriendo a inaugurar un hospital”, p. 79.

de la crisis de desmantelamiento económico. Tales medidas dejan fuera del sistema de producción a algunos sectores. Los piqueteros, junto con otros colectivos sociales excluidos -cartoneros, migrantes, por ejemplo- son parte de nuevas formas que rechazan la aplicación de las mencionadas políticas de ajuste (Aguiló, 2004).<sup>69</sup> Estas nuevas figuras de protesta social emergidas en los años 2000 también eligen a Evita como figura emblemática.

Las agrupaciones populares se apropiaron de una Evita justiciera que podría marchar con ellos, “si viviera”. La Federación “Tierra y Vivienda”, por ejemplo, “la porta en cada chaleco identificador de sus militantes con el lema: ‘Donde hay una necesidad hay un derecho’. Hay quienes se imaginan a una Evita de cuerpo y alma marchando por el Puente Pueyrredón, tal vez exigiéndole que asuma la condición de ‘Evita piquetera’: un grafiti de esta época” (Pavón s/n). Además, uno de los movimientos más activos rescata el nombre de Evita para designarse, es el “Movimiento de Trabajadores Desocupados Evita (MTD-Evita)”. Estas apropiaciones son prueba de la supervivencia del personaje que se recicla, asumiendo cada vez la forma nueva de los deseos o los reclamos. Y de este modo exhibe la multiplicidad de matices que asume la resignificación del mito de Evita.

Javier Auyero analiza a Eva Perón como una *performance* pública, entendiendo la “performance” como la “restauración de un comportamiento” (*La política de los pobres* 151)<sup>70</sup>.

---

<sup>69</sup> “Se posicionaron en el mapa político como una alternativa frente a los actores que históricamente habían ejercido la representación de los sectores populares. En ese sentido, si bien nacieron apoyadas en experiencias anteriores, las agrupaciones de piqueteros suponen un quiebre fundamental respecto de los modelos tradicionales de acción y representación [...] las estructuras organizativas y las formas de hacer política son distintas, ya que la situación en sí es distinta: los objetivos son más urgentes y más primarios. (...) se da cierto cuestionamiento hacia los partidos políticos y el sindicalismo tradicional, rechazándolos como representantes de los intereses populares”. Aguiló, Ignacio, “Grupos piqueteros y representaciones sociales: El rol de los medios y las audiencias”, *Aposta: Revista de ciencias sociales*, N° 12, 2004.

Al analizar la “actuación” de Evita por parte de las activistas peronistas contemporáneas (mediadoras), señala que a través de “performarla” logran establecer un puente, un vínculo entre la historia de Eva Perón como “Dama de la Esperanza” y su propio presente y misión actual.

La *performance* de Evita es entendida como “parte de los ‘mandatos’ inscriptos en el peronismo”, de modo que si una mujer quiere hacer política popular, el camino ya está trazado: es el de Evita (156). De esta manera, la re-actuación de Evita por parte de las activistas, sea por admiración o afinidad, por repetición de gestos sociales o políticos, asegura que la práctica y la imagen de Evita sea “reestablecida, recreada y reinventada” (152).

Para Auyero, la “referente” (en este caso la activista peronista) actualiza, re-presenta y reinventa a Eva. Si bien el crítico aclara que el concepto de *performance* que utiliza es contrario al de la representación teatral (155) y aclara que no es que estas mujeres conscientemente asuman el rol y la persona de Evita, entendemos que la re-escenificación de Evita es en este caso una apropiación más del personaje que, en un escenario diferente, adquiere nueva vida en la “reinención” señalada por el investigador.

Desde otro campo, algunos grupos homosexuales se apropian de Evita bajo el eslogan *Si Evita viviera sería tortillera*. David William Foster reconoce que entre las muchas funciones que ha cumplido el icono de Eva en el imaginario argentino está la de ser la rectora del movimiento lesbicay. “Si Evita viviera sería tortillera” fue el grito de guerra de los grupos homosexuales que aparecieron en la escena pública argentina posterior a la dictadura. (Evita Perón...218-219).

---

<sup>70</sup> En su obra *La política de los pobres: las prácticas clientelistas del peronismo*, Auyero dedica al tema el Capítulo “‘Lucharemos por siempre, somos peronistas’. Eva Perón como una *performance* pública”.

En su análisis, Foster explora el interés de algunos grupos homosexuales en la figura de Evita y encuentra un punto de contacto entre la tarea de construcción programática de su persona que lleva a cabo Evita y la tarea de construcción del cuerpo y de la identidad sexual que normalmente se atribuye a la sensibilidad *gay*. Foster es claro en señalar que no existe necesariamente una asimilación de Evita con grupos homosexuales o lésbicos, sino que el crítico se permite una lectura amplia de las similitudes entre el trabajo de construcción en el que incurre Eva para exagerar su posición y la riqueza recién descubierta, y la necesidad (o la ventaja) que el *outsider sexual* siente por extremar o exagerar la diferencia, la disidencia y la desviación (Evita Perón...221).

En consonancia con esta observación puede leerse el análisis que hace Sebrelí de las transformaciones de la vestimenta que lucía Eva Perón, que desembocarán finalmente en lo que se conoce como el *look* Evita. El crítico hace una descripción detallada del atuendo de Eva-actriz y de Eva-señora de Perón, calificándolos de “exóticos y llamativos”. Menciona sus extravagancias y “ciertos toques agigantados y carnavalescos”, por los que el estilo resulta recargado, en suma, *overdressed*. “La desmesura, la exageración y el frenesí”, dice Sebrelí, “impedían en su primera época que pudiera ser calificada de dandi femenina” (*Comediantes y mártires* 110-1).

A tono con esta línea de pensamiento, Beatriz Sarlo explica que en tanto la posición de Eva, no tiene comparación con otro lugar institucional, sus trajes de ceremonia pueden ser excesivos. “El exceso queda adherido a un cuerpo donde se ha investido el poder” (100). Finalmente, Foster resalta que los “surplusos” (excesos) de sentido generados por una persona pública como Evita conducen necesariamente a múltiples apropiaciones, de las cuales Evita

como tortillera es solamente una. (221) El crítico norteamericano también sostiene que, a partir de los esfuerzos de Evita por lograr la aprobación de la Ley de voto femenino, movimientos feministas de dentro y fuera de Latinoamérica le han concedido un estatus prototípico (218).

## **Conclusión**

Evita fue un personaje que cumplió diversos roles ante el pueblo, que constituyó su audiencia. El personaje actuó y dejó en la memoria colectiva momentos sublimes de actuación y la literatura y otras artes que la tematiza, es entonces *re-creación* del personaje gestado por Evita, máscaras sobre una máscara. Sus “papeles” la llevan desde “la Señora” a la descamisada. Y desde la verborrágica que amenazaba con vocablos soeces a la oligarquía, a la santa, encarnando binomios, polaridades, el mítico dualismo crónico que se resuelve en hibridez.

Asimismo, como señalamos, variados grupos, agrupaciones y colectivos sociales y políticos encuentran en el personaje su estandarte, su emblema, y se apropian de su figura con fines diversos. En dichas apropiaciones a veces se genera una paradoja, que nos reafirma una vez más en la hibridez que Evita exhibe y que es marca de la argentinidad, como hemos venido proponiendo. Como elaboramos oportunamente, el discurso de Evita a las mujeres de su pueblo clamaba por una mujer maternal y dedicada al hogar, muy dentro de los lineamientos de la domesticidad. Feroz crítica de las feministas de su tiempo, su personaje, sin embargo, será apropiado por movimientos lesbigay que usarán su nombre en el grito de guerra lanzado para hacer valer sus derechos. Del mismo modo, movimientos de izquierda se apasionan con su figura que en su época vestía modelos de Dior y Balenciaga, y en algunos casos la convocan a la lucha armada.

Parafraseando a Tomás Eloy Martínez, que en *Santa Evita* señala que cada quien construye el mito del cuerpo como quiere, es decir, lee el cuerpo de Evita con las declinaciones de su mirada (Martínez 1995, 203) podemos sostener que cada quien se apropia de la figura mítica de Evita y hace caber su mitología en sus variados reclamos.

En conclusión, antes de la llegada del peronismo, el discurso nacional hegemónico vigente respondía a la tradición liberal racional, que propicia el debate filosófico. El surgimiento del peronismo, y su entronización como un espectáculo capaz de convicción que logró la adhesión del pueblo/audiencia a través del uso de rituales y simbología y el levantamiento de las barreras entre los espacios público y privado - que todo lo ponía en escena- presentó una nueva lectura de la argentinidad.

A través de las líneas narrativas del melodrama que facilitaban el acceso y la identificación con la “audiencia”, el espectáculo a gran escala permitió al peronismo obliterar la racionalidad asegurándose la adhesión del pueblo, una audiencia fiel que se sentía representada: era la Argentina oral que llegaba para seguir el espectáculo, probando que ambos discursos tienen cabida en el país híbrido que actualiza la Gran Discusión.

## CAPÍTULO VI

### EL *CORPUS* DE EVITA: CUERPO Y CADÁVER

Viva, su hija no tenía par, pero muerta,  
¿qué importa? Muerta puede ser infinita

*Santa Evita*

Se fue volviendo hermosa con la pasión,  
con la memoria y con la muerte

*Santa Evita*

#### Introducción

En la producción literaria y artística que tiene a Evita como figura un topos recurrente es, inevitablemente, el del cuerpo y el cadáver. El cuerpo de Evita como categoría de análisis es fuente de amplísima producción, que se ocupa tanto de su cuerpo vivo como de sus restos embalsamados por el anatomista español, Dr. Pedro Ara.<sup>71</sup> La importancia del cuerpo se explica claramente en un gobierno como el peronista por la trascendencia que aquél adquiere en el marco de los gobiernos populares, debido a la intensa relación corporal y discursiva que se establece entre las masas y su conductor. En dicha relación, el líder encarna en el cuerpo.

El cuerpo de Evita se convierte en una figura retórica tratada ampliamente por la crítica. Viviana Plotnik, Susana Rosano, Alejandro Susti González, y especialmente Claudia Soria, entre otros elaboran el tema. Viviana Plotnik, en su obra *Cuerpo femenino, duelo y nación* realiza un

---

<sup>71</sup> El Dr. Pedro Ara escribe *El caso Eva Perón*, que resuelve no publicar por “no agregar factores de perturbación a una situación política conflictiva” según dichos de su esposa vertidos en la Nota previa que abre el libro (8). Pero, ya resuelto a publicarlo, en 1973 viaja a la Argentina, “aquél gran país que tanto amó”, donde lo sorprende su última enfermedad y la muerte. Entonces, su esposa, Ana María Hermida de Ara decidió hacer pública la obra. El libro cuenta con fotografías inéditas tomadas durante los tres años y tres meses que Ara estuvo oficialmente encargado de custodiar el cadáver de Eva Perón. *El caso Eva Perón. Apuntes para la historia*, op. cit.



sistemático estudio en el que analiza la importancia que el cuerpo de Eva adquiere en la literatura argentina, haciendo una lectura del mismo como cuerpo femenino donde intersectan aspectos culturales, políticos y estéticos que permiten también complicaciones de género y de ideología.

Susana Rosano, por su parte, en su obra *Rostros y Máscaras de Eva Perón*, trata el tema del cuerpo de Evita como parte del imaginario populista y sostiene que éste funcionó como soporte visual que la propaganda del régimen utilizó en su intensa campaña. Asimismo en “Reina, santa, fantasma: la representación del cuerpo de Eva Perón” centra su estudio en la construcción del cuerpo político de Eva. También Claudia Soria trabaja sobre la centralidad del cuerpo de Eva en las representaciones literarias y cinematográficas que se han hecho dentro y fuera de la Argentina. Partiendo de esta producción artística, en *Los cuerpos de Eva* Soria analiza a Eva corporizada en sus diversos roles de madre, hija, mujer, revolucionaria, a los que dedica distintos capítulos. La obra propone el cuerpo de Eva como terreno en el que se debaten las diversas posiciones esencialmente femeninas que Eva abarca.

El cuerpo *físico* de Evita viva es fuente de imágenes y permite lecturas de lo más variadas: su forma de modelarlo, las torsiones a las que lo someten ella misma y los encargados de componer su imagen pública, la moda que lo interviene y transforma según las épocas y circunstancias políticas y personales que llegan a generar un *look* Evita.

Sin embargo, no solamente su cuerpo vivo gestará un sinfín de imágenes y discursos sino que su cadáver -como ningún otro en la historia literaria argentina con su historial de necrofilia- dispara múltiples sentidos y concentra tantas lecturas diferentes. Su cuerpo muerto maltratado por la enfermedad, luego “curado y limpiado” de todo vestigio de cáncer, se transforma en

conflictivo, santificado, objeto de devoción, reliquia devocional, generador de enigmas, cuerpo no enterrado, errático, viajante.

En la literatura, el cadáver está presente de forma central en *Santa Evita*, de Tomás Eloy Martínez, novela que gira en torno a las peripecias sufridas por el cadáver secuestrado y a la travesía del mismo por los distintos escondites que le dio el gobierno militar y en *La pasión según Eva*, de Abel Posse, donde Evita habla desde su muerte.

En la obra teatral *Eva Perón*, de Copi, Evita se fuga y “simula” dejar tras de sí su cadáver, cuando en realidad mata a su enfermera y se enmascara en aquel otro cadáver. De hecho, el valor del cadáver se revela ampliamente en la necesidad de dejar *un* cadáver (aunque no fuera el propio). Revela un signo muy intenso en la obra que demuestra que el cadáver no puede faltar para consumir el mandato histórico y permitir la satisfacción de la mitología popular.

El cadáver está (perdido) también en el cuento de Rodolfo Walsh, “Esa mujer”, que presenta a un periodista inquiriendo afanosamente a un militar sobre el destino del mismo. A través de la elipsis Walsh, que jamás lo nombra como tal, lo convierte en el centro de su relato. También teje una trama en torno al cadáver “El simulacro”, de Borges donde el autor urde su narración alrededor de la gran cantidad de ceremonias de duelo que se llevaron a cabo en todo el país en torno al cuerpo de Evita.

Un cuerpo que los militares argentinos que la desaprobaron y repudiaron en vida no pudieron destruir y del cual no supieron *o no pudieron* desprenderse <sup>72</sup>. Al morir Evita, Perón ordenó su embalsamamiento. El cuerpo permaneció en la Central General del Trabajo hasta 1955

---

<sup>72</sup> Según Tomás Eloy Martínez, se los habría impedido un conservador sentimiento católico. Para nosotros, estos “actos fallidos o “errores” pueden estar hablando de que los militares, que, racional y

cuando Perón fue derrocado y la “Revolución Libertadora” -nombre con que se conoce al nuevo Gobierno- decidió deshacerse del cuerpo para evitar que los grupos armados peronistas lo utilizaran como símbolo político. Así, lo hicieron desaparecer sacándolo fuera del país con destino incierto hasta 1971 en que fue reintegrado a Juan D. Perón en España.

En entrevista con Marysa Navarro y Nicholas Fraser el Almirante Isaac Rojas, retóricamente trata el cadáver y el símbolo como entidades diferentes pero de sus expresiones se lee claramente la conciencia que los militares tenían del valor simbólico-político del cadáver: “We were not interested in the cadaver because we had more important things to think about...we were resolved in two guiding principles: first, that not the slightest profanation should occur and second, that the body *should immediately be taken outside politics.*” (Fraser-Navarro 175, mi énfasis). Evidentemente, se trataba de un cuerpo que concentraba las tensiones sociales de todo un país, como cadáver que había sido politizado y que había que desmantar del campo magnético de la política.

Un tercer cuerpo que nos provee Evita es el cuerpo de obra, en el sentido de corpus: el *corpo-corpus* de Evita gestado por las letras nacionales e internacionales de distintos sectores ideológicos, *corpus* contemporáneo al peronismo, que fue heredado por subsiguientes generaciones de argentinos, cuyas letras a su vez mantienen su “vitalidad” encendida. El corpus es, en muchos casos, la obra de autores que al morir Evita pudiendo enterrarla y en cambio cargan el cuerpo y lo hacen textual. Evita es entonces, más que memoria. Es carnadura de

---

conscientemente sabían que lo mejor era hacer desaparecer el cuerpo, quizás de modo inconsciente también participaban de la fascinación popular con ese cuerpo.

ideologías, discursos, modelos y ficciones orientadoras de toda una nación. Y por ello su cuerpo se nos ofrece como texto.

En este capítulo hemos dividido el cuerpo de Evita en “Cuerpo vivo” y “Cadáver”. En la primera sección nos dedicamos a analizar su cuerpo vivo, donde se resalta que sus posiciones, su forma de delinearlo y vestirlo fueron trascendentes en la formación de la Evita pública. Un cuerpo de imágenes tan diversas nos permite ver las transformaciones que denotan cómo la imagen de Evita se construye. También interpretamos cómo el cuerpo enfermo de Evita, permitió delinearla como mártir. Dedicamos otra sección al cadáver, donde resaltamos la complejidad del mismo como figura retórica, su semantización con el “cadáver de la nación” y su contribución al proyecto de inmortalización de Evita. Se trata de un cuerpo embalsamado que prolonga el artificio de su cuerpo político y que sugiere un estado intermedio entre la vida y la muerte para el imaginario colectivo, que espera que despierte para “volver y ser millones”. Como se verá, este nuevo cuerpo representa una nueva ficción y constituye una narrativa oficialista de Evita.

### **El cuerpo vivo**

En muchos aspectos el cuerpo de Evita puede ser leído como separado de su persona. El cuerpo no existe como entidad natural sino que existen representaciones del mismo, y será a través de esas representaciones que lo conozcamos, de tal suerte que el sujeto “contenido”, por así decirlo, en dicho cuerpo ejercerá actos de representación por los cuales será evaluado y conocido. Evita Perón, forjó y “construyó” su cuerpo, iniciando, como se ha sostenido ya, la primera de las representaciones que de ella se haya producido.

En esta línea, Juan José Sebreli señala que Eva Perón en forma consciente gestó sus transformaciones físicas y de imagen. El crítico reconoce tres bien diferenciadas a las cuales dedica tres capítulos de su obra de 1966, *Eva Perón, ¿aventurera o militante?* La primera mutación se da cuando Eva Duarte, de chica pueblerina, humilde y sin mucha formación, venida de la provincia, se convierte en actriz. Luego, cuando se transforma en esposa de Perón, y consecuentemente pasa a ser la “señora”, que casi inmediatamente coincidirá con ser la Primera Dama, y finalmente cuando se transforma para siempre en la compañera Evita.

Lo que Sebreli marca a través de esta periodización es una transmigración de Eva Duarte desde la esfera más invisible y olvidada de la Argentina hasta la más visible y simbólica a nivel nacional. Un “viaje” desde lo palpable y material a lo inmaterial, desde lo abyecto a lo sublime, que coincide con su otro viaje, el que hace desde lo rural a lo cosmopolita. A su vez, cada una de dichas etapas va acompañada de cambios evidentes en el cuerpo, de forma que éste puede entonces ser leído como exhibidor de funciones, de estrategias y de operaciones políticas.

De la segunda etapa, Sebreli rescata que “[p]ara amoldarse más a su papel de esposa fiel (...) [e]n ese período Eva Perón luce complicados peinados y exhibe un variado guardarropa, donde se amontonan los tapados de visón, las creaciones de Christian Dior, Fath, Balenciaga, los sombreros de Paulette y Reboux, los zapatos hechos en Florencia por Ferragamo o en París por Perugia, las joyas confeccionadas por Van Cleef y Arpels” (61). Para decirlo en otras palabras, se trata de una síntesis acabada de lo cosmopolita burgués. Asimismo, el crítico elabora sobre los profundos cambios que experimenta al pasar a ser Evita:

Se opera una verdadera metamorfosis de Eva Perón en Evita que *hasta se evidencia en el físico*. De la “Señora” ha surgido la compañera, su lujoso ropaje es cambiado por una blusa y una pollera, o por un sencillo traje sastre de militante -

aunque de impecable corte- los largos y ondulados cabellos se estiran hacia atrás, recogidos en un rodete. La expresión sonriente y superficial se vuelve ascética y dura. Su cuerpo se vuelve anguloso, aristado, su andar y sus gestos se vuelven agresivos. Su voz se ahueca, se vuelve “tan áspera como la de los canillitas que vocean periódicos en la calle Corrientes”, abandona su antigua naturaleza femenina...y al emanciparse, se masculiniza (Sebreli, *Aventurera* 76, el énfasis es mío).

Sebreli tal vez sea el primero en observar cuán consciente estaba Evita de la necesidad de trabajar su cuerpo como vehículo de identificación con la comunidad a la que trata de alcanzar, y así lo destaca cuando expresa que “la compañera Evita, en cambio, es *responsable* de su cuerpo y de su rostro únicos e insustituibles” (*Aventurera* 68, mi énfasis). Es decir que le atribuye a Evita una doble responsabilidad en la conformación de esa primera imagen que quedará impresa en el imaginario colectivo; por un lado, la reconoce su propia artífice, asignándole responsabilidad en el sentido de autoría, y por el otro, le atribuye una responsabilidad social y política por el peso de lo creado.

El crítico también apunta dos cualidades trascendentes en Evita: su unicidad y su insustituibilidad, en el sentido de que ninguna otra mujer pudo ser Evita y al mismo tiempo, que ella no imitó a nadie en la composición de su *persona*. Con ello, Sebreli, de algún modo, parece contribuir a reforzar la mitificación de Evita. Su retórica genera la impresión de inscribir a Evita como un ser especial más que como una persona que, históricamente, ocupó un lugar en el marco de unas condiciones únicas que desembocaron en la creación de un mito.

Los cambios de “posición” se marcan en el cuerpo. Es visible el trabajo material que ejerce sobre su persona en el proceso de construir su imagen. Al pasar de actriz a “señora”, pero aún más al mutar en la compañera Evita, las mudanzas de estilo, los bucles y peinados “banana” complicados, que eran más propios de una artista, desaparecen bajo un peinado estirado que

remata en un rodete elegante, convirtiendo todo su rostro en uno más delicado. El color de la cabellera, como hemos señalado ya, adquiere ese “oro teatral” del que habla Dujovne Ortiz y los vestidos floreados y ciertos ornamentos excesivos ceden paso a un ajuar más sobrio.

Sin embargo, nos interesa orientar nuestra mirada hacia la “verdadera metamorfosis” que se revela en el físico en sí mismo, en su base corpórea. Sebrelí no se limita a advertir un cambio en el vestuario y las prácticas de moda, signos que de por sí expresan un cambio exterior y que evidentemente revelan una tarea de construcción, sino que avanza un paso más y revela las transformaciones que su cuerpo natural comienza a exhibir. Entre ellas señala una mudanza en sus modos femeninos que se percibe en el endurecimiento de su andar y de sus gestos que ahora revelan aspereza y acometividad.

Ascetismo, dureza, agresividad, aspereza, voz hueca, se leen como adjetivaciones que hablan casi de un cuerpo masculino o que por lo menos se prepara para una tarea masculina. En la lectura del crítico Evita se masculiniza en el momento de emanciparse. Evidentemente, la transición entre las dos posiciones marcadamente definidas —la esposa y la compañera— permiten leer una independización, una autonomía, que Evita adquiere de su función subordinada a otra de claro liderazgo. Esta emancipación a la que accede requiere de ella “ser otra”, inventarse nueva y podría explicar las alteraciones en su cuerpo.

Aquello que constituyó la primera mirada de Juan José Sebrelí y su acertada observación sobre la trascendencia de la *autogestión* del cuerpo de Eva, es retomado y se completa en el lúcido análisis de Paola Cortés Roca y Martín Kohan. En su obra *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón: cuerpo y política* sostienen que la figura de Evita “inicia el proceso de

mediatización de lo público, en el que cuerpo y estilo se vuelven elementos significativos dentro de un programa político (13).

Coincidimos plenamente con ambas lecturas. Debido a una conjunción de circunstancias, Evita contó con recursos que ayudaron a su proceso de mediatización. En primer lugar, como ya se discutió anteriormente en este trabajo, colaboró mucho su carrera artística. Ser actriz le garantizó una práctica que facilitó su manejo de la voz y del cuerpo, la selección de las poses más adecuadas, los movimientos histriónicos y, sobre todo, la conciencia de la percepción de una audiencia. En segundo lugar, el nacimiento y desarrollo del peronismo coincidió con la masificación de los medios de comunicación que el movimiento aprovechó hábilmente pues sabe que la inocencia de los receptores de estos medios les otorgaba un poder casi absoluto sobre la capacidad de crear opinión y sentido de realidad.

Evita, como se dijo, se hace experta en manejar emocionalmente la palabra pues conocía, por oficio, los efectos de la voz en la audiencia-pueblo y explotó el recurso que le proveían los medios: la difusión y propagación intensiva de su imagen. La reproducción infinita a través de aparatos de radio que llevaban su voz a toda la República fue coetánea a la divulgación masiva de fotografías que plagaron diarios y revistas de la época, donde el cuerpo se hacía visible, se “mostraba”.

Pero, como sugiere Paola Cortés Roca, desde Eva Perón, “la corporalidad ingresa a la arena política, ya no como soporte o agregado, sino como encarnación de lo ideológico” (“El eterno retorno”, *Delirios* 163). La política está inscrita en su cuerpo que se lee como un texto, que contiene (y transmite) mandatos, modelos, guías, líneas a seguir. El cuerpo de Evita es el manual que contiene y materializa, a través de la estética, la ideología que el peronismo pretende



transmitir y que el pueblo peronista lee y apre(h)ende. De modo que, hay una evidente construcción de un cuerpo identificable con el pueblo al que el peronismo se dirigía, que es producido y construido para intensificar su función de nexo con la comunidad.

No podemos dejar de notar que el cuerpo que se politiza es el de una mujer. En una Argentina que todavía trabajaba su entrada a la modernidad y en la cual las mujeres no contaban demasiado, una mujer de clase baja y escasa formación se transforma en líder tanto de hombres como de mujeres. Para estas últimas, además conquistará un derecho único, el sufragio femenino.

En este sentido, como cuerpo que entra a la “arena política”, Evita ayudó a encender las fantasías colectivas, sobre todo de mujeres de la clase obrera que se fascinaron con su figura. No deja de sorprender, a la vez, que una sociedad masculinizada como la argentina de aquellos años haya acogido con fervor la figura de una mujer que ejercía su liderazgo tanto sobre las mujeres justicialistas como sobre la población peronista masculina.

En su autobiografía, Evita va trabajando por vía de asimilación el molde de la mujer argentina que podrá verse reflejada en su imagen. Su retórica trata de acortar toda distancia y anular toda diferencia entre ella y las mujeres de la “Patria”, ante quienes se presenta como una más, entre todas las mujeres del pueblo argentino. Efectivamente, en la tercera parte de *La razón de mi vida*, bajo el título “Como cualquier otra mujer” Eva Perón expresa:

Yo me siento nada más que la humilde representante de todas las mujeres del pueblo... En este gran hogar de la Patria yo soy *lo que una mujer en cualquiera* de los infinitos hogares de mi pueblo. Como ella soy al fin de cuentas mujer. Me gustan las mismas cosas que a ella: joyas y pieles, vestidos y zapatos... pero como ellas, prefiero que todos en la casa, estén mejor que yo. Como ella, como todas ellas, quisiera ser libre para pasear y divertirme... pero me atan, como a ella

los deberes de la casa que nadie tiene obligación de cumplir en mi lugar (*La razón*. 170-171, el énfasis es mío).

Estas líneas marcan la introducción a una serie extensa de comparaciones que comenzarán, con leves variantes, con las frases “como ellas” o “como todas ellas”. La repetición, que suena casi como una letanía, intenta enfatizar su semejanza con las mujeres del pueblo y convencerlas por vía oblicua de su representatividad. Evita no sólo atraviesa las mismas circunstancias que el resto de las mujeres de su patria y es capaz de los mismos actos sublimes, sino que también comparte las mismas debilidades de “cualquier otra” mujer por los bienes materiales. De este modo, Evita se construye *mujer* frente a una “audiencia” de mujeres y se erige en representante por derecho propio.

Existe un *plus* en este tema y es el hecho de que las mujeres de la Argentina profunda, las del interior del país, se sienten identificadas con un cuerpo que no responde en líneas generales a la constitución física de esa gran masa peronista femenina. A pesar de sus orígenes, Evita podría haber sido asimilada a una mujer de la elite y sin embargo se convierte en representativa de ese amplio sector de mujeres que en miles de casos, no se le parecen. De tipo físico esbelto, de piel blanca y de rubia cabellera, la contextura de Evita la enmarca en lo que tradicionalmente en Argentina se ha denominado apariencia europea. Esa no es la imagen que les devuelve el espejo a las mujeres “cabecitas negras”.

De hecho, existe una redundancia en las alusiones a la blancura extrema de Evita, a su piel casi traslúcida, buenos ejemplos son los pasajes de *Santa Evita*, y *La pasión según Eva* y del texto de Erminda Duarte, *Mi hermana Evita*. Al relatar la anécdota de la grave quemadura con aceite hirviendo que sufriera Evita en su infancia, Erminda se dirige a su hermana evocando “La

piel de tu cara tuvo siempre una diafanidad (...) Días después tu rostro de niña se fue oscureciendo (...) una costra negra en la que tus ojos parecían más brillantes (...) Hasta que un día la enorme quemadura fue expulsada por tu necesidad de ser bella, de no hacer sufrir. Tu cara volvió a ser blanca, pura (18-19).

El giro retórico de Duarte esconde algo, nos concentramos en el adjetivo “pura” pues constituye un agregado al rostro original de la Evita niña. Su rostro no sólo volvió a ser blanco nuevamente, sino que readquirió una pureza que Erminda Duarte asocia con la blancura. En este caso, la semblanza que hace de su hermana trasciende la simple anécdota pues resulta consistente con la imagen que propagandizó a Evita como poseedora de un cuerpo etéreo, blanco y casi inmaterial.

Desde la ficción, la anécdota es elaborada por Tomás Eloy Martínez en *Santa Evita* donde el personaje de la madre relata que “en vez de las cicatrices le asomó esa piel fina, translúcida, de alabastro, de la que tantos hombres se iban a enamorar más tarde” (369). La insistencia se afirma en la misma novela cuando Emilio Kaufman-personaje coincide en que “[t]enía un cutis tan pálido que se le veían al trasluz los mapas de las venas...” (249). A su vez, Abel Posse en *La pasión según Eva* retoma la anécdota y nota que “Luego se le cayó la piel quemada y apareció ella como era, con el cutis aún más blanco, *más extrañamente* blanco (62, mi énfasis). Aquí, la retórica nos dice algo más; consecuente con la línea maestra de la novela que recorre “la pasión” de Eva, Posse hace aparecer la circunstancia como mística o al menos anticipatoria de cierto rasgo excepcional en su personaje.

“Me pareció altísima y muy desteñida. Me impresionó su piel desde el primer día: blanca, transparente, increíble. He conocido a muy pocas mujeres con una piel semejante, casi

transparente, como de marfil” (citado en Navarro, *Evita* 83) será el comentario de Paco Jamandreu, el modisto que la vistió durante muchos años, quien hace hincapié en el mismo rasgo al relatar el momento en que la conoció personalmente.

De esta manera se instala una nueva paradoja. Como se señaló oportunamente en esta tesis, es paradójico que los círculos de élite porteños rechacen a una mujer que racialmente no representa la Otridad sino todo lo contrario pues, a pesar de sus orígenes, en razón de su contextura y apariencia física y su piel blanca casi “transparente”, la podrían haber tenido por una mujer de la élite. Ello determina que el rechazo de que la hicieron objeto debió justificarse en su pasado y en su profesión. Al mismo tiempo, se trata de una mujer surgida del pueblo, con instrucción básica y de origen humilde e ilegítimo cuyo cuerpo no es representativo ni evoca el de la gran mayoría de *descamisadas* que la siguen e idolatran.

Entendemos que al entregarse a su gente después de haber alcanzado la cima del poder y conquistado desde un espacio político hasta bienes materiales se convierte para ellas en la promesa de una posible materialización en que se fundan amalgamadas poderosas fuerzas: fascinación, admiración y esperanza. En Evita ven a la mujer que ellas quieren ser y en el cuerpo que recibe admiración ven la admiración que ellas mismas quisieran recibir.

Tal vez en la transformación de Evita leyeran la metamorfosis de una mujer del pueblo, como cualquiera de ellas, que se había convertido de “oruga provinciana” en “mariposa cosmopolita” sin que esta transformación le hubiera hecho perder su esencia. Como si nunca hubiera dejado atrás su pertenencia “a las orugas” sino que, al contrario, ahora utilizara su nueva identidad para pedir respeto para aquéllas. Esta lectura válida nos permite comprender por qué se le perdonan las paradojas.

Evita enjoyaba su cuerpo visiblemente. Lucía alhajas valiosas mientras asistía las necesidades de los pobres en su Fundación. “Eva presidía la corte de los milagros con *tailleurs* de las casas más elegantes de Buenos Aires o de París. Capelinas o sombreros espectaculares, joyas de Ricciardi” (*La pasión* 227). “A la única reina que vestí fue a Eva Perón” confesaría el propio Christian Dior (citado en Pigna 211). La espectacularidad de sus vestuarios públicos en las galas permite leer su cuerpo más allá del de una mujer ricamente vestida, el exceso la presenta, en realidad, como una pieza decorada y adornada.

En las galas del teatro Colón, tal vez porque allí se cruzaba con lo más alto de la elite porteña, llevaba vestidos lujosísimos que utilizaba, más allá de la vanidad, como arma de venganza contra las damas de la oligarquía que la detestaban y denigraban. A pesar de este muestrario “decorativo”, el alto nivel de exposición, lo suntuario y los excesos severamente cuestionados desde las clases medias y altas, parecían, sin embargo, no molestarles a sus fieles seguidores que por el contrario nunca le reprocharon su lujo.

Eduardo Galeano reelabora el concepto señalando que “[n]o es que le perdonaran el lujo: se lo celebraban. No se siente el pueblo humillado sino vengado por sus atavíos de reina” (175). En realidad, “that made little impression in Argentine workers because she had never hidden them. She had flaunted them, knowing that she was the glittering Cinderella princess of the *Descamisados*, the embodiment of their hopes and dreams” (175) señala John Barnes al referirse a las joyas y vestuario que los militares exhibieron al público, una vez derrocado el régimen, en un intento por desacreditar la figura de Evita.

En otras palabras, los *descamisados* experimentaban goce ante los artificios fastuosos que ella ostentaba y que la rodeaban ya que, a través de su identificación con la “Abanderada de los

Humildes”, lograban operar sustitutivamente la realización de pretensiones personales que de ese modo no quedaban frustradas. Evita era una más *de ellos*, una persona surgida del mismo pueblo y era concebida como la predestinada que llega primero a la conquista: la mujer de origen humilde que accede a lugares que simbólicamente representan prestigio y poder.

En este sentido, es atinada la observación de Susti González que pone el caso de Evita como paradigmático del trayecto social que las clases populares aspiran a materializar pues “[e]n ella, posibilidad y realización, deseo y poder -tal como lo plantean los artefactos de la cultura de masas- se reproducen fielmente (...)” (58). Como parte de esta elaboración de Evita, se la puede ver incluso como ofrecida para el consumo y de allí derivar su permanencia como Eva-artefacto en el imaginario colectivo.

Este sentimiento de pertenencia es recogido por la ópera rock de Tim Rice y A. Lloyd Weber donde Evita-protagonista, consciente de su imagen de espejo, se dirige a un séquito de peluqueros, diseñadores de moda y maquilladores:

*Procedo del pueblo  
y quiere admirarme  
Christian Diorizadme  
desde el pelo a los pies  
pues lo necesitan  
en mí ven su talismán  
soy su propia imagen  
y la tendrán (Lloyd Weber 67, mi énfasis)<sup>73</sup>*

Evita se ve como la propia imagen del pueblo reflejada. Por la admiración que su figura le inspiraba el pueblo peronista disfrutaba de una felicidad que llegaba a ellos como eco de los logros conquistados por su líder. “El triunfo de Eva Duarte” señala Juan José Sebreli, “creaba la

---

<sup>73</sup> Escena 13 del Acto segundo. Para las citas en español seguimos la edición en castellano que figura en la bibliografía.

ilusión de que la fortuna estaba al alcance de todos, era la revancha imaginaria de todas las sirvientas” (*Aventurera* 61-62). Desde su posición de conquistadora, Evita reparte los bienes sociales a sus seguidores y a través de sus propios triunfos les aporta la confianza de que ellos también, eventualmente, serán dueños de su futuro. Evita realiza la fantasía que su pueblo lee como la puerta abierta a la posibilidad de alcanzar la conquista por ellos mismos.

Por eso, como parte de su retórica “ella repetía incansablemente que era la ‘más humilde de las mujeres’ para que los pobres se identificaran con ella, pero, a la vez, había llegado a lo más alto, cumpliendo simbólicamente los deseos insatisfechos de los desposeídos” (Sebreli, *Comediantes* 110). Es decir, que se generaba un mecanismo psicológico de proyección e identificación sobre el que descansaba la esperanza de sus seguidores y la aprobación de sus acciones.

Una persona de su círculo íntimo que ofició de acompañante y consejera de imagen, Liliana Lagomarsino, en una ocasión le sugirió que en su próxima visita al Congreso debería vestirse más discretamente en lugar de lucir joyas ostentosas. La respuesta de Evita pone en blanco y negro su filosofía. En consonancia con lo elaborado en estos párrafos, Evita declara: “Look, they want to see me beautiful. Poor people don’t want someone to protect them who is old and dowdy. They all have their dreams about me and I don’t want to let them down” (citado en Fraser y Navarro 82).

Sus palabras no dejan dudas de cuán consciente estaba del efecto y la proyección de su figura en el imaginario popular. Ella no decepcionaría a la masa de seguidores pobres que recreaban en su persona las fantasías y sueños de poder, usaría su cuerpo como estandarte y pantalla de proyección de deseos y conquistas. Es pertinente la cita de Tomás Eloy Martínez en

el sentido de que “Evita era una enorme red que salía a cazar deseos como si la realidad fuera un campo de mariposas” (*Santa Evita* 75).

Fleur Cowles se refiere a la habilidad con que Evita aprende a manejar las promesas a su pueblo, señalando que

She discovered early in the Peron (sic) game that it was politically expedient *to look and be a fabulous* Cinderella. She gained enormous popularity by promising the same magic pumpkin, or, to be specific, jewels, for all of Peron’s feminine followers. “I was once no better than you are, but look at me now! I am taking the jewels from the oligarchs only for you; it is all for you. One day you’ll inherit my whole collection...” This she has shouted over and over again (...) and her poverty-ridden public is seduced. They love to hear her boast of herself as a plain working girl who made good. It gives each one of them the same hope. (...) They are *proud and fascinated* by her glamour. The paradox is that the only group which approves of her extravagances and luxury is the working class (*Bloody Precedent* 193, *mi énfasis*).

La cita ejemplifica claramente la articulación que existe entre la imagen corporal de Evita y lo que la misma promete. El pueblo “fascinado” pero también “orgullosa” de su líder -para usar las palabras de Cowles- lee esta articulación en forma particular. Allí donde otros ven lujo, extravagancia y egocentrismo y leen su cuerpo como símbolo de materialismo, la clase trabajadora hace otra lectura del cuerpo, percibe una suerte de homologación. Al verla repartiéndose y compartiendo ese materialismo, lo leen como símbolo de generosidad. La ropa de Evita, así como sus joyas adquirieron “una importancia inusitada” al convertirse en un “símbolo más de lo que aunaba a muchos argentinos y a la vez los separaba de otros (Navarro 274).

La clase trabajadora aprueba las paradojas pues no ve en ellas más que actos de reivindicación. Se trata del “lujo como reivindicación” para los pobres, quienes permanecían bajo la ilusión de la promesa de bienestar eterno que vendría de la mano del “hada buena y



bella”. Navarro sostiene que joyas y vestidos generaban satisfacción y orgullo en las mujeres humildes pues era como si las luciera por todas ellas (275). Una imagen muy repetida en fotografías y ampliamente capitalizada por la propaganda era la de Evita distribuyendo bienes entre los desposeídos, en especial repartiendo directa y personalmente miles de máquinas de coser entre mujeres de bajos recursos (Gené 54).

Su actividad se tradujo simbólicamente en imágenes del hada benefactora. A nadie le importaba realmente que Evita luciera anillos carísimos en sus manos cuando esas mismas manos le estaban entregando un capital de trabajo fundamental, como la máquina u otro bien inalcanzable que Evita les acercaba. De allí que el cuerpo que lee la oposición no es ni cercano al que leen los *descamisados*. Es común que se recurra a la leyenda para definir por analogías la conducta de Evita. En su papel de madre dadora es Robin Hood y Harun Al Raschid. Así la ve el narrador de *Santa Evita*: “No toleraba que hubiera víctimas, porque le recordaban que ella había sido una. Trataba de redimir a todas las que veía” dice el narrador de *Santa Evita* “Fue el Robin Hood de los años cuarenta” (186).

Marie Langer comparte la valoración y señala que “logró crear en ellos la esperanzada seguridad de que si necesitaban lo que fuera, una casa, la salud de un niño enfermo, una máquina de coser o una muñeca, en fin *todo lo que no podían conseguir por sus propias fuerzas*, bastaba con decírselo a ella para conseguirlo. Era Harun Al Raschid, pero era mujer” (79-103, mi énfasis). El giro de Langer parece esconder una ironía: allí donde las fuerzas humanas no alcanzan, llega la heroína que todo lo puede y hace realidad el pedido.

En líneas generales, podemos concluir que una de las razones por que la literatura se ha enfocado tanto en la figura de Evita es que su vida recorre y roza de forma íntima el folletín, la

novela romántica, la leyenda y el cuento tradicional. De suerte que el imaginario lee la vida de Evita siguiendo las líneas maestras de los cuentos de hadas, o en su versión moderna, de las telenovelas, que no dejan de ser los mismos relatos en su versión para adultos. En efecto, como se ha visto, las temáticas y asuntos de las (radio/tele)novelas recorren las líneas narrativas de su vida.

En la imagen colectiva, ella es la indigente de historias tradicionales que se casa con el noble; o en una versión más moderna, típica de las radionovelas, Evita es la muchacha de origen modesto que conquista a un millonario y se convierte en dama poderosa: es el cuento tradicional de la Cenicienta que descansa en el imaginario colectivo argentino. Además, su historia personal lleva la marca típica de los folletines en cuanto representa a la “mujer con pasado” que se presenta en los salones y humilla a la alta sociedad (Sebreli, *Comediantes* 92).

Para Tomás Eloy Martínez, Evita “[e]n la Argentina es todavía la Cenicienta de las telenovelas, la nostalgia de haber sido lo que nunca fuimos” (*Santa Evita* 203). La ilusión reaparecerá consistentemente en otros autores. Sebreli sostiene que en la etapa en la que deviene “la Señora”, Evita “juega el papel de la Cenicienta que se casa con el príncipe, y su fantástica transformación permite a los pobres creer en un cuento de hadas, un hermoso sueño de dicha, esplendor, belleza...” (Sebreli, *Aventurera* 61). La referencia a Evita comparada con el personaje de Perrault es usual, probablemente, porque al elaborar su autobiografía, la misma Evita contribuyó a la construcción del relato de su vida como el de una Cenicienta (Plotnik 111).

Carlos Fuentes recorre en una apretada síntesis la vida de Evita como encarnación de varios personajes legendarios. Para el autor mexicano ella fue “la Cenicienta en el poder [que] lo ejerció como la madrina de un cuento de hadas. Como un Robin Hood con faldas, lo daba todo,

atendía a las inmensas colas de gente necesitada de un mueble, un traje de novia, un hospital. La Argentina se convirtió en su “ínsula barataria”, sólo que el Quijote era ella” “Cenicienta no tenía que hacer malas películas y actuar en malas radionovelas. Cenicienta podía actuar en la historia y, lo que es más, verse en la historia” (Fuentes s/n).

Resulta paradójico que Evita quien, como explicamos oportunamente, debió construir su persona partiendo desde el vacío y sin referente alguno ya que, a falta de otra figura pública en su misma posición, no tuvo a quién imitar termine siendo comparada con los más variados personajes novelescos que se desprenden de las páginas de los libros.

Del mismo modo que sus excesos fastuosos le fueron “perdonados” por un pueblo deslumbrado y agradecido, cuando las joyas y vestidos exuberantes dejen paso al sobrio *tailleur* profesional y se transforme en la primera trabajadora, el cambio será igualmente bien recibido. Aunque ya no se trate de la Cenicienta asistiendo al gran baile, sino de “la Dama de la Esperanza”, que por su sacrificio redimirá a su pueblo. Sus roles resultan convincentes en parte porque Evita convence al pueblo de aquello de lo cual ella también está convencida, ella “creía en los milagros de las radionovelas. Pensaba que si hubo una Cenicienta, podía haber dos” (*Santa Evita* 87) y esa era, como dice Fuentes, su arma mítica. Como actriz, había comenzado siendo protagonista de esas radionovelas, y ahora la realidad de su vida parecía continuar la ficción.

Nadie estaba consciente más que Evita de este juego de roles. A Paco Jamandreu, el modisto que la vistió desde 1944 cuando trabajaba como artista, le pidió que le seleccionara un vestuario que “la ayudara a forjarse una doble imagen que correspondería a su *doble identidad: la de actriz y la de mujer política*” (Dujovne 90, mi énfasis). Más específicamente le explica:

“No pienses en mí como en tus clientas (...) en mí habrá desde ahora *una doble personalidad*; por un lado la actriz; ahí mariconea hasta el más allá: lamés, plumas, lentejuelas. Por otro lado, lo que este mandón quiere hacer de mí, una figura política” (146, mi énfasis).<sup>74</sup>

Evita prepara su cuerpo para exhibirlo en sus distintos roles, tal es su conciencia de la actuación en el campo político y de que su cuerpo orienta la mirada. Sus poses, su vestuario, su peinado y la expresión de su voz: todo en ella es parte del espectáculo que debe convencer a su audiencia/pueblo. De allí, su sabiduría en la elección de su atuendo: el doble vestuario. Cuando se convierte en la gran trabajadora social agrega un sencillo traje sastre para el trabajo cotidiano en su Fundación al suntuoso que lleva para acompañar al Presidente en los eventos sociales, el lamé y las plumas que la acercan más a una reina que a una Primera Dama.

Judith Butler plantea las identidades en cuanto máscaras o simulacros que no responden a un original, se trata de copias sin original (269) que, podríamos decir, se retrabajan en los cuerpos y son recreados por el individuo en sus narrativas personales, en su vestuario, en el lenguaje corporal. En ese juego de duplicidades que propone, Evita se arma de dos máscaras y sendos cuerpos que las portan.

Las dos máscaras se observan en sus memorias donde reconoce que “A la doble personalidad de Perón debía corresponder una doble personalidad en mí: una, la de Eva Perón, mujer del Presidente, cuyo trabajo es sencillo y agradable, trabajo de los días de fiesta, de recibir honores, de funciones de gala; y otra, la de Evita, mujer del Líder de un pueblo que ha depositado en él toda su fe...” (*La razón* 50). La mujer de Presidente cumple el rol de figura que

---

<sup>74</sup> En coincidencia, también leen el cuerpo de Evita como un cuerpo doble Beatriz Sarlo en *La pasión y la excepción*, pp. 89-101 y Alicia Dujovne Ortiz en su biografía, donde sostiene que “[Evita] se disponía a representar de manera consciente los dos papeles” (138).

se exhibe, ornamentada, una “figurita”, diríamos para tapas de revista, frente a una más austera y sería “trabajadora” militante, que no puede distraerse de su función.

Se puede proponer que Evita gozó de más de un cuerpo. Para Beatriz Sarlo la ausencia de marcas pronunciadas de sensualidad es lo que le permite a Evita ser el maniquí, el soporte sobre el que se va a edificar otro cuerpo. En ese sentido, “[e]l cuerpo de Eva *da cuerpo* a la sociedad de los peronistas, porque antes que una ideología, antes que un sistema de ideas, el peronismo fue una identificación” (Sarlo 92, énfasis en el original).

Evita es, entonces, un cuerpo sobre otro cuerpo. De un modo semejante aparece representada en una pintura de Daniel Santoro (*Manual* 151)<sup>75</sup>. En la obra se ve al anatomista Ara trabajando sobre un cuerpo ubicado sobre la mesa de trabajo. Del mismo sólo ha quedado la cabeza y el resto de su espina dorsal. Por sobre su imagen, casi se diría flotando -como flotó en su vitrina de cristal el cuerpo momificado de la Eva Perón histórica- aparece la imagen de otro cuerpo de Evita, acéfalo pero con el resto del tronco y todas las extremidades. Bajo el mismo, una llamativa leyenda que reza “El doctor Ara construye un cuerpo para guardar a Eva Perón” nos ilumina en la lectura que ha hecho el plástico argentino, quien también ha reparado en la ruptura, el desdoblamiento o la duplicación de Evita en más de un cuerpo. En este caso, Santoro pinta un cuerpo que soporta al otro, lo encierra, lo guarda, lo esconde.

### **El cuerpo enfermo**

Este cuerpo único o duplicado, exhibido, endiosado, enjoyado y decorado, sin embargo, en la última etapa de su vida devino algo distinto. El cáncer se apoderó del mismo y lo volvió

---

<sup>75</sup> La obra es “El Doctor Ara construye el Golem justicialista”.

poluto, corruptible. Esta enfermedad no es sólo “una condena a muerte, sino [que] se la considera obscena -en el sentido original de la palabra, es decir, de mal augurio, abominable, repugnante para los sentidos” (Sontag 3). Como lo define, figurativamente, el *Oxford English Dictionary* citado por Sontag (4), cáncer es “Todo lo que desgasta, corroe, corrompe o consume lenta y secretamente”. En plena juventud prorrumpie ese cáncer que desgasta y corrompe lo que estaba entero, corroe lo que era íntegro y enturbia o ensucia su muerte. Por eso, la muerte de Evita se encuentra rodeada de toda la imaginaria que circunda al cáncer.

El cuerpo que usaba como estandarte, el que manejaba distintos perfiles, es ahora acechado, invadido y atacado por una enfermedad que, lejos de inspirar el romanticismo que evocaba la tuberculosis en el siglo anterior, es virulenta y agresiva. Analizando sus “metáforas”, Sontag nota que la tuberculosis, siendo una enfermedad de los pulmones, es imaginada como una enfermedad del alma. *A contrario sensu* el cáncer, por declararse en cualquier parte del organismo, es una enfermedad del cuerpo que “[l]ejos de revelar nada espiritual, revela que el cuerpo, desgraciadamente, no es más que el cuerpo”, es decir, el cáncer de Evita nos direcciona y enfoca la mirada ineludiblemente sobre su cuerpo, que se hace aún más visible. En realidad, el efecto dramático que produce la enfermedad es que nos hace ver a Evita como “todo cuerpo”.

La convención es que el cáncer ha sido visto históricamente como un enemigo diabólico, de modo que se trata de una enfermedad impía y mortal pero a la vez vergonzosa. Si a esto se agrega que el cáncer de Evita se aloja en una zona íntima e innombrable para el pudor de su época -el útero- llegamos a una primera comprensión de por qué desde el peronismo se intenta distraer la mirada. Asimismo, no podemos pasar por alto que el útero es el órgano que metaforiza la maternidad y lo femenino de un cuerpo, de allí que el cáncer de útero sea una enfermedad

distintivamente femenina. Al morir a consecuencia de ese dolencia, “Eva muere “en” y “como” un cuerpo femenino” (Soria 79).

Decíamos que una vez conocida la noticia, el cáncer de Evita direcciona la mirada pública sobre su cuerpo enfocándonos en su corporalidad. Una corporalidad que, ahora, está deteriorada y poluta. El proceso de inmortalización debe subvertir, entonces, esta mirada y lo hará principalmente de dos modos: en una primera etapa, mediante el discurso del sacrificio, que construye una Evita espiritual, más alma que cuerpo, que se da a su pueblo hasta en su hora más aciaga; y una vez muerta, mediante el embalsamamiento del cuerpo, que permitirá recuperar a la Evita pre-enfermedad.

En su Fundación Evita atiende infatigablemente a los necesitados durante largas y agotadoras jornadas, anteponiendo las necesidades del pueblo a su propia salud y a pesar de su grave dolencia. Como se puede advertir, la enfermedad asumirá una fuerte lectura política. La imagen sacrificial desvía la mirada del cuerpo corrompido y anómalo y concentra la atención en una vocación superior que sublima la figura de Evita aún más de lo que sucedía en sanidad. Evita-etérea, Evita-alma, a pesar de -y debido a- su cuerpo *mortificado*, deviene mártir.<sup>76</sup>

Mucho se ha dicho sobre el hecho de que Evita hacía caso omiso a su enfermedad y decidió no tratarse médicamente. Haciendo uso de esa narrativa, los textos que elaboran a Evita desde el topos de “la mártir” proponen que su exceso de trabajo era un acto de entrega por el que

---

<sup>76</sup> La noche de su muerte, la C.G.T. emite un comunicado radial proclamando a Evita “Mártir del trabajo, única e imperecedera en el movimiento obrero de nuestra querida Patria” (Navarro 312).

buscaba en forma consciente la muerte en un gesto de autosacrificio. Quizá el texto más alegórico en este sentido sea el de Erminda Duarte, *Mi hermana Evita*.

Se gesta así la “leyenda angélica” (Sacca) en la que Evita es un alma buena, noble, que se entrega sin pensar en sí. Su acción social se sobrepone a las limitaciones del cuerpo y se reconvierte en sacrificio. De tal suerte que el martirio asume una función edificante y Evita adquiere un “cuerpo espiritual”. De este modo se presenta este sacrificio físico como contrapartida al sacrificio moral elegido.

“Cualquier enfermedad importante” dice Susan Sontag “cuyos orígenes sean oscuros y su tratamiento ineficaz tiende a hundirse en significados (...) La enfermedad misma se vuelve metáfora. Luego, en nombre de ella (es decir, usándola como metáfora) se atribuye ese horror a otras cosas, la enfermedad se adjetiva” (28). En el caso de Evita, podríamos sostener que el cáncer se sustantivó y se adjetivó, devino un término con peso y significado propios. “*Viva el cáncer*” fue una leyenda muy popular que la oposición antiperonista usó con frecuencia, a partir de conocerse la dolencia de Evita. El enunciado se podía ver pintado en los muros de la ciudad de Buenos Aires y es fácil concluir la sinonimia. La frase de mal augurio era metáfora de otra cosa. Si el cáncer se deshacía de Evita, la oposición, satisfecha, vivaba el cáncer.

Evidentemente, quienes lanzaron esa consigna cruel la cargaron de un contenido específico: desde la feroz oposición Evita misma era imaginada como un cáncer. Ella sustantivaba el cáncer. Si el mismo es definido como un tumor, una *invasión* de células malignas en un organismo sano al que corrompen y aniquilan, la figura histórica de Eva Perón ha sido para sus detractores el tumor que acaba devorándose el cuerpo social de la Argentina que pretendían real.



La metáfora funciona todavía más profundamente: el “cáncer” dice Sontag “hace que unas células *sin inteligencia* (*‘primitivas’, ‘embrionarias’, ‘atávicas’*) se multipliquen hasta que nos sustituya un no Yo. Los inmunólogos clasifican las células cancerosas como “no propias” del cuerpo (...) Si la tuberculosis era la enfermedad del Yo enfermo, el cáncer es la enfermedad *de lo Otro*” (32, el énfasis es mío).

En este caso la sinonimia patológica puede ser convenientemente aplicada a la sociedad como una nueva metáfora de la Gran Discusión a que alude este trabajo. Evita también representa para la oposición del peronismo la invasión de la realidad nacional por parte de entidades “primitivas”, “atávicas”, “sin inteligencia”. Éstas se multiplican creando el riesgo de sustituir el “yo” que define a la sociedad, que pasará a ser devorado por “lo Otro”. De tal suerte que la enfermedad de Evita puede ser leída como interpretada desde la oposición como metáfora de la identidad nacional comprometida, donde ella es lo enfermo, lo bárbaro que trae consigo los vestigios de la “enfermedad bárbara”, que aniquila o *contagia*.

En *La pasión según Eva*, Abel Posse transita la dolencia y las instancias del cáncer. Cuando Evita-personaje declara en forma contundente: “La Argentina y yo tenemos un mismo cáncer. O lo vencemos, o caeremos juntas” (63), es la propia Evita que se funde metonímicamente con la nación, al comparar la enfermedad que aqueja al país con la suya propia. La metáfora vuelve a recrearse al hablar del golpe militar de 1951, cuando la protagonista refiere que

No hay ninguna jactancia en eso de que yo identifique la suerte de mi esmirriado cuerpo con la de la robusta Argentina. Pero la verdad es que empezamos a llevar una vida (o una crisis o una muerte) paralelas. El día que me dieron esos fuertes calmantes después de la radiación, fue cuando ellos se decidieron por el asalto al poder (93)

En un claro uso de la imaginaria patológica en la retórica política, la Evita-representada traza un paralelo entre el cuerpo de la República invadido por los militares que se sublevan y el suyo propio invadido por las células sublevadas. De la misma forma que lo hacía la oposición antiperonista, Evita-personaje también advierte la presencia de un tumor que corrompe el tejido social de su país. Sin embargo, ella lo localiza a su turno en su enemigo.

La visión del peronismo como patología aludía a una “enfermedad”, en el sentido de una dimensión que caía fuera de la realidad y que en consecuencia rompía con la trayectoria histórica normal del país. Gran parte de la intelectualidad argentina contemporánea al movimiento – podríamos citar a modo de ejemplo a Borges, Martínez Estrada y Guillermo de Torre- se hacía eco de la metáfora y asumía el peronismo como “un fenómeno al que hay que extirpar, procribir, silenciar de modo que desaparezca” (Zuffi, *Demasiado real* 37) ya que representaba una desnaturalización de lo que constituía la Argentina.

Este enfoque que venimos refiriendo se va a profundizar aún más en la etapa posterior a la caída de Perón en el ‘55 (Zuffi 37).<sup>77</sup> Así, en “La fiesta del monstruo”, el cuento que escribieron conjuntamente Borges y Bioy Casares, el referente patológico y monstruoso se perfila con claridad. En *La pasión*, Abel Posse también recurre a la metáfora militar cuando describe el cáncer de Eva como “el ejército de células del mal [que] avanzaba como una cuña al parecer invencible” (90).

---

<sup>77</sup> Para un estudio comprensivo de la reacción del sector intelectual frente al fenómeno peronista, ver los completos análisis panorámicos de Ernesto Goldar, Rodolfo Borrello y Andrés Avellaneda.

A su vez, en *Santa Evita* cuando los militares discurren sobre la muerte de Evita concluyen que “[m]uerta (...) esa mujer era todavía más peligrosa que cuando estaba viva. El tirano lo sabía y por eso la dejó aquí, para que nos *enferme* a todos” (25, mi énfasis). La retórica presenta a Evita como una portadora, capaz de “transmitir” la enfermedad, que aquí leemos como metáfora de su irracionalidad, de su instinto bárbaro, que puede “contagiar” y llegar a “matar” al cuerpo sano de la Argentina.

Como se ve, el cuerpo poluto desplaza al cuerpo sano, del mismo modo que los “remedios (...) siniestramente desplazaron en cantidad a los aromáticos menjunjes de la belleza femenina” en el lecho de enferma que Posse describe en *La pasión* (11). Finalmente, en la *batalla* librada entre el cáncer y el cuerpo de Evita, el cuerpo *se rinde* y perece. Perón ordenará su embalsamamiento.

Como se verá, la momificación no sólo tendrá por fin conservar ese cuerpo yacente sino que lo “limpiará” borrando todo vestigio de la enfermedad “vergonzante” y recreará más que a la Evita íntegra previa al aniquilamiento, una más completa aún, perfecta y estetizada, ya que se la tratará como una obra de arte.

## **El cadáver**

*Finis coronat opus.* El cuerpo de Eva Perón es ya absoluta y definitivamente incorruptible

*Santa Evita*

No sabemos ni siquiera lo que puede un cuerpo

Baruch Spinoza, *Ética*



Imagen 6.1, Dr. Pedro Ara junto al cadáver momificado de Evita.

### **Entre la vida y la muerte: un cuerpo de parafina**

Hablar de la *muerte* de Evita resulta un tema complejo y paradójico. En primer lugar, hablar de su “desaparición física” se torna un contrasentido pues la expresión no evoca la idea precisa que el imaginario colectivo podría atribuirle, es decir la de la muerte de una persona y su no-visibilidad física desde ese punto temporal en adelante. Por el contrario, la muerte de Evita no conlleva desaparición física alguna pues su cuerpo será momificado y exhibido por tres años consecutivos en la Central Obrera (CGT) en una caja de cristal que lo sostiene desde el cielorraso, mostrando un cuerpo en estado de levitación.

Posteriormente, ese cuerpo sufrirá otra tipo de desaparición (que tampoco apunta al sentido que se le da en el lenguaje común), la *desaparición* clandestina a manos de miembros del gobierno militar que derroca a Perón. Esta *desaparición* tampoco conllevará su completa no-visibilidad ya que el cuerpo embalsamado, en su periplo de continuos traslados en móviles del ejército argentino a múltiples escondites, permanecerá accesible a ciertas privilegiadas y exclusivas miradas del entorno de sus guardadores. Como se ve, en principio de ningún modo se puede hablar llanamente de su desaparición física como de la de cualquier otro mortal.

De hecho, no es posible hablar de despojos mortales de Evita ya que al morir, es reemplazada por su cadáver que, en tanto momificado, deviene cuerpo perenne, cuerpo que se pretende eterno, alejándolo de la idea de despojos o restos naturales de cualquier humano. Una Evita muere y la otra nace para nunca más morir. Su cuerpo muerto pasa, embalsamamiento mediante, a transformarse en otra entidad, en una escultura de Evita, hecha de su propia piel y osamenta.

Un cadáver desaparece al enterrarlo, así pierde visualidad y se disipa su peso. Los cuerpos insepultos tiene una carga excesiva y encierran el peligro de que el alma quede vagando errante, como bien lo sabe Antígona en el drama de Sófocles. El cuerpo insepulto de Evita es, en cambio, el lugar del símbolo. Privada de recibir cristiana sepultura, Evita sigue “en vida” pero a la vez perdida y ese rasgo alimenta aún más el imaginario. “A veces no sabía si ella estaba viva o muerta, si su belleza navegaba hacia delante o hacia atrás” nos dice el narrador de *Santa Evita* (63). Evita-momia entra en un limbo: está emplazada entre los vivos conservando su cuerpo intacto -incluso la han embellecido aún más- sin embargo no está viva.

Al permanecer eternizada como un ente que perdura, configura una ambivalencia. Tiene poder, un gran poder político aunque, paradójicamente, es un poder que ella desconoce y que se revela plenamente en el diálogo ficcionalizado entre el Coronel Moori Koenig-personaje y el embalsamador. El militar le espeta a Ara, “al embalsamarlo [el cuerpo] usted movió la historia de lugar. Dejó la historia dentro. Quien tenga a la mujer, tiene al país en un puño”, por eso “el gobierno no puede permitir que un cuerpo así ande a la deriva” (34). Evita es ese cuerpo que flota en un limbo, desde el que puede causar el desgobierno y manejar los hilos del destino de la

nación. Pero ella no lo sabe, se trata de un poder independiente de sus maniobras pues es ahora un cuerpo pasivo.

En definitiva, al convertirse en este cuerpo, Evita culmina un proceso que había empezado con la primera de sus transformaciones. En aquel momento había iniciado su trayecto hacia convertirse en símbolo, y ahora el cuerpo -significante de ese símbolo- parece abrirse a un sin número de significados. De allí que aquellos que lo controlen pueden tener la impresión de que controlan los significados.

Su poder viene de muchas fuentes, “Ahora es un cuerpo demasiado grande, más grande que el país. Está demasiado lleno de cosas (...) lo mejor es enterrarlo, creo (...) *hasta que desaparezca*” (*Santa Evita* 154, énfasis mío). Como expresa la cita, está “lleno de cosas” tan poderosas, es un cuerpo que se ha cargado de sentidos, en el que se han vertido desde odios y miedos hasta los deseos, esperanzas y milagros de todo un pueblo. A estas alturas ya es indubitable que el cuerpo de Evita no se trata de un cuerpo muerto, sino de un cadáver histórico.

El cuerpo embalsamado adquiere peso propio, se separa de Evita y deviene una entidad diferente más significativa aún, como se verá, que el propio cuerpo vivo. Será una entidad que se resemantiza, convirtiéndose en depositaria de múltiples sentidos. No es difícil concluir entonces que el fenómeno produzca como efecto el nacimiento del mito y la consecuente multiplicación casi infinita: miles de Evitas pueblan el imaginario.

En su cadáver nada es común: está momificado, conserva la plenitud de la belleza de Evita-viva y no porta los atributos de la muerte, de los que ha sido despojado a través de técnicas anatómicas subordinadas a una concepción estética. Por el contrario, lo que se exhibe es un cuerpo perfecto, bello, indestructible, que ya no sufre y permanece impoluto y ajeno al tiempo

material. Se ha convertido ahora en escultura, en una obra de arte hecha con la piel y los huesos originales. Se trata ahora de una Evita inmortal que adquiere el aura suprema de autenticidad en el acto mismo de su primera falsificación.

Susan Sontag reflexiona sobre la tuberculosis y la forma en que se moralizó la muerte sobreviviente a dicha enfermedad. Explica que era una muerte decorativa y muchas veces hasta lírica, y que “[f]antaseando acerca de la tuberculosis también era posible estetizar la muerte”, como lo hace Thoreau -quien padecía la dolencia- cuando en 1852 escribe que “[l]a muerte y la enfermedad suelen ser hermosas, como la fiebre tísica de la consunción” (citado por Sontag 8). Por oposición, la autora norteamericana concluye que “[n]adie piensa del cáncer lo que se pensaba de la tuberculosis (...) y es inimaginable estetizar esta enfermedad” (8).

Si bien no es posible estetizar la enfermedad, en el caso de Evita entendemos que se busca una forma de estetizar el cuerpo consumido por el cáncer, de idealizarlo. Por ello, Perón contacta al anatomista español Pedro Ara, cuando se sabe que la muerte de Evita es inevitable y está próxima. El médico se aplica a la tarea de embalsamamiento del cuerpo al que “limpia” y despoja de todo vestigio de la enfermedad. Lo convierte en “una criatura etérea y marfilina, con una belleza que hacía olvidar todas las otras felicidades del universo” (*Santa Evita* 25). La retórica, lejos de hablar del cuerpo como despojos mortales, la despliega como la representación de una figura femenina que provoca atracción por su belleza “creíblemente” humana.

El embalsamador vio a Evita viva una sola vez, debe recordar impresiones que no tiene. Le acercan fotos tomadas en vida. Evita es recreada entonces a partir de las fotografías de su propio cuerpo vivo, “tuve que valerme sólo de fotos y de presentimientos” (*Santa Evita* 29) dice el embalsamador-ficcionalizado. De modo que a través de la imitación que hace de esas

imágenes, el cuerpo-cadáver se convertirá en representación de Evita. El cadáver es entonces, signo de sí mismo.

En el exhaustivo relato del embalsamador-personaje se lee que “luego de las inyecciones y de los fijadores, la piel de Evita se había tornado tensa y joven, como a los veinte años. Por las arterias fluía una corriente de formaldehído, parafina y cloruro de zinc. Todo el cuerpo exhalaba un suave aroma de almendras y lavanda” (*Santa Evita* 25). Según el Coronel de la ficción, las fotos que acompañaban el reporte mostraban que “[d]e las transparencias del cuerpo brotaba una luz líquida, inmune a las humedades, a las tormentas, y a las desolaciones del hielo y del calor. Estaba tan bien conservada que hasta se veía el dibujo de los vasos sanguíneos bajo el cutis de porcelana y un rosado indeleble en la aureola de los pezones” (26).

El trabajo del anatomista recrea un cuerpo sano y tan bello que “[d]os veces el viudo la había besado en los labios para romper un encantamiento que tal vez fuera el de la Bella Durmiente” (26). Es más, la convicción de no estar frente a una muerta, después de revisarla le hace decir al anatomista, como si se tratara de una enferma (viva), que “Está *sana y salva* como lo dej[ó]” (256, el énfasis es mío).

Sana y entera, salva y perfecta, como podría estar un cuerpo en un estado “pre-enfermedad”, son adjetivos que no se compatibilizan con los atributos de la muerte. Se habla del cuerpo de Evita en términos de arte, como si se tratara de una obra artística. Si el cáncer “manchó” ese cuerpo y arruinó su belleza, la ciencia de Ara deberá limpiarlo, volverlo hermoso otra vez, en un acto de esteticismo que haga desaparecer la enfermedad... y si es posible, la muerte.



Hacemos un aparte para referirnos a la mención del “encantamiento” al estilo de la Bella Durmiente que menciona Tomás Eloy Martínez. Nuevamente un cuento clásico ofrece apoyatura a la línea narrativa de la vida (y la muerte) de Evita. Martínez nos confirma que “Evita ya es varias metáforas: es la Robin Hood del siglo XX, es la Cenicienta del tango y la Bella Durmiente de Latinoamérica” (“Qué Evita” s/n). En el cuento popular europeo nacido de la tradición oral y recogido, en distintas versiones, por Perrault y los hermanos Grimm, la princesa cae en un profundo sueño del que, eventualmente, despertará al cabo de cien años. De acuerdo con el vaticinio del hada buena, la princesa no morirá sino que volverá a la vida, predicción que se cumple cuando es besada por el apuesto príncipe que llega al palacio una centuria después. La magia la devuelve a la vida.

En la vigencia del cuento tradicional en el imaginario colectivo nacional, complementado por la existencia del cuerpo embalsamado de la adorada Evita podemos hallar la primera razón por la que su pueblo nunca dejó de creer que Evita volvería, que podría resucitar por obra de la magia operada como obra la magia del beso del príncipe en el cuento (y de Sigfrido que despierta a Brunilda en la ópera de Wagner). De allí que “Evita, como bella durmiente, queda a la espera de despertar y de volver” (Cortéz Roca y Kohan 67). La intervención del Dr. Ara y su operación parafínica contribuyen plenamente a reforzar la fantasía.

“Eva Perón muerta y embalsamada”, señala Zuffi, “produce, en efecto, una fantasía que los *otros* creen y que mantienen viva en el mito que se repite en los afiches de la ciudad: “volveré y seré millones” (*Demasiado real* 113). Ciertamente, la promesa era tan efectiva porque el pueblo naturalmente creía que Evita estaba dormida, así se la habían mostrado y así la había visto. No otra fue la intención de la maquinaria peronista cuando momificó el cuerpo y lo

exhibió durante tres años en la Central Obrera. Allí Evita yacía en una caja de cristal de forma piramidal que la sostenía desde el cielorraso generando la sensación de un cuerpo en estado de levitación y en “éxtasis perpetuo”, en imagen evocativa de los antiguos relicarios piramidales a la manera de Bernini. La posibilidad de que volviera estaba latente hasta en “sus labios carnosos, que siempre parecían a punto de volver a la vida” (*Santa Evita* 53-54).

Evita puede volver, como señalan Cortés Roca y Kohan, porque tiene cuerpo, porque el Dr. Ara preservó ese cuerpo para que pudiese volver algún día (106). Es evidente que el proceso de inmortalización y el consecuente mito de su inmortalidad tuvieron su apoyatura en lo corpóreo. Lejos de hacer pensar en la muerte de Evita producen la sugestión en el imaginario colectivo que la presume dormida. Es particularmente importante en esta creencia, el hecho de que todos sabían que el cuerpo fue conservado intacto por fuera como por dentro, sin que se hiciera vaciado alguno de sus órganos. La retórica oficialista quiere una Evita íntegra y dormida que espera que se rompa el encantamiento para volver y convertirse en millones.

Jean Franco discurre sobre los cadáveres de los poderosos y explica que “[a]unque las voces de los muertos denigrados o de aquellos que han desaparecido se supriman en el discurso oficial y hasta se borren del archivo histórico, ellas invaden la polis a través del mito y la leyenda y son invocadas por el paisaje pues la historia y la memoria parecen discurrir por sendas diferentes” (162). La memoria es preservada por la oralidad y así sobrevive. El cadáver de Evita es prueba de ello, invade y se adueña de la gran *polis* argentina con su mito, con su poder evocatorio, y con una voz que no ha cesado de dialogar con la argentinidad y que tampoco cesa de resucitar en cada texto que lo invoca y lo hace letra: desde los poemas de Néstor Perlongher, “El cadáver” y “El cadáver de la nación”, pasando por “Esa mujer”, de Walsh, “Ella”, de Juan

Carlos Onetti, “El simulacro”, de Borges, “La señora muerta”, de David Viñas y *Santa Evita*, de Tomás Eloy Martínez.

### **El cuerpo de la nación**

Usted sabe muy bien lo que está en juego  
-dijo el Coronel... No es el cadáver de esa mujer  
sino el destino de la Argentina...  
Vaya a saber cómo el cuerpo muerto e inútil  
de Eva Duarte se ha ido confundiendo con el país

*Santa Evita*

Cada vez que en este país hay un cadáver  
de por medio, la historia se vuelve loca.

*Santa Evita*

En la contratapa de la novela *Santa Evita*, los editores señalan que “[p]ocas veces un símbolo ha afiebrado tanto la imaginación de un país como el cuerpo muerto de Eva Perón”. La cita hace justicia a una realidad incontestable. Si se trata de componer una imagen de la argentinidad a través de los modos de representar el cuerpo de Evita viva, desde su muerte, la situación no será distinta.

El proceso iniciado por la propia Evita desde su voluntad de no ser olvidada tiene continuidad en el mandato de Perón de mantener inmutable y “entero” su cuerpo muerto, constituyendo una nueva representación de Evita después de su muerte y evitando su *desaparición*. El artificio de su cuerpo político, se continúa en ese otro, muerto e intervenido. De modo que este nuevo cuerpo es otra ficción y constituye una narrativa pública y oficialista de

Evita. Puede ser leído como metáfora del cuerpo de la nación que persiste, y que como aquél no cede a la *invasión de las células malignas* que el cáncer disemina en su organismo.

Desde el discurso oficialista se trata de preservar el organismo social mediante la exhibición de un cuerpo puro y sin vestigios de enfermedad. La retórica peronista quiere esa lectura de la nación, la de una inmovilización, un *statu quo* del cuerpo político que no se deja malograr y para ello, una vez más -y aun después de muerta- utiliza el cuerpo de Evita. El embalsamamiento aparece aquí como un recurso que impide la descomposición del cuerpo muerto y con el que, metafóricamente, se trata de evitar la descomposición del cuerpo político.<sup>78</sup>

Así, el cuerpo social se mantiene sano y cohesionado -artificio de una nación unida- a través de otro artificio inscripto en el cuerpo “saneado” de su Jefa Espiritual. Zulma Sacca acierta al notar que “el cuerpo conservado en su belleza y juventud mostraría materialmente la perdurabilidad del régimen” (64). Si bien esa era la expectativa de Perón al tomar la decisión de embalsamarlo, no se sabía entonces que en menos de tres años, el régimen colapsaría (de hecho, muchos adhieren a la leyenda/explicación de que sucedió justamente debido a la ausencia de Evita).

Beatriz Sarlo -siguiendo a Walter Benjamin- señala que podemos ver el cuerpo de Evita como aurático, como produciendo autenticidad por su sola presencia, de modo que aquéllos que pueden verlo sienten que la relación con el peronismo está encarnada (*La pasión y la ...*87). El concepto es recogido por Susana Rosano quien agrega la posibilidad de pensarlo como inscripto

---

<sup>78</sup> John Kraniauskas plantea que acaso el embalsamamiento de Evita, su cuerpo enhiesto y monumental, podría tener por efecto contener ella misma las fuerzas que ha movilizado, op. cit, p. 306.

en la esfera pública y como metonimia de la nación, generando una profunda conexión entre cuerpo y política (*Rostrros*).

En efecto, el cuerpo de Evita remite ineludiblemente al cuerpo de la República, es el cuerpo de la nación argentina fragmentada, el cuerpo que Evita misma creó como obra. En esta línea de ideas, tanto el cuerpo como el cadáver sintetizan y simbolizan la tesis central de este trabajo, la Gran Discusión. El cadáver, coincidimos con López Badano, resulta un perturbador símbolo que revela la división argentina que se pretendía encubierta. En su poder simbólico presentiza el pasado, revelando las complejidades de la conflictiva identidad nacional, al actualizar aquello que la versión oficial quería dejar fuera de la historia. (López Badano, “Del cuerpo...” 5). La lectura parece advertir que quien tenga el cadáver tendrá los destinos de la nación.

Las letras captan ese rasgo perturbador que motoriza la Discusión. Cuando en *Santa Evita* el Coronel Moorri Koenig, Jefe del Servicio de Inteligencia de la Nación (33) y el embalsamador del cuerpo, “académico de número y profesor distinguido” (28), ambos representantes de la élite política y cultural dominante en la Argentina discuten sobre el cadáver embalsamado, están discutiendo sobre el destino del país.

El militar tiene órdenes del nuevo presidente de facto de llevarse el cuerpo de Evita y el anatomista le explica que aún “ella no está lista” para llevársela. “Si usted se la lleva ahora”, dice el médico, “mañana no la va a encontrar. Se perderá en el aire, se volverá vapor, mercurio, alcoholes” (33). El juego retórico nos dice que el Coronel no piensa en el cuerpo material que Ara intenta preservar, sino en el cuerpo político, en el cadáver peligroso...de la nación. “Usted sabe muy bien lo que está en juego...”, le espetta el militar, “No es el cadáver de esa mujer, sino

el destino de la Argentina. O las dos cosas, que a tanta gente le parecen una. Vaya a saber cómo el cuerpo muerto e inútil de Eva Duarte se ha ido confundiendo con el país. No para las personas como usted o como yo. Para los miserables, para los ignorantes, para los que están fuera de la historia. Ellos se dejarían matar por el cadáver” (*Santa Evita* 34).<sup>79</sup>

El Coronel-ficcionalizado se embarca en una reflexión sin respuesta, para él es un oxímoron: “vaya a saber cómo...”, no parece encontrar la razón por la que el cadáver -cuerpo *muerto e inútil*- de Evita se ha trenzado, imbricado hasta confundirse con el país. Lo que para él se trata sólo de despojos mortales, “para los que están fuera de la historia” ha adquirido otro valor. La retórica sugiere que ese cuerpo inerte tiene dos lecturas: o es solo el cuerpo muerto de una mujer o es el cuerpo de una reina, de una diosa. Aunque inútil y pasivo, el militar sabe que se ha cargado de sentido y ahora es un cuerpo político.

Como se ve, cadáver y país se han metamorfoseado y convertido en una “misma cosa”. De suerte que “quien tenga a la mujer, tiene el país en un puño”, tiene en sus manos los destinos de la nación y el camino que recorra el cadáver funcionará como metonimia de los rumbos de la República. Por eso “el Gobierno no puede permitir que un cuerpo así ande a la deriva” (34).

Decíamos que lo que motiva el embalsamamiento del cuerpo por parte del régimen de Perón es evitar su desaparición. Sólo tres años más tarde, en 1955, el gobierno de la Revolución Libertadora hará su lectura desde el anverso político e interpretando que el cuerpo visible de

---

<sup>79</sup> Significativamente, para David William Foster, el interés sobresaliente de *Santa Evita* se centra en el paralelo que se traza entre el cuerpo y la historia nacional. “The interest of the novel hinges on how the story of her body is the story of Argentina, its history of authoritarian rule, fierce class conflict, profoundly fissured cultural alliances, and a quality of morbid melancholy of which the Evita legend is only one striking example.” Book Review. *World Literature Today*, March 22, 1996.

Evita es peligroso, para contrarrestar sus efectos procederá a desaparecerlo. Podemos arriesgar a decir que Evita fue, si no la primera, una de las primeras desaparecidas de la historia política argentina. Su cuerpo desaparecido por los militares de la Revolución Libertadora que pretendían borrar su existencia, no solo física sino histórica, resulta tenebrosamente anticipatorio del proceso de sistemática desaparición de personas llevada a cabo por la última dictadura militar en Argentina.

### **La Inmortalización**

You let down your people Evita  
You were supposed to have been immortal  
That's all they wanted, not much to ask for

Tim Rice, Oh What a circus, *Evita*

El “Che” de la ópera rock de Rice y Weber se equivoca: Evita-muerta conquista un terreno vedado a la Evita-viva del poder, la inmortalidad. Ciertamente, como señala Carlos Fuentes “Eva Perón va a iniciar su verdadera vida” precisamente cuando muere a los treinta y tres años” (Santa s/n). Mientras se escribe esta tesis se cumplen 60 años de su muerte y sin embargo, aún resuena en la memoria colectiva la famosa frase “Veinte y veinticinco, hora en que Eva Perón entró en la Inmortalidad”.

La retórica oficial la utilizó repetidísimamente como parte del programa de inmortalización de la “Jefa Espiritual de la Nación”. El día de su muerte la cadena oficial de radiodifusión, en la voz del locutor Jorge Furnot, irradiaba el siguiente boletín:

Cumple la Subsecretaría de Informaciones de la Nación el penosísimo deber de informar al pueblo de la República que a las 20:25 horas ha fallecido la señora

Eva Perón, Jefa Espiritual de la Nación. Los restos de la señora Eva Perón serán conducidos mañana, en horas de la mañana, al Ministerio de Trabajo y Previsión, donde se instalará la capilla ardiente.<sup>80</sup>

En la época que va del 26 de julio de 1952 en que fallece Evita al 20 de septiembre de 1955 en que se produce la caída de Perón, la obsesiva letanía sería repetida diariamente por radio del Estado y en cadena nacional a las 20:25 en punto, hora en que se ajustaban los relojes con esta frase: “El último punto de la señal escuchada correspondió a las veinte veinticinco, hora en que Eva Perón, Jefa Espiritual de la Nación, entró en la inmortalidad”. Después de eso, cada radio retomaba su programación habitual.

El proyecto de inmortalización nace con la propia Evita, en realidad, de su voluntad de permanecer y no ser olvidada. En la novela de Martínez es Evita-representada quien le confiesa a Perón “lo que no quiero es que la gente me olvide, Juan. No dejes que me olviden”. Su esposo en la ficción le responde con significativa certeza: “Quedáte tranquila. *Ya está todo arreglado*. No te van a olvidar” (15). El giro retórico nos hace saber que el sentimiento y la memoria colectiva van a estar sujetas a las maniobras del gobierno. El olvido se frena, el recuerdo se manipula, ya está todo bajo control, “está todo arreglado”. A través de los medios de difusión se operó una campaña de propaganda que intentó, luego de la muerte, sellar la imagen de Evita en forma perenne. De allí que coincidamos con Cortés Rocca y Kohan en que el acto de morir, en el caso de Evita podría ser leído como un pasaje de la vida a la inmortalidad.

El narrador de *Santa Evita* cuenta que “[e]n julio de 1951, Evita concibió la idea de un Monumento al Descamisado.<sup>81</sup> Quería que fuera el más alto, el más pesado, el más costoso del

---

<sup>80</sup> Instituto Nacional Juan Domingo Perón de Estudios e Investigaciones Históricas, Sociales y Políticas, Presidencia de la Nación Argentina, y cfr. Navarro, *Evita* 311.



mundo y que se viera desde lejos, como la Torre Eiffel (...) Evita estaba tan entusiasmada con la maqueta que *ordenó cambiar la figura del trabajador musculoso por la de ella misma*. El Congreso se apresuró a sancionar la idea veinte días antes de que muriese, y la misma Evita alude en su testamento a esa ilusión de eternidad: ‘Así yo me sentiré siempre cerca de mi pueblo y seguiré siendo el puente de amor tendido entre los descamisados y Perón’” (195-6, mi énfasis).

Esa obra faraónica era necesaria, según narra la novela, “para que los peronistas se entusiasmen y desahoguen sus emociones *eternamente*” (195). Lo que Martínez delinea es una Evita preparándose para el último estadio, trazando la arquitectura de su inmortalidad. Para Evita, convertirse en monumento era su forma de perpetuarse en la memoria de su pueblo.

Susti González analiza el mecanismo de la persistencia de la memoria profusamente utilizado en los discursos tanto de Evita como de Perón y concluye que la repetición constante de la promesa “no lo olvidarán jamás” permite “la recordación del mensaje ante la ausencia de un soporte físico que lo conserve” (43). Coincidimos con el crítico en el efecto de perpetuación que gesta la promesa, a la vez que notamos que tal soporte físico en el caso de Evita no se ausenta, ciertamente existió cuando, como colofón del proceso de inmortalización, Perón ordenó el embalsamamiento del cuerpo.

Si Evita en vida pudo aspirar a la inmortalidad, el cadáver embalsamado fue el mejor recurso para hacerla eterna. Ese cuerpo icónico representa el poder de Evita, su continuidad y su

---

<sup>81</sup> El viejo proyecto incumplido de 1947, de construir el Monumento al Descamisado se revitalizará luego de la muerte de Eva Perón. La decisión de erigir un monumento donde descansaran los restos de la “Abanderada de los Humildes” tampoco llegó a concretarse, pero las fotografías de las maquetas y de las esculturas para ornamentar dicho edificio, según explica Marcela Gené (op.cit), ofrecen una idea de la dimensión del proyecto realizado por el escultor León Tomassi.

*trascendencia*, confirmando que no ha muerto. En su cadáver hay sobre todo una incontrolable fuerza transformadora del presente. Con el tiempo el mismo se llenó de voces populares y literarias que aún hoy la mantienen *viva*. Los autores escriben la inmortalidad sobre su cuerpo, convocándola en forma permanente a reaparecer en escena. Así, es resucitada por la novelística, deviene literaria, actriz, cantante pop. Al convocarla (que es decir lo mismo que invocarla) una y otra vez, los autores contribuyen a concretar su proyecto de inmortalización.

Podríamos decir que se opera un desvío de la historia –un cadáver insepulto siempre lo produce- que contribuye a forzar la permanencia de Evita en la memoria. El cuerpo embalsamado mismo es el monumento que permite, como en la piedra, esculpir todo: los odios y la adoración, los miedos y las esperanzas de todo un pueblo. Depositario de múltiples sentidos, resistirá y se defenderá “para no morir” ni permitir el olvido.

En *Santa Evita*, el Coronel Moore Koenig en castigo “por no cumplir las órdenes superiores” es confinado a un desolado sitio en la Patagonia. Lo recibe allí un Coronel retirado de nombre Ferruccio, que será su única compañía. Moore Koenig posee las claves para descifrar importante documentación sobre Evita, aparentemente conoce el secreto del paradero del cuerpo, guarda sus secretos. Su camarada le pide que revele lo que sabe pues “La yegua jodió a todo el mundo” y “Aunque sea tarde hay que hacérselo pagar” (299). Trata de convencerlo de que dé a conocer los datos que tiene sobre Evita pues la información negativa que han logrado reunir los militares de la Revolución Libertadora no es suficiente, “no sacan nada en limpio” (300) y “están por publicar toda esa mierda” en un libro que “llaman *El Libro negro de la segunda tiranía*” (300).

En cambio, Ferruccio sabe que Moore Koenig “en esas fichas tiene ‘mucho más’” (300), material más contundente y “explosivo” sobre Evita y le pide que las comparta porque “lo que necesitamos es odio: algo que la ultraje y la entierre para siempre” y “Si me da la clave, podemos hundir a la yegua para siempre. *Que el cuerpo siga sin corromperse todo lo que quiera. Vamos a deshacerle la memoria*” (300, el destacado es mío). Nuevamente, el cuerpo no vale como cuerpo, pero grita como ícono. Ferruccio se equivoca y cree que desviando la mirada del “cuerpo eterno”, puede borrar la inmortalidad. No comprende el peso del signo. La retórica parece decir que cuando no pueden *matar* el cuerpo en que se inscribe la memoria, tratan de arbitrar los medios para *matar* la memoria.

Los sentidos, lecturas y usos históricos y literarios a que hemos aludido en este capítulo nos llevan a concluir que sobre el cuerpo de Evita se inscribe el debate de la argentinidad. Tanto desde la aprobación como del fanático disenso identifica al ser argentino, “porque el problema de su errante cadáver exquisito es el de la identidad nacional otro cadáver exquisito” (López Badano, Eva Perón...s/n). Evidentemente, si el cuerpo es entendido como sitio de inscripción de identidad, el cuerpo de Evita como cuerpo de la nación es asumido como sitio donde se inscribe la identidad argentina.

¿Qué representa la búsqueda del cadáver de Evita para los autores que se embarcan en la *travesía*, para aquellos autores que, obsesionados con el cuerpo errante, lo buscan, quedan fascinados por el enigma que los atrapa y orienta la búsqueda? Ante la desaparición forzada y maquiavélica del cuerpo embalsamado, el deseo de develar el enigma flota, compartido, en el imaginario colectivo. Sin embargo, no hay una respuesta unívoca, al interrogante. Múltiples razones justifican la búsqueda, que representa un derrotero distinto para cada quien. Que exista o

desaparezca, que perdure en la fantasía colectiva su posibilidad de resurrección o que se pierda para siempre “fondeado en el río”, dependerá de las lecturas políticas o ideológicas asumidas, que siempre sobresalen por detrás de las literarias.

A estas alturas, es indudable que la travesía siniestra y maquiavélica del cadáver refleja la travesía de la nación, en tanto que su manipulación y destino se leen como el control de la Argentina y el destino nacional. Para un sector, si el cadáver desaparece es posible que el pueblo olvide esa ruta de desvío que la historia argentina tomó con Evita. Como señala Zuffi, los “constructores de la *patria*... temen que la barbarie divulgue la historia “secreta” (*Demasiado real* 105, énfasis en el original) una historia de lo que no debió ser, según la línea liberal. A través de esta lectura adquieren “sentido” los intentos desatinados de desaparición del cuerpo que limitan con lo absurdo y la desmesura, provocando que la historia argentina se parezca más a la ficción que a la realidad. Temen que con el cuerpo “presente” o “reaparecido”, en cambio, se pudiera reeditar lo “que pudo ser y no fue”.

“Aunque los cuerpos que mueren dejan su destino muy atrás” reflexiona el narrador de *Santa Evita*, “el de la mujer aún estaba incompleto. Necesitaba un destino último, pero para llegar a él había que atravesar quién sabe cuántos otros” (25). Tomás Eloy Martínez organiza la búsqueda del cuerpo embalsamado porque entiende que encontrar a Evita implica encontrarse, de allí que exprese que “si algo somos, eso es Evita”.

Para el autor, como para nosotros, el cuerpo perdido de Evita remite ineludiblemente al cuerpo de la República, es el cuerpo de la nación argentina fragmentada. El cuerpo de la Santa Evita de la novela no tenía un destino aún, como la historia del país no lo tenía. Si para llegar a ese destino, Evita necesitaba atravesar “quién sabe cuántos otros”, el mismo derrotero tocaría a la

Argentina. Tratar de encontrar el cuerpo a través de la escritura articula una práctica discursiva que intenta discernir y explicar lo nacional. Por eso, buscar el cadáver/escribir el cuerpo, representa un ejercicio que acompaña la travesía a la vez que compone la narrativa identitaria argentina. De este modo es que el cuerpo deviene *corpus*, a través de las prácticas literarias que intentan reconstruir la identidad.

## CAPÍTULO VII

### EVITA EN EL REINO DE OTRO MUNDO



Imagen 7.1, autor desconocido, Eva Perón, Primera Comunión, 1926



Imagen 7.2, El Hada buena Gómez Reynoso, 1954



Imagen 7.3, Eva Perón con el Papa Pío XII

*Reina y Madre de Misericordia;  
vida, dulzura y esperanza nuestra, Dios te salve.  
A ti clamamos los desterrados hijos de Eva.*

Anónimo, “Salve Regina”

*Celeste luto hasta la tierra baja.  
Es ésta, Eva Perón, tu gloria: Tienes  
el corazón del pueblo por mortaja.*

María Granata, “Muerta en inmenso amor”

### Introducción

En su análisis del cuento de Borges “El simulacro”, Tomás Eloy Martínez concluye que sin quererlo -“porque no siempre la literatura es voluntaria” - Borges delinea en Evita “la imagen

de Dios mujer, la Dios de todas las mujeres, la Hombre de todos los dioses” (Martínez 1995:199). En los trazos de su escritura que racionalmente trataba de denigrarla, Borges reconstruye involuntariamente una imagen divina de Evita que será repetida a lo largo de la imaginaria nacional una y otra vez llegando a formar un nodo simbólico en el que se entroncan cultura popular y alta cultura para construir una mitología nacional que se nutre tanto de la mística como del espectáculo.

El discurso que se articula alrededor de Evita en su dimensión mística se plasma en un abanico de imágenes religiosas, mágicas y espirituales entrelazadas con otras secularmente celestiales, que vagamente delineadas conforman toda una literatura devocional. En este capítulo, se propone una lectura de esas imágenes tal como se plasman en la imaginaria nacional. El peronismo busca proponer nuevas imágenes y simbologías pero paradójicamente, busca para esas imágenes la autoridad de la imaginaria tradicional, es decir busca afianzar y homologar su imaginaria en las creencias previas del colectivo nacional, en lo que el éste tenía desde la “vieja Argentina”, lo que traía del proyecto liberal que el peronismo rechaza. De tal suerte que la contradicción reaparece una vez más reflejando la hibridez.

En su libro *Perón y la Iglesia Católica*, la historiadora Lila Caimari destaca que "las connotaciones religiosas de la imagen de Evita son señaladas por la gran mayoría de los autores que han estudiado su vida, lo cual da pruebas de la amplitud del fenómeno (...) Evita adquirió una dimensión casi mesiánica de redentora social” (266).

Muchos de esos autores que se hacen eco de las connotaciones religiosas, las vinculan con la santidad de Evita, la que se fue tejiendo con circunstancias como su conducta devota, su discurso de compromiso con los más oprimidos, su padecimiento a causa de la enfermedad que

le provoca un extremo sufrimiento físico que se presenta como una prueba divina y también la presentación de su muerte como un martirio purificado.

En este trabajo, me propongo señalar que, al delinearla como una santa para el imaginario popular, la lectura de las imágenes religiosas de Evita está obviando una operación simbólica más profunda que la relaciona con las imágenes de la Virgen María y de Jesucristo en un sincretismo abarcador, que termina trascendiendo nociones tradicionales de género.

Sin embargo, desde un principio debemos anticipar que el acervo de imágenes es errático, se trata de representaciones cambiantes e inestables. Aunque todas ellas gozan de una fuerte eficacia simbólica, unas veces estas imágenes plasman evocaciones a figuras seculares como el hada buena, otras, a figuras religiosas, generando un conjunto de connotaciones flotantes que se reciclan según la demanda. Dentro de las religiosas, muchas imágenes tienen fuerte raigambre en la iconografía católica, según se verá, como las que crean una analogía entre Eva Perón y la Eva del Génesis bíblico, o como las analogías marianas o las que en una modalidad más extrema, simbólicamente presentan a Eva Perón como el Cristo argentino.

Como se verá más adelante, las imágenes religiosas se entremezclan con otras celestiales, vagamente delineadas que conforman toda una literatura devocional. En este capítulo, se propone una lectura de las dimensiones religiosas, místicas, espirituales y mágicas de la figura de Eva Perón, tal como se plasman en la imaginaria nacional.

### **Justicialismo, religión vernácula**

No nos proponemos en absoluto realizar una historia de las relaciones entre peronismo y sus interacciones con la cultura religiosa, lo que excedería el campo de esta tesis, tema sobre el



que remitimos a la excelente y profusa bibliografía que circula en Argentina. Sin embargo un brevísimo bosquejo histórico es atinente aquí para comprender en qué contexto se generan las imágenes de Evita que analizaremos en el presente capítulo.

En el marco de una gran transformación que empieza a sufrir la Iglesia hacia el final de la segunda guerra mundial, se empiezan a delinear alianzas entre la Iglesia y los pobres y oprimidos, que se encuadran en las interpretaciones de Cristo como aliado de los obreros. La Iglesia está experimentando la división interna que años después, con la labor de Juan XXIII a favor de los oprimidos, se concretará derivando en el subsecuente *aggiornamento* que propone el Concilio Vaticano II. De allí, provendrá la promoción del integrismo y la necesidad de pasar de la alianza con el poder, a la “Iglesia de los pobres”.

“En la Argentina, durante la década de 1930, los católicos emergieron como un vigoroso actor político, dispuestos a transformar al catolicismo en el principio organizador de la sociedad” (Bianchi, *Catolicismo* 1994,25). El surgimiento del peronismo fue visto por grupos católicos que pretendían ganar poder, como la posibilidad de establecer la hegemonía católica a través de la instrumentalización de los aparatos del estado. Por su parte, el peronismo naciente, apreciaba la legitimación que le otorgaba el apoyo proveniente de la jerarquía eclesiástica, que junto con los obreros y el Ejército fue una de las plataformas que permitieron el acceso de Perón al poder (Cf. Plotkin, *Mañana* 30-31, Caimari 52)

Las coincidencias entre peronismo y la Iglesia en un principio se basaban en la visión compartida por ambos de sus proyectos de sociedad, especialmente por el hecho de que “Tanto el peronismo como la doctrina social católica se presentaban como posiciones ‘terceristas’” entre el individualismo capitalista y el colectivismo comunista. Ambos coincidían en su intento de

superar los conflictos sociales a través de la conciliación de clases y en las políticas redistributivas que ambos definían como “justicia social” (Bianchi 25).

Sin embargo, una vez en el poder, las relaciones entre Iglesia y peronismo serán fluctuantes y complejas.<sup>82</sup> El aparato peronista, valiéndose de sus varios órganos de propaganda<sup>83</sup>, elaboró un discurso plagado de referencias cristianas. El Peronismo, que inspiraba su doctrina<sup>84</sup> en el Cristianismo y pretendía evocar una filiación con la doctrina social de la Iglesia, utilizaba dichas referencias para legitimar y dotar de autoridad divina su ideario y sus decisiones políticas. Dicha retórica jugó un papel trascendente en la consolidación del régimen. En realidad, la tentativa nacionalista encarada por Perón no es completamente original al respecto.

En el amplio escenario del mundo, otras versiones nacionalistas o totalitarias en mayor o menor medida o se habían apropiado de elementos de sus bases religiosas nacionales, de los símbolos de los cultos nacionales o por el contrario habían desafiado la religión, sustituyéndola con sus agendas políticas. De este modo se crearon variantes religiosas vernáculas, religiones “de la patria”, que legitimaban agendas nacionalistas.

---

<sup>82</sup> Autores como Roberto Bosca, Loris Zanatta, Lila Caimari, Susana Bianchi y Humberto Cucchetti, entre otros, incursionaron en el análisis de la vinculación histórica entre el movimiento peronista y lo religioso en las obras referidas en la bibliografía de este trabajo.

<sup>83</sup> Pierre Ansart cifra la medida del impacto que operan los imaginarios sobre las mentalidades en su difusión, los medios disponibles y sus circuitos (*Ideologías, Conflictos, Poder*, 1983).

<sup>84</sup> “[L]a doctrina de Perón: ¿Cómo no va a ser maravillosa si es nada menos que una idea de Dios realizada por el hombre?”, Eva Perón, Clases Escuela Superior peronista, 1951, en *Clases y Escritos completos 1946-1952*, Ed. Megafón, Buenos Aires, 1987, 46-7, citado en Cucchetti, “Religión y Política...”, 2005, 29.

Sucedió con Mussolini en Italia y otro ejemplo es el Nazismo, como se revela en las palabras halladas en el diario personal de Paul Joseph Goebbels, quien fuera Ministro de Propaganda de Adolfo Hitler<sup>85</sup>. “¿Qué significa hoy el Cristianismo? El nacionalsocialismo es una religión. Lo único que nos falta es un genio religioso capaz de arrancar de raíz las prácticas religiosas obsoletas y reemplazarlas por otras nuevas. Nos faltan tradiciones y rituales. Pronto, el nacionalsocialismo va a ser la religión de todos los alemanes. Mi partido es mi Iglesia y creo que sirvo mejor al Señor si cumplo Su voluntad liberando a mi pueblo oprimido de las cadenas de la esclavitud. Ese es mi evangelio”<sup>86</sup>.

A imitación de las estrategias implementadas por dichos regímenes totalitarios - y respondiendo a una innegable filiación con los mismos- que intentan la sustitución de la religión por su doctrina política, en lo que constituiría una suerte de religión vernácula, el Peronismo intenta convertir al Justicialismo en la “religión” de todos los argentinos.

En el mismo orden de ideas, Juan José Sebreli postula que el Peronismo, como el resto de los totalitarismos “se considera a sí mismo un sucedáneo de la religión”, que intentaba debilitar la religión tradicional para que, haciéndole perder su autonomía y su carácter hegemónico,

---

<sup>85</sup> Elocuentemente, Alicia Dujovne Ortiz, a lo largo de su biografía *Eva Perón*, se refiere en forma consistente a Raúl Apold, encargado de la propaganda peronista, como “el Goebbels de la Argentina”.

<sup>86</sup> Mi traducción del original, “What does Christianity mean today? National Socialism is a religion. All we lack is a religious genius capable of uprooting outmoded religious practices and putting new ones in their place. We lack traditions and ritual. One day soon National Socialism will be the religion of all Germans. My Party is my church, and I believe I serve the Lord best if I do his will, and liberate my oppressed people from the fetters of slavery. That is my gospel.” Diary entry for 10/16/1928. También se puede consultar el documental “The man behind Hitler” y sus *transcripts* en <http://www.pbs.org/wgbh/amex/goebbels/filmmore/pt.html>

quedara sometida a la religión política del justicialismo<sup>87</sup> (*Comediantes* 109). En el caso de Argentina, la religión tradicional es el catolicismo ya que, como advierte Cucchetti (2005, 26), el imaginario social había sido formado en una porción relevante por una autenticidad nacional y católica. El Peronismo, siguiendo una visión totalitaria de la política dentro de la misma línea de los regímenes absolutistas, pretendía monopolizar “lo simbólico” de la doctrina católica y también su estructura totalitaria de obediencia absoluta al líder.

Significativamente, el catolicismo le ofrece al peronismo algo que no hubiera podido encontrar en otras teologías cristianas: la manipulación y veneración de imágenes. Se sabe que a través de las imágenes de la Virgen y de los santos, los fieles católicos veneran, es decir respetan y admiran, a los representados en tales imágenes por su seguimiento de Cristo. Aún más, en muchos casos, es la imagen misma la que adquiere poder material, con independencia de su “representado”. Es decir, la parte material del símbolo llega a convertirse en una presencia directa de la divinidad, en una característica bastante cercana al aura. Esto, que sucede muy en particular con la Virgen de Luján<sup>88</sup> en Argentina, será una condición que jugará un rol muy importante en el poder de la imagen de Evita y en el proceso de su santificación.

---

<sup>87</sup> Sebreli habla del “culto peronista” al sentenciar que el peronismo, como todo régimen totalitario pretendía que la religión se subordinara a su política, “a la religión política del Justicialismo” (109). Rosas, ya constituía un antecedente nacional en el mismo sentido. El dictador había hecho colocar su retrato en los altares de las iglesias.

<sup>88</sup> La Virgen de Luján es una imagen mariana a la que se atribuye el milagro de haber “decidido” quedarse en una finca a orillas del río Luján, en la provincia de Buenos Aires, en 1630 cuando era transportada en carreta por una tropilla. Es objeto de un intenso fervor religioso y miles de fieles devotos marchan a pie y acuden a honrarla en la Basílica de Luján especialmente en su día, el 25 de agosto, el 8 de diciembre, y cada primer sábado de octubre. Actualmente, millones de promesantes acuden a rendirle tributo a la imagen de la Virgen María.

Dicha imaginaria fue apre(h)endida por el Peronismo para sí. Cuando se generó el fervor popular religioso, el movimiento peronista lo procesó de forma que llevara el sello de su doctrina.

Lo simbólico encarna en lo político trascendiendo los lindes de lo religioso. No se puede perder de vista que la intención del movimiento peronista es, como reflexiona Sebreli, desafiar el poder hegemónico de la Iglesia y subordinarla a su poder político, como lo probaría su intención de crear una Iglesia Católica Apostólica Argentina.<sup>89</sup> “El propio peronismo”, afirma Cucchetti, “con sus actores relevantes que van desde Juan Perón y Eva Perón (...) se encargó de dotar con una carga semántica particular el aporte recibido desde el mundo religioso” (Religión 2005, 2). El historiador también explica que “la recepción de elementos católicos en el discurso político peronista no fue en ningún momento pasiva sino que, incluso, llegó a desafiarle a la Iglesia Católica el monopolio legítimo del poder religioso”, notando a su vez que Eva Perón misma utiliza las imágenes religiosas para luchar contra la oligarquía (25).

En la doctrina existen distintas interpretaciones de las razones que impulsaron al Peronismo a intentar reemplazar la doctrina católica con la justicialista. Coincidente con la teoría de Sebreli, el historiador Mariano Plotkin plantea que el peronismo tendió a constituir una “religión política” que trataba de asentarse en el poder para monopolizar desde allí el espacio simbólico, desplazando de él a la religión católica. Y para lograr su fin, se habría valido de múltiples mecanismos tendientes a sacralizar el poder (Plotkin, *Mañana*). Por su parte, la tesis

---

<sup>89</sup> La creación de la Iglesia Católica Apostólica Argentina (no Romana) se concretaría décadas más tarde. El 26 de junio de 1970, en la ciudad de Buenos Aires dicha Iglesia fue fundada por el entonces Padre Leonardo Morizio Domínguez (sacerdote Ordenado en la Iglesia Católica Apostólica Romana).

del historiador Roberto Bosca<sup>90</sup>, quien estudia el trasfondo religioso del Peronismo, plantea que la pretensión del movimiento era generar una interpretación política del cristianismo como versión distinta de la ofrecida por la Iglesia Católica.<sup>91</sup>

Esta teoría encuentra confirmación en palabras de Evita cuando en su autobiografía, al transcribir las meditaciones que le escribiera a su esposo, expresa que “[n]uestra doctrina tiene que ser cristiana y humanista pero de un modo nuevo; de una manera que todavía no creo que haya conocido el mundo. El Cristianismo de nuestro movimiento, tal como sueñas realizarlo, no es el que yo vi en los países de Europa que visité” (*La razón* 124). En coincidencia con Plotkin, Bosca también concluye que el intento peronista era someter a la Iglesia Católica al servicio del régimen, es decir convertirla en una Iglesia subordinada al poder político (Perón y la Iglesia, s/n).

A su vez en 1958, en una obra radical para su tiempo<sup>92</sup>, *Perón, la Iglesia y un cura*, el sacerdote justicialista Pedro Badanelli expresa que “la Iglesia argentina no fué (sic) ni ha sido capaz de entender, aceptar, compenetrarse y aprovechar todo el profundo sentido evangélico que se encierra, como tuétano medular, dentro de la doctrina justicialista, que, antes que otra cosa, consiste en extraerle al santo Evangelio nuevas e insospechadas percepciones supremas de

---

<sup>90</sup> El Dr. Roberto Bosca es estudioso del derecho canónico (legislación eclesiástica) y es considerado uno de los expertos más importantes en el estudio del impacto cultural de lo religioso.

<sup>91</sup> Dice J.D. Perón, “El Justicialismo no es sino un socialismo nacional cristiano. Los que se oponen a él trabajan consciente o inconscientemente por el comunismo”, en *La hora de los pueblos*, op. cit., p.182

<sup>92</sup> Badanelli fue el principal impulsor de la Iglesia Nacional Justicialista subordinada al poder político, como pretendían los seguidores de Perón. Para ampliar el tema se pueden consultar dos obras de José Carlos García Rodríguez de reciente aparición, *La sotana española de Perón* (Editorial Akrón, Astorga 2008) y *El Presbítero de Perón. Biografía de Pedro Badanelli* (E-Book, Editorial Grin, Munich, 2010).

misticismo social”, al tiempo que critica a los obispos por no haberse preocupado por comprender “el secreto del gran fenómeno de renacimiento cristiano que venía a traer al mundo el justicialismo”(15-16). En su análisis sobre las dimensiones religiosas del peronismo Susana Bianchi no ve un intento llano de reemplazar a la Iglesia católica con la doctrina justicialista, sino más bien entiende que el Peronismo se apropia del grupo “de valores morales” que dicha doctrina transmitiría en forma dogmática, lo que le daría al peronismo la autoridad y el prestigio moral de la religiosidad.

Como se ve, estas posiciones reflejan la variedad de interpretaciones sobre el vínculo entre peronismo y religión. A nuestro entender, lo que las imágenes de la propaganda peronista revelan es que el Peronismo intenta la apropiación de la Iglesia como institución en su esfera ontológica, como cuerpo de Cristo. Como se sabe, la doctrina central del catolicismo institucionaliza la idea del apóstol San Pablo según la cual “la Iglesia *es* el cuerpo de Cristo”. El Peronismo transplanta esa metáfora al campo político. De este modo, a través de la conversión de los ciudadanos en células del organismo de la nación, se opera una asimilación de la figura del ciudadano en la de feligrés de una organización política en la que el cuerpo nacional (fascista) y el cuerpo de Cristo (católico/místico) se superponen.

La Iglesia *es* el cuerpo de Cristo, de modo que son los feligreses -que en nuestra tesis son los *ciudadanos*- quienes constituyen el cuerpo de la Iglesia. Y es en ese sentido que el Peronismo intenta apropiarse, superponiendo el cuerpo de Cristo con el de Evita.

Como se sabe, la comparación del cuerpo con la sociedad humana era una estrategia retórica muy usada en tiempos de San Pablo, quien escoge esa metáfora para describir a la Iglesia de forma que, en un movimiento metonímico, Cristo es también la cabeza que transmite

su vida divina a su cuerpo –la Iglesia/los fieles-. Cristo “es la Cabeza del Cuerpo que es la Iglesia” (Colosenses 1, 18). Concordantemente, el versículo 14, señala que “Además, el cuerpo no es un solo miembro, sino muchos” y para el Catecismo Católico del Vaticano “La comparación de la Iglesia con el cuerpo arroja un rayo de luz sobre la relación íntima entre la Iglesia y Cristo. No está solamente reunida *en torno a Él*: siempre está unificada en Él, en su Cuerpo. Tres aspectos de la Iglesia “cuerpo de Cristo” se han de resaltar más específicamente: la unidad de todos los miembros entre sí por su unión con Cristo; Cristo Cabeza del cuerpo; la Iglesia, Esposa de Cristo”.<sup>93</sup> En esta línea de pensamiento, la pretensión del Peronismo se concretaría al sustituir contingentemente de acuerdo con la necesidad política, la cabeza, que es Cristo, por Evita, quien como cabeza transmite vida al cuerpo de fieles-ciudadanos.

Como se puede observar, se implementa una retórica discursiva mística que sigue los lineamientos de la narrativa cristiana con la cual se traza una afinidad espiritual y que sacraliza la imagen de Evita. Podemos argumentar que su misma autobiografía llena este cometido pues *La razón de mi vida* requiere de la fe del lector.

Apoyado en el discurso místico-religioso, el peronismo imprime en el imaginario colectivo una imagen de Evita que genera el florecimiento de un culto que se parece a una revelación. Usando el mismo aparato de propaganda, de igual modo lo hará después de su

---

<sup>93</sup> Primera parte, segunda sección, capítulo tercero, artículo 9, párrafo 2 II, 789, en [http://www.vatican.va/archive/catechism\\_sp/p123a9p2\\_sp.html](http://www.vatican.va/archive/catechism_sp/p123a9p2_sp.html), consultado 10/04/2012.



fallecimiento, al intentar lograr su canonización laica.<sup>94</sup> Queda claro por qué en este imaginario intersectan los discursos político y religioso.

De acuerdo con Julie M. Taylor “Official Peronism portrayed Eva in vaguely religious or even specifically saintly terms assuming that vast sectors of the Peronist public would be susceptible to such terms and to the ideas they represent and suggest. The creators of this orthodox propaganda presupposed that the masses would respond to this kind of suggestion, and formed a mystical cult around the party heroine” (106). La antropóloga sostiene que existe un componente de clase en la gestación de esta imaginaria.

Su argumento es que la mitología cuasi-religiosa que rodeaba la figura de Evita, lejos de constituir manifestaciones espontáneas de los sectores populares fue generada por sectores de la clase media ya que, según ella las clases populares son consumidoras de mitos y no productoras de los mismos. Al hablar de una sugestión ejercida sobre una masa susceptible, Taylor entiende que existe una predisposición natural en la población que es aprovechada o explotada, es decir que el régimen genera la corriente mística con el fin de que ésta encarne en el pueblo que responde genuinamente, gestando un culto devocional.

El Justicialismo parecía atribuirse un descubrimiento del viejo cristianismo y las adhesiones populares al “culto” propuesto por el régimen peronista habían comenzado a restar fieles a la Iglesia. La comparación entre el culto católico y el Peronismo, que se presentaba como un culto pagano, producía resentimiento y reacciones de espanto en la Iglesia Católica.

Como se anticipó más arriba, las relaciones con la Iglesia fueron difíciles y responden a una compleja red de tensiones y solidaridades. El enfrentamiento entre Perón y aquella “se fue

---

<sup>94</sup> Existe también actualmente una causa abierta para la canonización de Eva que fue iniciada en 2006 por Monseñor Jorge A. Lacus, Diocesano de San Vicente.

dando en la trama de una estrategia compleja, que osciló entre un apoyo condicionado y concluyó en una oposición confrontativa” (Roitenburd s/n), siendo el punto cúlmine de esas tensiones nunca resueltas la derogación de la obligatoriedad de la enseñanza de la religión y la reversión de la legislación en educación y matrimonio, que implican la definitiva separación Iglesia-Estado y serán leídas como una declaración de guerra del Estado peronista (Roitenburd).

La discursividad mística en torno a la figura de Evita y el hecho de que el simbolismo *adoptado* por el Justicialismo había sido *adaptado* del Catolicismo provocó no pocos enfrentamientos con la Iglesia. Además, el conflicto de intereses resulta más evidente si se piensa que la Iglesia, que por su propia naturaleza no estaba dispuesta a someterse a un poder temporal, tenía en Argentina su propio objetivo de instaurar la religión como principio organizador del cuerpo social.<sup>95</sup>

Si bien es cierto que a comienzos de su carrera política, Eva Perón trató de congraciarse con la Iglesia y aludía al catolicismo como modelo recurriendo incluso a referencias de origen católico al formular sus mensajes, se debe notar que a medida que su propia imagen va siendo objeto de referencias religiosas, su invocación del catolicismo se va diluyendo (Caimari 224). Progresivamente, va adueñándose del espacio central en lo que comienza siendo una parareligión y que se presentará luego como una mística de visos muy variados.

Aún durante los tiempos en que el Peronismo trataba de mantener relaciones más o menos diplomáticas con la Iglesia, en ocasiones Evita transitó por carriles independientes, en el

---

<sup>95</sup> Esta postura responde, en realidad, a la tendencia general de la Iglesia Católica Romana de establecer un nuevo orden político y social basado en los principios del catolicismo, proceso del cual no quedan de lado los católicos argentinos (Bianchi 1999).

sentido que su dialéctica la separa de la Iglesia oficial con la cual mantenía viejas cuentas, rencores no resueltos, desde su infancia.<sup>96</sup>

En *La razón de mi vida* Evita trazaba similitudes cuanto menos cuestionables entre peronismo y cristianismo. La obra parece ser una suerte de evangelio del peronismo que trasluce la filosofía del movimiento en términos maniqueístas, es decir, presentando la lucha del bien contra el mal en términos justicialistas. Martínez de Richter, incluso, señala que el texto apela a la fe del lector más que a un análisis racional (51).

En su autobiografía, Evita manifiesta “Yo creo que Perón se parece más bien a otra clase de genios<sup>97</sup>, a los que crean nuevas filosofías o nuevas religiones. No he de cometer la herejía de compararlo con Cristo (...) pero estoy segura de que imitándolo a Cristo, Perón siente un profundo amor por la humanidad (...)” (141). Completa su idea al sostener que “[n]adie más que Perón le muestra a la humanidad un nuevo camino, dándole una nueva esperanza” (142).

Llega asimismo a comparar el milagro de Belén con la fe depositada en Perón al señalar que “[b]asta verlo a Perón para creer en él, en su sinceridad, en su lealtad y en su franqueza. Ellos lo vieron y creyeron. Se repitió aquí el caso de Belén, hace dos mil años; los primeros en creer fueron los humildes (...)” (25) y profetiza que el Justicialismo superaría al mismo

---

<sup>96</sup> Es sabido que Eva Duarte fue hija bastarda, lo que probablemente haya motivado que el sacerdote que debía administrarle la comunión, se haya negado a hacerlo, bajo la excusa de que la niña no tenía el vestido blanco tradicional para la ceremonia. Más adelante en su vida, en su gira por Europa, Eva Perón es recibida por el Papa. A pesar de su esperanza de recibir el Marquesado, esto no sucede, lo que desató la ira de la esposa del Presidente argentino, que se sintió despreciada por la Iglesia una vez más (*La pasión* 268-9).

<sup>97</sup> Vale destacar que las palabras de J. Goebbels citadas más arriba en este trabajo, “Lo único que nos falta es un genio religioso capaz de arrancar de raíz las prácticas religiosas obsoletas y reemplazarlas por otras nuevas” encuentran eco en Evita, quien vio la posibilidad de que el mismo Perón fuera ese genio para la Argentina.

cristianismo ya que “[l]o que ha fracasado no es el Cristianismo, son los hombres los que lo han aplicado mal. (...) El Cristianismo será verdad cuando reine el amor entre los hombres y entre los pueblos; pero el amor llegará solamente cuando los hombres y los pueblos sean justicialistas” (142).<sup>98</sup>

Al teñirse de las afinidades e imágenes religiosas que corren a través del tejido de todo el cuerpo social nacional, el discurso peronista desplaza el monopolio de lo católico de la Iglesia misma para apropiárselo. La formación de una simbología evitista-peronista se resignifica desde lo político y en la relectura que hace Evita de los mensajes religiosos hay una interpretación del cristianismo que trae agua para su propio molino, es decir, a través de sus mensajes se intenta trazar una identidad cristiana del peronismo. Así se evidencia en las analogías propuestas entre Cristo y Perón citadas más arriba y en la apelación a la mística del Peronismo, que revelan claramente la operación simbólica.

La mera emergencia emblemática de Evita en el imaginario popular argentino, aún sin considerar en profundidad su comparación con la Virgen, en cierta medida opacaba el culto mariano y parecía disputarle a la Iglesia la conducción de las “almas” argentinas, de los fieles nacionales. La movilización masiva religiosa que genera la “Abanderada de los humildes”, su veneración por parte de las clases populares, que se plasmaba en estampas donde era representada de modo similar al que se personifica a la Virgen María, en definitiva, su figura de “santa herética”, como la llama Sebrelí, eclipsaba la alabanza que la Iglesia reclamaba para sí y comprometía y desplazaba el monopolio religioso que detentaba esa institución sobre sus fieles.

---

<sup>98</sup> Para un completo análisis de *La razón...* como alegoría bíblica, véase el detallado estudio de Marily Martínez de Richter, “Historia del cóndor y los gorriones y de cómo Dios bendijo a los argentinos”, en *Ideologies and Literature*, 4:1 Spring 1989.

Especialmente, cuando tal despliegue de religiosidad popular transitaba con independencia de la labor pastoral de la Iglesia. “Popular religiosity, not always respectful of Roman orthodoxy, often de facto canonizes both real and imaginary people to whom oral tradition has attributed the accomplishments of real miracles” (Félix Colluccio citado en Guy, *Death*, 256). Como sugiere Colluccio, la canonización no es un acto reservado o restringido al Vaticano, circunstancia que se cumple cabalmente en el caso de Evita, sobre todo si consideramos que, a pesar de que su canonización papal jamás fue conseguida, un ferviente culto popular la santificó de facto.

Como se advirtió anteriormente, las dimensiones religiosas de la figura de Eva Perón son múltiples y de distinto orden. Por ejemplo, al referirse a su “sacrificio” -darse por entero a su pueblo aún en la enfermedad y dejar la vida en ello- el discurso oficial (luego asumido como propio por el pueblo) habla de ella como la “enviada de Dios” que se sublima adquiriendo caracteres divinos. Esta referencia la posiciona en una esfera superior y celestial.

También, a través de una articulada retórica, el Peronismo genera la convicción de que su renunciamiento a la candidatura a la vicepresidencia de la Nación es una ofrenda, un “sacrificio” de Evita a su pueblo, a pesar de que la investigación histórica prueba que fue consecuencia del pedido de Perón, quien debió ceder a las presiones políticas y los intereses de sus camaradas militares, especialmente (Navarro, Caimari)<sup>99</sup>. El renunciamiento asume, entonces, la forma del martirio y es justamente a raíz del mismo que se le dedica a un día y que se comenzará a hablar

---

<sup>99</sup> “... es mucho más probable que Perón la persuadiera de renunciar a la candidatura a la vicepresidencia no tanto por razones de salud como por la situación política. Renunciando Evita, se aliviaría la tensión en los medios castrenses y los haría menos proclives a unirse a los partidos políticos” (Navarro, *Evita* 287) y Lila Caimari se refiere a “este episodio, como fruto de presiones políticas fue presentado como una nueva prueba...” (*Perón y la Iglesia* 231).

por primera de vez de “Santa Evita”. Su entronización y la devoción popular plasmada en el culto con altares que sobrevendrá a su muerte también se cuentan entre las dimensiones religiosas que asume su figura.

Si bien es cierto que el uso de la imaginaria religioso-espiritual pareciera sugerir la existencia de una teología, sin embargo dicho uso no es sistemático y no responde a un sistema teológico completo, estructurado, sino que se va definiendo de acuerdo con las necesidades políticas. Por esa razón es contingente y sus analogías, ambivalentes. Las condiciones sobrenaturales de Evita, la maravilla, el milagro, el halo celestial, la misión redentora, la Virgen, su sino de predestinada, el martirio, su semejanza con Cristo, constituyen un caleidoscopio de imágenes cuyo uso se arbitra circunstancialmente.

A pesar de que en lineamientos generales, la imaginaria se vale del andamiaje simbólico del catolicismo, en la profusión de imágenes no impera un orden sistemático sino, muchas veces, la improvisación, donde se echa mano de aquéllas que mejor convienen a la oportunidad política. Sostiene, por ejemplo, Mariano Plotkin que “[e]ventos inesperados, tales como los generados como resultado de su renuncia pública a la candidatura para la Vicepresidencia de la Nación en 1951, eran utilizados por el régimen para enfatizar la imagen del ‘martirio de Eva’” (241).

Queda claro, entonces, que no hay una correspondencia precisa y absoluta con las imágenes católicas, sino más bien una coexistencia a veces arbitraria de las representaciones de distinta naturaleza. Sin perjuicio de ello, debido a las semejanzas de muchas de esas imágenes con las de la fe católica predominante en Argentina en tal periodo, y en razón de que la mayor parte del pueblo reconoce al catolicismo como un sistema orgánico, se explota la teología católica dando la impresión de que todas esas imágenes entran en ese sistema. El imaginario

social argentino había sido formado en una porción relevante por una autenticidad nacional y católica, de modo que, siendo el catolicismo el sustrato común previo, ese será el imaginario que guarda la memoria colectiva (Cucchetti 26).

Es decir que, teniendo en cuenta que la sociedad argentina reconoce una profunda cultura religiosa anterior al advenimiento del Peronismo, el imaginario popular *per se* rescata un sistema completo que ya está armado y que conoce debido a que es su universo religioso preexistente, y se vale del elemento orgánico y de la cosmovisión católica para hacer caber las imágenes evíticas en ese mundo, resignificándolas.

Sin embargo, las referencias devocionales no se agotan aquí sino que, como anticipábamos al principio de este capítulo, estamos en presencia de una imagen cambiante, errática, o de afinidades que no tienen un carácter absoluto. Podríamos hablar, más bien, de un registro mágico-religioso conjugado con notas de una mística pagana ya que desde “hada buena”, “estrella”, “Santa Evita”, “Dama de la Esperanza”, “Mártir del Justicialismo”, “Madre del pueblo”, “la Primera Samaritana”, hasta “Jefa Espiritual de la Nación”, un amplio abanico de “títulos” y analogías de significado contingente se asocian a su imagen.

### **María Eva, “Madre Superiora”**

El hombre llamó a su mujer Eva  
por ser la madre de todos los vivientes  
Génesis 3:20

Como hemos venido proponiendo, el culto evitista no nace espontáneamente sino que es promovido desde los centros mismos del poder que lo organiza con los visos de una religión,

filtrándolo en el discurso y la retórica peronistas. También ha quedado dicho en esta tesis que el cuerpo de Evita fue la pantalla en la que se proyectó, para ilustrarla, la doctrina peronista. En este sentido, existe un verdadero esfuerzo discursivo promovido por el régimen para presentar a Evita además de como santa y mártir, como madre nacional.

Evidentemente, la Argentina necesitaba una madre y el Peronismo estaría pronto a proporcionársela. La propia Evita se construye madre en su obra autobiográfica cuando señala su deseo de ser recordada como tal, “[q]uiero hacer hasta el último día de mi vida la gran tarea de abrir horizontes y caminos a mis descamisados, a mis obreros, a mis mujeres. (...) Tal vez un día, cuando yo me haya ido definitivamente, alguien dirá de mí *lo que muchos hijos suelen decir*, en el pueblo *de sus madres* cuando se van, también definitivamente: ¡Ahora recién nos damos cuenta que nos amaba tanto!” (173, mi énfasis). En esa obra fundacional y desde los textos oficiales emitidos desde el poder y desde el peronismo en general, a partir de la década del ‘50 la figura de Evita se reviste de un halo de misticismo que la delinea, sea como madre de todos/madre del pueblo, o como figura martirizada que se entrega sin egoísmos a su pueblo sin esperar nada a cambio.

Como parte del programa de adoctrinamiento para lograr una nueva conciencia nacional, los libros de texto con orientación partidaria serán material de lectura obligatoria en las escuelas<sup>100</sup>. Los mismos, introducidos en 1951, inculcaban básicamente una doctrina y

---

<sup>100</sup> El Ministerio de Educación fue, sin duda, el organismo oficial desde el que se gestó y difundió la imagen celestial de Eva Perón (Caimari). Por otra parte, en su artículo de investigación *Al Colegio con Perón y Evita*, Dolores Pujol y Natalia Susevich explican que el objetivo de su trabajo “es analizar cómo, entre 1947 y 1952, la educación estuvo al servicio de la Doctrina del Partido Peronista, (...) y cómo se plasmó en las aulas la propaganda ideológica. En definitiva, cómo la escuela se convirtió en uno de los medios más eficaces de la *peronización* de la sociedad” (énfasis en el original, 2).



presentaban un alto nivel de propaganda<sup>101</sup>. Con relación a los textos escolares explica Alberto Ciria que habrá dos áreas que van a recibir el énfasis, en primer lugar el paralelismo trazado entre el Peronismo -o el propio Perón- y muchos héroes o personajes reverenciados de la historia<sup>102</sup>, y en segundo término, la enumeración de las conquistas del movimiento peronista en el poder, con especial referencia a la obra de Perón y de Evita (Ciria 219).

En cuanto a la inclusión de contenidos oficialistas en el ámbito educativo señala Susana Bianchi que la misma

habrá de aspirar a que el mismo peronismo ocupe los espacios de la religión. Si desde 1951 se señala a los niños que “El general Perón, siguiendo el ejemplo de Jesús, buscó a sus amigos entre los pobres” muy pronto, las figuras de los líderes serán revestidas de rasgos de sacralidad. A partir de la muerte de Eva Perón (1952), no sólo el Ministerio de Educación resuelve que, diariamente, en todas las escuelas, una delegación de niños debe colocar ante su retrato una ofrenda floral y leer - al izar o arriar la bandera - una oración en su memoria, sino que en los mismos textos de lectura, la figura de Eva Perón es dotada de atributos que la homologan a las imágenes de veneración católica.<sup>103</sup>

Dentro del esquema de peronización de la enseñanza, los textos de niveles básicos incluían referencias explícitas al régimen y a sus líderes. Así, en la escuela primaria, las primeras frases de lectura reemplazaban la clásica sentencia “Mi mamá me ama” por “Eva me ama”,

---

<sup>101</sup> “La propaganda del peronismo en los textos escolares fue bochornosa”, “especialmente después del fallecimiento de Eva”, señala Emilio Corbière, en *Mamá me mimó, Evita me ama. La educación argentina en la encrucijada*, 87.

<sup>102</sup> “Sus paradigmas eran San Martín, Belgrano, Sarmiento, Mitre y Rivadavia”, según Emilio Corbière, op. cit., 84.

<sup>103</sup> La cita recogida por Bianchi pertenece a *Mundo Peronista* del 15 de diciembre de 1951, (50) y es parte de una plegaria que se recomendaba a los niños peronistas para que la rezaran de rodillas en las fiestas de Reyes y Navidad, *a posteriori* del reparto de juguetes, sidra y pan dulce por parte de la Fundación Eva Perón.

donde la figura de Evita es asumida como madre de todos los niños en formación.<sup>104</sup> De tal manera, Evita adquiere un estatus superior reemplazando a la figura de la madre natural que es, por convención, quien “primero” y “más” nos ama. Es decir que ella es, en realidad, “una madre superior”. Está *antes y más alto* que la propia madre. En su agudo estudio sobre la pedagogía peronista, Emilio J. Corbière destaca que en la cartilla justicialista están presentes las figuras de la madre y el padre, y también se venera a la maestra, sin embargo “Evita *supera* a los dos paradigmas tradicionales de mujer (la madre y la maestra)” (mi énfasis, 86).

En coincidencia, Dolores Pujol y Natalia Susevich analizan las imágenes de Evita y Perón en la cartilla escolar utilizada en tiempos peronistas y señalan que el culto a esas imágenes comenzaba en la escuela primaria (14). En dicha imaginaria, así como Perón representaba el modelo paradigmático de hombre y padre, Evita, por su parte, encarnaba el ideal de mujer y madre, es decir, mujer buena, sincera, sensible y dispuesta a todo por sus hijos, hasta incluso, “sacrificar su propia vida” (20) que es, como se sabe, la lectura de sacrificio y mortificación que el régimen hizo de la muerte de Evita. Especialmente los libros escolares publicados con posterioridad a su muerte también presentaban su rostro aureolado y su imagen rodeada de ángeles. Esta señal de idolatría era entendida por las autoridades de la Iglesia como una herejía.

---

<sup>104</sup> En su artículo de investigación “Escenas de lectura en la escuela argentina”, Héctor Cucuzza y Pablo Pineau explican que “Evita fue palabra generadora y acompañando a ‘Mi mamá me ama’ apareció ‘Evita me ama’”, 24-7.

La figura de Madre Espiritual de la Nación, entendida como la madre-de-todos, acerca intrínsecamente a Evita y la Virgen María, quien en tanto madre de Cristo, es madre de todos los hombres. Como es sabido, según el dogma católico, Dios, al querer hacerse hombre y nacer terrenalmente, elige nacer de manera excepcional por medio de una madre-virgen. Santa María se convirtió, entonces, en la Madre de todos los hombres al unirse al sacrificio de su Hijo por el inmenso acto de fe, confianza y amor a Dios. Evita es, en este caso, esa madre *cuasi*-virginal (no tenía hijos propios) que también se sacrifica y se convierte en madre de un pueblo.

También la analogía “madre de los humildes”, explica Lila Caimari, recuerda el sacrificio virginal. María, madre de Dios, deviene madre de todos a partir de la última voluntad de su hijo. Se trata de la nueva maternidad de María, que acoge a Juan como hijo, y en él a toda la humanidad, a pedido de Jesús y por medio de su participación en el amor redentor del mismo.

Sugestivamente, Evita deviene madre de todos cuando es categórico el hecho de que no puede concebir hijos naturales. De hecho, la sexualidad que sus críticos le reprochaban y el erotismo de sus años de actriz anteriores al matrimonio con Perón quedan cancelados al devenir Madre del pueblo argentino. De modo que podríamos señalar que a través de una operación simbólica en el imaginario, Evita es la Eva bíblica socialmente cuestionada que, a su tiempo, deviene María Virgen, quien fue madre en pureza.

Efectivamente, el cáncer uterino que la afecta sella toda posibilidad de convertirla en madre determinando su maternidad bajo otras formas y acercando su figura a la de la Virgen del Catolicismo en el hecho de que María recibió el don de la fecundidad sin menoscabo de su integridad y, por tanto, fue virgen al concebir, en el parto y perpetuamente (San Agustín, Sermón 72 A, 3, 7-8). La maternidad en Evita es totalmente ajena a la fertilidad biológica. Inclusive,

resulta irónico que -como señaláramos oportunamente en este trabajo- en *La pasión según Eva*, la representada-Evita describe su cuerpo como una autoconstrucción, una gestación que termina en alumbramiento cuando ella misma declara “mi cuerpo fue como una ocurrencia mía. Se me antojó tenerlo de una buena vez y lo tuve. Lo parí” (112). Resulta sugestivo que ella pudiera *parir* una nueva Eva, una duplicación de sí, gestada en sus entrañas, al tiempo que no ha podido engendrar un nuevo ser.

Marie Langer contribuye al análisis al señalar que a partir de la aparición de su enfermedad mortal “su imagen idealizada cambió de nuevo. Empezó a transformarse en una mártir, la santa, la madre muerta, adorada, inolvidable e intocable” (“El niño asado y otros mitos sobre Eva Perón”, s/n). Lo importante de la elaboración de Langer es que rescata la idea de una continua transformación de la imagen idealizada de Evita, a la vez que destaca en este nuevo giro, cualidades que la acercan a lo místico o sobrenatural o la describen como alguien que despierta un amor extraordinario, todo ello íntimamente trenzado a una enfermedad que parece enaltecerla.

En una lectura desde el psicoanálisis Langer también encuentra en *La razón de mi vida*, una primera construcción de Evita como madre, especialmente la creación de la imagen de Evita como una madre ideal. Señala la psicoanalista:

En su libro promete al pueblo que nunca lo angustiará con disputas con Perón, el “líder”, tal como la mayoría de los padres angustian con sus desavenencias a sus hijos. Da a entender que ni tiene hijos, ni los precisa, para que cada uno pueda sentirse hijo de ella y ella madre de todos... Eva en este momento se ha transformado así para la masa peronista, en la madre perfecta, la madre asexual. Su cambio físico concuerda con esta época. De una mujer sonrosada, algo gordita y provocativa, de rulos y vestidos exuberantes, se convirtió en “la primera trabajadora del país”. Delgada, la cara tensa, el pelo tirante unido en la nuca con trenzas levantadas a la antigua, se vestía ahora, salvo excepcionalmente, con sobrios trajes sastres. No personificaba más a Cenicienta que va al baile para

deslumbrar a todos y enamorar al príncipe. (“El niño asado...” s/n).<sup>105</sup>

Coincidimos con Marysa Navarro en que “[n]o tiene hijos propios para que todos los pobres, los ancianos y los niños argentinos puedan sentirse suyos, amparados y protegidos por ella. Adora al padre, se desvive por sus “hijos” y está totalmente entregada a ellos. Asexuada, virginal, espíritu puro, es la madre ideal, síntesis y paradigma de todas las madres, *la mater dolorosa*” (Evita 335).

Es importante destacar que Evita “crea” la necesidad de una madre, que ella misma viene a llenar. Sus circunstancias personales/biológicas determinan que ella no puede ser madre, pero Evita se apropia de ese motivo fortuito, azaroso, y lo usa para armar su discurso de poder. La falta de descendencia es imprescindible, parece decir, para que se ocupe de quienes la necesitan, como si ella misma hubiera dispuesto no tener descendencia.

Al analizar *La pasión según Eva*, Susana Rosano acierta en señalar que en la novela “Eva es representada desde los parámetros del estereotipo paternalista de la mujer como fuente de amor, y como madre simbólica del pueblo. Una madre que busca la justicia para sus hijos, ya que ‘se sentía representante de los que nunca se habían podido expresar, incluso en tiempos de democracia: las mujeres, los desamparados, los enfermos, los distintos’” (Rostros 200).

El rol protector que la hace madre-necesaria es resaltado también por Julie Taylor quien sostiene que “Peronist descriptions of Eva as the perfect mother place great importance within the role of motherhood on the duties of a woman as teacher and protector of her children” (92).

---

<sup>105</sup> El análisis es parte de su obra *Fantasías eternas a la luz del psicoanálisis* publicado en Buenos Aires, Ediciones Hormé, 2º edición, 1966, pp. 79-103. Para nuestro trabajo consultamos la versión online, publicada por la Revista *El Seminario* en [http://www.elseminario.com.ar/biblioteca/Langer\\_Nino\\_asado\\_mitos.htm](http://www.elseminario.com.ar/biblioteca/Langer_Nino_asado_mitos.htm)

También se ofrece la imagen de madre-sin límites y perfecta. Se trata de una madre proveedora y al mismo “todopoderosa” que en su función dadora no tiene límites. Evita todo lo puede, tanto provee alimentos como viviendas y “todo está a su alcance” (Sanchís y Bianchi 138).

Si nos atenemos a todo este entramado de imágenes en cuyo centro yace Evita en su rol de madre proveedora, o como la califica Rosano, de “madre nutricia”, que todo lo da: amor, esperanza y entrega total sin egoísmos, y reparamos en el hecho de que además acompaña a su “hijo/marido” en la peregrinación de fe, Eva es asimilada a la Virgen. Pero la imaginaria no se detiene aquí pues, como se verá más adelante, en la apoteosis de su mistificación, Eva es el Cristo de los peronistas.

En las producciones de la ópera rock o *pop opera* de Andrew LLOYD Weber en Hollywood y Broadway la figura de la “madre Evita” y de la “Santa Evita” resuenan y se superponen en las canciones que cantan el coro infantil y el coro de los trabajadores. En escena aparecen los descamisados y un grupo de niños vestidos de blanco con velas en la mano y que entonan,

[Children:]

Please, gentle Eva, will you bless a little child?  
For I love you -- tell Heaven I'm doing my best  
I'm praying for you, even though you're already blessed  
Please, *mother Eva*, will you look upon me as your own?  
Make me special, be my angel  
Be my everything wonderful perfect and true  
And I'll try to be exactly like you  
Please, *holy Eva*, will you feed a hungry child?  
For I love you --tell Heaven I'm doing my best  
I'm praying for you, even though you're already blessed  
Please, *mother Eva*, will you feed a hungry child?

(...)

[Workers:]

*Santa Santa Evita*

*Madre de todos los niños*  
*De los tiranizados, de los descamisados*  
De los trabajadores de la Argentina (mi énfasis)

Relata Tomás Eloy Martínez en un pasaje de *Santa Evita* que “A los balcones se asomaban otras Evitas esculpidas en yeso, a las que habían aderezado con tocas de Virgen María. Todas esgrimían una sonrisa que se esforzaba por ser benévola pero que brotaba de costado, artera, amenazante” (379). La retórica es particular en tanto muestra la transfiguración de Evita mujer en imagen religiosa.

Aquí, la analogía entre Evita y la Virgen es solapada: los bustos que la gente exhibía desde las casas eran sólo estatuas de yeso que recreaban a Evita mujer, sin embargo el fervor popular, respondiendo a sus deseos íntimos y al imaginario que los movía, las vestía de Virgen María. Es decir, pasaban por la operación del simulacro, del disfraz, que las resignificaba y la Evita-madre era transformada en Evita-virgen. Revelando que no alcanzaba con exponer una estatuilla de quien era su líder, la transformaban también en su *Madonna*.



Imagen 7.4, Ermete Meliante, 1952

En esta imagen artística, creada en 1952 por Ermete Meliante, el famoso dibujante de afiches de cine argentino, la analogía mariana es innegable. Aparentemente, fue publicada por el Sindicato de Vendedores de Diarios y Revistas poco después de la muerte de Eva Perón y como parte de su campaña de reclamo de canonización de su líder.

El retrato presenta a Evita en la plenitud de su imagen mística. La toma lateral permite ver uno de sus ojos entrecerrado y la mirada desenfocada que revelan una actitud sufriente y redentora. Las manos exangües y serenas, cruzadas sobre el pecho la exhiben en actitud de rezo.



De hecho, son las manos en cruz, que señalan la postura del cuerpo que acompaña el acto de la oración, las que la revelan en actitud ascética.

Las afiladas facciones de Evita se encierran en la figura mística del ovalo. La languidez del cuerpo, levemente inclinado, está vestido con el tradicional manto (que suponemos azul y blanco) de María Virgen. En la levedad de la imagen se puede leer el borrado de la materialidad del cuerpo con lo que se intenta su idealización. La cabeza y parte del rostro se muestran cubiertos por la toca virginal, que sin embargo deja ver un pequeño mechón de pelo claro. El halo o aureola de santificación termina de completar la pose virginal, al tiempo que las estrellas que brillan en torno de su imagen nos hablan de una “estelaridad” que fue la misma que signó su vida.

Sin embargo, no deja de llamarnos la atención algo que perturba, distrayéndonos de la mística general creada por la imagen, y son las uñas perfectas, arregladas y probablemente esmaltadas y los labios que parecen pintados. Estos detalles parecen transmitir una femineidad que desborda la imagen santa.

## Evita que estás en los cielos

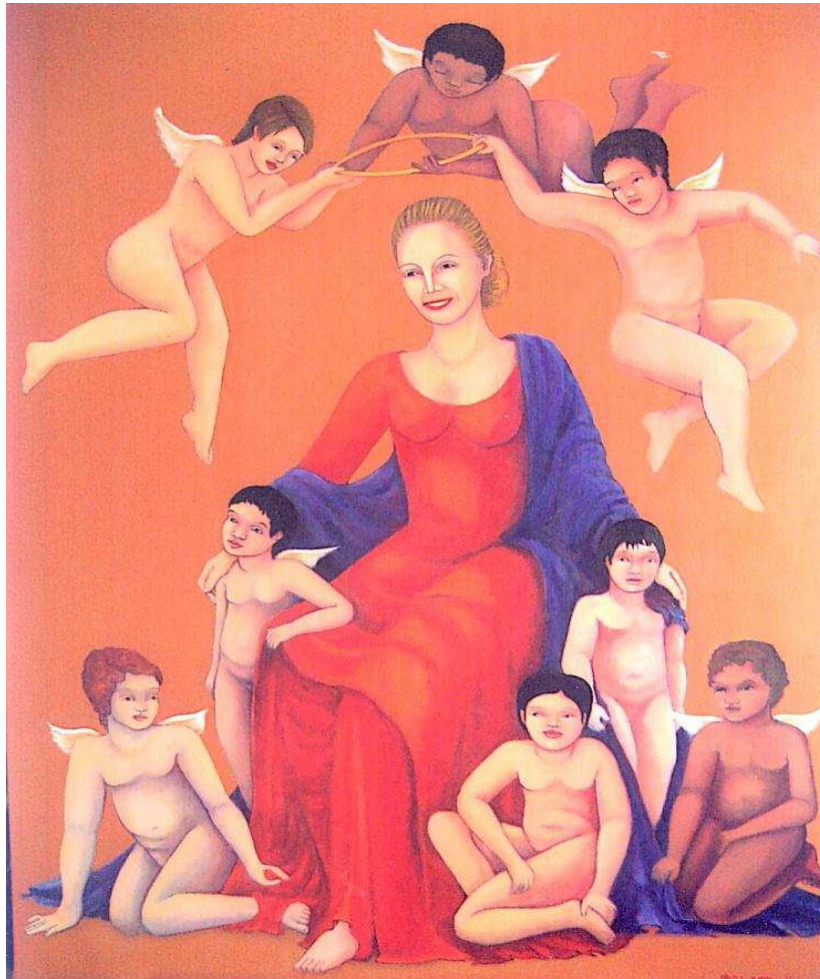


Imagen 7.5 Nora Patrich, “Santa Evita (Angelitos de mi pueblo)”, Acrílico, 2008

Se ha reiterado en este trabajo que el cuerpo de Evita, como cuerpo político, es central a la transmisión del discurso justicialista. En vida, constituyó un instrumento del Peronismo para trascender y distribuir su doctrina. Una vez fallecida, el movimiento continuó explotando su figura con un leve giro en su retórica, ahora se trataba de una santa.

El gobierno de Perón implementó una obstinada campaña de santificación laica, que por

supuesto, iba a profundizar las agrietadas relaciones con la Iglesia. Del mismo modo que para construir a Evita viva se recurre a la retórica mística y a la narrativa de la liturgia católica, una vez muerta se apela a similares mecanismos para evocarla/invocarla. Las imágenes de los textos escolares que se publican después de su muerte la muestran con un estatus impreciso que la hace caer indistintamente en los lindes de la religión y del mundo mágico, a veces mística, a veces sobrenatural.

Así, asume la fisonomía de ángel, estrella, hada, virgen, presencia etérea o espíritu que se comunica desde el más allá. Los textos de uso obligatorio en las escuelas públicas<sup>106</sup> que en vida la construían “madre de todos” y especialmente de los niños que aprendían a leer con esos libros, una vez fallecida, en el período 1952-55, enseñarán la lecto-escritura a través de rogativas o plegarias para adorar a Evita. Se los instruye, a través de oraciones para rezarle e invocar su ayuda, lo que en un país católico significaba, desplazar o sustituir a Dios y a la Virgen como destinatarios de la exhortación.



Imagen 7.6, Raquel R. Robert, Texto escolar *Mamá*, 8-9.

<sup>106</sup> Para un comprensivo listado de los textos escolares utilizados en las escuelas argentinas, tanto públicas como católicas, en los dos primeros gobiernos peronistas ver la obra de Emilio J. Corbière, *Mi mamá me mima. Evita me ama*, op. cit.



Imagen 7.7, Raquel R. Robert, Texto escolar *Mamá*, 19



Imagen 7.8, Luisa F. de García, Texto escolar *Obreritos*, 54-5

Los alumnos de primer grado leían “Ave, Eva” en la primera página de sus textos de lectura, bajo una ilustración de Eva rodeada por ángeles (Taylor 108). El libro de lecturas que utilizaban los alumnos de segundo grado, *Un año más...*, de Ana Lerdo de Tejada y Aurora

Zubillaga, comenzaba con una plegaria a Evita en que un niño hacía la siguiente promesa:

“Madrecita nuestra, que estás en los cielos (...) Hada buena que ríes entre los ángeles (...) Evita: yo te prometo ser bueno como tú quieres, respetando a Dios; amando a mi Patria (...)” (citado en Navarro, *Evita* 333 y en Fraser-Navarro 170). Otra vez la promesa de ser bueno para agradar ¿a Dios? Tim Rice se concentró en un aspecto semejante en su letra de la canción “Santa Evita” (“tell Heaven I'm doing my best”).

Asimismo, nuevamente se hace presente el sincretismo que une las simbologías católica y pagana (madrecita/ hada buena) con connotaciones de familiaridad que se revelan en el adjetivo posesivo”. La “madrecita” es, en realidad, “madrecita *nuestra*”, en alusión también al Padrenuestro, lo que implica una apropiación personal por parte de quien le reza. La invocación, que nuevamente revela cierta ambigüedad y una imagen inestable, clama a un mismo tiempo por la madre, el hada que vive “entre ángeles” y Evita. Como en una analogía de la Santísima Trinidad, las tres se concentran en una. Mediante la pluralidad de Evitas que son sólo Una, la oración se aproxima a la manifestación de la fe trinitaria.

Pujol y Susevich destacan que en las obras escolares se insiste en presentar a Evita sea como una princesa salida de un cuento o como un hada benefactora. Lo llamativo es que “como toda hada, debía ser rubia”, circunstancia resaltada insistentemente en todas las ilustraciones “como si el halo de santidad y pureza que irradiaban sus cabellos ahora dorados, hubiese borrado el recuerdo de su pasado” (21). Ese pasado es oscuro, en verdad, como el color castaño de la cabellera de Eva Perón adolescente, descrito por Joseph Page en la biografía de Perón (*Perón* 102).

Román Gubern recuerda que ya Dickens (que escribía desde un país protestante y rubio donde ser moreno significaba desborde pasional) codificaba a los personajes femeninos de sus novelas en dos grandes categorías éticas y estéticas: las perversas morenas y las angelicales rubias, nociones que también se encuentran en las actrices del cine norteamericano donde la morena caracteriza a la latina, sensual pero a quien se atribuye devaluación social, frente a la rubia, estereotipo de la inocencia (por lo menos hasta la aparición de Jean Harlow) (“El cuerpo” s/n y cfr. *Máscaras* 85).

La misma noción está inscripta en el imaginario colectivo para el cual el cabello oscuro representa lo mundano en tanto que el pelo rubio es simbólico de santidad y atributo celestial (tanto los ángeles como la Virgen se suelen representar rubios). De hecho, al elegir el color dorado para sus cabellos, para ese imaginario nacional Evita empieza a nacer “santa” pues para el inconsciente de un pueblo colonizado “las santas y las hadas sólo pueden ser rubias”. Así, al mismo tiempo que Evita la bella, nacía Evita la madona (Dujovne Ortiz 138).

Cuando se tiñe el pelo, a través de una operación simbólica, Evita se sitúa en una escala superior. Aún más si se tiene en cuenta que sus fieles seguidores recibieron el mote de “cabecitas negras” en alusión al color de su tez y de su cabello. Evita, que tan próxima estaba a sus “cabecitas”, eligió distanciarse al cambiar el tono de su cabellera que la distingue brutalmente de ellos pues, como señala Dujovne Ortiz, “En la Argentina de los años cuarenta (y también en la de hoy), las actrices y las burguesas soñaban con ser rubias y adoptaban el color impuesto por la civilización del Norte: ser rubia significaba, y aún significa, salvarse de la maldición del Sur. Lo rubio es signo de riqueza y de ascenso social” (137). Entonces, los “cabecitas negras” quedaban en el Sur mirando hacia el Norte desde el que la Evita-salva los guiaba.

La Cámara de Diputados de la Nación en múltiples ocasiones fue teatro donde se ensayaban alabanzas a Evita que rozaban lo religioso y el endiosamiento. Entre algunas de las múltiples referencias que se acuñaron en este ámbito figuran “la esencia semidivina de Eva Perón” y “el nombre sagrado de Eva Perón”, a la vez que se alababa “la inmortalidad de la vida y la obra de Eva Perón” (Caimari 232).

Durante el debate legislativo de la Ley N° 14.124 para la construcción del Monumento a Eva Perón, la Sra. Pineda ofrece en su discurso una semblanza de su líder diciendo que

Hay una mujer que tiene algo de Dios, porque siendo joven y bella ha hecho el holocausto de su juventud y de su belleza en pro del bienestar de su pueblo de ‘descamisados’, y tiene mucho de ángel por la incansable solicitud de sus cuidados en pro de la niñez desvalida y de la ancianidad carente de los recursos más indispensables, a pesar de haber sido ésta la que ha dado los mejores años de su vida para la grandeza de nuestra patria (citado en Perrig, Género s/n).<sup>107</sup>

En coincidencia, en una sugestiva confusión de roles e imágenes, una mujer que colaboraba con Evita en la rama femenina del movimiento manifiesta, “Yo no sé si teníamos un Dios o el segundo Dios era Evita” (Bianchi 136, citado en Rosano, *Rostros*).

Una vez más, advertimos la superposición simbólica de la mujer-Dios, la mujer-ángel y el ingrediente sacrificial que la aparta de lo humano y la acerca a su dimensión mística, y que en este caso es abiertamente llamado “holocausto”. En el segundo caso, la duda pervive en cuanto a la existencia de Dios o su reemplazo por la figura de Evita.

Una jaculatoria que presenta claras reminiscencias de oraciones católicas, dice de Evita:

Está a la diestra de Dios Padre  
está en el reino del Señor  
en las estrellas y en las nubes

---

<sup>107</sup> Corresponde al “Discurso pronunciado en el debate legislativo de la Ley N° 14.124: Monumento a la Señora Eva Perón” y aparece en el *Diario de Sesiones de la Cámara de Senadores*, Año 1952.



en el espacio y en el sol.  
Está en la voz de la maestra  
cuando reza una oración  
y en el azul de la bandera  
que nos cobija con amor.  
En la paloma mensajera  
si su mensaje es de perdón  
y entre las manos de los niños  
a quienes dio su corazón (Caimari, 236).

Como es sabido, para la fe católica, y según reza el “Credo”, quien al tercer día resucitó entre los muertos, subió a los cielos y está sentado a la derecha del Padre, es su Hijo Jesucristo. En la plegaria es Evita, en cambio, quien ocupa el sitio a la diestra de Dios Padre. En concordancia con esta lectura, Julie M. Taylor señala que en algunos libros “Eva after death took her place by the side of God the Son, or on the right hand of God” (107). Del mismo modo lo reproduce el poema “¿Dónde está ahora?” en cuyo texto se lee “Está a la diestra de Dios Padre/está en el reino del Señor” (del libro para primer grado superior, *El alma tutelar*, de Blanca A. Casas, citado por Caimari, 236).

Por otra parte, en la breve oración reproducida más arriba, la idealización del estado perfecto que goza ahora Evita-muerta alude a su presencia en las estrellas, las nubes, el sol, lo que concluyentemente determina su omnipresencia, del mismo modo que la ostenta Dios. Pero la oración la sitúa aún en espacios y objetos más mundanos, como la voz de la maestra y muy significativamente, en la bandera argentina. La operación simbólica permite, entonces, leer a Evita como el Cristo de la Patria. También nos dice que está presente en la paloma, aunque sólo si los mensajes que trae son de perdón. Al culminar citando que también pervive entre las manos de los niños, a quienes tanto amó, inferimos una clara alusión a los hijos que Dios ha dejado en la Tierra.



Resulta interesante situar en la misma línea conceptual la imagen que desde la plástica recrea Daniel Santoro en su obra titulada “La felicidad del pueblo” (*Manual* 54-55). En la tela una típica familia humilde reunida en torno a la radio se muestra feliz con sus logros. Evita ya ha muerto, como lo revelan simbólicamente los crespones negros que los miembros de la familia lucen en sus brazos y el busto de Evita que desde una repisa vigila la escena.

Aún hay en la pintura otra representación de Evita, quien desde lo alto pero dentro de los muros del hogar, se muestra sonriente y satisfecha entre rayos dorados que iluminan su figura. Sobre la mesa hay alimentos y bebida, la hija - de impecable guardapolvo blanco- sonríe mientras su madre abraza al hijo que llega al hogar con un diploma enrollado en la mano. La escena es la imagen de la felicidad perfecta auspiciada por la Jefa Espiritual. Desde lo alto -literalmente en ambas representaciones- la Madre celestial, Santa Evita, custodia el bienestar de sus hijos dejados en la Tierra. Santoro parece rescatar de la memoria peronista los tiempos en que la felicidad del pueblo constituía una posibilidad concreta y lo recrea en el mismo tono que exhibían las representaciones de la familia elaboradas por la propaganda peronista, es decir en imágenes de júbilo y satisfacción de la familia argentina que retratan al “pueblo feliz”.<sup>108</sup>

---

<sup>108</sup> La imagen, posiblemente, de forma melancólica también potencie el ideal del paraíso perdido. Santoro recrea la iconografía de los dos primeros gobiernos peronistas, a veces en clave de parodia, en clave de humor y con un alto contenido onírico. La obra que se comenta formó parte de una de sus muestras y ha sido recogida en la obra *Manual del niño peronista*, citado en la bibliografía.



Imagen 7.9, Semblanza de Eva Perón y la Virgen

En esta otra gráfica muy poco divulgada, se presenta a Evita en la superposición de roles simbólicos aludida en esta tesis, una mezcla simbólica que indica tanto competencia como inestabilidad entre unos y otros. Esta imagen elaborada cuando Evita ya había fallecido muestra su rostro instalado en la esquina superior derecha, en lo alto de un cielo compartido con la figura de la Virgen que, desde un fondo más distante parece presidir la escena.

Sin embargo, existe entre ambas imágenes una superposición de bordes difusos donde la estampa de Evita pareciera sobreimprimirse en la de la Madre de Dios. Ambas figuras se

presentan en un cielo estrellado, entre nubes, una lluvia de estrellas y más arriba de una luna creciente. La figura de la Virgen parece acoger la imagen de una Evita también celestial, que se muestra feliz y sonriente. Ninguna de las siluetas está representada de cuerpo entero. La Virgen presenta su cabeza inclinada y en lugar de cuerpo exhibe una túnica, a la vez que Evita está representada por un busto.

Una lectura posible indicaría que el primer plano de bordes difuminados ocupado por Evita, lentamente se iría subsumiendo en la figura más amplia de la Virgen del catolicismo, hasta integrarse con ella en una sola entidad. Como se aprecia de la lectura de las estampas religiosas presentadas, del mismo modo que las analogías místicas, mágicas o religiosas de Evita se plasman en las letras, el extratexto también da cabal cuenta de ellas, permitiendo también leer a Evita como la actualización de una figura del pasado, la aproximación de una figura distante.

El culto a Evita se plasmó también en miles de altares alzados en su memoria a lo largo y ancho del país, en los que se veneraba su imagen. Apenas fallecida, el diario *Democracia* señalaba que en los hogares argentinos “the image of Eva Perón is and always will be an object of intimate devotion” y dedicaba subsecuentes ediciones a textos y fotografías de los altares y las oraciones ofrecidas en su honor por su pueblo (citado en Taylor 108-9). Como un culto que se expandía rápidamente, “Altars sprang everywhere bearing paintings and photographs of the smiling martyr. The bereaved populace offered pagan prayers and rites up to its heroine not only in their homes, where flowers and candles decked the altars, but in public” (Taylor 82).

Tomás Eloy Martínez retoma el tópico de los altares en su obra *Santa Evita*, donde los convierte en centrales a la trama de la novela. Como es sabido, el texto relata la historia *post mortem* de Eva Perón, el periplo de su cadáver en su perpetuo deambular por diferentes

escondites después de su secuestro por parte de los militares que derrocaron el gobierno de Perón. Martínez hace de los pequeños altares y flores silvestres que aparecen junto a ellos un *leitmotiv* que acompaña el peregrinaje del cuerpo y revelan que “el Comando de la Venganza” sabe dónde esconden a Evita en cada ocasión.

Martínez-narrador explica que “Las flores silvestres y las velas encendidas son, para el culto popular, ofrendas inseparables de los retratos de Evita que se veneran como si fuesen santos o vírgenes milagrosas. Y con la misma unción, ni más ni menos” (*Santa Evita* 194). Cuando “Evita y la Argentina pasaron más de cien días muriéndose”, “[e]n todo el país se alzaron altares de luto, donde los retratos de la difunta sonreían bajo una orla de crespones” (185). En otra escena de su novela “[e]l Coronel le devolvió el ramo y, con espanto, salió a la noche. Alrededor de la estación florecían, como panales, los altares. Un oleaje de velas desteñía las siluetas de rezadores y peregrinos. El perfil de Evita dejaba caer sus bendiciones desde lo alto de los estandartes” (379). “El Coronel se dejó devorar de nuevo por la fiebre del alcohol y volvió a tener raptos de delirium tremens. Hordas de mariposas lo sepultaban bajo un tejido de velas encendidas y de flores silvestres” (377).

Después que el cadáver es, aparentemente, descubierto en su escondite del cine Rialto, nuevamente aparecen flores en simulacros de altares. La hija del dueño del Rialto, aquella pequeña que jugaba con el cadáver de Evita creyéndola una muñeca- la *Pupé*- siendo adulta le relata a Martínez-personaje que “[e]lla seguía tal cual, en la caja, pero alguien había dejado su cuerpito al descubierto. La tapa estaba de pie, apoyada en los travesaños de la pantalla. Sobre el piso vi flores de todas clases, alverjillas, violetas, madre selvas, qué sé yo cuántas. En la cabecera

de la caja ardía una hilera de velas chatas, y por ese detalle me di cuenta de que papi no las había prendido” (239).

Dentro de la mística popular, otro género que aborda su figura es la leyenda de aparecidos. Evita muerta se les “aparecía” a sus fieles seguidores, “Los campesinos creían ver su cara dibujada en los cielos” (*Santa Evita* 67) y “[e]n los pueblos perdidos de Tucumán, recuerdo, mucha gente creía que era una emisaria de Dios” (67). “Estar en el pensamiento de la Señora... es como tocar a Dios” (67) “Para mucha gente, tocar a Evita era tocar el cielo” (193) “Evita fue la emisaria de la felicidad, la puerta de los milagros” (195). El Diario *La Prensa* publica un artículo citando a uno de sus lectores que había visto el rostro de Evita en la faz de la luna “and after this there were much more such sightings like this reported in the newspapers (Fraser y Navarro 170). Y como describe el padre Benítez representado en la novela de Abel Posse, “La suya fue una entrega similar a la de la santidad (*La pasión* 225).

V.S. Naipaul también consigna el culto a Eva Perón “In the early Peronist days she was promoted as a saint and she is now above Peronism and politics. She is her own cult”, aunque le da un giro al tema al explicar que “Where there are no reliable institutions or codes or law, no secular assurances, people need faith and magic. And Nature in Argentina is overwhelming (...) In that desolation cults grow” (“The Return of Eva Perón”, *The return* 168-9).

Los autores recogen la figura de Evita como objeto de culto popular-religioso pero mientras la lectura de los textos de Posse y Martínez habla del mismo en términos de una religiosidad tradicional, Naipaul parece “naturalizar” ese culto. Al aludir a “la fe y la magia” combinadas, permite leer subrepticamente una alusión a una connotación sectaria, en un país que, hostigado por la desolación “necesita” recurrir a alguna forma de creencia, como si el lado

bárbaro que Naipaul ve en el país debiera recurrir a las prácticas que la ofrece la oralidad, pensamos entonces en los cultos paganos que se tributan a la Difunta Correa o al Gauchito Gil.

### **Evita, el Cristo hecho mujer. Otra lectura del cuerpo**

¿Y si Dios fuera una mujer?  
Juan Gelman, *Preguntas*

El cuerpo de Eva Perón es ya absoluta  
y definitivamente incorruptible  
*Santa Evita*

Para el Coronel, la ausencia de Evita  
es como la ausencia de Dios  
*Santa Evita*

Indudablemente haberle otorgado a Evita un cuerpo incorruptible y purificado es un signo que colabora a darle un estatuto santificado en el imaginario popular, que ya guarda para sí que la muerte de aquella sobreviene, como la de Cristo, a los 33 años. Como ya vimos, muchas personas humildes del pueblo le adjudican milagros, lo que la sitúa en un plano sobrenatural en el imaginario colectivo de Argentina. Sólo entre mayo de 1952 y julio de 1954, el Vaticano recibió cerca de cuarenta mil cartas de laicos atribuyendo a Evita diversos milagros y exigiendo su canonización (*Santa Evita* 66).

Para apoyar el pedido de canonización que hace al Papa pío XII en nombre de sus ciento sesenta mil miembros, el Sindicato de trabajadores de la Alimentación cita los dichos de una niña al despedir los restos mortales de Evita “Eva was a saint. I know because she cured my mother”, también agregaba “Many sick are now well, many sorrowful are happy because of her” (Barnes

167). El pueblo la hace objeto de idolatría y así nace su leyenda como un cuerpo místico, sacrificado por el calvario del dolor, al morir tan joven debido a un cáncer de útero.

La religión cristiana condenaba el embalsamamiento. El precepto *Quia pulvis es et in pulverem reverteris* no es sólo un mandato religioso, es también una ley natural. “Embalsamar equivalía a luchar contra la naturaleza que, como demostraban los estudios de Louis Pasteur, se caracterizaba por esa actividad constante e invisible de los microorganismos, agentes principales de la putrefacción de los cadáveres y de la continuidad entre la vida y la muerte” (Podgorny 16).

En un pasaje de “Ella”, el cuento de Juan Carlos Onetti, los médicos convocados para encargarse del destino de Eva Perón, basándose en ciertos preceptos de la Iglesia Católica, se oponen a la tarea de inmortalización del anatomista Pedro Ara, quien seguía las órdenes directas de Perón “para evitar que el cuerpo de la enferma siguiera el destino de toda carne”(460).

Y había una lucha silenciosa pero tenaz entre los cinco de arriba y el solitario de abajo. Porque (...) [los de arriba] coincidían en lo fundamental, en la Santa Iglesia Apostólica y Romana. (...) Los pertinaces creyentes del piso superior *se oponían a toda intención de embalsamar* (...) Ahora esperaban que la pudrición creciera, que alguna mosca verde, a pesar de la estación, bajara para descansar en los labios abiertos. Porque la Santa Iglesia les ordenaba respirar cadaverina, hediondez casi enseguida y adivinar la fatigosa tarea de siete generaciones de gusanos. *Todo esto adecuado a los gustos de Dios* que respetaban y temían (462, mi énfasis)

El embalsamamiento interrumpe el flujo natural de la vida, el destino natural de putrefacción y desaparición de los despojos mortales. Para la Iglesia católica la práctica de la momificación no se alinea con su prédica en el sentido de que es el alma la que debe alcanzar inmortalidad y no el cuerpo. Zulma Sacca nota que “los héroes ‘fundadores’, como Cristo (...) se inmolan y acceden a la eternidad provistos de una corporalidad similar a la que tenían en su vida terrena” (53). En el caso de Cristo esta vuelta del cuerpo se explica al

declararlo hijo de Dios. Así, la resurrección es un regreso. El concepto de que para resucitar es necesario un cuerpo se asienta sobre el texto del Evangelio, que dice

Pues es necesario que esto corruptible se vista de incorrupción y que esto mortal se vista de inmortalidad. Y cuando esto corruptible se haya vestido de incorrupción, y esto mortal se haya vestido de inmortalidad, entonces se cumplirá la palabra que está escrita: Sorbida es la muerte en victoria. ¿Dónde está, oh muerte, tu aguijón? ¿Dónde, oh sepulcro, tu victoria? ya que el aguijón de la muerte es el pecado, y el poder del pecado, la ley. Mas gracias sean dadas, a Dios, que nos da la victoria por medio de nuestro Señor Jesucristo (Corintios 15:53-7).

Si al morir Evita alcanza la eternidad, al ser embalsamada adquiere un cuerpo incorruptible -como aquél de que habla el Evangelio- y de este modo se proyectan las condiciones para su regreso *in aeternum*, su estar para siempre con su pueblo. Así como Cristo necesitó de un cuerpo para volver, Evita contará con su cuerpo perfeccionado para retornar a la vida. Además, congruentemente, para hacerse inmortal Evita debía primero morir. Viva era magnánima, pero muerta puede aún más porque su muerte prepara las condiciones para su retorno. Sólo la muerte le posibilita volver y ser eterna. Los resucitados serán iguales que los ángeles, dotados de vida inmortal (Lc. 20, 36; cfr. Apoc. 7, 16; 21-4).

Cuando Jesucristo estuvo en la tierra, su cuerpo era perfecto pero corruptible por ello fue posible que lo flagelaran, que fuera clavado y atravesado con una lanza, que sangrara y padeciera sed y hambre (Juan 19:5-15). En cambio, en su cuerpo resucitado, Cristo pasa del estado de muerte a otra vida más allá del tiempo y del espacio. Del mismo modo, el cuerpo de Evita deshecho por la enfermedad, que en vida exhibe las marcas de la “flagelación” y del “tormento del cáncer, una vez embalsamado, es decir ya como cuerpo *eterno*, será despojado de “las huellas de sufrimiento” y alcanzará “la expresión de eterno reposo y una serena placidez” (Ara 9).



La inmortalización de Eva tiene necesaria relación con la materialidad de su cuerpo. Indudablemente, la presencia entre los vivos de su cuerpo inmortal dispara sentidos en el imaginario colectivo, que alimenta la convicción de su retorno a la vida. A estas alturas no importa que la frase “*Volveré y seré millones*” sea apócrifa. Como señala Tomás Eloy Martínez, no es real, “nunca existió pero es verdadera” (*Santa Evita* 66) porque el pueblo cree firmemente en ella. Evita ha sido provista de un cuerpo íntegro y saneado, y duerme a la espera de volver. De allí que “Los ignorantes... [c]reen que puede resucitar el día menos pensado y convertir a la Argentina en una dictadura de mendigos” (*Santa Evita* 25).

Volver es resucitar. Y volver como Cristo multiplicado es “volver y ser millones”. El paralelismo entre la figura de Evita y la del hijo de Dios cala hondo en el pensamiento colectivo y el pueblo argentino no ha dejado de pensar en ese despertar, en ese resucitar y volver prometido. De allí que destaquemos la trascendencia de una lectura profunda de la narrativa que crea una imagen religiosa de Evita.

Por otra parte, es importante resaltar el hecho de que los militares que decidieron su desaparición obraron un “milagro” no deseado voluntariamente ya que el cuerpo muerto de Evita -aún desaparecido- vivía en la imaginación y el pensamiento de cada argentino y con mayor fuerza aún. Provocó otra forma de esperar su “retorno”. Como los imaginarios sociales constituyen redes vastas y complejas, no solamente era ese cuerpo una metáfora de la nación y, en consecuencia, se leían sus destinos enlazados con los de la Argentina, sino que al mismo tiempo refería a una imagen religiosa, una santa que operaría milagros, una virgen a quien rezarle, un Cristo propio preparado para resucitar.

La profusión de imágenes tan candentes -políticas y religiosas- fue la combustión que encendió una fogata que no dejaba de arder. La pérdida temporaria de su cuerpo seguida de su aparición y retorno permitió a la memoria colectiva confirmar sus quimeras: el “cuerpo de la nación” volvía la historia a su curso y como Cristo, Evita, volvía... para ser millones.

En el imaginario nacional, la analogía de Evita con Cristo se ve facilitada por el paralelismo que guarda su historia con la vida del hijo de Dios. Por principio, su muerte a temprana edad, exactamente la misma edad de Cristo, ayuda en principio a la construcción de la analogía. Por otra parte, el cristianismo arraiga en la muerte de Cristo por inmolación. Es decir, que lo trascendental está cifrado en que por su inmolación salva a la humanidad y ciertamente, el mito de Cristo se sustenta en la crucifixión en tanto que de su vida, muy breve, no existe demasiado que contar.

La imagen de Evita muerta después del proceso de mistificación y santificación evoca, en este sentido, la muerte de Cristo. Evita como imagen religiosa asume una neutralidad de género que reúne a la vez las cualidades femeninas asociadas tradicionalmente con la Virgen como las masculinas que tradicionalmente apelan a la figura de Cristo. Además de que, como Él, cuenta con un cuerpo con el que puede volver, la retórica religiosa arbitrada por el Peronismo presenta su muerte temprana como un acto voluntario de auto inmolación que ella ofrenda a su pueblo.

Otro paralelismo con Jesucristo se lee en que Aquél se crucifica para salvar a los hombres mientras que el pueblo concibe que Evita se sacrifica en pos del bien de su gente. Después de todo, “¿Qué otra voz en el mundo ha despertado igual resonancia en el alma del ser humano?” se preguntaba un artículo aparecido en el diario *Democracia* que exaltaba el valor literario de *La*

*razón de mi vida*. La respuesta era contundente: “Únicamente la voz de Jesús” (citado en Navarro, p. 306).<sup>109</sup>

Poco antes de morir Evita, la Confederación General del Trabajo organizó una misa multitudinaria para rezar por su salud. Los oficiantes fueron dos sacerdotes peronistas, el padre Hernán Benítez, confesor personal de Eva Perón y Virgilio Filippo<sup>110</sup>. Durante el transcurso del oficio Benítez no dejó dudas de que Evita “aureolada con claros destellos de martirio”, moría víctima del ejercicio de la caridad como una ofrenda a su pueblo, para finalmente trazar un paralelismo entre aquélla y la figura de Cristo al decir que “La redención del hombre le exigió a Cristo la inmolación en la cruz. Nuestro movimiento peronista, hasta ahora, se había hecho sin dolor, aunque no con poco esfuerzo. Nos faltaban mártires, nos faltaban héroes, quienes con sacrificio propio fabricaran y aseguraran la felicidad ajena” (Diario *Democracia* del 21 de julio de 1952, citado en Caimari 231).

La comparación trazada con la figura de Cristo por un sacerdote de la Iglesia Católica no puede resultar más transparente. La retórica no deja espacios en blanco. Evita es interpretada como mártir religiosa y como “héroe” política. De este modo, la lectura involucra los conceptos de patria y religión que constituyen símbolos de la nacionalidad que Evita estimaba que debían ser resignificados al servicio de su pueblo.

La propia “Abanderada de los Humildes” había también anticipado su inmolación en actos de sacrificio desinteresado por su pueblo cuando expresaba, “Yo he de tender con mi

---

<sup>109</sup> La cita proviene del Diario *Democracia* del 1º de noviembre de 1951, según documenta Navarro.

<sup>110</sup> V. Filippo, además de adjunto eclesiástico a la Presidencia de la Nación entre 1947 y 1948, fue diputado nacional por el partido peronista. Escribió varios libros de propaganda religiosa y política, que traslucen una ideología racista y de ultraderecha (Avellaneda, *El habla* 160).

cuerpo un puente para que el pueblo pase sobre él con la frente alta y el paso firme hacia el supremo destino de la felicidad común” (Perón, *Discursos* 240) donde su cuerpo, otra vez, como el cuerpo de Cristo, es usado como medio de salvación, como el medio ofrendado a su pueblo para alcanzar la felicidad y su destino. Viviana Plotnik también nota que Posse compara a Eva con Cristo en su agonía y sacrificio (124).

Resulta muy acertado el análisis de Susti González que elabora el cuerpo de Eva Perón como alimento. En un giro retórico de la figura de la madre nutricia, el crítico propone que esta actitud proveedora representa una forma de “acercamiento a la figura de Cristo en *cuerpo y alma*”. Es decir, su cuerpo convertido en alimento de “los demás” cumple la función de salvación del prójimo y nutrición del enfermo, acorde con los principios cristianos (131).

Otras imágenes permiten elaborar la analogía. Como Cristo ella defiende a los pobres y desvalidos de los ricos y poderosos, “(...) como Jesús, Evita, nueva mártir de un sublime ideal, es atacada por los fariseos” (citado en Perrig s/n).<sup>111</sup> Se mezcla con los enfermos a riesgo de contagiarse, como relata la anécdota reproducida en *La pasión según Eva* acerca de un compañero de elenco que ella visita en el hospital en Córdoba, mientras representaban al obra *El beso mortal* en la que era actriz de reparto. El actor, miembro de la compañía de Pepita Muñoz, sufre una enfermedad contagiosa y Evita, desafiando el riesgo, lo visita y asiste en el nosocomio y termina contagiándose.

---

<sup>111</sup> La cita corresponde a la diputada Dominga Ortiz de Sosa Vivas. “Discurso pronunciado en el debate legislativo de la Ley N° 14.126: La razón de mi vida en los establecimientos educacionales”, en *Diario de Sesiones de la Cámara de Diputados*, Año 1952 (pp. 475-95), conforme es citado por Sara Perrig.

Su confesor, el Padre Hernán Benítez reafirma esas cualidades al recordar que “La vi besar al leproso, besar al tuberculoso, besar al canceroso (...) La vi distribuir amor. El amor que redime la limosna de la carga de injuria al pobre que la limosna lleva dentro de sí. La vi abrazarse a los harapientos y llenarse de liendres y de piojos. La vi sentirse hermana del pobre y no superior al pobre”. “Por otra parte, tampoco los aprovechó para escapar de su clase social. Fue fiel a su pueblo. Fiel, porque amó al pobre y fiel porque condenó al rico. No a éste por rico (ella también lo era), sino por ser enemigo del pobre (ella no lo era)” (citado por Navarro, *Evita* 253).

Se traza aquí una clara alegoría con el beso del leproso de San Francisco de Asís y al ejemplo de Cristo misericordioso. Jesucristo no sólo permitía que los leprosos se le acercaran sino que los curaba, y restablecía su salud y su dignidad como personas. El beso de Evita volvía a dar dignidad a los desposeídos a quien nadie más miraba. Como lo popularizara el repetidísimo lema peronista tallado en la torre de la sede central de la CGT, “Perón cumple, *Evita dignifica*”.

En otra versión de la misma historia relata su hermana Erminda que “[a] poco de asumir Perón la primera presidencia, fue a verlo un matrimonio de leprosos procedentes de la Colonia ‘La Esperanza’, y que en cuanto se anunciaron corríste a recibirlos con un beso a cada uno” (Duarte, *Mi hermana* 49). La leyenda contada por el sacerdote jesuita y reproducida por su hermana y por otros “adoradores católicos”, entre ellos Castiñeira de Dios, motiva el comentario de Juan José Sebreli acerca de que el relato “se inspiraba en la lectura del Evangelio más que en la realidad de una ciudad y de una época donde estos enfermos eran casi inexistentes” (*Comediantes* 108).

Evita comparte también con Cristo el hecho de haber sido dotada del “verdadero y más sutil de todos los poderes”, la personalidad carismática. De allí “procede el mayor mando, más allá de todo cargo estatal, con la pasión y la determinación del ángel enviado” (*La pasión* 210). Es la investidura que le faltó a Evita cuando se (le) negó a asumir cualquier otro cargo oficial.

Por sobre todas las imágenes analógicas, la imagen de Jesucristo que más se asocia a la figura de Evita es, probablemente, la del redentor social pues revela su capacidad de repartir justicia y abocarse a los pobres. La obra social desarrollada por aquella desde su Fundación de ayuda social, donde los privilegiados son sus “descamisados”, es decir los desvalidos y necesitados, la acerca poderosamente en el imaginario a la figura de Cristo. De allí que Evita se asocie con la imagen más combativa de Cristo (Caimari 228).

La imagen que Evita trata de rescatar para la mística peronista, sostiene Caimari, la acerca más a este Cristo combativo, redentor y proveedor de justicia social que a la imagen de la Virgen, a quien se considera como una figura pasiva y menos conectada con lo social (226). De hecho, el “Cristo” que define la historiadora se asemeja al Cristo politizado que comienza a emerger en tiempos del Papa Juan XXIII y alrededor del cual se gestarán las reformas encaradas en el Concilio Vaticano II.

Una imagen muy poderosa de Evita en su analogía con Cristo es la que la revela ungida, es decir elegida o consagrada para llevar a cabo una labor de guía fundamental de su pueblo. Cabe recordar que, según los evangelios católicos, Dios ungió a Jesús con el Espíritu Santo y con poder (Hechos 10, 38) y que el propio nombre de “Cristo” significa “ungido” en griego<sup>112</sup>, y

---

<sup>112</sup> Ungido también significa “Mesías”, en hebreo.

denota que Jesús fue consagrado a su gran labor como profeta, sacerdote y rey de su pueblo. De tal modo que Él es Jesús, el Cristo (Hechos 17:3; Mateo 22:42).

Zulma Sacca lee la unción de Evita y atinadamente hace notar que el renunciamiento de Eva, que en otras tantas obras fue connotado negativamente como su derrota, en la novela *La pasión según Eva*, adquiere un sentido positivo constituyendo “una marca favorable, ya que la unción es lo que la equipara a Cristo, el *ungido*” (78, énfasis en el original). Por supuesto, se entiende que el renunciamiento de Evita va simbólicamente unido a dicha unción de la que el pueblo la hace objeto.

En la ficción, Evita-personaje de Posse siente que aquel 22 de agosto “[o]currió lo inesperado: el pueblo estaba vivo y era libre... me ungían” pues “[e]se gigante se había enamorado de mí... ¡Me alzaba hacia lo Grande! Me levantaba en sus tremendos brazos invisibles y me arrojaba a volar... me ungía (repito), me ponía en el primer lugar. Me poseía para siempre como en un pacto de sangre” (35-6). Evita era, ciertamente, ungida por las clases populares como su “Abanderada”.

La retórica de Posse dispara una amalgama de imágenes de lo más diversas que encierran una metáfora compleja: en la íntima relación que se gesta se revela el erotismo del poder, la evocación a la relación sexual que se materializa en ese “poseer” del pueblo, articulada en una poderosa combinación con la unión religiosa y el pacto de sangre tribal. En ese momento, según el relato de Evita-personaje, se establece un pacto de amor de un pueblo enamorado de su líder.

El pueblo, un gigante más fuerte que ella, más fuerte que todo, la poseía como en una cópula infinita, pero sin hacerla prisionera pues a la vez la echaba a volar en un uso casi lujurioso de la libertad. La posesión “para siempre” que trae reminiscencias de un pacto salvaje, tribal,

sella eternamente lo que nunca más se ha de romper: su fidelidad mutua. En esa comunión que se establece entre Evita y el pueblo, Posse hace recalar la pasión de su vida, que da cuerpo a la novela y sentido a su título.

Reforzando los términos de su ficción, en un artículo publicado en el diario *La Nación* en ocasión de conmemorarse los 50 años de su muerte Posse vuelve a insistir que “[d]esde el triunfo de 1946, basado en la indiscutible mayoría popular, *Eva se sintió ungida* y transformó su vida en misión” (El mito s/n). Podemos concluir que la fe depositada en Evita por sus adoradores les permitía recrear en ella al Mesías que venía a salvar a la Patria, a través de la fe, hasta entonces perdida, en los grandes destinos del país.

Ciertamente, la intención de Posse de construir una Eva santa ha sido clara desde la elección misma del título que remite al calvario de Jesucristo, ya que la obra comprende los nueve meses que dura la agonía de la protagonista. También es revelador el hecho de que la Evita-representada habla desde el tiempo mítico de la inmortalidad, circunstancia que ya la construye sobrenatural. Posse complementa la elaboración de su personaje con las citas bíblicas esparcidas a lo largo del texto, entre las que destacan la identificación con el personaje bíblico de Enoch, implícita en los epígrafes escogidos por el autor. “Enoch caminaba en compañía de Dios; luego desapareció porque Dios se lo llevó” y “Ocurrió que mi espíritu fue arrebatado y ascendió al Cielo. Y vi a los hijos de los ángeles sagrados andando sobre llamas de fuego” (9). Para enmarcar la novela, los dos versículos son rescatados del Génesis bíblico (Gén 5, 24) y del Libro de Enoch.

La conexión que Posse establece entre Evita y Enoch puede hallar su razón en que Evita, marginal como comienza su vida, termina siendo “elegida”, como Dios eligió a Enoch para



llevarse consigo. Pero, a su vez, le permitió una visión (Dios le abrió los ojos) que sólo él tuvo, como sólo Evita pudo ver y anticipar y velar por su pueblo. Un frenesí divino se lleva a Enoch antes de tiempo, como también arrebató a Evita de la vida muy temprano para que no conozca la muerte. Podríamos acercar sus figuras también en la posibilidad de una vuelta de ambos a la Tierra. El Padre Benítez-representado convence a Evita de que “sopla fuerte en usted el viento de Dios (...) usted camina en el sendero de Dios. -Como Enoch...- dijo Eva” (*La pasión* 304).

Para uno de los informantes de *La pasión*, Evita dueña de una “salvaje, santidad caritativa” (158) inicia un extremo camino transpolítico, “el camino más bien de una iluminada” en que “la acción social directa empezó a transformarse en fuga (...) en autoinmolación y (...) en sendero de santidad laica” (157). Dentro del vuelo místico que cobra la obra de Posse, el camino que le toca transitar a Evita-personaje, quien padece enormemente por su grave enfermedad equiparada a un calvario, se aproxima en la retórica utilizada al camino de la pasión de Jesucristo.

La Evita creada por Posse, como Cristo, intenta abarcar a todo su pueblo con el largo brazo de la justicia social<sup>113</sup>. El personaje confiesa: “Yo sé que Dios está con nosotros porque está con los humildes y desprecia la soberbia de la oligarquía” (209). Asimismo, a veces Evita está aún más “alto” que Dios, en un peldaño superior, “corriendo como quien trata de *remediar los olvidos o los descuidos de Dios* para con la pobre gente” (mi énfasis, 304).

Aún fuera de la ficción Posse delinea a Evita con el mismo pincel que utiliza en la novela, señala en un artículo que “Eva hizo de la oligarquía porteña el Leviatán, capaz de

---

<sup>113</sup> Recuérdese la verdad N° 10 de las “Veinte verdades peronistas: “Los dos brazos del Peronismo son la justicia social y la ayuda social. Con ellos damos al pueblo un abrazo de justicia y amor”.

engendrar y simbolizar todos los males” y “[s]e transforma en un Rimbaud de la política: una mística del bien en estado salvaje” (“El Mito” s/n).

Finalmente, en una esquela que le envió y que Evita conservó bajo la almohada de su lecho de muerte, el propio Papa Juan XXIII cuando era todavía el Cardenal Roncalli, arzobispo de Nôtre-Dame, le habría predicho su calvario, el fatal destino de servicio e inmolación que terminaría en la cruz, como sucediera con el Hijo de Dios, “Señora, siga en su lucha por los pobres, pero sepa que cuando esa lucha se emprende de veras, termina en la cruz” (*La pasión* 315).

## **Conclusión**

El Peronismo pone en práctica una religión política a la que adhiere gran parte del pueblo, a través de la implementación de un discurso místico-religioso. Todo discurso de este tipo necesita contar con un campo receptivo propicio para producir efectos de sentido. En este caso, el discurso que sigue la narrativa cristiana, constituye el dispositivo ideológico del peronismo y lo utiliza para mantener una unidad en el pueblo y moldear sujetos. El Peronismo adopta el universo simbólico del catolicismo para presentar su ideología porque el pueblo contaba como antecedente con el universo católico, su discurso y mística.

De este modo, el justicialismo intenta hacer caber en ese universo toda su doctrina, la que fue ocupando el espacio simbólico de la religión, desde luego que con un lenguaje y acentos propios que producirán resignificaciones en el imaginario social. Mediante analogías catúlicas que son bien recibidas por el pueblo, que a su vez las recrea, el régimen, desde su estatus superior mantiene a los “fieles” unidos como los mantendría la Iglesia. De tal modo, todo

seguidor (pueblo descamisado en general) era acogido por el régimen e instruido de su función en la esfera política y social en tanto todo opositor era repulsado por oponerse a los preceptos y mandatos de un gobierno sacralizado y divinizado.

Evita, en tanto figura próxima a Cristo, se constituye en la Salvadora de su pueblo. Como razona Max Weber, el líder carismático deriva su papel de la creencia que sus seguidores tienen sobre su misión. Evita es vista, entonces, también como madre del pueblo que une y guía a sus fieles a quienes no desampara. La mística del peronismo crea un estado de conciencia social que permite inculcar la doctrina que es seguida fielmente.

Sin embargo, se debe señalar una paradoja: cuando el peronismo busca proponer imágenes y simbologías propias, valiéndose de la imaginaria que culturalmente ya informaba al colectivo nacional, se apoya y busca autoridad en principios que ese colectivo había heredado de la tradición liberal. Al intentar homologar su imaginaria en las creencias que traía consigo de la “vieja Argentina”, el peronismo termina valiéndose de aquello que rechaza. De tal suerte que la contradicción reaparece una vez más reflejando la hibridez que, de acuerdo con esta tesis, es inherente al ser nacional y a la Gran Discusión.

## **CONCLUSIONES**

Detrás de Evita, de sus representaciones y del interés que concita desde todos los sectores nacionales, se esconde un interrogante más profundo que se conecta a la pregunta articulada por Sarmiento “¿Qué somos?”. Desde la perspectiva marcada por esta pregunta fundacional investigamos las variadas representaciones de la figura de Evita en un amplio corpus de obras literarias, artísticas, así como la presencia de su figura en el imaginario colectivo y en

grabaciones tanto de la misma Evita como de recreaciones dramáticas de su persona.

Partimos de proponer que en la vida argentina, que comienza históricamente cimentada sobre una base de opuestos, existe un debate continuo que hemos llamado La Gran Discusión: un discurso dual que dibuja dos proyectos de nación diferentes donde cada uno se atribuye rescatar la verdadera esencia del ser nacional. Las fronteras geográficas, pero también las virtuales, sobre las que elaboramos oportunamente, también trazan y perpetúan esas dos formas de imaginar el país.

Sin embargo, la emergencia de Evita en la vida nacional complica la Historia del país, que descansa en fábulas de identidad que ella desvanece. Lejos de la linealidad y unicidad que largos años de discurso liberal habían propuesto, la Historia se revela plural y su heterogeneidad hace repensar los lindes y la definición de identidad apre(h)endida. Entonces, surge el cuestionamiento sobre la composición del ser nacional, que no existe en estado puro, no es homogénea sino plural y contradictoria.

Como señala Susana Rosano “[e]l pasado vuelve, sobre todo cuando no ha podido ser comprendido; es entonces cuando inevitablemente reaparece en su insistencia” (*Rostros* 229). Existe una parte de sí que el sujeto individual y colectivo argentino no ha resuelto aún, que no ha *podido comprender*. De allí proviene la insistencia, que marca una obsesión: la obsesión argentina se ancla en Evita. Por eso hasta hoy se la sigue invocando a modo de pedido visceral: “*Sombra terrible de Evita, vengo a evocarte*” para que nos ayudes a elucidar el enigma, a comprender quiénes somos y a entender el pasado nacional que no es más que reflejo del futuro, porque “el pasado vuelve siempre” como “las pasiones vuelven” (Martínez 243).

Lo que muchos creyeron un giro defectuoso de la historia -una mujer “bárbara” liderando

al pueblo argentino *racional y cartesiano*- termina mostrando, en su posibilidad histórica, la esencia nacional. En otros términos, Evita resalta y precipita cuestionamientos culturales e identitarios, individuales y colectivos. “Ella puede ser todo” reclama Tomás Eloy Martínez en *Santa Evita* (203).

A través de las representaciones analizadas en este trabajo hemos probado la validez del enunciado de Martínez. Evita es sus imágenes, sus representaciones, es la que cada uno lee “con las declinaciones de su mirada”. La Evita-espejo devuelve a cada uno la imagen de sus esperanzas o sus miedos y frustraciones. Es, en algunos casos la Evita-voz que llega como un látigo inesperado que fustiga el oído de los oyentes. También es la Evita actriz que se forma con libretos de la radio y líneas recogidas de la cultura radiofónica, resignificadas aún más allá de sus intenciones iniciales. Es, asimismo, la Evita-obra de las masas que convoca, es decir que, deviene la Evita que las masas desean y por tanto, “producen”. Pero la hemos visto vestida de Virgen, es la santa a quien rezarle, la revolucionaria y aún la piquetera que marcha con los desplazados de la economía nacional del nuevo siglo.

Es decir, Evita, a pesar de ella, trasciende en sus interpretaciones, deviene sus significados y justamente allí reside su poder (y su supervivencia) : en las transformaciones, ecos, y repeticiones de una imagen, que ocultan y trascienden más allá de su emisora o inspiradora originaria. Sus representaciones y apropiaciones continúan más allá de ella misma y al circular esas imágenes de Evita se recircula el interrogante de la identidad.

La novela de Martínez es un buen ejemplo del periplo de búsqueda y re-definiciones que motiva la figura de Evita porque tiene la virtud de textualizar la vacilación y las contradicciones - imperceptibles para gran parte de la intelectualidad y de las clases media y alta argentinas- que se

debaten en el ser nacional. Martínez se pregunta “¿Yo busco a Evita o Evita me busca a mí?”(203), probando que el texto nace por necesidad. El autor lo utiliza como búsqueda, como ejercicio de conocimiento individual y social. Del mismo modo, desde el disenso como desde el fanatismo, los autores que no callan, las evocaciones constantes, las continuas representaciones de Evita que se reinventan, prueban que en el imaginario Evita puede ser todo y abarcar el arco iris de ideologías y contradicciones que constituyen la esencia nacional.

Evita complica la lectura de la identidad nacional propuesta por la línea hegemónica pues actualiza aquello que la versión oficial quería dejar fuera de la historia (Lopez Badano 2008:5). Ella le recuerda que la Otridad acecha. Sin embargo, las diatribas, los odios, la insensatez de los extremos, las impudicias verbales articuladas desde las letras, los comportamientos irracionales de representantes del orden simbólico nacional los ponen peligrosamente en contacto con *su* propia barbarie, socavando su “idealizada” identidad.

Como se ha dicho ya, el canon sobre Evita se compone de innumerables obras que la alaban o la atacan, la convierten en santa o la demonizan, construyendo disímiles imágenes de aquélla. Se ocupan de su figura quienes quieren “matarla” aún después de muerta. La escriben para conjurarla, temen al maleficio pero se le acercan, todo ello en un complejo ejercicio de exorcismo literario. Cada intento de exaltarla o denigrarla trae de vuelta imágenes y, aunque su figura vuelva desgarrada por los tirones sectoriales, vuelve siempre interpretada. En definitiva, “la literatura existente sobre Eva Perón constituye una forma de matarla de nuevo e impedir su retorno pero al mismo tiempo es una manera de (...) recuperarla” (Plotnik 22). Lo “contradictorio” del ejercicio literario no hace sino confirmar nuestro argumento: hay una pasión que los perturba.

“El texto es una búsqueda de lo invisible”, señala Tomás Eloy Martínez. Es decir una búsqueda de lo que está oculto pero existe. En algunos casos se trata de una tarea de autorreflexión individual, otros lo hacen en la esperanza de que detrás de sus obras haya una respuesta plural, de que sus creaciones actúen como una convocatoria a la reflexión comunitaria de autores, receptores y el colectivo nacional en general. Pero si, como señala Sábato, “los artistas son los más sensibles instrumentos para registrar los murmullos casi secretos de una comunidad”, el corpus nos permite escuchar esos murmullos (*La cultura* 15).

En esta tesis hemos prestado atención al cuerpo de Evita que, como hemos probado, es lugar de sentidos. Al convertirse en un cuerpo, Evita culmina un proceso que había empezado en la primera de sus transformaciones: había iniciado su camino hacia convertirse en símbolo. El cuerpo, significante de ese símbolo, parece abrirse a un sinnúmero de significados y los autores escriben porque buscan en la escritura el sentido de ese cuerpo.

En efecto, el cuerpo de Evita remite ineludiblemente al cuerpo de la República, es metáfora de la nación argentina fragmentada, es el cuerpo que Evita misma creó como obra. Es el mapa que revela la topografía accidentada de la argentinidad, sus fisuras, sus divisiones y es la radiografía que transparenta y deja ver la composición interna, los órganos ocultos (y anómalos) que se esconden bajo la epidermis nacional.

La insistencia de los escritores argentinos de “convocar” el cadáver de Evita tiene sentido porque, además de tratarse de un cuerpo politizado que se constituye en objeto de negociaciones y de intercambios, resulta un perturbador símbolo que revela la división argentina que se pretendía encubierta. Sobre el cadáver de Evita se escribe toda la narrativa identitaria argentina. En su poder simbólico, el cadáver presentiza el pasado y revela las complejidades de esa

conflictiva identidad. Evita es símbolo de la nación fracturada, pero entendemos que es también la venda que sujeta las piezas fracturadas. Sus múltiples representaciones revelan la polémica sobre la argentinidad entendida como un todo, como síntesis. “Ese cadáver somos todos nosotros. Es el país” señala Martínez en su novela (387).

La Gran Discusión se actualiza de modo permanente en el continuo invocar la metáfora de Evita. La tradición liberal sólo quiso ver un lado de la argentinidad, que creía en estado puro. A lo largo de este trabajo hemos probado que lo que se lee como dicotomía decimonónica son dos fuerzas que se anudan en una “alianza helicoidal, inarrancables una de la otra” (Ferrer). Una tensión que busca su balance, que se deshace en una hibridez. ¿De qué otro modo podría comprenderse, desde el lado de la razón, el desatino de algunos autores ilustrados en la biblioteca europea articulando diatribas sobre la figura de Evita y el peronismo? ¿Cómo se comprendería la leyenda “Viva el cáncer” pintada en las paredes de Buenos Aires y vociferada por las clases medias? ¿Cómo podríamos justificar la necesidad de “matar” a una muerta, que desvive desde las letras a tantos escritores, de orinar sobre su cadáver, como narra *Santa Evita*, o de convertirla en prostituta y drogadicta, como hace Perlongher y en asesina simuladora, como hace Copi en su obra teatral?

El Gobierno militar que derrocó a Perón y desapareció el cuerpo de Evita, intentó (sin lograrlo) la destrucción del cadáver por medios salvajes, reflejo de una barbarie “impensada” en el sector que se adjudicaba representar la civilización. Un pensador de la talla de Martínez Estrada hace gala de una impudicia verbal en su creación “erudita” de diatribas y el culto Cortázar asocia a los argentinos del interior con “monstruos”. Pero al mismo tiempo, Borges se embelesa con la bravura gaucha y primitiva e impulsa a sus personajes por caminos de retaso y



bravura a buscar destinos bárbaros. La racionalidad se acerca al desvarío, lo culto, a lo pasional, un polo se acerca al otro.

Como hemos señalado, así como en el siglo XIX Sarmiento necesitaba a Facundo para explicar el país pues supo entonces que el ser nacional estaba compuesto de jirones de Facundo, en el siglo XX, el argentino necesita a Evita para comprenderse porque la argentinidad está tejida también con jirones de Evita. Hemos hecho hincapié en la fascinación o “seducción de la barbarie” –usamos la frase de Kusch- para resaltar que la atracción revelaba mismidad.

Como se ha elaborado en este trabajo, con prescindencia del sector que las genere, las representaciones de Evita implican plantear el debate de la argentinidad. Su cuerpo físico se convierte en metáfora del cuerpo de la nación que revela sus fraccionamientos y fisuras. Si en el cuerpo se inscribe la identidad individual, en el cuerpo de Evita está inscripta la identidad colectiva. Su cuerpo perdido en busca de un destino también simbolizó la nación perdida, tratando de encontrar el suyo propio.

Finalmente, si como señala López Badano, Evita es “las múltiples inflexiones del deseo personal y colectivo”(2001:10), podemos concluir que en ella se concentran los fantasmas y las esperanzas, lo sublime y lo peyorativo, la Cenicienta y la mujer política única en el mundo, la mujer del látigo y la bondadosa Jefa Espiritual de un pueblo. Evita lo puede ser todo en una sola y única entidad y su cualidad abarcante es metáfora del espíritu de la nación. De allí que se haya convertido en marca identitaria nacional indeleble que mantiene la Gran Discusión entre los argentinos, como una perpetua disertación sobre las complejidades laberínticas del ser nacional.

Sería tiempo de comenzar a asumir ese destino de hibridez lo cual, creemos, terminaría con tanta inquietud y angustia que la dualidad no resuelta ha motivado y mantenido largamente.

Y entender, por fin, que nuestra realidad es dialéctica y, reconociendo lo inútil de resistirse y negar, esforzarnos más en aceptar que la dualidad amalgamada puede resultar productiva, pues es precisamente esa impureza la que le da carácter y complejidad a lo argentino.

La motivación de esta tesis, en cierto modo, se espeja en las motivaciones que leemos en Tomás Eloy Martínez. El narrador de *Santa Evita* explica que escribe para identificar el origen de una pasión que le resulta desconocida, y advierte que “si me acercaba a Ella, me alejaba de mí” (62-63), por eso decide recorrer un camino a tientas bajo “las luces de lo que no fue y las oscuridades de lo que pudo haber sido” (204). El propósito, nada simple, de esta tesis era empezar a comprender “lo que fue” y “lo que pudo haber sido y no fue” y darle un sentido: así comenzó este trabajo. Sobre las líneas finales, creo haber encontrado una respuesta, tal vez provisional, tal vez definitiva, que ha esclarecido el interrogante. Espero con ello haber contribuido, de algún modo, a la labor crítica.

## Trabajos consultados y citados

- Acosta, Mariano. “Eva Perón, entre las ficciones proletarias y las fantasías militares” XI Congresso Internacional da ABRALIC, Tessituras, Interações, Convergências. 13 a 17 de julho de 2008 USP-São Paulo, Brasil. Web. Disponible en [http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/052/MARIANO\\_ACOSTA.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/052/MARIANO_ACOSTA.pdf), consultado 20 de marzo de 2010.
- Acha, Omar. “Cartas de amor en la Argentina peronista: construcciones epistolares del sí mismo, del sentimiento y del lazo político populista”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Debates, 2007. Web. Disponible en <http://nuevomundo.revues.org/12272>, consultado 23 de marzo de 2011
- Achúgar, Hugo, comp. *La fundación por la palabra. Letra y Nación en América Latina en el siglo XIX*. Montevideo: FHCE, 1998. Print.
- Alabarces, Pablo. “Cultura(s) [de las clases] popular(es), una vez más: La leyenda continúa. Nueve proposiciones en torno a lo popular. VI Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación, Córdoba, octubre 2002. Web. Disponible en [http://popularymasiva.files.wordpress.com/2010/03/nueve\\_proposiciones.pdf](http://popularymasiva.files.wordpress.com/2010/03/nueve_proposiciones.pdf), consultado 23 de abril de 2020.
- Alberdi, Juan Bautista. *Bases y Puntos de Partida para la Organización Política de la República Argentina*. Barcelona: Linkgua Ediciones S.L., 2009. Print.
- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Espasa Calpe-Ariel, 1997. Print.
- Amadeo, Mario. “La liquidación del peronismo”, en Beatriz Sarlo, ed. *La batalla de las ideas (1943-1973)*. Biblioteca del pensamiento argentino VII, Buenos Aires: Emecé, edición electrónica. Web. Disponible en <http://www.ultimorecurso.org.ar/drupi/node/669>, consultado 20 de marzo de 2012.
- Amar Sánchez, Ana María. “Evita: cuerpo político/imagen pública”, en Marysa Navarro, comp. *Evita. Mitos y representaciones*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002. Print.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura económica, 2005. Print.
- Antonelli, Mirta. “Fama, infamia y anonimato: Lo biografiado en un corpus atribuido a Eva Perón”, *Revista Estudios* N° 6, Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba, junio 1995-junio 1996, pp. 37-43. Print.

- Ara, Pedro. *Eva Perón. La verdadera historia contada por el médico que preservó su cuerpo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1996. Print.
- . *El caso Eva Perón. Apuntes para la historia*. Madrid: CVS Ediciones, 1974. Print.
- Aria, César. *Copi*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Ed., 1991. Print.
- Auyero, Javier. *La política de los pobres: las prácticas clientelistas del peronismo*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2001. Print.
- Avellaneda, Andrés. “Evita: cuerpo y cadáver de la literatura” en Marysa Navarro, comp., *Evita. Mitos y representaciones*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002. Print.
- . *El habla de la ideología. Modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Sudamericana, 1983. Print.
- Badanelli, Pedro. *Perón, la Iglesia y un cura*. Buenos Aires: Editorial Tartessos, 1958. Print.
- Bajtin, Mihail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial, 2003. Print.
- Ballent, Anahí. “Los tiempos de las imágenes: la propaganda del peronismo histórico en los años noventa”, en Claudia Soria, Paola Cortés Roca y Edgardo Dieleke, eds. *Políticas del sentimiento*. Buenos Aires: Prometeo, 2010. Print.
- Barnatán, Marcos Ricardo. *Borges*. Madrid: Espasa, 1972. Print.
- Barnes, John. *Evita First Lady*. New York: Grove Press, 1978. Print.
- Baudrillard, Jean. *La transparencia del Mal*. Barcelona: Anagrama, 1991. Print.
- Beasley-Murray, Jon. “La luz cegadora: populismo y teoría del estrellato”, en *Revista de Crítica Cultural* 24, Junio 2002, pp. 52-57. Web. Disponible en [http://ubc.academia.edu/JonBeasleyMurray/Papers/878186/La\\_luz\\_cegadora\\_Populismo\\_y\\_teoria\\_del\\_estrellato](http://ubc.academia.edu/JonBeasleyMurray/Papers/878186/La_luz_cegadora_Populismo_y_teoria_del_estrellato), consultado 4 de abril de 2012.
- Ben Plotkin, Mariano. “Perón y el peronismo: un ensayo bibliográfico”. E.I.A.L. Vol 2- Nº 1, Enero-Julio 1991. Web. Disponible en [http://www.tau.ac.il/eial/II\\_1/plotkin.htm](http://www.tau.ac.il/eial/II_1/plotkin.htm), consultado 10 de noviembre de 2011.
- . *Mañana es San Perón. Propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista (1946-1955)*. Buenos Aires: Espasa Calpe-Ariel, 1994. Print.

- Bianchi, Susana. "Iglesia católica y peronismo: la cuestión de la enseñanza religiosa (1946-1955)". *Estudios Interdisciplinarios de América y del Caribe*. Vol. 3, n° 2, julio-diciembre 1992. Web. Disponible en [http://www.tau.ac.il/eial/III\\_2/bianchi.htm#foot26](http://www.tau.ac.il/eial/III_2/bianchi.htm#foot26), consultado 12 de diciembre de 2012.
- . "Catolicismo y Peronismo. La familia entre la religión y la política (1945-1955)", en "Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani" Tercera serie, núm. 19, 1er. Semestre de 1999. Web. Disponible en [http://ravignanidigital.com.ar/\\_bol\\_ravig/n19/n19a04.pdf](http://ravignanidigital.com.ar/_bol_ravig/n19/n19a04.pdf), consultado 10 de abril de 2012.
- . "Catolicismo y peronismo: La religión como campo de conflicto (Argentina, 1945-1955)", en *RACU Boletín Americanista* –Universidad de Barcelona, Año 1994, Num. 44, pp. 25-37. Web. Disponible en <http://www.raco.cat/index.php/boletinamericanista/article/viewFile/98603/146200>, consultado 10 de abril de 2012.
- Bianchi, Susana y Norma Sanchís. *El Partido Peronista Femenino* (Biblioteca Política argentina) 2 tomos. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1988. Print.
- Biestro, Hernán. *Perón y La Iglesia. La Cruz del General* (e-book). Buenos Aires: Edición electrónica. Febrero de 2002. Web. Disponible en [http://sadee.sytes.net/bibliopdf/Libros\\_por\\_Autores/Biestro,%20Hern%C3%A1n/Peron%20y%20la%20Iglesia.PDF](http://sadee.sytes.net/bibliopdf/Libros_por_Autores/Biestro,%20Hern%C3%A1n/Peron%20y%20la%20Iglesia.PDF), consultado 20 de octubre de 2011.
- Bocos, Ricardo A. "Discursos radiofónicos, como estrategias comunicacionales, que forjaron identidad en la década de 1950", Ponencia 10º Congreso REDCOM, Salta septiembre 2008. Web. Disponible en [http://www.ucasal.net/unid-academicas/artes-y-ciencias/congresos/redcom10/archivos/redcom-ponencia/Eje5/Mesa5-1/Bocos\\_PN.pdf](http://www.ucasal.net/unid-academicas/artes-y-ciencias/congresos/redcom10/archivos/redcom-ponencia/Eje5/Mesa5-1/Bocos_PN.pdf), consultado 15 de abril de 2012.
- Borges, Jorge Luis, "El Sur", *Obras Completas*, Buenos Aires: Emecé Editores, 1974. Print.
- . "Poema Conjetural", *Obras Completas*, Buenos Aires: Emecé Editores, 1974. Print.
- . "Historia del guerrero y la cautiva", *Obras Completas*, Buenos Aires: Emecé Editores, 1974. Print.
- . "El simulacro" *Obras Completas*, Buenos Aires: Emecé Editores, 1974. Print.
- . "L'illusion comique", *Revista Sur*, N° 237, noviembre-diciembre de 1955, 9-10. Print.
- Borroni, Otelio y Roberto Vacca. *La vida de Eva Perón. Testimonios para su historia*. Tomo I. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1970. Print.
- Bosca, Roberto. "Perón y la Iglesia: una vida difícil", *Diario Clarín Digital*, 8 de junio de 1997. Web. Disponible en <http://edant.clarin.com/diario/1997/06/08/i-01801e.htm>, consultado 12 de marzo de 2012.

- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. New Haven: Yale University Press, 1995. Print.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós, 2002. Print.
- . *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007. Print.
- Caimari, Lila M. *Perón y la Iglesia Católica. Religión, Estado y Sociedad en la Argentina (1943-1955)*. Buenos Aires: Ariel Historia, 1995. Print.
- Carlson, Marifran. *Feminismo! Woman's Movement in Argentina from its Beginnings to Eva Peron*. Chicago: Academy of Chicago Publishers, 1988. Print.
- Castiñeiras, Noemí. *El ajedrez de la gloria. Evita Duarte actriz*. Buenos Aires: Catálogos, 2002. Print.
- Ciria, Alberto. *Política y Cultura Popular: la Argentina peronista (1946-1955)*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1983. Print.
- Chávez-Silverman, Susana and Librada Hernández, eds. *Reading and Writing the Ambiente. Queer Sexualities in Latino, Latin American, and Spanish Culture*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2000. Print.
- Codou, Marcelo. "Santa Evita. Historia, ficción y mito: Una narrativa a partir del otro lado". *Acta Literaria*, N° 35, 2007, pp. 59-75. Access on 07 July 2009. Web. Disponible en [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0717-68482007000200005&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482007000200005&lng=es&nrm=iso).
- Cohen Imach, Victoria. *De utopías y desencantos. Campo intelectual y periferia en la Argentina de los sesenta*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1994. Print
- Copi. *Eva Perón*, traducción Jorge Monteleone. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007. Print.
- Corbière, Emilio. *Mamá me mimó, Evita me amó. La educación argentina en la encrucijada*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999. Print.
- Cortázar, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI, 1967. Print
- . *Las puertas del cielo*, en *Cuentos completos*, Vol. I, Buenos Aires: Alfaguara, 2003, p.155-164. Print.
- Cortés Roca, Paola y Martín Kohan. *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón: cuerpo y política*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1998. Print.

- Cortés Roca, Paola. “El eterno retorno. Cuerpos y fantasmas en el imaginario político” en María Cristina Pons, Claudia Soria, comps. *Delirios de grandeza. Los mitos argentinos: memoria, identidad, cultura*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2005. Print.
- Cozarinsky, Edgardo. “Star Quality”, en *Vudú urbano*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000. Print.
- Cowles, Fleur. *Friends and Memories*. London: Jonathan Cape, 1975. Print.  
 ---. *Bloody Precedent*. New York: Random House, 1952. Print.
- Cucchetti, Humberto Horacio. “Religión y política en el Peronismo Histórico: Distintas interpretaciones sobre el fenómeno peronista y su relación con lo religioso”. CEIL-PIETTE, CONICET, *Sociedad y Religión*, N° 24/25, pp. 35-63, 2002. Web. Disponible en <http://www.ceil-piette.gov.ar/docpub/revistas/sociedadysreligion/sr24-25/sr2425cucchetti.Pdf>, consultado 15 de abril de 2012.
- . “Religión y política en Argentina y en Mendoza (1943-1955): lo religioso en el primer peronismo”. CEIL-PIETTE, CONICET, Buenos Aires, Argentina. 2005. Web. Disponible en <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/argentina/ceil/cucheti.pdf>, consultado 15 de abril de 2012.
- Cucuzza, Héctor y Pablo Pineau. “Escenas de lectura en la escuela argentina”, *El monitor de la Educación*, Año 1, N° 1, Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2000, pp. 24-27. Print.
- Cúneo, Dardo. *Sarmiento y Unamuno*. Madrid: Universidad de Salamanca, 1997. Print
- Dalmaroni, Miguel. *La palabra justa. Literatura, política y memoria en Argentina. 1960-2002*. Santiago de Chile: Editorial Melusina, 2004. Print.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Traducción de Rodrigo Vicuña Navarro. Santiago de Chile: Ediciones Naufragio, 1995. Print.
- Delfin, Martha. “La representación de las cautivas en la plástica y la literatura argentina decimonónicas”. Web. Disponible en <http://www.ciberjob.org/mujeres/historia/cautivas.htm>, consultado 30 de noviembre de 2011.
- Derrida, Jaques. *Margins of Philosophy*. Translated by Alan Bass. Chicago: The University of Chicago Press, 1982. Print.
- Dolar, Mladen. *Una voz y nada más*. Traducción de Daniela Gutierrez - Beatriz Vignoli. Buenos Aires: Editorial Manantial, 2007. Print.

- Domínguez, Nora. “Los rostros de Eva Perón”, en Paola Cortés Roca y Edgardo Dieleke, eds. *Políticas del sentimiento*. Buenos Aires: Prometeo libros, 2010. Print.
- Duarte, Erminda. *Mi hermana Evita*. Buenos Aires: Centro de Estudios Eva Perón, 1972. Print
- Dujovne Ortiz, Alicia. *Eva Perón. La biografía*. Buenos Aires: Punto de lectura, 2008. Print
- Echeverría, Esteban. *La cautiva. El matadero*. Buenos Aires: Grupo Editor Altamira, 2003. Print.
- Feinmann, José Pablo. “Conjeturas de Borges”. Diario *Página 12*, edición *online*. Buenos Aires, 19 de mayo de 2001. Web. Disponible en <http://www.pagina12.com.ar/2001/01-05/01-05-19/contrata.htm>, consultado 15 de diciembre de 2011.
- Fernández, Aníbal, comp. *Eva Perón. Discursos Completos (1946-1952)*. Buenos Aires: Artes Gráficas Piscis, 2004. Print.
- Fernández Bravo, Alvaro. *Literatura y Frontera. Procesos de territorialización en las culturas argentina y chilena del siglo XIX*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana-Universidad de San Andrés, 1999. Print.
- Ferrer, Christian. “Historias Siamesas. Sarmiento y Martínez Estrada”. Revista *Relaciones*. Edición Web. Disponible en <http://www.chasque.net/frontpage/relacion/0303/sarmiento.htm>, consultado 15 de abril de 2012.
- Fiorucci, Flavia. “¿Aliados o enemigos? Los intelectuales en los gobiernos de Vargas y Perón”. *Estudios interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, v.15.2, julio-diciembre 2004. Web. Disponible en [http://www1.tau.ac.il/eial/index.php?option=com\\_content&task=view&id=496&Itemid=213](http://www1.tau.ac.il/eial/index.php?option=com_content&task=view&id=496&Itemid=213), consultado 25 de marzo de 2011.
- Fleming, Leonor. “Introducción” en Leonor Fleming, ed., *El matadero. La cautiva*. Madrid: Cátedra, 1986, pp. 9-88. Print.
- Ford, Aníbal. *Navegaciones. Comunicación, cultura y crisis*. Buenos Aires: Amorrortu, 1994. Print.
- Foster, David William. “Evita Perón, Juan José Sebreli, and Gender” en Susana Chávez-Silverman and Librada Hernández, eds. *Reading and Writing the Ambiente. Queer Sexualities in Latino, Latin American, and Spanish Culture*. Wisconsin: U of Wisconsin P, 2000, pp. 218-238. Print.
- . “Narrative Persona in Eva Perón’s ‘La razón de mi vida’”, en *Woman as Myth and Metaphor*



- in Latin American Literature*. Columbia: University of Missouri Press, 1985, pp 63-77. Print.
- . "Santa Evita", Book Review. *World Literature Today*, March 22, 1996. Print.
- Franco, Jean. *Decadencia y caída de la ciudad letrada*. Barcelona: Random House Mondadori, 2003. Print.
- Fraser, Nicholas y Marysa Navarro. *Evita: The real Life of Eva Perón*. New York: New York W.W. Norton & Company, 1996. Print.
- Fridman, Viviana. "Dos muertes y la construcción de una identidad argentina", *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies (CJLACS/RCELAC)* 24/48, 1999, pp. 233-244. Print.
- Fuentes, Carlos. "Santa Evita". *Diario La Nación Suplemento de Cultura*. Buenos Aires, Febrero de 1996. Web. Disponible en <http://www.literatura.org/TEMartinez/cricf.html>, consultado 2 de octubre de 2011.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992. Print.
- Galeano, Eduardo. *Memorias del fuego III- El siglo del viento*. México: Siglo XXI, 2004. Print.
- Gallotti, Alicia, *La risa de la radio*. Buenos Aires: La Flor, 1975. Print.
- Gené, Marcela. *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo (1946-1955)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica-U. de San Andrés, 2008. Print.
- Gerassi-Navarro, Nina. "Las autobiografías de Eva Perón y Victoria Ocampo: dos voces que se desdican". *Ciberletras*, Año 2003, Número 9. Web. Disponible en <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09/EvitayOcampo1.html>, consultado 9 de octubre de 2011.
- . "Las tres Evas: de la historia al cinemascopio", en Marysa Navarro, comp., *Evita, Mitos y Representaciones*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 65-100. Print.
- Germani, Gino. *Política y sociedad en una época de transición*. Buenos Aires: Paidós, 1964. Web. Disponible en <http://www.scribd.com/doc/39554958/Germani-Gino-Politica-y-Sociedad-en-una-epoca-de-transicion-Cap-%C2%B7>, consultado 8 de marzo de 2012.
- Ghioldi, Américo. "La tarea desmitificadora", en Beatriz Sarlo, *La batalla de las ideas (1943-1973)*. Biblioteca del Pensamiento Argentino VII. Emecé, edición electrónica,

Web. Disponible en <http://www.ultimorecurso.org.ar/drupi/node/669>, consultado 3 de abril de 2012.

Girard, René. *Mentira romántica y verdad novelesca*. Madrid: Anagrama, 1985. Print.

Goldar, Ernesto. *El peronismo en la literatura argentina*. Buenos Aires: Freeland, 1971. Print.

González, Horacio. *Perón. Reflejos de una vida*. Buenos Aires: Colihué Ediciones, 2007. Print.

González Bermejo, Ernesto. *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona: Edhasa, 1978. Print.

González Requena, Jesús. “Introducción a una teoría del espectáculo”, *Quaderns digitals.net*  
Web. Disponible en  
[http://www.quadernsdigitals.net/datos\\_web/hemeroteca/r\\_32/nr\\_334/a\\_4253/4253.html](http://www.quadernsdigitals.net/datos_web/hemeroteca/r_32/nr_334/a_4253/4253.html),  
consultado 8 de julio de 2011.

Grandis, Rita de. *Reciclaje cultural y memoria revolucionaria: la práctica polémica de José Pablo Feinmann*. Buenos Aires: Biblos, 2002. Print.

Greenberg, Michael. “A Descamisada Diva”. *Boston Review*, December 1996- January 1997. Web. Disponible en <http://bostonreview.net/BR21.6/greenberg.html>, consultado 2 de enero de 2011.

Grinberg Pla, Valeria. “De las relaciones *non sanctas* entre el discurso político y el discurso religioso: El caso de Eva Perón”. *Istmo*, 10, enero-junio 2005. Web. Disponible en <http://www.denison.edu/collaborations/istmo>, consultado 27 de noviembre de 2011.

Guagnini, Lucas. “Eva frente a los micrófonos. Del radioteatro al balcón”. Diario *Clarín*, Sección Especial, 26 de julio de 2002. Web. Disponible en <http://edant.clarin.com/suplementos/especiales2/2002/07/26/1-420637.htm>, consultado 9 de septiembre de 2011.

Gubern, Roman. “El cuerpo diseñado”, Diario *El País*, Madrid, 16 de enero de 1988. Web. Disponible en [http://elpais.com/diario/1988/01/16/cultura/569286005\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1988/01/16/cultura/569286005_850215.html), consultado 12 de abril de 2012.

---. *Máscaras de la ficción*. Barcelona: Anagrama, 2002. Print.

---. *Mensajes icónicos de la cultura de masas*. Barcelona: Lumen, 1978. Print.

Guido, Beatriz. *El incendio y las visperas*. Buenos Aires: Losada, 1967. Print.

Guy, Donna J. “Life and the Commodification of Death in Argentina: Juan and Eva Perón”, en Lyman L. Johnson, ed., *Body Politics: Death, Dismemberment, and Memory in Latin America*. Albuquerque: U of New Mexico P, 2004, pp.245-272. Print.

- Halperín Donghi, Tulio. “Facundo y el historicismo romántico. Civilización y Barbarie” en *Ensayos de historiografía*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 1996. Print.
- . *Proyecto y construcción de una nación: Argentina, 1846-1880*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980. Print.
- Hernández, Pablo José. *Peronismo y pensamiento nacional, 1955- 1973*. Buenos Aires: Biblos, 1997. Print.
- Iacoviello, Beatriz. “La verdadera vida del Che es un largo diálogo con su propia muerte”, entrevista a Abel Posse. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 1999. Web. Disponible en [http://www.ucm.es/info/especulo/numero10/a\\_posse.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero10/a_posse.html), consultado 14 de marzo de 2012.
- Imaz, José Luis de. *Los que mandan*. Buenos Aires: Eudeba, 1964. Print.
- Intersimone, Luis A. “Las dos Evas, los dos Borges, los dos Perón”. *Chasqui*. Revista de literatura latinoamericana, XXXVI, número 1, mayo 2007. Print.
- Jamandreu, Paco. *Evita fuera del balcón*. Buenos Aires: Ediciones del Libro Abierto, 1981. Print.
- James, Daniel. “17 y 18 de octubre de 1945: El peronismo, la protesta de masas y la clase obrera argentina”, en Juan Carlos Torre, comp., *El 17 de octubre de 1945*. Buenos Aires: Ariel, 1995, pp. 83-129. Print.
- Karush Matthew B. and Oscar Chamosa, eds. *The New Cultural History of Peronism: Power and Identity in Mid-Twentieth Century Argentina*. Durham: Duke University Press, 2010. Print.
- Kraniauskas, John. “Revolución-Porno: El Fiord y el Estado Eva-Peronista” en Hermann Herlinghaus ed., *Narraciones anacrónicas de la modernidad: melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago: Cuarto Propio, 2002. Print.
- . “Rodolfo Walsh y Eva Perón: ‘Esa mujer’”, Nuevo texto crítico, año VI, num. 12-13, julio de 1993/junio de 1994. Print.
- . “Political Puig: Eva Perón and the Populist Negotiation of Modernity.” *New Formations* 28 (Spring 1996). Print.
- Kusch, Rodolfo. *La seducción de la barbarie: análisis herético de un continente mestizo*. Buenos Aires: Raigal, 1953. Print.
- Lamborghini, Leónidas. “Eva Perón en la hoguera”, en *Las rescrituras*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, 1996. Print.
- Lamborghini, L.; Rivera, A.; Belgrano Rawson E.; Saer, J. J.; Conti, J; Russo, M. *La Historia y la*

*Política en la ficción argentina*. Santa Fe, Argentina: Centro de Publicaciones, Universidad Nacional del Litoral, 1995. Print.

Lamoso, Adriana A. “Retórica y espacios de poder en *¿Qué es esto? Catilinaria*”. *Rev. Pilquen* [online]. 2005, n.7. Web. Disponible en:

[http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1851-31232005000100005&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-31232005000100005&lng=es&nrm=iso), consultado 12 de mayo de 2012.

Langer, Marie. “El niño asado y otros mitos sobre Eva Perón”, en *Fantasías eternas a la luz del Psicoanálisis*. Buenos Aires: Ediciones Hormé, 2º edición, 1966, p. 79-103. Web.

Versión consultada disponible en

[http://www.elseminario.com.ar/biblioteca/Langer\\_Nino\\_asado\\_mitos.htm](http://www.elseminario.com.ar/biblioteca/Langer_Nino_asado_mitos.htm), consultado 12 de abril de 2012.

Lida, Miranda. “Catolicismo y peronismo: debates, problemas, preguntas”. Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani, n.27. Buenos Aires ene./jun. 2005. Versión *online*. Web. Disponible en

[http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0524-97672005000100005](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0524-97672005000100005), consultado 18 de marzo de 2011.

Lloyd Weber, Andrew y Tim Rice. *Ópera Evita: versión en castellano: texto íntegro de la ópera y documentos biográficos*. Buenos Aires: CS Ediciones. 1997. Print.

Lobato, Mirta Zaida, María Damilakou y Lizel Tornay. “Las reinas del trabajo bajo el peronismo”, en Mirta Zaida Lobato, ed., *Cuando las mujeres reinaban. Belleza, virtud y poder en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Biblio, 2005. Print.

---. “Historia de las trabajadoras en la Argentina (1869-1960)”. Buenos Aires: Edhasa, 2007. Print

Lojo, María Rosa. *La “barbarie” en la narrativa argentina (Siglo XIX)*. Buenos Aires: Corregidor, 1994. Print.

---. “El mapa geográfico y cultural de la generación del ’37: Viajes y retornos”. Web. Disponible en “<http://www.museosarmiento.gov.ar/expos%20temporales/EL%20MAPA%20GEOGR%20FICO%20Y%20CULTURAL%20DE%20LA%20GENERACION%20DEL%2037%20-%20VIAJES%20Y%20RETORNOS.pdf>”, consultado 13 diciembre de 2011.

---. “La trampa fundadora”, en *Literatura argentina, identidad y globalización. Selección de textos del Congreso de Escritores*, Bs.As., 29 y 30 de octubre de 2004. Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2005, pp. 63-67. Web. Disponible en [http://estatico.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/cpphc/archivos/libros/Congreso\\_escritores.pdf](http://estatico.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/cpphc/archivos/libros/Congreso_escritores.pdf), consultado 23 de marzo de 2012.

López Badano, Cecilia. “‘Santa Evita’. Cadáver exquisito y postmodernidad”. LASA, Washington DC, September 6-8, 2001. Web.

- Disponible en <http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2001/LopezBadanoCecilia.pdf>, consultado 4 de abril 2012.
- . “Eva Perón: del cuerpo político al cadáver exquisito literario”. *Letras*. [online]. dic. 2008, vol.50, no.77, p.103-124. Web. Disponible en [http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0459-12832008000200005&lng=es&nrm=iso.](http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0459-12832008000200005&lng=es&nrm=iso.), consultado 2 de abril de 2012.
- Luna, Félix. *El 45. Crónica de un año decisivo*. Buenos Aires: Editorial Jorge Alvarez, 1969. Print.
- . *Sarmiento y sus fantasmas*. Barcelona: Planeta, 1998. Print.
- Lynch, John. *América Latina, entre colonia y nación*. Barcelona: Crítica, 2001. Print.
- Main, Mary. *La mujer del látigo*. Buenos Aires: Ediciones La Rreja, 1955. Print.
- . *Evita: The Woman With a Whip*. London: Corgi Books, 1977. Print.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gilli, 1991. Print.
- Martínez, Tomás Eloy. *Ficciones verdaderas*. Buenos Aires: Planeta, 2000. Print.
- . *Santa Evita*. Buenos Aires: Editorial Planeta Argentina, 1995. Print.
- . *La novela de Perón*. Buenos Aires: Planeta, 1996. Print.
- . *El sueño argentino*. Buenos Aires: Editorial Planeta Argentina, 1999. Print.
- . “La literatura es sólo un juego entre la verdad y la mentira”, entrevista Diario *El País*, Cultura. Madrid, 8 de noviembre de 2002. Web. Disponible en <http://www.sololiteratura.com/tom/tomentrevista.htm>, consultado 3 de febrero de 2012.
- . “¿Qué Evita quedará en la historia?”, entrevista a Tomás Eloy Martínez, Diario *Clarín*, Suplemento Segunda Sección. Buenos Aires, 22/12/1996, citado por Gabriel Cocimano en *Evita y el Che Guevara: dos mitos argentinos. Leyendas de pasión*. Web. Disponible en [http://www.margencero.com/articulos/articulos3/leyendas/leyendas\\_pasion.htm](http://www.margencero.com/articulos/articulos3/leyendas/leyendas_pasion.htm), consultado 16 de mayo de 2012.
- . “Mito, historia y ficción en América Latina”, Umbral, ponencias del Simposio “Historia y ficción en la novela *Santa Evita*: mujer, política y populismo”. Facultad de Estudios Generales de la Universidad de Puerto Rico, 1998. Web. Disponible en [http://umbral.uprrp.edu/files/Mito,%20historia%20y%20Ficci%C3%B3n%20en%20Santa%20Evita\\_0\\_0.pdf](http://umbral.uprrp.edu/files/Mito,%20historia%20y%20Ficci%C3%B3n%20en%20Santa%20Evita_0_0.pdf), consultado 16 de abril de 2012.
- Martínez de Richter, Marily. “Historia del cóndor y los gorriones y de cómo Dios bendijo a los argentinos: Un estudio de *La razón de mi vida* de Eva Perón”, *Ideologies and Literature*, 4:1 Spring 1989, pp. 41-64. Print.
- Martínez Estrada, Ezequiel. *Radiografía de la pampa*. Buenos Aires: Losada, 2001. Print.
- . *¿Qué es esto? Catilinaria*. Buenos Aires: Ediciones Colihue: Biblioteca Nacional, 2005.

Print.

Milanesio, Natalia. "Peronists and *Cabecitas*. Stereotypes and Anxieties at the Peak of Social Change", en Matthew B. Karush, Oscar Chamosa, eds., *The New Cultural History of Peronism: Power and Identity in Mid-Twentieth Century Argentina*. Durhan: Duke U. P., 2010, pp. 53-84. Print.

Mitre, Antonio. "La parábola del espejo: Identidad y modernidad en el *Facundo* de Domingo F. Sarmiento". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XX, N° 39 (Ene-Jun 1994): 17-40 (Hanover, NH; Lima). Print.

Mizraje, María Gabriela. *Argentinas de Rosas a Perón*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1999. Print.

Monsiváis, Carlos. "El melodrama: 'No te vayas, mi amor, que es inmoral llorar a solas'", en Hermann Herlinghaus, ed., *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago: Cuarto Propio, 2002. Print.

Montaldo, Graciela. *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 1999. Print.

Monzalvo, Luis. *Testigo de la primera hora del peronismo: memorias de un ferroviario*. Buenos Aires: Pleamar, 1974. Print.

Moyano, Marisa. "Literatura, Estado y Nación en el siglo XIX argentino: el poder instituyente del discurso y la configuración de los mitos fundacionales de la identidad", *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 15 | 2008. Puesto en línea el 30 juin 2009. Web. Disponible en <http://alhim.revues.org/index2892.html>, consultado el 31 marzo de 2010.

---. "Los conceptos de 'Nación' y los discursos fundacionales de la literatura nacional: La paradoja instituyente y la historia de una carencia". *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 30 julio-octubre 2005. Año X. Print.

Navarro, Marysa. *Evita*. Buenos Aires: Edhasa, 2005. Print

---. "La Mujer Maravilla ha sido siempre argentina y su verdadero nombre es Evita", en Marysa Navarro, comp., *Evita. Mitos y representaciones*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 11-42. Print.

---. "Of Sparrows and Condors. The autobiography of Eva Perón" en Donna C. Stanton, ed. *The Female autograph. Theory and Practice of Autobiography from the Tenth to the Twentieth Century*. Chicago: The U of Chicago P, 1987. Print.

Naipul, V.S. "The return of Eva Perón", en *The Return Of Eva Perón with The Killings in Trinidad*. New York: Knopf, 1980. Print.

- Neyret Juan Pablo “Sombras terribles. La dicotomía civilización-barbarie como institución imaginaria y discursiva del Otro en Latinoamérica y la Argentina”, *Revista Espéculo*. Web. Disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/sombras.html>, consultado 2 de diciembre de 2011.
- . “Novela significa licencia para mentir”. Entrevista a Tomás Eloy Martínez. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 22 (Nov. 2002-feb. 2003). Web. Disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/t-eloy.html>, consultado 5 de abril de 2011.
- Obligado, Rafael. *Santos Vega*. Buenos Aires: Colihue, 1982. Print.
- Olea Franco, Rafael. “Borges, ¿Civilización o Barbarie?”, *Reflexiones lingüísticas y Literarias*. México: El Colegio de México, 1992 (vol. II). Print.
- Onetti, Juan Carlos. “Ella”, en *Cuentos completos* (1933-93). Madrid: Alfaguara, 1994. Print.
- Orgambide, Pedro. *Ser argentino*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial, 1996. Print.
- . “La murga”, en *Historias con tangos y corridos*. La Habana: Casa de las Américas, 1976, pp. 8-15. Print.
- Page, Joseph. *Perón*. Trad. Martha Gil Montero. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1984. Print.
- Pagni, Andrea. “Facundo y los saberes de la barbarie”. *Revista 21*, Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar - Pontificia Universidad Javeriana. Colombia. Web. Disponible en <http://www.javeriana.edu.co/pensar/Rev21.html>, consultado 14 de enero de 2012.
- Pavón, Héctor. “Evita en la historia y en la red informática”, en Diario *Clarín*, Suplemento “Zona”, Buenos Aires, 27/07/2003, Web. Disponible en <http://edant.clarin.com/suplementos/zona/2003/07/27/z-00601.htm>, consultado 2 de abril de 2012.
- Pellarolo, Silvia. “The Melodramatic seductions of Eva Perón”, en Coco Fusco, comp. *Corpus Delicti: Performance Art of the Americas*. Londres: Routledges, 2000, pp. 20-35. Print.
- Pérez, Alberto Julián, *Los dilemas políticos de la cultura letrada*. Buenos Aires: Argentina Siglo XX- Corregidor, 2002. Print.
- Perkowska, Magdalena. *Historia híbridas. La nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*. Madrid- Vervuert: Iberoamericana, 2008. Print.
- Perón, Eva. *La razón de mi vida*. Buenos Aires: C. S. Ediciones 2006. Print.
- . *Discursos completos 1949-1952, Tomo II*. Buenos Aires: Editorial Megafón. Print.

- . *Clases y Escritos completos 1946-1952, Tomo III*. Buenos Aires: Editorial Megafón. Print.
- Perón, Juan D. *La hora de los pueblos*. Buenos Aires: Ediciones Distribuidora Baires, 1973. Print.
- Perrig, Sara. *La mujer en el discurso peronista*. Córdoba: Eduvim, 2008. Print.
- . “Género, política y postestructuralismo. Eva Perón como un tipo específico de imaginario Popular”, Primer Congreso de Estudios sobre el Peronismo: la primera década”. Web. Disponible en <http://redesperonismo.com.ar/archivos/CD1/SC/perrig.pdf>, consultado 10 de marzo de 2012.
- Picón Garfield, Evelyn. *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), 1975. Print.
- Piglia, Ricardo. “Notas sobre *Facundo*”. *Punto de Vista*, año 3, número 8, 1980. Print.
- . *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993. Print.
- . “¿Qué va a ser de ti?”. *Radar*, suplemento de *Página/12*, Buenos Aires, 23/12/2001. Web. Disponible en <http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Radar/01-12/01-12-23/NOTA2.HTM>, consultado marzo de 2011.
- . “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)”. Casa de las Américas. Web. Disponible en <http://www.casadelasamericas.com/publicaciones/revistacasa/222/piglia.htm>, consultado 13 de marzo de 2012.
- Pigna, Felipe. *Los mitos de la historia argentina, Vol. 4- La Argentina peronista (1943-1955)*. Buenos Aires: Planeta, 2008. Print.
- Plotkin, Mariano. *Mañana es San Perón. Propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista 1946-1955*. Buenos Aires: Ariel-Historia Argentina, 1993. Print.
- Plotnik, Viviana. *Cuerpo Femenino, duelo y nación. Un estudio sobre Eva Perón como personaje literario*. Buenos Aires: Corregidor, 2003. Print.
- Poderti, Alicia. “La batalla conceptual: El diccionario de los argentinos (1945-1976)”. *Revista Anales* N° 7-8. Gotemburgo: Instituto Iberoamericano de la U. de Gotemburgo, Suecia, 2005. Disponible en <http://www.scribd.com/doc/9392857/Alicia-Poderti-El-diccionario-de-los-argentinos-19451976>, consultado 17 de abril de 2012.
- Podgorny, Irina, Martha Penhos y Pedro Navarro Floria. *Viajes: espacios y cuerpos en la Argentina del siglo XIX y comienzos del XX*. Buenos Aires: Teseo, 2009. Print.
- Pons, María Cristina. *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX*. México: Siglo Veintiuno, 1996. Print.



- Porrúa, Ana. *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001. Print.
- Posse, Abel. *La pasión según Eva*. Buenos Aires: Emecé, 2005. Print.
- . "Eva Perón. El mito". Diario *La Nación*, Suplemento de Cultura, 17 de julio de 2002. Web. Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/221759-eva-peron-br-el-mito>, consultado 12 de enero de 2012.
- Pujol, Dolores y Natalia Susevich. *Al Colegio con Perón y Evita*. s/f. Web. Disponible en <http://www.scribd.com/doc/32486657/Dolores-Pujol-y-Natalia-Susevich-Al-colegio-con-Peron-y-Evita>, consultado 3 de abril de 2012.
- Rama, Angel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 2002. Print
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y política en el siglo XIX*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2003. Print.
- Robles, Humberto. "El converso y 'El Sur' de Borges: Memoria, antifascismo, antiperonismo y antibarbarie". Web. Disponible en <http://www.revistaguaraguao.org/files/PDF%20n%C3%BAmero%2027.pdf>, y reproducido en *Guaraguao*, año 12, n° 27, 2008, pp. 149-159, consultado 13 de febrero de 2012.
- Roig, Arturo Andrés, comp. *La Argentina del 80 al 80: Balance social y cultural de un siglo*. México: U. Nacional Autónoma de México, 1993. Print.
- . "Negatividad y positividad de la "Barbarie" en la tradición intelectual argentina", en Roig, Arturo Andrés, comp. *La Argentina del 80 al 80: Balance social y cultural de un siglo*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, pp 277-310. Print.
- Roitenburd, Silvia N. "Identidad nacional y legitimidad en el discurso del nacionalismo católico cordobés (1943-1955)". EIAL v.2. Web. Disponible en [http://www.tau.ac.il/eial/V\\_2/roitenburd.htm#note24#note24](http://www.tau.ac.il/eial/V_2/roitenburd.htm#note24#note24), consultado 14 de noviembre de 2011.
- Romero, José Luis. *Breve historia de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, Colección Tierra Firme, 2006. Print.
- . *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2001. Print.
- Rosano, Susana. *Rostros y máscaras de Eva Perón: Imaginario Populista y Representación*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006. Print.
- . "Reina, Santa, Fantasma: La representación del cuerpo de Eva Perón", en María Rosa Olivera y Williams y Mabel Moraña eds., *El salto de Minerva. Intelectuales, género y*

- Estado en América Latina*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2005, pp.189-204. Print.
- . “El peronismo a la luz de la ‘desviación latinoamericana’: literatura y sujeto popular”. *Colorado Review of Hispanic Studies* Vol. 1, No. 1 (2003) 7-25. Print.
- Royo, Amelia. *Rosas y Perón, representaciones convergentes en el sistema literario argentino*. Thesaurus. Tomo LIV. Núm. 3, 1999. Print.
- Sábato, Ernesto. “Tres Revoluciones”, en Carlos Fayt, *La naturaleza del peronismo*. Buenos Aires: Viracocha, 1967. Print.
- . *El otro rostro del peronismo. Carta abierta a Mario Amadeo*, en Beatriz Sarlo, *La batalla de las ideas* (1943-1973), pp. 26-30. Biblioteca del pensamiento argentino VII, Buenos Aires: Emecé, ed. electrónica. Web. Disponible en <http://www.ultimorecurso.org.ar/drupi/node/669>, consultado 15 de marzo de 2012.
- Sacca, Zulma. *Eva Perón, de figura política a heroína de novela*. U. Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Quito: Ediciones Abya-Yala. Corporación Editora Nacional, 2003. Print.
- Saítta, Sylvia. “Eva Perón. De actriz a personaje literario”. *Diario La Nación*, Suplemento Cultural. Buenos Aires, 17 de julio de 2002. Print.
- Santoro, Daniel. *Manual del niño peronista*. Buenos Aires: La Marca, 2002. Print.
- Santos, Lidia. “Los hijos bastardos de Evita, o la literatura bajo el manto de estrellas de la cultura de masas”, *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies*, Vol 24, Nro 48, special edition Eva Perón, 1999. Print.
- . “Cómo la ficción consume las series: Radionovelas, telenovelas y la narrativa latinoamericana contemporánea”, *Global Media Journal Edición Iberoamericana*, Vol.2, Núm. 3 Primavera 2005. Web. Disponible en [http://gmje.mty.itesm.mx/articulos2/lidiasantos\\_ot04.html](http://gmje.mty.itesm.mx/articulos2/lidiasantos_ot04.html), consultado 15 de abril de 2012.
- Sarlo, Beatriz. *La pasión y la excepción*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2003. Print.
- . *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995. Web. Edición online en [http://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/festinverno/usu\\_doc/6761331-sarlo-beatriz-borges-un-escritor-en-las-orillas.pdf](http://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/festinverno/usu_doc/6761331-sarlo-beatriz-borges-un-escritor-en-las-orillas.pdf), consultado 30 de marzo de 2012.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo*. Prólogo de José P. Feinmann. Buenos Aires: Eduvim, 2009. Print.
- . *Conflicto y armonía de las razas en América*. Buenos Aires: Editorial Intermundo, 1946. Print.
- Schechner, Richard. “Schechner y la performance”, entrevista *Diario La Nación*, 9 de diciembre de 2000. Web. Disponible en

<http://www.lanacion.com.ar/44228-schechner-y-la-performance>, consultado 9 de abril de 2012.

- Sebreli, Juan José. *Crítica de las ideas políticas argentinas*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 2003. Print.
- . *Eva Perón ¿Aventurera o militante?* Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1966. Print.
- . *Buenos Aires. Vida cotidiana y alienación*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1965. Print.
- . *Comediante y mártires. Ensayo contra los mitos*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana-Debate, 2008. Print.
- . *Los deseos imaginarios de los argentinos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992. Print.
- Shumway, Nicolás. *La invención de la Argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2002. Print.
- Sillato, María del Carmen. “La razón de mi vida de Eva Perón: el texto como espacio de auto-representación melodramática”, *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies*, Vol 24, No. 48, 1999. Special issue: Rita De Grandis, ed. “Evita/Eva Perón: Variations on a Myth”, 177-193. Print.
- Sloterdijk, Peter. *El desprecio de las masas*. Trad. Germán Cano. Valencia: Pre-Textos, 2002. Print.
- Sontag, Susan. *La enfermedad y sus Metáforas*. Trad. Mario Muchnik. Buenos Aires: Taurus, 2003, Print.
- Sonntag-Grigera, Gabriela. *Eva Perón: Books, Articles and other Sources of Study. An Annotated Bibliography*. Madison: Secretariat, Seminar on the Acquisition of Latin American Library Materials, Memorial Library U. of Wisconsin-Madison, 1983. Print.
- Soria, Claudia. *Los cuerpos de Eva: Anatomía del deseo femenino*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2005. Print.
- Susti González, Alejandro. “Seré millones”. *Eva Perón: melodrama, cuerpo y simulacro*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007. Print.
- Svampa, Marsitella. *El dilema argentino. Civilización o Barbarie*. Buenos Aires: Taurus, 2006. Print.
- Taborda, Saúl. *Facundo*. Cuadernos del Centro de Derecho y Ciencias Sociales (F.U.B.A.), Buenos Aires: Editorial Parrot, 1959. Print.
- Taylor, [Julie] M. *Eva Perón, the Myths of a Woman*. Chicago: U of Chicago P. 1979. Print.

- Taylor, Diana. "Hacia una definición de performance". Trad. Marcela Fuentes, s/f. Web. Disponible en <http://www.crim.unam.mx/cultura/ponencias/PONPERFORMANCE/Taylor.html>, consultado 8 de mayo de 2012.
- Tedio, Guillermo. "Borges y 'El Sur': Entre gauchos y compadritos". *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, n° 14, 2000. Web. [http://www.ucm.es/info/especulo/numero14/bor\\_gauc.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero14/bor_gauc.html), consultado 8/5/2010.
- . "El relativismo de las visiones en la narrativa de Jorge Luis Borges". *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, n° 20, 2002. Web <http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/relativi.html>, consultado 10 de abril de 2012.
- Tejada, Ana Lerdo de y Aurora Zubillaga. *Un año más*. Buenos Aires: Editorial Luis Lasserre, 1953. Print.
- Terán, Oscar, *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual Argentina 1956-1966*. Buenos Aires: Puntosur Editores, 1991. Print.
- Urondo, Francisco. "Julio Cortázar: el escritor y sus armas políticas". Revista *Panorama* N° 184, 24 de noviembre de 1970, pp. 44-50. Print.
- Vassallo, María Sofía. "El diálogo entre Evita y la multitud del 22 de agosto de 1951". Web. Disponible en <http://www.lenguas.unc.edu.ar/aledar/hosted/actas2009/expositores/Vassallo,%20Maria%20Sofia.pdf>, consultado 12 de enero de 2012.
- Walsh, Rodolfo. "Esa mujer", en *Las pruebas de imprenta y otros textos*. Buenos Aires: Macmillan, 2006. Print.
- Žižek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. London/New York: Verso, 1995. Print.
- Zuffi, María Griselda. *Demasiado real: Los excesos de la historia en la escritura de Tomás Eloy Martínez*. Buenos Aires: Corregidor, 2007. Print.
- . "Atravesando géneros: cuerpo y violencia en Santa Evita". *Romance Languages Annual* 10.2, 869-73. Web. Disponible en <http://tell.fl.purdue.edu/RLA-Archive/1998/spanish-html/Zuffi,%20Maria%20Griselda.htm>, consultado 10 de abril de 2012.