

PROCESOS DE (DES)MITIFICACIÓN EN LA NOVELA DE PERÓN Y SANTA EVITA DE TOMÁS ELOY MARTÍNEZ

En las novelas lo que es verdad es también mentira. Los autores construyen a la noche los mismos mitos que han destruido por la mañana.

(Tomás Eloy Martínez, *Santa Evita*, p. 389)

Al estudiar la llamada Generación parricida de 1955, en la Argentina, notaba cómo «no obstante el peso del peronismo sobre los escritores argentinos, todavía no se había escrito una gran novela sobre el tema».¹ Hoy encuentro respuesta eficaz a esta carencia en las dos novelas de Tomás Eloy Martínez que vienen a incrementar la ya larga lista de textos que directa o indirectamente se refieren al Peronismo.² Precisamente este narrador se encarga de ilustrar a su lector, en *Santa Evita*, sobre algunos textos, básicamente cuentos o ensayos en los cuales los autores del Río de la Plata han reelaborado el tema casi vedado del peronismo. Para el periodista/novelistas argentino «algunos de los mejores relatos de los años cincuenta son una parodia» de la muerte de “ella”, de “esa mujer”, puesto que «los escritores necesitaban olvidar a Evita, conjurar su fantasma.» (SE: 198)

Entre los textos en los cuales vislumbra como referente a Evita, menciona los siguientes:

- a) *El examen* de Julio Cortázar, novela escrita en 1950, pero publicada tres décadas después, en donde se presenta la historia de una multitud animal que se descuelga desde todos los rincones de la Argentina para adorar un hueso en la Plaza de Mayo (SE: 197);
- b) el cuento *Ella* de Juan Carlos Onetti, escrito en 1953 y publicado 40 años después, tinte de verde el cadáver de “ella”, pronombre que encubre el nombre pero no la identidad referenciada: la mención al embalsamador catalán, al “mandatario mandante”, al anuncio oficial de la muerte de “ella”, no dejan duda para su identificación;
- c) *El simulacro* (1960) de Jorge Luis Borges. En este breve texto, «Eva es una muñeca muerta en un cajón de cartón, que se venera en todos los arrabales». Lo que le sale, sin embargo es, sin que él lo quisiera —porque no siempre la literatura es voluntaria— un home-

¹ Diógenes Fajardo V.: “*La novelística de David Viñas*”, Disertación Doctoral, Ann Arbor, Michigan, University Microfilms, 1981, p. 34.

Para el estudio del tema literario y peronismo véase Rodolfo Borello: *El peronismo (1943-1955) en la narrativa argentina*, Ottawa, Dovehouse Ed., 1991.

² Tomás Eloy Martínez: *La novela de Perón* (Buenos Aires, Planeta, 1991) y *Santa Evita* (Bogotá, Planeta, 1995). Todas las referencias a estas novelas se harán en el texto mismo del trabajo precedidas de las abreviaturas NP o SE y según estas ediciones.

naje a la inmensidad de Evita: En *El simulacro*, Evita es la imagen de Dios mujer, la Dios de todas las mujeres, la Hombre de todos los dioses. (SE:99) La alusión se hace evidente al final del texto borgeano: «El enlutado no era Perón, y la muñeca rubia no era la mujer Eva Duarte, pero tampoco Perón era Perón, ni Eva era Eva sino desconocidos o anónimos (cuyo nombre secreto y cuyo rostro verdadero ignoramos) que figuraron, para el crédulo amor de los arrabales, una crasa mitología».³

d) finalmente, aparece *Esa mujer* de Rodolfo Walsh,⁴ cuento que en buena medida sintetiza muchos de los elementos empleados en la vasta literatura sobre el peronismo. Uno de ellos es el juego ambiguo entre verdad, ficción, entre historia y literatura: «Todo lo que el cuento decía era verdadero, pero había sido publicado como ficción y los lectores queríamos creer también que era ficción. Pensábamos que ningún desvarío de la realidad podría tener cabida en la Argentina, que se vanagloriaba de ser cartesiana y europea».⁵

Incluso se puede llegar a pensar, como lo hace el autor/narrador de *Santa Evita* que «todos los relatos que Borges compuso en esa época 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 su sentido. Sin Perón la escritura de Borges no tendría estímulos, refinamientos de elusión, metáforas perversas». (SE: 57) Pero también «explícita o implícitamente, muchos de estos jóvenes vieron en Borges al representante de una clase que arruinó el país y abrió paso a Perón».⁶

En el contexto argentino los personajes míticos que mejor tipifican la traumática relación entre política y militarismo son el general Juan Domingo Perón y su segunda esposa, Eva Duarte, “Evita”. Ellos, por antonomasia, han encarnado —en Argentina y aún en la América Latina— un proceso de mitificación entendido, a la manera de Umberto Eco, «como una simbolización inconsciente, como identificación del objeto con una suma de finalidades no siempre racionalizables, como proyección en la imagen de tendencias, aspiraciones y temores, emergidos particularmente en un individuo, en una comunidad, en todo un período histórico».⁷

³ Jorge Luis Borges: *El hacedor, Obras completas*, p. 789.

⁴ En los “Reconocimientos”, Tomás Eloy Martínez hace evidente el vínculo intertextual con *Esa mujer*: «A Rodolfo Walsh, que me guió en el camino hacia Bonn y me inició en el culto a “Santa Evita”» (SE:393).

En un artículo inédito, Amelia Royo señala que “es muy sorprendente que en 1995 otro periodista-novelandor del peronismo reconstruya desde y como Walsh —sin excluir otra infinidad de fuentes— el mismo intrincado capítulo del robo y desaparición del célebre cadáver”.

⁵ Por supuesto que la lista de textos sobre el peronismo no se limita a estos autores mencionados por Martínez. Baste, por ejemplo, mencionar el libro de cuentos *Las malas costumbres* de David Viñas (Buenos Aires, Ed. Jancana, 1963), el cual trae varios relatos con ese tema: En el cuento *Entre delatores*, un oficial provoca a sus compañeros para que no presten atención a “ese imbécil y su mujer que nos manda a todos”. (p. 79) En *El privilegiado*, la protagonista, una maestra, no puede soportar el peronismo pero sucumbe ante su alumno favorito, quien sólo se dedica a mostrarle fotos de Evita. El cuento *El avió negro* se basa en el mito del retorno del general. La historia otorgó valor profético a este relato.

⁶ Emir Rodríguez Monegal: *El juicio de los parricidas*, Buenos Aires, Deucalión, 1966, p. 68.

⁷ Umberto Eco: *Apocalípticos e integrados*, 11ª ed., Barcelona, Lumen, 1963, p. 219.

A novelar el mito se ha dedicado la escritura de Tomás Eloy Martínez en *La novela de Perón y Santa Evita*. En estos textos ficticios no se pretende dar respuestas sino plantear aun más preguntas, particularmente sobre cómo se fue construyendo el mito y, a la vez, cómo se dio y se da el proceso inverso, es decir, «de disolución de un repertorio simbólico institucio-nalizado».⁸ El sólo hecho de tomar como referente de la escritura novelesca a estas dos figuras de innegable connotación mitológica, hace que el resultado sea una narración con menor carácter mítico: «El personaje del mito encarna una ley, una exigencia universal, y debe ser en cierta medida *previsible*: no puede reservarnos sorpresas. Un personaje de novela debe ser, en cambio, un hombre como cualquiera de nosotros, y aquello que pueda sucederle debe ser tan imprevisible como lo que pueda sucedernos a nosotros».⁹ La aspiración del novelista se orienta, por lo tanto, a la creación de personajes con una dimensión universal estética, sin pretender la universalidad inherente al mito.

Tal vez el mayor enigma de las novelas de Tomás Eloy Martínez sobre Perón y Evita tenga que ver con esa dualidad de tener que presentar a unos personajes arquetípicos que en un momento histórico encarnaron las aspiraciones colectivas de una buena parte del pueblo argentino y, al mismo tiempo, convertirlos en personajes sometidos a una situación novelesca contemporánea que busca quitarles las máscaras con las que actuaron como personajes míticos.

La novela de Perón se inicia con una perfecta ubicación temporal: el 20 de junio de 1973, y con una acción muy definida: el regreso definitivo de Perón a la Argentina después de su largo exilio (18 años) en España. para un historiador este hecho es muy significativo, pues «para volver a unas formas democráticas de convivencia se piensa en el regreso de un ex dictador» y «para restituir el poder a los civiles se piensa en un militar».¹⁰ Para el novelista, ese regreso de Perón el 20 de junio de 1973 se convierte en el cumplimiento del mito del eterno retorno que le permitirá trazar los ejes temporales sobre los cuales se creará la realidad de la escritura ficcional. Toda la novela se estructurará como un continuo y permanente “zigzag” que le permite al lector conocer el pasado, volver a los preparativos para la bienvenida al General en ese presente, e incluso hacer una narración prospectiva de lo que pueda pasar en el futuro.

La conjugación de esos ejes temporales, particularmente del presente con el pasado, se da por diversos medios:

a) los recuerdos del general —plasmados en sus memorias— yuxtapuestos con los preparativos del regreso inminente a la Argentina; b) microrrelatos de personajes secundarios que conocieron en su trabajo y aficiones pseudomísticas a figuras históricas como José López Rega o María Estela Martínez y c) el recurso de las “fotografías narradas” por siete viejos parientes o conocidos, testigos de la vida pasada de Perón, que, el 20 de junio como figuras fantasmales se prestaron y presentaron a recibir a Perón en el Aeropuerto de Ezeiza. Esa

⁸ Eco, p. 219.

⁹ Eco, p. 229.

¹⁰ *Libro del año 1972*, Barcelona, Salvat Editores, 1972, p. 65.

estructura temporal de contrapunteo entre el pasado y el presente intensifica eficazmente «el clima de tensión, el horror de la masacre de Ezeiza y el profundo abatimiento que se sucedieron vertiginosamente ese fatídico día de junio».¹¹ Los recursos empleados revelan el intento de emplear algunas técnicas periodísticas en la construcción del discurso ficticio.

Evidentemente, estos diversos recursos narrativos lejos de pretender dar una visión monolítica, verdadera, rígida, incrementan las perspectivas, relativizan los hechos, destruyen la verdad, y por lo tanto, apartan al lector de una lectura mítica del texto. Desde los dos epígrafes con los cuales se abre la novela, se presenta la confrontación entre la ficción y la verdad. Sintomáticamente, el primero de ellos está tomado de un periodista/novelistas, Ernest Hemingway, para justificar «la posibilidad de que un libro de ficción deje caer alguna luz sobre las cosas que antes fueron narradas como hechos». El segundo presenta, en boca de Perón, un discurso sobre la relatividad de la verdad: «Los argentinos, como usted sabe, nos caracterizamos por creer que tenemos siempre la verdad». La tensión y ambigüedad generadas son factores fundamentales en el dinamismo de la escritura de Tomás Eloy Martínez. Por supuesto que esa tensión, creadora de efectos particulares en el lector, es de índole paradójica puesto que «la verdad es lo que se oculta», e investigando se puede dar «la verdad al desnudo» (NP: 38); pero el periodista está muy consciente de que «la verdad es inalcanzable: está en todas las mentiras, como Dios». (NP: 39) Muy congruentemente, se llega a invertir la relación entre “hecho → discursividad histórica para presentarnos cómo el relato puede ser el originador de los mismos hechos: «Nada de esto ocurrió [...] Y sin embargo, Perón no mintió al contar esas historias. Eran mentiras, pero las contó tantas veces que terminó creyéndolas». (NP: 274)

Teóricamente, es preciso recordar que cuando la novela se dedica a elaborar su discursividad sobre acontecimientos recientes y sobre personajes históricos adquiere necesariamente una fuerte carga política. Por otra parte, hay críticos —como Frederic Jameson— que argumentan sobre la prioridad de una interpretación política de los textos literarios como horizonte absoluto de todas las lecturas y de todas las interpretaciones.¹² Hacer una lectura política de la novela es, entonces, buscar la «ideología de la forma», es decir «los mensajes simbólicos que se nos transmiten por medio de la coexistencia de varios sistemas de signos, los cuales constituyen, por sí mismos, huellas o anticipaciones de modos de producción».¹³ En el caso de *La novela de Perón*, el inconsciente político se manifiesta intensamente en toda la textura de la novela; se comprueba, así, que no solamente tenemos una dimensión histórico-social, sino que todo en ella es, en última instancia, de carácter político, ya que tiene que ver con un grupo social que crea estos artefactos culturales y que, al mismo tiempo, sostiene tanto la productividad textual como la creación de sentido.

¹¹ Malva E. Filler: “Reseña de *La novela de Perón*” en «*Revista Iberoamericana*» 135–36 (1986), p. 762.

¹² Jameson, p. 17.

¹³ Jameson, p. 76.

La ideología de la forma en *La novela de Perón* gira en torno a algunos personajes de la política argentina y a la presentación de personajes secundarios posibles que representan diversas tendencias dentro de ella. Para nadie es un secreto que Perón ha sido la figura dominante de la política de la Argentina desde los años 40 y casi hasta nuestros días. Desde el mismo título, la novela de Tomás Eloy Martínez «juega ya con un sintagma equívoco, puesto que se trata de una construcción nominal formada por un núcleo sustantivo y un complemento, sintagma en el que, por razones más que obvias, el peso mayor lo lleva no el primero sino el segundo».¹⁴ Esas razones «más que obvias» tienen que ver con la importancia política de Perón. En la novela aparece como un viejo enfermo que regresa a gobernar; ha ganado las elecciones en Argentina, y los militares se habían resignado a dejarlo gobernar. Por supuesto, históricamente no es el mismo de 1945 cuando asumió el poder o el de 1955, cuando fue derrocado. Por otra parte, hay que ver una especie de continuidad puesto que la Argentina ha estado allí en la Residencia “17 de octubre” en Madrid.

Evidentemente, el juego estructural con los tiempos pasado, presente y futuro tiene la función de hacer que el lector perciba a esa figura fantasmal, cíclica, estática, en el tiempo sin tiempo del presente del mito. Mircea Eliade señalaba el papel de la Historia para superar el mito. Pero al mismo tiempo encontraba que paradójicamente, «ha logrado sobrevivir aunque radicalmente cambiado (por no decir perfectamente camuflado). Y lo más chocante es que perdura especialmente en la historiografía.»¹⁵

La novela de Perón promete al lector un discurso desplazado de lo mítico hacia lo histórico. Sólo que es preciso tener en cuenta que desde el título se nos dice que ese discurso histórico va a estar más cercano a lo ficticio que a lo que tradicionalmente se denomina como Historia.¹⁶

Sin embargo, no hay que perder de vista que en los discursos históricos las representaciones del pasado humano sólo son perceptibles (en la conciencia como en el discurso mismo) de la forma imaginaria. «La historia y lo histórico se originan en los hechos — hechos que dependen del lenguaje y de las posibilidades del lenguaje para su concreción. En esa medida, el hecho historiado es poética discursiva, es decir, tropos. Para nuestra civilización literaria e historia conjugan y conjugan en el ámbito de la escritura.»¹⁷ El novelista mane-

¹⁴ Goloboff, p. 99.

¹⁵ Mircea Eliade: *Mito y realidad*, 2ª ed., Madrid, Guadarrama, 1973, p. 129.

¹⁶ White establece que la distinción entre historias “históricas” e “historias ficcionales” no se da a nivel formal sino en su contenido. «Para el historiador narrativo, el método histórico consiste en investigar los documentos a fin de determinar cuál es la historia verdadera o más plausible que puede contarse sobre los acontecimientos de los cuales los primeros consisten en evidencia. Un verdadero relato narrativo, según esta concepción, es menos un producto del talento poético del historiador, tal como se concibe la presentación de los acontecimientos imaginarios, que el resultado necesario de una correcta aplicación del método histórico.» (Hayden White: *El contenido de la forma*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 42.)

¹⁷ Djelal Kadir: “Historia y novela: dramatización de la palabra” en el libro *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*. Caracas, Monteavila, 1984, p. 297.

ja esta escritura que le permite «crear un discurso imaginario sobre acontecimientos reales que puede ser no menos “verdadero” por el hecho de ser imaginario».¹⁸

¿Con qué objeto, podríamos preguntarnos, el novelista quiere hacer un discurso narrativo sobre un personaje histórico? La respuesta está directamente relacionada con el valor que se le da a la discursividad histórica para crear nuevos sentidos y posibilidades de significación de la Historia, puesto que la tarea del historiador, como anota Barthes, es la de reunir, más que hechos, significantes y relatarlos, es decir, organizarlos «con el fin de establecer un sentido positivo y de colmar el vacío de la pura serie».¹⁹

En *La novela de Perón* se comprueban los anteriores postulados teóricos sobre la relación historia/literatura. El objetivo del discurso histórico, por ejemplo, no es el de captar los hechos como son. Al contrario, el general es consciente de que no hay copia ingenua de la realidad, pues no hay garantía de que se ve lo que «es». Se puede argüir que hay documentación, pero también los documentos se inventan. (NP:52)

Esa conciencia de la historia que revela el personaje Juan Domingo Perón lo lleva a sentir más miedo a la historia que a la misma muerte; la historia revelará lo que él ocultó, mentirá sobre su vida, descubrirá que él también le ha mentado a la historia. En definitiva, le importa por encima de todo la imagen que por medio de la discursividad histórica se invente sobre él puesto que, un hombre es sólo lo que recuerda. Debiera decir, más bien: «un hombre no debiera ser lo que recuerda. Debiera ser su olvido». (NP:109)

Esta voluntad de olvido es la que produce el mito en la historia. Por otra parte, el empleo de la historia de la Argentina como el referente extratextual básico, permite al autor la desmitificación de la historia de su país. Juan Domingo Perón es presentado como héroe de la novela y no como personaje mitificado por la historia. Este proceso de desmitificación está directamente relacionado con esa discursividad que humaniza al personaje presentándolo como un ser débil, que duda y sufre, que reflexiona y se lamenta. De ahí su rotunda afirmación: «No conozco la duda. Un conductor no puede dudar. ¿Se imagina usted a Dios dudando un solo instante? Si Dios dudara, todos desapareceríamos.» (NP:331) O su reclamo a esa discursividad que ejemplifica la escritura narrativa ficcional de Tomás Eloy Martínez:

La historia no tiene por qué saber que yo, Juan Domingo Perón, tengo derecho a las vacilaciones, a la debilidad de no poder. Que a los setenta y siete años, no hallo mejor respuesta que una buena pregunta. (NP:108)

Al final de la novela, el lector percibe plenamente que el regreso de Perón pone al descubierto esas vacilaciones que debilitan el mito: Perón parece improvisar un discurso, pero se hace evidente que su voz articula las palabras que segundos antes ha musitado, con sus labios, López Rega. Sin embargo, cuando la gente se da cuenta de la treta, y se desencanta, no

¹⁸ White: *El contenido de la forma*, p. 74.

¹⁹ Roland Barthes: “Le discours de l’histoire” en *Poétique*, 49, Paris, Seuil, 1982, p. 19.

encuentra otra manera de conservar su imagen sino en el terreno mítico. (NP:353) Incluso el día de su entierro, hecho que a la vez cierra la novela, una de sus fieles creía que «todo podía suceder, que bastaba decirlo para que sucediera: —¡Resucitá, machito! ¿Qué te cuesta?». (NP:358)

El nuevo sentido que comunica el discurso histórico sobre Perón es el de la desmitificación de ese héroe construido por el discurso oficial que ejemplifica en la novela José López Rega. Pero que, en forma alucinante, aparece en los documentos históricos.²⁰

Su trabajo como historiador oficial es el de estar atento a que se presente una sola versión de lo acaecido, que no haya ambigüedad posible. La concepción del general Perón es completamente contraria y ayuda a diferenciar entre el discurso mitificante (López Rega) y el discurso histórico como tal:

Si he vuelto a ser protagonista de la historia una y otra vez fue porque me contradije [...] La historia es una puta, López. Siempre se va con el que paga mejor. Y cuantas más leyendas le añadan a mi vida, tanto más rico soy y con más armas cuento para defenderme. Déjelo todo tal como está. No es una estatua lo que busco sino algo más grande. Gobernar a la historia. Cogerla por el culo. (NP:187)

En contraste con este proceso de mitificación del personaje y de la historia misma, aparece en la novela un constante intento de relativizar la historia, de quitar el fundamento de la simbolización inconsciente que se ha hecho sobre el personaje histórico. Una de las formas de lograrlo es la de narrar unos mismos sucesos desde diversas perspectivas.

De esta forma, el otro “héroe”, el novelesco, se humaniza con una discursividad que pone al descubierto los procesos de mitificación. No hay nada más desmitificante que poner al descubierto los mecanismos de funcionamiento del mito. Es lo que constata un personaje cuando dice que «el Perón oficial ya estará vaciado. Hay que buscar al otro». (NP:38) En la historia argentina se comprueba que «cuando la plebe adopta un mito, cont[a]mos con una masacre o, peor aún, con una nueva religión».²¹ La tendencia a sacralizar (mitificar) a Evita y Perón se dio simultáneamente con la que quería humanizarlos (desmitificarlos) y explica el hecho de que frente a ellos no se pudean tener sino dos sentimientos: la idolatría o el más profundo odio.

La única manera de diferenciar entre la *historia* de Perón y la *novela* de Perón es la de prestar atención a la poética narrativa que ofrece la ficcionalización. La vida de Perón es

²⁰ Un buen ejemplo se encuentra en el discurso con el cual el gobernador de Buenos Aires, Carlos Aloé, clausuró los cursos de la escuela sindical n° 1 de CGT:

«La Doctrina Nacional está destinada a consolidar la acción del movimiento en el tiempo y en el espacio, es decir, que a través de una acción mística, de una acción espiritual dentro de todos los argentinos vaya formando en cada uno de ellos un pequeño Perón, puesto que los hombres desaparecen pero los pueblos permanecen» (citado por Louis Mercier Vega: *Autopista de Perón: Balance del peronismo*, Barcelona, Tusquets, 1975, p. 155).

²¹ E. M. Cioran: *Silogismos de la amargura*, Barcelona, Tusquets, 1990, p. 128.

presentada en la obra de Tomás Eloy Martínez como parte de una novela. Sin embargo, para un lector no argentino, desconocedor de los pormenores históricos de esa nación, hay elementos tan ficcionales que no parecen tomados de la realidad. Por ejemplo, el empleo fetichista del cadáver de Evita tanto por los peronistas, como por los militares golpistas después de 1955. Sólo así se puede explicar el hecho histórico de que el presidente argentino Alejandro Lanusse hubiese ordenado que devolvieran a Perón el cadáver de su segunda esposa en 1971. (NP:55)

Dentro del proceso de desmitificación tiene singular importancia el ingreso del autor a este mundo de ficción/realidad como un personaje más cuando aparece entrevistando al General, en su calidad de periodista de la revista *Panorama* (NP:186), como novelista incipiente (NP:192) o como un muerto de hambre (NP:194), puesto que *rompe los límites entre realidad y ficción*. El autor narra a Zamora, un periodista personaje, sus encuentros con Perón en Madrid, que le han permitido «sentir que un personaje de la historia es algo más que escritura». (NP:262) Pero que, paradójicamente, no conduce al autor a su mitificación (una única versión oficial) sino que produce el efecto contrario: «Tantos rostros le vi que me decepcioné. De repente, dejó de ser un mito. Finalmente me dije: es un nadie. Apenas es Perón». (NP:262)

Este efecto desmitificador se explica mucho más si se tiene en cuenta que para el autor, el peronismo es fundamentalmente un recuerdo no vivido como experiencia personal, sino como resultado de la imagen mitificadora de los medios de comunicación. (NP:266)

En *La novela de Perón* su autor no ha querido tan solo ficcionalizar la historia mediante la yuxtaposición de personajes históricos y seres de ficción, sino que, además, ha logrado plasmar unos enunciados que producen la ficcionalización del discurso historiográfico, puesto que permite el ingreso al mundo ficcional no ya sólo de personas o de objetos sino de discursos conocidos, preexistentes,²² que a su vez se fundamentan en otras discursividades.²³ Al cambiar la forma del discurso puede que no haya cambiado la información sobre su referente explícito, pero, ciertamente, ha logrado modificar el significado producido por él.²⁴ Este nuevo significado tiene que ver con la desmitificación de la historia reciente de la Argentina que permite establecer una relación dialógica con el pasado para iluminar el nublado presente.

Sin duda alguna, en *La novela de Perón*, el personaje por evocación es Eva Duarte, la conocidísima Evita Perón. Intencionadamente se comunica como un espíritu que vive mucho más ahora que en su tiempo mortal. Es un personaje real sobre el cual el imaginario social construye un personaje de novela, pero, a la vez, profundamente mítico y, por lo tanto,

²² Cfr. Walter Mignolo: "Ficcionalización del discurso historiográfico" en el libro *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1986, pp. 203-204.

²³ El discurso de Perón, por ejemplo, aparece en la novela fundamentado en varios autores; entre ellos Clausewitz, cuyo libro sobre la guerra —según Cioran— fue texto de cabecera de Lenin y Hitler. «Y nos preguntamos todavía por qué este siglo está condenado.» (Cioran: *Silogismos de la amargura*, p. 127)

²⁴ White: *El contenido de la forma*, p. 60.

fuera del tiempo. Encuentro muy significativo que Tomás Eloy Martínez haya empleado un texto descriptivo de Evita que sirve como de gozne para unir las dos novelas:

Era (dicen) nada, o menos que nada: un gorrión de lavadero, un caramelo mordido, tan delgadita que daba lástima. Se fue volviendo hermosa con la pasión, con la memoria y con la muerte. Se tejió a sí misma una crisálida de belleza, fue empollándose reina, quién lo hubiera creído. (NP:256; SE:11)

En *La novela de Perón*, el carácter mítico de Evita se incrementa por el empleo de una estructura narrativa de contrapunteo con la 3ª esposa del General Perón, la conocida María Estela Martínez, o Isabelita. Simbólicamente, López Rega, el astrólogo, fracasa en su intento de crear un *golem* mediante la conjunción de los espíritus de Evita y de Isabel. Al final, ésta no responde con la mágica frase ritual «Que assim seja». (NP:256–259) Isabel Martínez logra ser la compañera de fórmula de Perón y es elegida Vicepresidente, cosa que Evita no pudo lograr a causa de la oposición de los militares. Sin embargo, para el pueblo, ese 20 de junio de 1973, su imagen está presente e inspira a quienes quieren tomar los micrófonos del palco en Ezeiza y humillar a Isabel «coreando que hubo una sola Evita y que es irremplazable» (NP: 101): «Evita hay una sola, no rompan más las bolas [...] Si Evita viviera sería montonera». (NP:210–11) No hay duda de que el nicho mítico de Evita no puede ser ocupado por ninguna otra. Ni aunque se lo proponga.

El novelista es consciente en todo momento que está trabajando con una figura mítica que ha padecido muchísimas construcciones, una de las cuales es «“No llores por mí, Argentina”, la ópera, el musical (¿cómo se llama eso?) [que] ha simplificado y resumido el mito. La Evita a la que en 1947 la revista *Time* declaraba indescifrable, ahora se ha convertido en un artículo cantabile de *Selecciones del Reader's Digest*». (SE:203) Y ya estamos saturados de la nueva versión fílmica de Allan Parker con la Evita Madonna...

El proceso de construcción del mito tiene dos fases: por una parte, la elaboración en el inconsciente colectivo de la imagen en la cual se proyectan las aspiraciones y deseos de un pueblo y, por la otra, la forma escrita que adopta esa simbolización mítica, no siempre coincidente. Así, lo entiende el narrador/novelistas:

El mito se construye por un lado y la escritura de los hombres, a veces, vuela por otro. La imagen que la literatura está dejando de Evita, por ejemplo, es sólo la de su cuerpo muerto o la de su sexo desdichado. La fascinación por su cuerpo muerto comenzó aun antes de la enfermedad, en 1950. (SE:197)

Hacia la mitad de la novela, en el capítulo VIII de los 16 que la componen, el narrador quiere responder una pregunta que sirve para hacer completamente diáfana la dimensión del personaje y para capacitar a su lector en su percepción. La pregunta es: «¿Cuáles son los elementos que construyeron el mito de Evita?» Y las razones enunciadas son las siguientes:

1. «Ascendió como un meteoro desde el anonimato de pequeños papeles en la radio hasta un trono en el que ninguna mujer se había sentado: el de Benefactora de los Humildes y Jefa Espiritual de la Nación.» (SE:183)²⁵

[...] En una de sus invectivas memorables, Ezequiel Martínez Estrada definió así a la pareja: “Todo lo que le faltaba a Perón o lo que poseía en grado rudimentario para llevar a cabo la conquista del país de arriba a abajo, lo consumió ella o se lo hizo consumir a él. En ese sentido también era una ambiciosa irresponsable. En realidad, él era la mujer y ella el hombre.” (SE:184)

2. «Murió joven, como los otros grandes mitos argentinos del siglo [Gardel y el Ché] a los treinta y tres años»:

[...] Como sucede con todos los que mueren jóvenes, la mitología de Evita se alimenta tanto de lo que hizo como de lo que pudo hacer.

3. Fue el Robin Hood de los años cuarenta. Míticamente se convirtió en la Reina- Madre-Santa de sus descamisados. Pero no hay que olvidar que Evita quería que la beneficiencia en pleno llevara su nombre. Trabajó día y noche por esa eternidad (186–189)

4. «Perón la amaba con locura.»

El amor no tiene unidades de medida, pero es fácil darse cuenta de que Evita lo amaba mucho más [...] Una mujer debe elegir, se decía Evita, no esperar a que la elijan. Una mujer debe saber desde el principio quién le conviene y quién no. Jamás había visto a Perón salvo en las fotografías de los diarios. Y sin embargo, sentía que algo los predestinaba a estar juntos: Perón era el redentor, ella la oprimida [...] Sus carnes se necesitaban; apenas se tocaran, Dios las encendería. Ella confiaba en Dios, para quien ningún sueño es irreal. (SE:191)

En este contexto será conveniente señalar que a la pregunta de quién conquista a quién, el coronel Moori Koening se autorresponde:

Ella se le presentó con una frase de alto voltaje seductor: “Gracias por existir, coronel”, y le propuso que durmieran juntos esa misma noche. Siempre fue de armas llevar. No concebía que la mujer pudiera ser pasiva en ningún campo, ni aun en la cama, donde lo es por mandato de la naturaleza. El aspirante a

²⁵ Alguien podría pensar que se trata de un recurso novelístico del autor. Nada más ajeno a la realidad. Un historiador nos había resumido la dimensión de Evita en la Argentina en 1952: “A medida que su agonía progresa, se le conceden todo tipo de honores públicos. Una nueva provincia, La Pampa, llevará su nombre. El Congreso le otorga el título de ‘Jefa Espiritual de la Nación’. Su libro *La razón de mi vida*, se convierte en texto escolar obligatorio a partir del 17 de julio.” (Mercier Vega, p. 129).

dictador era en cambio, algo incauto en las lides eróticas: romancón, de gustos simples. La que lo levantó fue ella. Tenía muy claro lo que quería. (SE:137)

5. «Para mucha gente, tocar a Evita era tocar el cielo. El fetichismo. Ah, sí; eso ha tenido una enorme importancia en el mito.»

[...] Sé que hay unos cien —por lo menos cien— objetos usados, besados o tocados por la Dama de la Esperanza, que han servido para su culto. (SE:194)

6. «Lo que podría llamarse “relato de los dones”»:

En cada familia peronista circula un relato [...] En la escenografía de los relatos, todo sucede una mañana: soleada, de primavera, ni una nube en el cielo, se oye música de violines. Evita llegó y con sus grandes alas ocupó el espacio de los deseos, sació los sueños. Evita fue la emisaria de la felicidad, la puerta de los milagros. (SE:195)

7. «El monumento inconcluso». En 1951, Evita propuso un gigantesco homenaje al descamisado. Sólo que Evita se entusiasmó tanto con el proyecto que cambió la figura del trabajador por la de ella misma: así yo me sentiré cerca de mi pueblo y seguiré siendo el puente de amor tendido entre los descamisados y Perón. (SE:196) El monumento jamás se levantó.

Desde la perspectiva histórica estas serían algunas de las razones para la explicación de la mitificación de Evita. Pero desde el punto de vista de la escritura es necesario señalar cómo se re-construye el mito en la textura narrativa por medio de la nominación, de su relación con la estructura narrativa y, por supuesto, la pretendida canonización que sirve de título a la novela.

En primer lugar se debería preguntar ¿tiene el nombre algún sentido mítico? Ante el fracaso del escritor para hacer su novela acude en vano a la invocación del nombre de ese ser superior en busca de ayuda:

Evita, repetía, Evita, esperando que el nombre contuviera alguna revelación: que Ella fuera, después de todo, su propio nombre. Pero los nombres no comunican nada: sólo son sonido, un agua del lenguaje. (SE:63)

En el plano discursivo, el nombre de Evita permite al narrador plantear algunos juegos con el nombre de Eva:

eva = ave
 ↓ ↓
 mito

El empleo del juego eva/ave y su sentido cosmogónico son explotados por el autor para establecer estas relaciones que le crean la sensación de que «esta novela [...] se parece a los restos de mitos que fui cazando por el camino». (SE:65) Con los restos puede volver a crear nuevos sentidos y establecer las coordenadas para su escritura:

Mito es el nombre también de un pájaro que nadie puede ver, e historia significa búsqueda, indagación: el texto es una búsqueda de lo invisible, o la quietud de lo que vuela. (SE:65)

Pero el juego por excelencia con el nombre de la protagonista se da cuando parodia el acercamiento al diccionario:

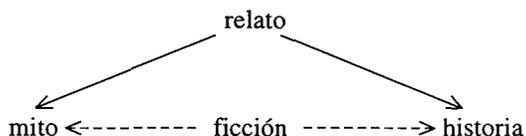
EVITA. Verb. Conjug. 3ª per. sing. pres. de evitar (del lat. “evitare”, “vitare”).
Estorbar. Impedir. Hacer que no ocurra cierta cosa que iba a ocurrir.

Evitaría la palabra evita. Evitaría las malsanas palabras de alrededor: levita/ prenda masculina; levitar (Ocult.)/alzarse en el aire sin apoyo visible; vital/ adjetivo, de la vida. Evitaría todo lenguaje contaminado por el mal agüero de esa mujer. La llamaría Yegua, Potranca, Bicha, Cucaracha, Friné, Estercita, Milonguita, Butterfly: usaría cualquiera de los nombres que ahora rondaban por ahí, mas no el maldito, no el prohibido, no el que rociaba desgracia sobre las vidas que lo invocaban. La morte è vita, Evita, pero también Evita è morte. Cuidado. La morta Evita è morte. (SE:131)

El nombre mítico se ha transformado lúdicamente en el nombre vedado que es necesario *evitar*.

El análisis de los procesos de (des)mitificación necesariamente tienen que ver con un modo de narrar. Se ha señalado cómo el mito es una historia sagrada, o un relato que establece un sistema de comunicación de segundo grado. El volver a narrar a Evita y a Perón es continuar la elaboración de una imagen para que reinicie su aventura mítica.²⁶ El mito aparece cuando se crea una imagen que responde a los deseos inconscientes y adopta la forma de una narrativa:

Lo primero que noté fue que en esos papeles había un relato. Es decir, el manantial de un mito; o más bien un accidente en el camino donde mito e historia se bifurcan y en el medio queda el reino indestructible y desafiante de la ficción. (SE:366)



²⁶ «Un mito es una imagen participada y una imagen es un mito que comienza su aventura, que se particulariza para irradiar de nuevo.» (José Lezama Lima: *Esfera imagen*, Barcelona, Tusquets, 1979, p. 17).

La ficción que alimenta tanto al mito como a la historia a la vez se nutre de una cantidad innumerable de microrrelatos que tienen el efecto de crear la discursividad imaginaria alrededor de estos personajes mítico/históricos pues no se constriñen al nivel discursivo o actancial de un apasado real sino que se encaminan al mundo de lo posible y del deseo:

Poco a poco, Evita fue convirtiéndose en un relato que, antes de terminar, encendía otro. Dejó de ser los que dijo y lo que hizo para ser lo que dicen que hizo. (SE:21)

Mediante esa conversión en relato, Evita se va transfigurando en mito, dirigido para el consumo de un pueblo al que no se le invita a participar en «un proyecto, sino que se le sugiere que desee algo que otros han proyectado». ²⁷ Por ello, Evita puede aparecer como una enorme red que salía a cazar deseos como si la realidad fuera un campo de mariposas. (SE:75)

[...] Evita no era ya la misma: le había llovido el polen de los deseos y los recuerdos ajenos. Transfigurada en mito, Evita era millones. (SE:65)

Esa transfiguración mítica se realiza siguiendo unos patrones culturales que Evita había aprendido en los largos y difíciles años que antecedieron a su definitivo encuentro con el entonces Coronel Perón. Se justifica, así, el que quiera mitificarse al estilo de las figuras de celuloide:

Pero Evita, que no tenía otra cultura que la del cine, quería que su proclamación se pareciera a un estreno de Hollywood, con reflectores, música de trompetas y aluviones de público. (SE:94)

En definitiva, ese proceso de (des)mitificación que se da en las novelas de Tomás Eloy Martínez se pone en funcionamiento gracias a la narración; sólo gracias a ella se puede sustraer al tiempo de la consumación y, por el contrario, buscar la manera de lograr la propia eternización:

«Pero así como detestan ser desplazadas de un lugar a otro, las almas también aspiran a que alguien las escriba. Quieren ser narradas, tatuadas en las rocas de la eternidad. Un alma que no ha sido escrita es como si jamás hubiera existido. Contra la fugacidad, la letra. Contra la muerte, el relato.» (SE:62)

La anterior condición no se aplica solamente a los relatos míticos sino a los históricos. En realidad, de los personajes históricos como Evita y Perón, sólo nos quedan relatos (SE:176). ²⁸

²⁷ Eco, p. 240.

²⁸ Valdría la pena analizar las dos formas empleadas para lograr la perduración de Evita: por una parte, el embalsamamiento y, por otra, el relato. Las dos acciones son totalmente complementarias: El arte del embalsamador se parece al del biógrafo: los dos tratan de inmovilizar una vida o un cuerpo en la pose con que debe recordarlos

El escritor/narrador de *Santa Evita* siempre está consciente de su papel en esa (des)creación del mito. Esa conciencia se manifiesta necesariamente al elegir una forma de narrar y al imponerle al relato una estructura específica:

Mi primer impulso fue contar a Evita siguiendo el hilo de la frase con que Clifton Webb abre los enigmas de *Laura*, el film de Otto Preminger: “Nunca olvidaré el fin de semana en que murió Laura”. Yo tampoco había olvidado el brumoso fin de semana en que murió Evita. Esa no era la única coincidencia. Laura había resucitado a su modo: no muriendo; y Evita lo hizo también: multiplicándose. (SE:63)

Pero, al mismo tiempo, no hay que olvidar que esa multiplicación se logra gracias a la escritura. En *Santa Evita*, la estructura narrativa será parte del objeto de búsqueda para encontrar aquella que mejor sirva para la presentación de esas figuras míticas.²⁹ Siguiendo un poco a Rodolfo Walsh, T. E. Martínez estructura su novela alrededor de tres ejes:

Nivel	Mito	Profanación ↓ necrofilia	Narración
Personaje	Evita	Cadáver/Coronel	Periodista/novelistas
Tiempo	cíclico	pasado/memorias	presente

Y el coronel, en las interminables vigilias junto al cuerpo, se había dejado llevar por una pasión necrofílica. Todo lo que el cuento decía era verdadero, pero había sido publicado como ficción y los lectores queríamos también creer que era ficción. [...]

la eternidad. *El caso Eva Perón*, relato que Ara completó antes de morir, une las dos empresas en un sólo movimiento omnipotente: el biógrafo es a la vez el embalsamador y la biografía es también una autobiografía de su arte funerario. Eso se ve en cada línea del texto. Ara reconstruye el cuerpo de Evita sólo para poder narrar cómo lo ha hecho. (SE:157)

²⁹ «Recordé el tiempo en que anduve tras las sombras de su sombra, yo también en busca de su cuerpo perdido (tal como se cuenta en algunos capítulos de *La novela de Perón*), y los veranos que pasé acumulando documentos para una biografía que pensaba escribir y que debería llamarse, como era previsible, *La perdida*.» (SE:64)

Vaticano recibió casi cuarenta mil cartas de laicos atribuyendo a Evita varios milagros y exigiendo que el Papa la canonizara. (SE:66)

Como se sabe, el proceso de beatificación sólo se puede iniciar después de la muerte. Para los fieles de Santa Evita, era «una afrenta a la fe del pueblo peronista», que el Sumo Pontífice no reconociese de inmediato la santidad de quien —en virtudes— era inferior tan sólo a la Virgen María. Guiados por la fe, sus devotos testimonian los rasgos típicos de su santidad:

La interrumpí: “Evita no tiene ninguna aureola”, dije. “A mí no me podés vender ese boleto”. “Sí, tiene”, porfió la de nariz más grande. “Todos se la vimos. Al final, cuando se despidió, también la vimos elevarse del palco un metro, metro y medio, quién sabe cuánto, se fue elevando en el aire y la aureola se le notó clarísima, había que ser ciega para no darse cuenta.” (SE:118)

Ese proceso de mitificación culmina cuando se relaciona esa especie de muerte continuada que Evita/cadáver experimenta con la figura mayor del cristiano:

Pensó al subir por la planchada, que Evita había pasado por varias muertes en los últimos dieciséis meses, y a todas esas muertes había sobrevivido: al embalsamamiento, a los secuestros, al cine donde había sido una muñeca, al amor y a las injurias del Coronel, a los insensatos delirios de arancibia en el atilillo de Saavedra. Pensó que ella moría casi a diario, como Cristo en el sacrificio de las misas. (SE:332)

Pero la novela no se limita a este espacio señoreado por lo mítico. Sabe que tiene también como función la desacralización de esa figura mítica. Entiende que debe decir lo que se ha querido ocultar. Que la función de la literatura es la de profanar el mito, la de entronizar la carnavalización. El novelista confiesa que la seducción que experimenta por su personaje se debe «a sus márgenes, su oscuridad, lo que había en Evita de indecible». (SE:64) Le interesa corroborar, por ejemplo, cómo parte de la mitificación es la omisión de la vida sexual de la nueva santa y cómo la función de la escritura es correr el velo sobre eso que se quiere ocultar:

Evita quería borrar el sexo de su imagen histórica y en parte lo ha conseguido. Las biografías que se escribieron después de 1955 guardan un respetuoso silencio sobre ese punto. Sólo las locas de la literatura la inflaman, la desnudan, la menean, como si ella fuera un poema de Oliverio Girondo. Se la apropian, la palpan, se le entregan. Al fin de cuentas, ¿no es eso lo que Evita pidió al pueblo que hiciera con su memoria? (SE:202)

En relación con la narración, se impone como parte del proceso de desmitificación, una escritura secular, fabulosa que adquiere la cualidad de lo imaginario, de algo sobre lo cual

se admite que no es verdadero. El narrador es consciente de que se encuentra frente a los restos de una figura mítica, pero también de la necesidad de desmitificarla:

No iba a dejar que las supersticiones me arredraran. No iba a contar a Evita como maleficio ni como mito. Iba a contarla tal como la había soñado: como una mariposa que batía hacia adelante las alas de su muerte mientras las de su vida volaban hacia atrás. (SE:78)

El maleficio tiene que ver con el final trágico de todos los que han tenido que ver con el tema de Eva; ella es un mal agüero.³⁰ A pesar de los riesgos, el novelista sabe que no puede simplemente repetir una realidad mítica sino que tiene que inventarla de nuevo (SE:97), con base en fuentes poco confiables porque se basan en la ambigüedad de la realidad y en el lenguaje. (SE:143) Por lo tanto, se puede dar incluso la posibilidad de que los personajes históricos actúen, finjan, inventen como los novelistas, y al hacerlo, se ofrezcan como modelos a imitar:

Mintieron [Perón y Evita] 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. (SE:144)

En este contexto de desmitificación, es importante analizar el final de la novela pues él nos revela:

– cómo fue imaginándose a su personaje:

La veía en mis sueños: Santa Evita. Con un halo de luz tras el rodete y una espada en las manos (SE:390)

– la necesidad imperiosa de narrarla:

Si no la escribo, voy a asfixiarme. Si no trato de conocerla escribiéndola, jamás voy a conocerme yo (SE:390)

– el sentido cíclico (mítico) de la estructura narrativa:

En la soledad de Highland Park, me senté y anoté estas palabras: “Al despertar de un desmayo que duró más de tres días, Evita tuvo al fin la certeza de que iba a morir”. (SE:390)

– la escritura después del punto:

No sé en qué punto del relato estoy. Creo que en el medio. Sigo desde hace mucho en el medio. Ahora tengo que escribir otra vez. (SE:391)

³⁰ «La culpa la tuvo Evita —repetió la viuda—. Toda la gente que anduvo con el cadáver acabó mal. [...] Si va contar esa historia, debería tener cuidado. Apenas empiece a contarla usted tampoco tendrá salvación.» (SE:59)

Luego de hacer la lectura de *La novela de Perón* y de *Santa Evita* podemos concluir que:

- a) las dos novelas obedecen a un mismo proyecto (des)mitificador aunque, paradójicamente termine como Borges haciendo «un homenaje a la inmensidad de Evita»;
- b) el proceso de desmitificación en *La novela de Perón* tiene mucho que ver con la presentación del viejo líder en un contexto que resalta su humanización, por lo tanto, sus debilidades y temores;
- c) Evita se revela como más hábil a la hora de construir su propio mito. Sus sueños y deseos estaban mucho más ligados al mundo de la actuación, de la representación. Por eso tuvo mayor conciencia de su actuación mítica. Los títulos de los capítulos son una especie de homenaje rendido por el novelista a esa capacidad discursiva mitificante;
- d) la discursividad narrativa de Tomás Eloy Martínez pretende recoger una pragmática narrativa ya legitimada, de carácter tanto popular como literario, y deslegitimarla mediante el juego con las estructuras narrativas y del lenguaje que configuran, en definitiva, un nuevo saber narrativo;
- e) este nuevo saber permite una doble mirada: desde la literatura y desde la historia con el manejo de una herramienta común: el empleo de la ficción, ya que:

Si la historia es — como parece — otro de los géneros literarios, ¿por qué privarla de la imaginación, el destino, la indelicadeza, la exageración y la derrota que son la materia prima sin la cual no se concibe la literatura? (SE:146)

Es este el sentido que se le puede dar al epígrafe de Santa Evita, tomado de Sylvia Plath: «Morir es un arte como cualquier otro. Yo lo hago extremadamente bien». Evita logró su mitificación gracias al arte de sus múltiples muertes y resurrecciones. El novelista logra la creación de literatura gracias a los múltiples procesos de (des)mitificación empleados en su discurso narrativo.

POSTOPKI (DE)MITIFIKACIJE V DELIH *LA NOVELA DE PERÓN* IN *SANTA EVITA* TOMÁSA ELOYA MARTÍNEZA

Juan Domingo Perón in njegova karizmatična soproga Evita Duarte de Perón, osrednji osebnosti argentinskega družbeno-političnega pojava imenovanega peronizem, pridobita pomembno fikcijsko razsežnost v romanesknem pisanju Tomása Eloya Martíneza. Argentinski novinar in pisatelj se je lotil mitifikacije in hkrati demitifikacije tako zgodovinskih oseb kot tudi pripovednih struktur, ki so mu omogočile, da je razbil zgodovinski okvir in jih spremenil v mitske simbole. S sredstvi za ustvarjanje fikcije uspe dokončno stopiti institucionalizirano simboliko ter Peronu in Eviti sneti maske, čeprav so paradoksalno tudi njegovi romani način ohranjanja in ponovnega oživljanja mitskega pomena. V tem smislu je naslov obeh romanov zelo zgovoren: *Roman o Peronu* in *Sveta Evita*. Roman in mit, da se predstava lahko nadaljuje.