

**Imágenes de vida,
relatos de muerte**

Estudios Culturales

**Imágenes de vida,
relatos de muerte**

Eva Perón: cuerpo y política

Paola Cortés Rocca

Martín Kohan

BEATRIZ VITERBO EDITORA

Durante su vida, después de su muerte y sobre todo en los últimos años, biografías, artículos periodísticos, novelas, documentales, óperas y películas han contado una y otra vez la historia de Eva Perón. Hay casos en los que se la trata como a una santa y otros en los que se la piensa como a una trepadora más o menos indecente. Entre una posición y la otra, han surgido posturas intermedias que procuran conciliar los enfoques antagónicos. En todos los casos, sin embargo, puede reconocerse un objetivo común: todos, de un modo o de otro, intentan bordear la *verdad histórica*.

Nuestro objetivo es otro. No nos interesa desempolvar viejos papeles y testimonios para afirmar que los hechos ocurrieron de tal o cual forma. Tampoco nos interesa simular que tratamos con acontecimientos reales, como si éstos existieran con independencia del sistema de representación que los recorta, selecciona e interpreta. No hablamos sobre un personaje de la política argentina, sino sobre aquel otro que han construido los discursos: pensamos a Evita como "artefacto cultural". Si las imágenes y los relatos hicieron una Eva Perón de papel y de palabras, lo que aquí nos proponemos analizar es, precisamente, de qué modo se representó ese cuerpo, qué valores se encarnaron en él y, luego, mediante qué formas los entramados de voces ficcionales y de aquellas otras que dicen no serlo escribieron la inmortalidad sobre el cuerpo de Evita.

Primera edición: octubre 1998
© Paola Cortés Rocca y Martín Kohan
© Beatriz Viterbo Editora
San Lorenzo 817, 8° A
I.S.B.N.: 950-845-067-3

Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723
Impreso en Argentina

En la primera parte de este libro, nos detenemos en una serie de fotografías que consideramos claves, porque dan cuenta de la configuración de la imagen pública de Eva, desde su etapa actoral hasta su ingreso en la esfera política. En la segunda parte, nos ocupamos de la representación visual y de los discursos que se centraron en su enfermedad, su agonía y su muerte. En el tramo final, abordamos el espectro de narraciones literarias que ponen en escena el cuerpo como *cadáver*, con lo que se cuenta y se discute la presunta *entrada en la inmortalidad* de Eva Perón.

Tal como lo prometiera, *Evita ha vuelto y es millones*: lo es, efectivamente, en la proliferante multiplicidad de imágenes y de textos, en la agitación de las voces que se alzan y esgrimen verdades, en la lucha de sentidos que se ha entablado en torno a ella. Estas polémicas, crispadas por lo general, han conformado una *moda*, una *manía* (la *moda Evita*, la *Evitamania*), que acepta como algo dado, natural, el modo en que se ha configurado a Evita en el imaginario social. Ahora que la euforia parece calmarse, intentamos pensar esas estrategias de representación que constituyen, precisamente, la condición de posibilidad de esta moda. La Evitamania no ha creado, sino que es el resultado de la superposición entre la vida pública y la vida privada, entre las reivindicaciones populares y el glamour del mundo del espectáculo, entre política y folletín.

Apartarse de las disputas por la verdad implica separarse de la moda y la manía para plantear por qué razón a ciertas figuras políticas —Eva, el Che Guevara— se las retoma y se las discute en tales términos. Nos proponemos, entonces, reconstruir la manera en que se inventa una mitología política.

Buenos Aires, marzo de 1998.

I

Mostrar la vida

Cuerpo y política

La fotografía de Lucio V. Mansilla en la que, gracias a un juego de espejos, se lo ve dialogando consigo mismo provoca la sonrisa del espectador moderno. No porque en ella no pueda leerse otra cosa que la egolatría del que se soñaba Emperador de los ranqueles, sino porque la imagen condensa algo que la crítica ha señalado reiteradamente: la construcción de una subjetividad para la mirada de los otros. Distanciada casi por un siglo, otra imagen la evoca: es Eva Perón frente al espejo [fig. 1].* El fotógrafo se ha ubicado en diagonal, de modo que el espejo *representa más* que lo real expuesto a la cámara. Al entregar un plano mayor, el espejo muestra el rostro, detalles de la vestimenta y la habitación. La situación es bastante significativa: Eva está arreglando su cabellera que aparece suelta, cosa inusual en la mayoría de sus retratos. La imagen ficcionaliza una intrusión en la intimidad. Su pelo tiene la

*Todas las imágenes que se reproducen en este libro pertenecen al Archivo General de la Nación, excepto las figuras 4, 5, 6 y 7 que se encuentran en la Biblioteca Nacional. Agradecemos a Oscar Ibarra Mitre y a Miguel Unamuno por permitirnos consultar y reproducir este material.

naturalidad del “antes de salir a escena”, antes de ser trenzado para armar esos complicados rodetes que usaba. Por lo tanto se sugiere, en forma artificiosa, la posibilidad de ver los pasos previos de un peinado de supuesta factura propia. La foto juega



Fig. 1

con un dejar ver *detrás del escenario*, pero exhibe simultáneamente el carácter de simulacro de la situación, a través de la duplicidad especular y de la mirada de Eva, que parece reconocer la presencia de la cámara y del espectador.

En este juego de duplicidades, entre el ser y el parecer, entre lo cotidiano y lo distintivo, entre la sencillez y el hedonismo, entre lo íntimo y la escena pública, se despliega un yo capaz de exhibir facetas disímiles y contradictorias, que reformulan y recuperan diferentes arquetipos de lo femenino. La imagen de Eva frente al espejo sintetiza a un sujeto que se construye a sí mismo en la contradicción y la alternancia, en la confirmación y la discusión de roles y valores históricamente atribuidos a lo femenino.

El proceso de producción de sentidos, que se inscribe sobre el cuerpo y puede rastrearse en las imágenes, tiene su correlato

en el origen y en el nombre. Eva es sujeto de varios nacimientos. El de la legalidad ocurre en 1919, en General Viamonte; sin embargo, la primera partida que presenta cuando contrae matrimonio con Perón dice que nació en Junín en 1922. También nace en el '45: conocer a Perón es “el comienzo de mi verdadera vida”, afirma en *La razón de mi vida* (32) y recibe un “bautismo de dolor” el 17 de octubre (*idem* 43). No sólo el nacimiento se reinscribe, sino también el nombre. Se llama Eva María Ibarguren en la primera partida de nacimiento, y en la segunda, María Eva Duarte marca el movimiento de recomposición de aquello que la mirada burguesa no le perdona: el origen extramatrimonial, la carencia de apellido paterno.

En la cadena de significantes que se quitan y se agregan se entabla una lucha entre los atributos que ella misma selecciona y los que tratan de imponerle los otros. Ella propone *Evita*, pero la clase obrera y la mayoría de las mujeres del partido la llaman *la Señora Eva Perón* o simplemente *la Señora*, un tratamiento de jerarquización que los comunicados oficiales exacerban cuando dicen *Doña María Eva Duarte de Perón*. El gesto de la oposición es el contrario: ignorar su apellido de casada y denominarla *la actriz Eva Duarte*.¹

Ante la ausencia de todo origen cierto, la nominación se vuelve itinerante. Los nombres proliferan sin reponer ninguna certeza. Sin embargo, Eva Perón logra hacer de la carencia una positividad. Transforma el vacío fundacional en la potencia del self-made-man (de la self-made-woman, en este caso), configurándose a sí misma o constituyéndose en el terreno donde se libran batallas propias y ajenas.

Algo inédito se visibiliza en la fotografía de Eva Perón, algo que la imagen de Mansilla nunca podría esbozar. La iconografía de Evita no sólo construye su identidad, sino que señala un punto de inflexión en la cultura política argentina. Su rostro fue la primera imagen televisiva nacional de una personalidad pública. Su figura inicia el proceso de mediatización de lo público, en el que cuerpo y estilo se vuelven elementos significativos dentro de un programa político.²

Nuestro interés, entonces, en la primera parte de este libro, se centra en un corpus particular: la iconografía de Eva Perón, a la que consideramos como el conjunto de imágenes que circularon públicamente.³ Imágenes que, lejos de toda lectura unívoca, se prestan, como cualquier objeto simbólico, a la proliferación de interpretaciones y conviven con un conjunto de relatos biográficos, autobiográficos y discursos sociales que funcionan como sustento de su sentido. Trabajamos sobre lo icónico porque la fotografía es un artefacto ideológico que, al igual que todo sistema de signos, construye representaciones, exhibe valores y creencias que fundamentan prácticas. Pero además, posee un rasgo particular que la diferencia de otros discursos: las características immanentes de la técnica —la reproducción de los códigos perceptivos— señalan a la fotografía como un objeto mimético en el que la naturalización de lo representado se exacerba. Si la palabra realiza infinitas torsiones para dar cuenta de algo que le es ajeno —el cuerpo—, *la dimensión ideológica de lo visual no es sino inscripción en una corporalidad.*

Construir un recorrido a partir de estas imágenes es advertir cómo la visibilidad de la figura de Eva Perón inscribe la corporalidad en la zona del discurso político y opera un pasaje desde lo íntimo de la femineidad hacia la esfera de lo público. Nuestra lectura no se interesa por recuperar una voluntad que controle los efectos de sentido —Eva, sus colaboradores, el aparato de propaganda, etc. Pese a que la iconografía política funciona como “venta” del candidato, no es posible sostener una concepción de sujeto que implique el control absoluto de todos los efectos de sentido posibles. Este supuesto control no se escapa a partir del azar, de los límites técnicos o de la materia prima; sino, en primer lugar, debido a la imposibilidad de postular un sujeto del saber sobre su propio decir, y en segundo lugar, por el olvido de que el espacio ideológico y las condiciones históricas de producción no funcionan sólo como límites de lo que puede ser dicho o no, sino también de lo pensado y lo pensable.

Abordar la figura de Eva Perón es entonces preguntarse por la articulación entre cuerpo y política. Cuerpo ficcionalizado, cuerpo alzado como estandarte, pero también cuerpo robado y cuerpo en disputa. El cuerpo de Eva Perón encarna valores y creencias, en especial las vinculadas a la zona de lo femenino y a los modos de la praxis política, y debe ser conservado como tal, aun a pesar de la muerte. Es un cuerpo que se retacea a la acción natural del tiempo, de un tiempo que debe conjurarse. Su nombre, indisoluble de su imagen, de su figura y de su estilo, es un significativo que inicia una cadena: el recorrido por la historia política nacional en la que desfilan otros cuerpos, los que aparecen en la escena pública —los de las patas en la fuente—, los de la lucha política, y también los cuerpos que desaparecen en manos de la violencia de la dictadura.

Genealogía y origen

Todo retrato va en busca de una lectura testimonial. Las reglas del género parecen débiles. Pueden considerarse retratos a las imágenes de un individuo que van desde el primer plano del rostro, hasta el plano general; fotos que suponen posar para la toma, también aquellas otras que son captadas en situaciones de desplazamiento, reuniones, etc. Pese a esta flexibilidad aparente, el género retrato tiene una regla de hierro: es el imperio de la subjetividad. De ahí el carácter testimonial que suscitan estas imágenes en el espectador. Signados por la tecnología fotográfica, los retratos son leídos como una porción de realidad capturada por la cámara. La historia misma del género contribuye a este efecto. Su apertura de un espacio de intimidad, su relación con la zona de los *afectos* —los retratos familiares son el primer uso del aparato de Daguerre— induce a la mirada a buscar algo del orden de la verdad del retratado. En ellos, el efecto intrusivo de la cámara se lee como revelación de un secreto que permanecía oculto.

Las pocas imágenes familiares de Eva Perón exasperan esta expectativa de lectura, presente en todo retrato. Son *las*

fotografías por antonomasia. En ellas se combinan la recepción testimonial, propia de la técnica fotográfica, y la concepción del período infantil como instancia fundadora de la subjetividad. Construido desde distintos presentes y visible sólo por ellos (la actriz que habla de los comienzos de su carrera o la mujer pública que se refiere a los acontecimientos que determinaron su vida política), el pasado familiar e infantil adquiere el estatuto de origen que otorga las claves para leer la vida del retratado. Al igual que todo origen, revela su carácter mítico y exacerba su ficcionalidad: se trata de testimonios, anécdotas e imágenes que circulan cuando esa niña que fue Evita ya no existe. Y es siempre algún rasgo atribuido a la mujer ya adulta el que reenvía a la infancia y construye el relato infantil y familiar.

Algunas de las biografías más demonizadoras atribuyen a la casa de Juana Ibarguren un funcionamiento prostibulario, con el objetivo de explicar que allí Evita aprendió que "el hombre es el enemigo por excelencia o un tonto del cual toda muchacha inteligente puede sacar provecho" (Mary Main 18-19). La iconografía hace el mismo movimiento de retorno a la infancia en general y a la figura de la madre en particular, pero para refutar ese sentido.

De todas formas, tanto en un caso como en el otro, se reafirma la fundación sarmientina que vincula genealogía familiar y vida individual, en términos de causa y efecto. Se trata de explicar que, como dice el mismo Sarmiento (28), "las pequeñeces de mi vida se esconden en la sombra de aquellos nombres".

Reconstruir el pasado desde la perspectiva del presente es, previsiblemente, el movimiento central de todo gesto biográfico. Así se leen, por contacto con los discursos, las imágenes de la infancia. Pero, curiosamente, también pueden leerse así los retratos familiares de Eva Perón.

Una imagen de 1943 [fig. 2] puede decir algo sobre su presente. Si posamos nuestra mirada en la ropa de los retratados, podemos leer las diferencias sociales que se instalaban entre ellos. En lo mejor de su carrera artística, Eva es *la hija que progresó*, tal como lo indica su traje sastre y su peinado.

Sin embargo, la imagen dice mucho más sobre el pasado del grupo, que sobre su presente. Puede ser leída como un momento en el desarrollo de la historia familiar, como una suerte de conclusión que afirma: *llegamos a este punto como resultado de ciertos acontecimientos previos*.



Fig. 2

El retrato familiar no puede dejar de señalar a alguien ausente: el padre de Eva. Sin embargo, la pose de los retratados, la cercanía física y el contacto entre ellos sugiere que esa carencia es producto de la muerte. De este modo, Juana Ibarguren queda relocalada en el digno lugar de la viuda y los lazos que unen a la familia se tornan más firmes. La imagen visualiza algo que se repite en los discursos como elemento clave para descifrar la vida de Evita. La representación idealizada de lo familiar se funda en la figura de la madre que, precisamente, ocupa el centro de la escena fotográfica. Se trata de una mujer en la que las connotaciones sexuales se evaporan, una mujer signada por la sencillez, el trabajo y el sacrificio por los

hijos. Si la figura materna sintetiza el origen pero también funciona como metáfora de su destino y de su suerte—"la madre es para el hombre, la personificación de la Providencia", sentencia Sarmiento (122)—, las imágenes de la madre de Eva, que se conocen cuando ella es una personalidad pública, la muestran como una matrona, una figura sobre la que es más fácil reponer un pasado de trabajo que el erotismo propio de la amante de un terrateniente.

Si no hay carencias de las que huir, si la vida familiar es sólo armonía, son otras las causas que motivan el viaje de Eva Perón a Buenos Aires y su actividad durante los años siguientes. El regreso sobre el pasado no supone tan solo resignificar la infancia de Evita, sino encontrar la lógica que motiva su accionar político posterior.

Una fotografía de 1921 muestra a Evita y a sus hermanos disfrazados para los carnavales [fig. 3]. Esta imagen, cuya circulación pública es obviamente posterior, organiza los antecedentes infantiles de su actividad actoral y legítima su *vocación*.

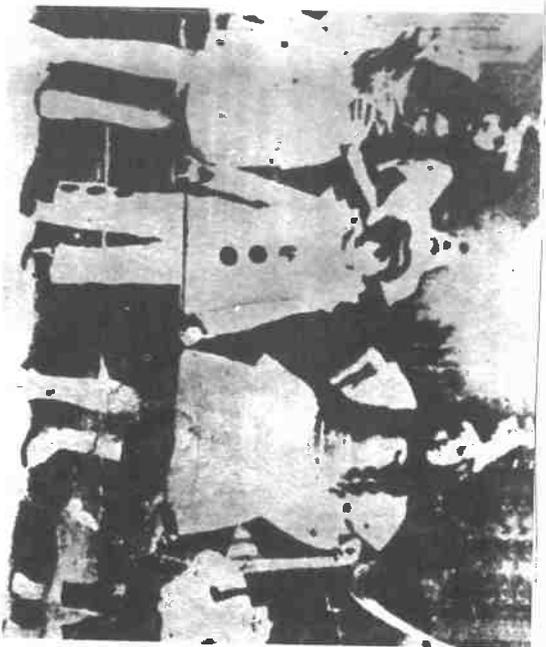


Fig. 3

Si los disfraces infantiles del resto de sus hermanos no adquirieren otro sentido que el de cumplir con una costumbre social, el discurso repondrá sobre la figura más pequeña, otra significación. Dice Erminda Duarte (68-69): "Te sentías tan feliz sobre el escenario! Tu sueño de ser artista, ya despuntado en tus primeros años de infancia, empezó así a ser real, a tornarse más fervoroso. (...) Pero entonces sólo te limitabas a recitar poesías, convencida como estabas de que tu *vocación* era indudablemente artística". Y agrega luego: "Cuando me tocaba a mí secar los platos te ofrecías a reemplazarme en la tarea a cambio de la fotografía de un artista para completar tu colección".

Las anécdotas que circulan en torno de la vida de Eva Perón tenderán diferentes relaciones con las imágenes. En este caso, el sentido icónico y el verbal son interdependientes, su articulación implica circularidad. El discurso construye la *vocación* y recurre a lo visual como prueba. Pero simultáneamente, no hay posibilidad de leer en el disfraz de una niña de pocos años, algún sentido diferente del que se construye sobre las otras figuras. Son la actividad de la actriz ya adulta y la notoriedad de su vida, los que obligan a centrar la atención en ella, como si los demás personajes de la foto no existieran. Es la anécdota también, la que traslada su modo de pensar la *vocación*—como impulso natural que habita en un sujeto antes de que éste lo descubra—, y exhibe algo que se está gestando pese a ser ignorado por la retratada.

Revisar el pasado, encontrar en él rastros que impongán un sentido sobre su carrera actoral, contribuye a proponer las causas del viaje de Evita a Buenos Aires. Causas que ocupan un lugar importante, en tanto explican la vida actoral, pero que se extienden también como parte de la lógica que motiva su accionar político. Erminda Duarte debate, a partir de esta anécdota, con dos premisas diferentes pero complementarias.

En primer lugar, al datar tan tempranamente el interés de Eva en la actuación, discute con la representación de la ambiciosa o la advenediza. El tópico del viaje guiado por el imaginario de la ficción, la escucha de radionovelas, la colección

de imágenes parecen ubicarnos en el universo de Manuel Puig. Sin embargo, hay algo en sus novelas que las distancia radicalmente de la prehistoria de Evita. El espacio pueblerino es, para la ficción de Puig, un infierno signado por la diferencia; un desarreglo de origen —sexual, ideológico, etc.— impide que sus personajes se acomoden al pequeño mundo provinciano. El viaje es búsqueda de un triunfo posible, pero también huida de un espacio sofocante.

Sin embargo, dada la representación familiar de Evita, es precisamente este sentido el que debe ser obturado. No hay, no debe haber ninguna marca que la distancie de los demás niños de Junín o de Los Toldos. De este modo, el viaje no toma la forma de la huida sino la del viaje consagrador. Conquistar la *gran ciudad*. De Puig a la novela clásica de formación: un protagonista que ve sus expectativas limitadas por el entorno y busca, en la *gran ciudad*, un terreno donde probarse a sí mismo. Consagración es, en la novela clásica, ascenso social. Pero el discurso borra la posibilidad de leer en el movimiento de esta joven provinciana de 16 años la intención de cambiar de clase. Dice Eva en *La razón de mi vida* (24-25): “visité la ciudad por vez primera. Llegando a ella descubrí que no era cuanto yo la había imaginado. De entrada vi sus barrios de ‘miseria’, y por sus calles y sus casas supe que en la ciudad también había pobres y ricos. (...) Aquel día descubrí también que los pobres eran indudablemente más que los ricos y no sólo en mi pueblo sino en todas partes”. Si todos los lugares se hallan signados por la misma ley —la diferencia de clases—, el desplazamiento no funciona a los fines del ascenso social. El viaje borra esta connotación y se ubica, entonces, en la consagración estética o en el intento de ingresar a un mercado de trabajo tal vez más amplio que el existente en el pueblo natal.

En segundo lugar, la imagen de Eva, leída en relación al texto de Erminda, atestigua la perseverancia de alguien movido por la vocación y no por la frivolidad. Erminda propone, como parte de la causalidad del viaje, una serie de figuras institucionales: el rector del colegio, la madre y una autoridad radial. Tanto insistió el rector que mamá a regañadientes te llevó a

Buenos Aires. Te acompañó ella misma a Radio Nacional. Se propalaba una audición en homenaje a la ciudad de Bolívar y te hicieron declamar con micrófono abierto. Recitaste una poesía de Amado Nervo que siempre te conmovió hondamente (...) Lo recitaste con tal estremecimiento de tu sensibilidad, desentrañando tan patéticamente su contenido, que el director de Radio Nacional (...) pidió que te condujeran a su presencia” (Duarte 70-71). La anécdota presenta un episodio que desplaza a la literatura canónica y a las fechas conmemorativas, desde el espacio de la escuela hacia la zona de los medios. Intercambio que se realiza bajo la tutela materna y representa a Evita como poseedora de talento desde la niñez, relocalando su trabajo en la esfera del “arte” y revalorizando su desempeño actoral. Si sólo participó en papeles teatrales menores, si trabajó como modelo publicitaria y si su mayor éxito lo consiguió en relación al radioteatro, eso ya es cuestión del destino o de las posibilidades materiales; eso escapa de sus *altos objetivos estéticos*. Con el desarrollo argumentativo de la anécdota, con la potencia *veraz* de las imágenes, los deseos de ser actriz quedan vinculados a la esfera de la *sensibilidad universal o de lo culto*.

Salir a escena: la actriz Evita Duarte

Construirse a sí misma es, en el caso de Eva Perón, construir un cuerpo. Las imágenes que dan cuenta de este proceso pueden ordenarse en cuatro grupos que corresponden a zonas más o menos diferenciadas entre sí, en cuanto a las estrategias que funcionan en ellas. Estos grupos son: la actriz (1935-1945); el viaje (1947); la mujer pública (1946-1950); y el momento de la enfermedad y de la muerte (1951-1952).

La actividad de Eva Perón como actriz abarca diez años: desde que consigue un papel menor en “La señora de Pérez” hasta 1945, cuando renuncia a Radio Belgrano para acompañar a Perón en su campaña política por la presidencia. El diario rosarino *La Capital* publica en junio de 1936 la primera imagen de Eva, a propósito de la gira que realizaba la compañía teatral

de Pepita Muñoz. Luego de algunos papeles menores en cine y teatro y luego de trabajar en publicidad radial, su rostro aparece en la tapa de las revistas *Artena* y *Sintonía*, en 1939 [fig. 4]. Si bien no se construye la figura de la adolescente angelical, tampoco aparecen indicios de alguna singularidad, de algo que atraiga la atención sobre ella—un rostro o un cuerpo exuberante, por ejemplo.



Fig. 4

El amarillo que se repite en el tocado y en el inmenso florero con ramas, las flores y el gesto del galán sobrecargan la imagen de signos “románticos”, que se deslizan hacia la exageración propia del kitsch. La pose estática y los ojos bajos de Evita reponen a la joven candorosa que señala la ley de la irreversibilidad genérica. La foto confirma el estereotipo femenino a partir de una representación disímil de ambos personajes, de un intercambio fallido: la sonrisa que no recibe respuesta. Es la puesta en imagen de aquello que regula la seducción femenina: *ser mirada pero no mirar o ser mirada por no mirar*. La figura femenina de la inocencia construye la fragilidad a través del estilo y el discurso la inscribe sobre el cuerpo. “Ella

era muy delgadita y en una obra tenía que salir a escena muy bien vestida, pero tenía muy poco busto. En aquellos tiempos no se veían los bustos de ahora. Entonces Eva se colocabá una media de mujer para rellenar su corpiño. Lo sé porque una vez buscando la que me faltaba para completar el par, le pregunté a ella si la había visto. Y me contestó: ‘Mirá Pierina, perdóname—me dijo—, la tengo guardada aquí. Y se señaló el busto’” (Dalessi 62). Además de explicitar el carácter de construcción del género, la anécdota pone en escena que el estilo se vive como carencia. Eva parece actuar un personaje que no logra satisfacerla totalmente.

Los diminutivos se dirigen a su delgadez y a su nombre—*Sintonía* la llama “Evita” en el pie de foto— y anticipan ciertas predicaciones respecto de ella. Durante la enfermedad, se dirá que sólo el cuerpo de Evita es débil, enfermizo, frágil. La voluntad y el carácter, por el contrario, serán férreos y fuertes y deberán ser capaces de doblegar a ese cuerpo que ha cobrado independencia. Un año después de ocupar la portada de *Sintonía*, Evita aparece, en enero de 1940, en la tapa de la revista *Guión* luciendo un traje de baño, el pelo oscuro, suelto y levemente rizado [fig. 5]. La sonrisa amplia y la gestualidad sugerente exhiben un saberse contemplada. Pese a que sus ojos



Fig. 5

24

es
soste
go
co ge-

no enfrentan al espectador, la imagen no ofrece la candidez de la fotografía precedente. Aunque simula no advertir que sólo está allí para ser vista, la mirada hacia arriba adquiere el tono de la picardía y la sonrisa, la certeza de saberse observada.

Esta foto dialoga con la anterior en su alteridad. La imagen de Eva oscila entre un estilo que refracta las miradas, al presentarla como una joven candorosa y añorada, y otro en el que abundan los signos que capturan la atención. Signada por el exceso, en lo visual y lo discursivo, esta última imagen se asocia a la idea de frivolidad que la oposición le reprochará años después. "Tengo 200 pares de zapatos. Es lógico en alguien como yo", dice en una entrevista concedida a *Antena*.

Los rizos, la flor en el pelo que ocupa toda su cabeza, los sombreros con plumas trazan sobre el cuerpo los signos de una posición de clase que, por ser reciente, se reafirma a partir de la *lógica de la sumatoria o del agregado*. *Imposibilidad de selección, y por lo tanto, desborde*. Nada más lejano de la idea de gran actriz que intentará construir su hermana en su biografía. Nada más lejano de la imagen de mujer sencilla y trabajadora que ella misma describirá cuando, en los años siguientes, se refiera a este período de su vida.

Ocurrir que esta etapa será leída desde su participación en la política nacional, y en este sentido, tanto el discurso como las imágenes posteriores responderán a un imperativo: resignificar el período actoral. Borrar el exceso, entonces, es agregar palabras, explicaciones e imágenes que instauran la oposición *ser-parecer*. Años más tarde, el estilo de la mujer pública explicará cómo leer esta época: como apariencia que esconde otra realidad, como simulación que oculta una conciencia social que siempre estuvo presente. Perón sintetiza este movimiento en una frase. La recuerda hablando de sí misma y de sus compañeros, diciendo "nosotros no somos artistas, somos rascas".

Pese a que Erminda Duarte y Perón explican la actividad de Eva con argumentos casi opuestos, ambos sostienen la oposición ser-parecer. Aunque Eva haya lucido como una "*vulgar estrellita*", era una mujer guiada por una *vocación artística*, sostiene su hermana. Aunque haya pertenecido a la *farándula*

local, siempre fue una *mujer del pueblo*, afirma el reuero de su marido. Desde una concepción idealista de la cultura—que repone la sensibilidad artística, sin relación alguna con las condiciones materiales de dicho trabajo—o desde la lógica populista—que no acepta ningún tipo de autonomía en el arte—, el exceso se ubica siempre en la zona de la mera apariencia.

A medida que adquiere notoriedad y espacio en el mundo de la radio, el estilo de Evita parece buscar una definición que escape de la dicotomía presentada por las dos imágenes anteriores [figs. 4 y 5]. Tal vez porque no puede ubicarse demasiado en ninguna de las dos posiciones: desde el punto de vista del star-system local, no cuenta con los rasgos angelicales de las mellizas Legrand ni con la exuberancia física de Tilda Thamar. Tal vez porque sobrecargar el cuerpo con marcas de la inocencia o de la exhibición son estrategias opuestas, pero confluyen en el mismo punto: no poder retener las miradas. La candidez, que apuesta a la retención femenina, o el exceso, que declara la subjetividad como centro de atención, hacen del cuerpo de Eva un espejo. Estrategias aparentemente opuestas—la candidez o el exceso—funcionan como dos modos complementarios—y fallidos—de la misma lógica especular, ya sea porque lo muestran todo o porque refractan el ojo que se ha posado en ella.

El estilo administra una economía de la mirada que se basa en la acumulación, en la capacidad de retener el interés del que contempla. La clave parece estar, entonces, en la posibilidad de dejar suspendido al otro en ese instante. O, en términos de Hitchcock, crear suspense: "si el sexo es demasiado llamativo y demasiado evidente, no hay suspense (...). Buscamos mujeres de mundo, verdaderas damas que se transformarán en prostitutas en el dormitorio. La pobre Marilyn Monroe tenía el sexo inscripto en todos los rasgos de su persona, como Brigitte Bardot, lo que no resulta muy delicado (...). Con ellas no puede haber sorpresa, y por lo tanto, buenas escenas" (Truffaut 195-196).

Pero, a diferencia de lo que plantea Hitchcock, que prefiere el rostro en blanco porque deja la inscripción de sentidos a cargo de la cámara, en la iconografía de Eva la candidez tampoco ge-

nera suspenso. La niña inocente, frágil o melancólica, de alguna manera, también lo dice todo. Sin pliegues, sin nada que se retacee o se retarde, *ambos estilos hacen del cuerpo una pura superficie, que intenta contra la lógica de la seducción como enigma.*

A partir de 1943, el estilo de Eva Perón comienza a transformarse y anticipa ciertos rasgos que caracterizarán su imagen política [fig. 6]. En esta época, firma contrato con Radio Belgrano y la publicidad la promociona como "la eminente primera actriz" o "la prestigiosa primera actriz" de la emisora.



Fig. 6

Esta tercera imagen resuelve la dicotomía planteada por las anteriores —candidez o exceso—, sin decidirse por ninguna de

ellas. Este nuevo estilo afirma que los ojos y la boca cerrada de *Sintonía* [fig. 4] no se oponían a la sonrisa amplia y la mirada pícaro de *Guion* [fig. 5] porque, pese a sus diferencias, ambos estilos coincidían en su ineficacia. Tanto la candidez como el exceso señalaban la pasividad de un sujeto que sólo podía aceptar o rechazar algo que siempre viene del otro. En el afiche de Radio Belgrano, en cambio, es Eva quien interpela al observador. El pelo rubio y recogido, la mirada hacia un lado, que no supone timidez ni displancia ante la contemplación ajena, se complementan con una boca que cifra el misterio, detenida entre la seriedad y la sonrisa. Todo le dice al espectador que *el centro de la escena no es lo que se observa, sino alguna otra cosa*. El cuerpo ya no necesita ser mostrado; el plano del rostro es, por antonomasia, la imagen de una actriz *de carácter*.

Si el estilo es un dispositivo que administra una economía de la mirada, la acumulación, la capacidad de retener al otro, funcionan en tanto haya algo que se oculta. Tal como advierte Choli, la cosmóloga de *La traición de Rita Hayworth*, "eso es lo principal, que la gente te vea pasar y diga 'qué interesante es esa mujer... quién sabe quién es...'" (Puig' 70). Producir interés, acumular miradas o retener la atención ajena; seducir es siempre suscitara un enigma. La mirada, los gestos, el maquillaje ya no son llamadas al otro, rastros del exceso o la reticencia ficticia. Son los signos de una mujer firme, de aquélla que dibuja sobre su rostro un *pasado a ocultar o un presente por resolver*.

El enigma se llena con una cultura prestada, con una ficción de educación. "Muchas de las horas de cada mañana —nunca se levanta después de las ocho—, las invierte en la lectura de clásicos y modernos. Su biblioteca es, indudablemente una de las más completas entre las de artistas criollos", dice una nota de *Radiolandia*. Y agrega: "y por la vía de su empeño, llegó el triunfo... Y a ser una excelente pianista. ¿Sus preferencias? Chopin y Debussy en lo clásico. En lo popular, nuestra música folklórica".

La entrevista del 23 de diciembre de 1944 muestra diferentes tomas y rincones de su departamento, sugiriendo un espacio más amplio [fig. 7]. La estructura casi episódica y la disposición

de las imágenes en la página proponen una organización narrativa reconocible: el folletín. De hecho, éste es el género que



Fig. 7

modeliza la narración de la vida entera de Evita, incluso su enfermedad y su muerte. La entrevistista cierra esta etapa de su vida y puntualiza, a la manera del relato por entregas, cierta intriga sobre el futuro de la entrevistada. Como estamos en el universo folletinesco, el motor que mueve la historia y sostiene las expectativas de lectura es, obviamente, el romance. Las flores que saturan las imágenes se recuperan, a nivel verbal, como indicio del misterio: "muchas flores. Tantas como las que pueda gustar una muchacha joven, feliz y enamorada... Pienso hacer una pausa en su labor en los meses de verano. 1945 será, en cambio, de enorme actividad... Radio, cine y quizás, teatro. Pero, 1945, dulce secreto de Eva Duarte, puede ser también el último de su carrera...". Como en el caso de Cenicienta o de Grace Kelly, el amor es, en el relato sobre Eva Perón, una

instancia de transformación social. Pero a esta altura de los hechos es, también, un elemento central para trazar un enigma sobre su futuro, del mismo modo en que el origen lo hace sobre el pasado.

Interés, suspenso y seducción se inscriben en el cuerpo con la marca del misterio. La imagen de Eva en el afiche de Radio Belgrano [fig. 6] condensa esta transformación en el estilo. Si "el primer plano cinematográfico trata, fundamentalmente, el rostro como un paisaje" (Deleuze y Guattari 178), en el desplazamiento que va desde la tapa de *Sintonía* y *Guión* hacia este afiche, el horizonte se altera. A la manera de Sarmiento, se trata de transportar geografías. Se trata de hacer del paisaje árido, un espectáculo misterioso; de introducir en la llanura que nada oculta, el enigma dorado del desierto.

Primera Dama

En 1946, Perón asume la presidencia de la República. Dos imágenes dan cuenta de su esposa. La primera es tomada en la escalinata del Congreso Nacional [fig. 8]: Eva posa junto a las

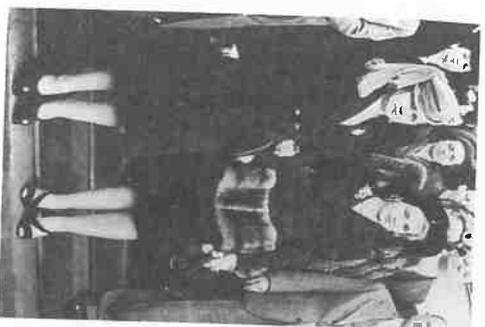


Fig. 8

demás mujeres de los funcionarios. Secundada por Lilia Lagomarsino de Guardo, aferrada a la robusta señora de Quijano, la imagen recuerda a su primera etapa como actriz. Sin embargo, la candidez ya no se inscribe en su cuerpo. La gestualidad torpe, de alguien que se sabe accesorio, y la mueca dura del rostro sugieren su falta de ubicuidad.

La segunda imagen muestra los festejos. Allí, las miradas detienen en Eva, pero sólo por su ropa [fig. 9]; ella sigue siendo el personaje accesorio de la fiesta. Parece que quisiera trans portar su estilo de estrellita radial a los círculos políticos. Sin embargo, ya no es la joven de la tapa de *Guirón*, ya no sonríe ni invita a ser contemplada. Los brazos colgando y la boca cerrada indican un entreacto; en breve recuperará la escena, pero el cuerpo entonces será otro. El vestido de seda plateado que alterna la piel y la tela articulada, hacia atrás, la semidesnuda del traje de baño y, hacia adelante, el traje saastre que predominará como vestimenta de la mujer pública.



Fig. 9

Del mismo modo que el afiche de Radio Belgrano [fig. 6] resolvía el antagonismo de los dos estilos previos, la imagen pública de Eva Perón tiene que superar la nueva polaridad que proponen estas dos fotografías. Y lo hace sin recuperar el cuerpo de la joven inocente, pero sin recuperar tampoco un cuerpo donde se dibuje el erotismo. *El estilo de la mujer pública se diseña sobre una corporalidad que no celebra ni repele la mirada, sino que la produce a través de una contención del exceso.* El maquillaje, por ejemplo, se integra a esta lógica: el rouge que sobrepasa los bordes de sus labios —y provoca ese contraste cómico entre la figura del clérigo bajito y mojigato y su belleza demasado ostensible— se tornará, cuando la imagen de la mujer pública esté consolidada, en un cuidado puntilloso por no saturar su rostro.

De ahora en más, las imágenes de Eva Perón serán imágenes públicas, no porque sobrepasen el ámbito privado —sus fotografías de actriz ya habían hecho este movimiento—, sino porque recibirán un nuevo marco genérico: el retrato político.

En tanto capta la marca distintiva del sujeto —su rostro, su corporalidad—, el retrato exhibe lo individual con mayor potencia que cualquier otro tipo de imagen. La práctica fotográfica del retrato conserva algo de los antiguos retratos pictóricos, guarda cierto matiz aurático. Pero a su vez, un rostro se presenta como emblema de un grupo, una nación, una raza. Por eso, su circulación y contextualización, que depende obviamente de los discursos que rodean a las imágenes, privilegiarán la recepción de una *identidad* —como en el caso de las imágenes publicitarias— o la contemplación atenta de una *diferencia* que separa al receptor del retratado, —como en el caso de las fotos de las divas de cine. Sin embargo, un género —una matriz de producción y una expectativa de recepción— se instala en la necesidad de ese movimiento pendular que va desde un polo al otro. El retrato político se inscribe en la alternancia: el rostro, el cuerpo de la figura política suscitan simultáneamente la mirada identificatoria —este individuo es *como usted*— y el reconocimiento de las diferencias —posee algo que los demás no tienen— que abre el espacio de su legitimidad política.

Corporalidad y discurso confluyen en el retrato político. La frase de una militante del partido peronista pone en escena esta articulación: “yo me hago peronista cuando en los diarios aparece la figura de Eva Perón... que estaba encarnando todo lo que una sentía íntimamente. Yo me sentía subyugada por esa figura” (Bianchi y Sanchís 134; el destacado es nuestro).

Las imágenes de Eva Perón son el correlato visual de una ideología particular que se manifiesta en forma de prácticas de enunciaciones, pero que también se inscribe en los cuerpos de acuerdo con una figuración histórica de lo corporal. Esta mujer mediática, que aparece en los diarios, opera sobre una zona particular de lo privado —lo íntimo— y lo encarna. Es leída, entonces, a partir de la identificación, a partir de aquellas características que permiten reconocer similitudes con la receptora. Sin embargo, la figura de Evita no tiende un puente con cada mujer como individualidad, sino que da cuerpo a lo femenino en términos generales —la locutora no dice “lo que yo sentía íntimamente” sino “lo que una sentía íntimamente”. La imagen de Eva Perón, emblema de lo íntimo de la femineidad otorga *carnadura* a la labilidad del sentimiento: es encarnación del sentir femenino. Evita encarna lo femenino porque su cuerpo posee un rasgo único: no se propone igual al de otra mujer sino al de todas las mujeres. En la polisemia del término *figura* —imagen mediática y contorno corporal— yace la capacidad de subyugar, de seducir al que la contemple. La mirada queda subyugada porque la figura es metonímica, es encarnación de todo lo que la receptora siente y, simultáneamente, marca respecto de ella una distancia abismal. La figura de Eva Perón es distintiva porque, paradójicamente, se afirma como idéntica a la de la totalidad del género.

En la iconografía se construye una subjetividad dispersa que hace del cuerpo una proliferación de signos. *Esa multiplicidad de sentidos remarca lo excepcional de este yo y, a la vez, su poder emblemático que posibilita la identificación.* El conjunto de retratos que presentamos a continuación, entonces, intenta responder a estos interrogantes: cómo hacerse un cuerpo público —distintivo e idéntico— y qué decir a través de él.

La mujer pública

Las fotografías de la mujer pública retoman ciertos atributos de los estereotipos femeninos —la *juventud* y la *belleza*— que abren un espacio de confrontación orientado hacia diferentes grupos.

En primer lugar, son marca de distancia respecto de las posiciones feministas. Haciéndose eco de los lugares comunes desde los cuales se imagina y se discute al feminismo, Eva afirma que la mujer no debe renunciar a su naturaleza dependiente de lo masculino. “Lo razonable es que el feminismo no se aparte de la naturaleza misma de la mujer. Y lo natural de la mujer es darse, entregarse por amor, que en esa entrega está su gloria, su salvación, su eternidad (...) yo pienso que tal vez ningún movimiento feminista alcanzará en el mundo gloria y eternidad si no se entrega a la causa de un hombre” (*La razón de mi vida* 61-62). En este sentido —y contrariamente a lo que, según Evita, postula el feminismo— no se ingresa a un mundo históricamente consagrado a los varones, como el de la política, a partir del mimetismo —que podría darse por el cambio de peinado o el uso de una vestimenta no privativa de las mujeres, como los pantalones. Por el contrario, *Eva reafirma la diferencia genérica.* Las imágenes [figs. 10 y 11] cristalizan el contraste



Fig. 10

con mayor fuerza: la uniformidad del negro o el gris frente a los colores claros confirman la asimetría entre el cuerpo masculino y el femenino, sostenida históricamente por la moda. La ropa del varón habla del ahorro y la producción, señala al sujeto "condenado a la actividad, es el atuendo negro o gris, en forma de tubo que le hacía proclamar a Baudelaire que este sexo estaba de luto" (Corbin y Perrot 151). Los colores y los diseños de la indumentaria femenina son, en cambio, emblema de la inactividad y el derroche—pensemos en los corsetes y el mirriñaque, pero también en las faldas voluminosas o los zapatos con taco aguja. Al no cuestionar los lugares asignados por la moda, también se acepta la relación que la moda articula entre ambos géneros. Frente al ahorro y la actividad que propone la vestimenta del varón, la indumentaria femenina no sólo señala el derroche y la pasividad, sino que también es portadora de un doble testimonio: "el de la riqueza de quien la sostiene [económicamente] y al mismo tiempo de la capacidad del mismo para gerenciar los límites del exceso femenino" (Oscar Traversa 209).

La moda distribuye roles y hace hablar a los cuerpos. El cuerpo del varón habla de sí mismo, dice su capacidad de ahorro, su fuerza productiva. El cuerpo de la mujer, en cambio, habla del ocio y del derroche, pero fundamentalmente señala a otro—el padre o el marido—, y explicita lo que este ahorro o esta riqueza ha comprado o autorizado a vestir.



Fig. 11

Sin cuestionar el espacio femenino de pasividad ni la relación que la moda instaura entre los géneros, la estrategia alternativa de Erita consiste en avanzar con las propias marcas y evitar el escándalo que implica la usurpación de los signos del otro sexo. Pero, simultáneamente, *Erita muestra la irreversibilidad genérica como un "triumfo"*: la gestualidad masculina puede ser reproducida—la oratoria gestual de Eva es similar a la de Perón—, mientras que la copia de los gestos femeninos, por parte de los hombres, se somete a sanción social.

Por otra parte, los atributos de juventud y belleza funcionan como espacio de disputa con la mirada crítica de los grupos opositores. Son un capital que, unido a su estatuto civil—esposa del presidente— le permiten a Erita ingresar a los círculos sociales prestigiosos y discutir, en este terreno, como igual (a las demás mujeres) y no a partir de proponer otros valores.

El estilo hace hincapié en la diferencia genérica y no de clase: marca distancias respecto de los hombres; no de las mujeres, aunque pertenezcan a la clase con la que se polemiza. A su vez, la visibilización de estos dos valores—belleza y juventud—logra una identificación con las mujeres de las clases populares, que se resistirían a la pérdida de marcas genéricas y, simultáneamente, no cuestionan los cánones ya consagrados de la belleza modelados por el imaginario cinematográfico. La figura a la que se apela regresa sobre algunos rasgos que empezaban a vislumbrarse en el final de la carrera actoral [fig. 6]. Se trata de la figura de la diva: una mujer claramente femenina, pero con un fuerte poder de decisión en competencia con lo viril. Como el personaje de Rita Hayworth en *Sangre y Arena*, Erita Perón *retoma actitudes y ocupa espacios históricamente atribuidos a lo masculino, pero refuerza los estilemas femeninos*: su complicado rodete, el rubio artificioso de su pelo, las uñas pintadas, etc.

El estilo paradigmático de la mujer pública es el resultado de un tránsito que va desde sus imágenes de actriz, pasando por aquéllas en las que aparece como la mujer del presidente, hasta el momento en que posee un espacio político propio [fig. 12]. En este pasaje se ha descartado la figura de la candidez y

el cuerpo erotizado que proponían las tapas de *Sintonía* y *Guión* y que repetían, de otro modo, las fotos de la primera dama.



Fig. 12

Si en un primer momento, cuando sólo era la esposa de Perón, Eva repitió la tensión que había caracterizado a la actriz, ahora su estilo descubre un rol nuevo. Ya no es la mujer callada ni sonriente. Aunque este nuevo estilo recupera la femineidad, la decisión y el carácter de la diva, lo distintivo se construye ahora a partir de la actividad política. Los gestos de Eva ya no tienen el reposo del misterio, su boca ya no sonríe enigmática porque se abre al grito y a una gestualidad crispada. Ahora, la mujer pública es portadora de una voz política. El cabello anudado en un rodete, el trajeito sastrero y la cara casi sin maquillaje—sin signos que

permitían reponer una época, y que, por eso mismo, confieren eternidad a estas imágenes—abren el ingreso al ámbito político, sin adoptar atributos masculinos, ni negar los arquetipos de belleza femeninos, pero retirando las connotaciones eróticas.

En este punto, el movimiento se dirige fundamentalmente a contradecir las lecturas que la clase media había hecho de ella. La apropiación del apellido paterno, el uso del apellido de casada y la borradura del erotismo de su imagen, resemanantizan su figura y su propia historia en términos de los valores de la moral burguesa en la que le interesa encuadrarse.

Movimiento múltiple que también se anticipa a las objeciones ante el ingreso femenino en el campo político. En este sentido, su imagen no responde sólo por su individualidad, sino también por la del grupo al que Evita representa; su imagen es, en este aspecto, paradigmáticamente *emblemática*. “Yo no quiero tener monjas, no quiero que sean monjas, pero quiero que tengan una vida ordenada. Dentro del partido tienen que ser señoras y bien respetadas”, decía Eva, según el recuerdo de una militante. Y esa militante agrega: “No quería que fuéramos. No quería que fuéramos tertulias con los novios ni que entraran en las unidades básicas. Quería que en el barrio nosotras fuéramos una conducta”. (Bianchi y Sanchis 140-141).

Las imágenes paradigmáticas de la mujer pública conjugan la belleza y la juventud, pero no proponen ese modelo de belleza ornamentada que se mantiene cerca de la figura de la *femme fatal*—modelo que sólo se retomará en el contexto del viaje, aunque con una significación muy diferente. La iconografía repone, en cambio, un cuerpo bello que no renuncia a los estilemas privativos de lo femenino, pero que se halla enmarcado tanto por la figura de la esposa como por una maternidad simbólica—*estrella tutelar de la Argentina, madre de los pobres*, la denomina la liturgia peronista.⁴

La exhibición de estos valores, que le permitirían ser aceptada por la *sociedad porteña*, proponer estrategias de lucha genérica—diferentes de las del feminismo—y, a su vez, no alejarse de las clases populares, se complementa con una serie de discursos, relatos y anécdotas que formulan un secreto no

visible. Se trata de una "verdad" que lo visual no muestra: la sencillez y la cotidianeidad de Evita, que la homologan a "cualquier mujer argentina".

Pueden verse muchísimos ejemplos de este tipo, que balancean la excepcionalidad de las imágenes. Tomamos como significativa la anécdota narrada por Héctor Villanueva y publicada por Alicia Dujovne Ortiz (231): "un 17 de octubre Evita estaba en la Casa Rosada, en medio de sus ministros, vestida y peinada para asomarse al balcón ante un millón de personas, pero en pantuflas con borde de felpa. Invisible para la multitud, su parte de abajo correspondía a un ama de casa con los pies hinchados que recibe a sus íntimos sin andar con remilgos".

Entre estos dos polos oscila la constitución de este *yo* político: las imágenes presentan la *distinción*, queda para el discurso recoger ese secreto que sólo se revela a unos pocos y que permite una *lectura identificatoria*. Relatos e imágenes organizan un juego entre *ser* y *parecer* que ya mencionamos en la oscilación del nombre y que esboza una continuidad entre lo público y lo privado. Como el balcón, que participa simultáneamente de ambos espacios, un límite lábil distingue lo que se ofrece al público y lo que se escamotea; pero no como absoluta reserva, sino como detalle, como un secreto a medias que resignifica la esfera de los sentidos públicos.⁵

En la década del '70, la juventud peronista elige "una imagen de Evita llena de libertad, desplegada y flameante, porque (...) era la imagen que los jóvenes deseaban ver, y Evita, una vez más *encarnaba* un ideal" (Dujovne Ortiz 210; el destacado es nuestro). Existe un conjunto de sentidos, en los discursos circulantes de la década, que se corporalizan en esta imagen [fig. 13]; sin embargo, es la lógica de la misma iconografía la que hace posible la selección.

La foto de Eva con el cabello desordenado, la cara limpia y una simple camisa, visualiza el espontaneísmo que sólo las anécdotas de "los cercanos" trasmítan. Esta fotografía es la puesta en imagen de lo no visible públicamente en décadas anteriores, de las pantuflas que el balcón oculta pero que la anécdota focaliza.



Fig. 13

Imágenes y relatos organizan, a fines de los años '40, la convivencia entre dos zonas —una Eva natural y una artificializada por el protocolo—, que capitaliza una lectura de renunciamiento y libre elección y resignifica las imágenes de su etapa de actriz como una suerte de conversión laica: aquella mujer preocupada por las frivolidades accede a la vida política y ocupa *aparentemente* el rol mundano de primera dama, pero en *verdad* renuncia a esa posición —y a su pasado— para ser "abanderada de los humildes".

Sin embargo, hay algunos grupos que no aceptan esta ubicuidad y sostienen una lectura en términos de realidad-apariencia: reponen la pregunta por la *verdad* de la palabra o

de la imagen, sólo que con una jerarquía opuesta. En este juego de duplicidades, de ser y parecer o de verdad y pose, para ellos lo verdadero es el pasado, la frivolidad y el intento de ser aceptada por lo más rancio de la sociedad, y lo falso es la humildad construida. Si ambas lecturas son posibles es porque tanto una como la otra responden a la duplicidad que presentan las diferentes imágenes y discursos y a la convivencia entre los atributos no hegemónicos —transgresiones al protocolo, sencillez o espontaneísmo— y los atributos pertenecientes al canon —la ornamentación, el exceso. Esta lectura permite la identificación y realza la diferencia de Evita respecto de las demás mujeres: es la única que puede jugar tantos papeles en contextos tan diversos.

El viaje: política y escenificación

Desde su propia biografía, Eva Perón sugiere un rol social que se confunde con la actuación. Ser primera dama es “un papel sencillo y agradable: (...) trabajo de ‘engalanarse’ para *representar* según el protocolo que es casi lo mismo que pude hacer antes, y creo que más o menos bien, *en el teatro o en el cine*” (*Razón de mi vida*, 86; el destacado es nuestro). Sin embargo, no se trata de cine o de teatro sino, nuevamente, del mundo del folletín. Es en el melodrama donde se destruye la distancia clásica entre los personajes y los actores que los representan porque “a través de diferentes personajes ellos interpretan su propia imagen de actores y actrices célebres de teatros” (Verón 20). La impostura gestual y las miradas dirigidas hacia la cámara visualizan el límite borroso entre la interpretación de un personaje —porque la “verdadera” mujer es otra: una ambiciosa para algunos, una compañera para otros— y, a su vez, el desempeño real de este rol [fig. 14].

Esta lógica, que separa y superpone *verdad* y *escenificación*, y que señalamos antes como resultado de la convivencia entre imágenes y discursos, domina completamente la iconografía del viaje, que Eva Perón realiza en 1947, para visitar España, Italia



Fig. 14

y Francia, entre otros lugares. “Dando rienda suelta a su instinto teatral, Evita preparó su excursión como una gran actriz que cuida hasta los mínimos detalles de su última y única actuación. Era la estrella que se sabe hermosa y todo contribuirá a transformarla de la noche a la mañana en una belleza deslumbrante. (...) Su ropa, desde sus trajes de noche hasta sus capas de zorro blanco, sus joyas rutilantes y sus gestos teatrales, como cuando se saca los pendientes de diamantes ante la Virgen del Pilar, deja ‘generosos donativos’, o extiende su mano de dedos alargados para que la besen, están calculados para causar efecto. Es la gran primera actriz, la estrella que dejará un recuerdo inolvidable, y lo consigue” (Navarro 166). Las imágenes la muestran de un modo muy diferente del habitual [fig. 15]. En junio, pleno verano madrileño, posa junto a Franco vestida con un abrigo de marta cibelina [fig. 18] y su visita a Italia la muestra vestida según el protocolo, ya que la recibirá el Papa Pío XII durante veinte minutos, tal como lo establece el Vaticano para las reinas. Estas imágenes y una cobertura perio-



Fig. 15

distica más cercana a la de una estrella de gira que a la de un representante gubernamental son testimonio de un viaje con objetivos inciertos. Los diarios de la época dicen que Evita viajó en representación del gobierno argentino; ella afirma, en *La razón de mi vida*, que lo hace para visitar instituciones de ayuda social.

A partir de imágenes que no retoman la belleza sensual [fig. 8], pero tampoco el control de sentidos que caracteriza a la iconografía hegemónica de la mujer pública, Evita Perón sobrecarga su figura de signos de la opulencia, autorizada por un espacio extranjero y cierta autonomía política ya adquirida. La capelina blanca y las flores, o el vestido de lamé dorado que evoca las grandes producciones hollywoodenses y que Evita utilizó

en una fiesta en su honor, visibilizan el desempeño político femenino como una impostura, como "un jugar a". El viaje, con su carácter de puesta en escena, es, por un lado, exhibición de un rol usurpado, de un papel que en otro no funcionaría como ficcional; pero, por otro lado, es una estrategia para atenuar la ocupación de un espacio al que efectivamente accede. Evita desdibuja el exceso del viaje, su carácter de ociosidad y legitimación individual: su vista a Europa se resemanantiza emblemáticamente y, de este modo, indica el acceso de toda una clase a espacios vedados, por el solo hecho de que Evita está allí.

El folletín, como matriz desarticuladora de la distinción clásica entre representación e interpretación, opera también en su eje familiar como modelo de relación social y política: "el pueblo puede estar seguro de que entre él y su gobierno no habrá divorcio posible. Porque, en este caso argentino, para divorciarse de su pueblo, el Jefe del Gobierno deberá empezar por divorciarse ¡de su propia mujer!" (*La razón de mi vida* 84; el destacado es nuestro). A partir de una versión particular del paternalismo, el matrimonio reemplaza y supera la representación parlamentaria —el presidente está casado con el pueblo. Modelo de contacto interpersonal que se extiende a la militancia: "en los hogares argentinos de mañana, la mujer, con su agudo sentido intuitivo, estará velando por su país, al velar por su familia. Su voto será el escudo de su fe", afirma Evita Perón (1975, 29; el destacado es nuestro). Este gesto dual confirma lo históricamente asignado a la mujer —el espacio de la casa, la maternidad, la intuición— pero, simultáneamente, niega dicha asignación, al hacer del país entero un hogar y del accionar político, un cuidado de la familia.

A partir de un aprovechamiento del folletín, el eje familiar es clave de lectura de su propia historia. Evita es la heroína signada por el drama del reconocimiento, que deja a su familia para triunfar en la gran ciudad y lo logra por la vía del amor y del sacrificio. El encuentro con un galán de una jerarquía social diferente, las críticas de los malvados, su romance y posterior matrimonio son el final feliz de un relato que mantiene ciertos presupuestos claves del folletín: el amor como una relación

interclasista, y las características de una personalidad bondadosa como valor supremo para el triunfo social.⁶

Final feliz —o lucha por un final feliz— que intenta trascender el límite de la vida. La corporalidad enferma será retaceada, pero no se eliminará. En un plano detalle [fig. 16], como nunca se le había acercado antes una cámara, el rostro de Eva permanece aún a pesar de la muerte y reitera la centralidad



Fig. 16

del cuerpo en la discusión sobre los atributos que legitiman la representación política, la construcción de lo femenino, sus prácticas, los espacios a ocupar y los modos de hacerlo. Foto-mausoleo y cuerpo embalsamado, cuestiones sobre las que volveremos más adelante, ponen en escena un discurso político que articula el género y la clase como dos categorías recurrentes en el momento de pensar a quién y contra quién se habla.

II

Politizar la agonía

La impostura del triunfo

En el juego de sentidos que se exhiben y se omiten, la iconografía narra un proceso: cómo hacerse un cuerpo y cómo convertirlo en superficie de la lucha política. A fines del '40 y principios del '50, las imágenes de la enfermedad señalan otro movimiento: se trata de pensar *qué hacer con un cuerpo que se deshace*.

El cuerpo de Eva Perón se inscribe en una figuración histórica de lo corporal. La concepción general de la corporalidad que se inaugura en la cuarta década del siglo se caracteriza, según afirma Oscar Traversa, por la hipermostración, por una confluencia de discursos que lo explican y por la omisión de las consecuencias visibles de las enfermedades. Esta representación de lo corporal configura un cuerpo gozoso y salvable por la vía del consumo y se opone al cuerpo sufriente de décadas anteriores, que exhibía la mutilación y la pérdida.

Sin embargo, las voces que circulan alrededor de la enfermedad de Eva, más que elidir el sufrimiento o las consecuencias de lo enfermo, omiten la enfermedad misma. "Tengo más salud de la que creen los médicos que tengo", afirma ella en *La razón de mi vida* (315). Sus biógrafos se preocupan por desmentir estas palabras y, a la vez, intentan establecer cuándo y quiénes

conocieron el diagnóstico.¹ La necesidad de datar el diagnóstico: ote o una diferencia —dada por la enfermedad—, sino la en el lapso que va entre el '47 y el '50, no es un mero detalle de continuidad en su estilo. De este modo, no se visualiza ningún documental, sino que constituye un elemento clave para atribuir proceso anómalo; por el contrario, la escena podría incluirse, como rodea—incluso Perón.

La enfermedad es una instancia clave que anuda imágenes: ote o una diferencia —dada por la enfermedad—, sino la en el lapso que va entre el '47 y el '50, no es un mero detalle de continuidad en su estilo. De este modo, no se visualiza ningún documental, sino que constituye un elemento clave para atribuir proceso anómalo; por el contrario, la escena podría incluirse, como rodea—incluso Perón.

Esta imagen —al igual que todo el corpus con el que trabajamos— integra un género particular: el retrato. La práctica que, aún en el momento de su retirada, la corporalidad de Perón y lo privado. Al publicar lo privado —los afectos, la ser inscripta en el discurso político. Cuando Perón asume su familia, la cotidianidad—, el efecto intrusivo de la cámara segundo mandato, recorre, en un automóvil descubierto, la distancia que separa su residencia del Congreso. Eva, peselista irrupción de la verdad se ve reforzada por el carácter a que se encontraba postrada por la enfermedad, abandonando testimonial de la tecnología fotográfica. En este sentido, la su cuarto para acompañar a Perón. Una fotografía inmortografía sustenta, con toda la contundencia del testimonio, la taliza el momento en que él jura ante la Asamblea Legislativa afirmación de Eva: efectivamente, parece tener más salud [fig. 17].



Fig. 17

Eva está de pie, atenta a los movimientos de su marido; las manos cruzadas no evocan impaciencia alguna. Efectivamente, parecería que el tiempo fuera suyo, parecería que *tuviere toda la vida*. Su gestualidad y su ropa no focalizan un mecanismo de su immortalización.

de la que creen los médicos.

Sin embargo, la dispersión de sentidos visuales no confluye únicamente en esta dirección. La piel blanca, que en años anteriores causaba admiración, se tensa sobre el rostro y trastoca la armonía de un perfil que captura la atención a partir de una nariz mucho más ancha. Los gestos se endurecen, no con la crispación que había caracterizado a la gestualidad política, sino como revelación de ese proceso que se niega y se silencia. La enfermedad de Eva adopta así ciertos estereotipos propios de la representación del cáncer: la concepción de *la enfermedad como batalla* que el sujeto libra contra un cuerpo que se ha rebelado a su voluntad y la disociación entre cuerpo y voluntad —o personalidad— como instancias autónomas. La imagen se resignifica entonces, ya no como prueba de una salud puesta en duda por la medicina, sino como certeza de un triunfo: la enfermedad existe, pero este viaje desde la residencia hasta el Congreso la transforma en una batalla más. Una batalla que el tesón de esta mujer lleva ganada. El juego entre la salud y la enfermedad, entre el disimulo y la evidencia, articulará la primera parte de la relación de Eva con Pedro Ara, quien habría de embalsamar su cuerpo, en lo que luego analizaremos como el primer mecanismo de su immortalización.

Pero volvamos a los momentos previos al juramento presidente; recuperemos esa escena en la que se decide que Perón no hará ese trayecto solo. "Entonces le aumentaron dosis de morfina y le fabricaron un soporte de yeso don logró permanecer parada. El amplio abrigo de piel ocultaba el cinturón con que la habían atado al vidrio de adelante. gente decía que también le habían enyesado la man derecha porque, débil como estaba, a todo lo largo d trayecto fue saludando al pueblo sin bajar el brazo" (Dujov Ortiz 279).

Esta cita, más que pertenecer a una de sus biografía cristaliza un murmullo sin autoría decible que completa lo visual. Como en otros casos, la anécdota o el chisme no desmiente totalmente lo que se da a ver, pero lo resematiza al diferenciar algunos sentidos que se originan en público, de otros nacidos en el espacio privado. La foto del retratado, pero restringe aquello que queda para lo íntimos: un anecdotario que, al difundirse, resignifica imagen pública.

La fotografía dice que la salud de Eva es impostura, pero también dice que su voluntad se impone sobre su propio cuerpo. La anécdota, que como todo chisme nace para ser la vez secreto y *vox populi*, opera sobre los dos sentidos anteriores. Por un lado, niega la posibilidad de pensar en un mínimo estado de salud y, de este modo, confirma lo visible por otro lado, desenmascara el triunfo sobre la enfermedad y lo transforma en una farsa.

La imagen se contrapone a otras, de épocas anteriores donde Eva exhibe una belleza ornamentada que le permite disputar espacios apropiándose de los atributos arquetípicos de belleza y juventud. El tapado que viste en esta ceremonia protocolar remite a aquel otro que utilizó en su viaje a Europa [fig. 18]. Esta será una característica de la representación del cuerpo enfermo: *todo será signo de otra cosa*, marcas de la muerte próxima o señales de un pasado contrastante. La piel, que fue símbolo del exceso —la lleva en una ceremonia

realizada en pleno verano madrileño— y último bastión de una "voluntad indomable", es el significativo que intenta contrarrestar el deterioro que emerge de la otra piel y que la fotografía anterior [fig. 17] también exhibe. De este modo, el tapado se vuelve un signo que obtura aquello que el chisme recupera —lo impostado.



Fig. 18

El martirio: espiritualización de la carne

La construcción discursiva de este personaje histórico, Eva Perón, involucra al cuerpo en tanto imagen de lo femenino, sus valores y sus prácticas. El cuerpo sensual, al igual que el cuerpo portador de una voz y una potencia política, se transforma ahora en una pura superficie, sobre la cual sólo

es posible leer los indicios de la enfermedad. El carácter se trata de Eva de pie, hablando a la multitud en el balcón indicial del cuerpo lo exhibe—pese a todos los movimientos la Casa de Gobierno o sentada, dirigiéndose a las mujeres que analizamos antes— como carne vulnerable a la enfermedad. En la serie, el rostro de Evita ocupa todo el campo mediano, el sufrimiento y la muerte.

El cáncer, tal como lo define su mitología, es la batalla mirando a cámara, Eva de perfil. Tomadas como unidad, contra un cuerpo que se ha rebelado, que deviene *lo otro* da fotografía nos habla de algo singular —un momento sujeto y lo doblega. Es una *invasión* cuyos giros discursivos un estado. La serie, en cambio, señala un todo: cada imagen —ha tomado tal o cual órgano— destruyen toda noción de allí, no para producir sentido por sí misma, sino para *trascendencia*. “Lejos de revelar algo espiritual, [tr] leída sólo en relación con las demás, sólo en tanto enfermedad] revela que el cuerpo es, pese a todo, sólo cuerpo de la serie. A la manera de una línea que representa (Susan Sontag 17; la traducción es nuestra). La dicotomía Historia, la serie fotográfica borrona la diversidad de cada entre *cuerpo y mente* o entre *carne y espíritu* es una oposición para resaltar un sentido total o un proceso unívoco que la enfermedad barre al erigir al sujeto como pura carne escenifica el paso del tiempo y la enfermedad. La localización de la enfermedad contribuye a deconstruir el embalsamador, que parte de una premisa básica para estas oposiciones en favor de la reducción a lo corporal. Realizar su tarea: no reconocer en el sujeto fotografiado, otra sexualidad que se diluye, a una pulsión de vida que se apaga en la distancia; en tanto su tarea sino a un órgano que se atrofia, y con él, a lo que comienza cuando la vida finaliza, está en posición de imaginario piensa como la trascendencia de lo femenino: explicitar la cosificación del sujeto que caracteriza al discurso maternidad.² Despojado hasta de su capacidad de generético. La pasividad y la ausencia de saber del enfermo no vida, el cuerpo tomado por el cáncer se señala como puercesita, en este caso, el velo discursivo: “ni directa ni *máquina biológica*. No es casual que Eloy Martínez (1994) directamente tuvo el honor de tratar (...) ni con la señora imagine a los servicios de inteligencia del Estado humeand con su esposo, de enfermedades ni de cosa alguna”, afirma en los baños de la fundación y realizando un informe diarria (42). Eva Perón no será ni siquiera su paciente y luego, de la sangre que se pierde, haciendo un seguimiento de la tanto cadáver, adoptará el estatuto de mero objeto, de disfunciones corporales.

Las imágenes que se reproducen en el texto de Pedro Ansa de la gramática visual diseñada por Ara no es tanto que *que preservó su cuerpo*—, al final del tercer capítulo en le fotografías, el espacio de visualización de una concepción edición de Sudamericana, visualizan esta cuestión por histórica de la enfermedad y su resignificación política. En hecho mismo de constituirse como serie. El conjunto a medida en que opaca toda subjetividad y sólo deja ver una heterogéneo ya que reúne diversas fotografías de Eva en progresivo deterioro, la secuencia de *Araes*, con situaciones y poses disímiles. Sin embargo, un rasgo *común* más *potencia* que *cualquier definición médica*, el uniformiza el grupo: el campo fotografiado en las *fotógrafos* mismo.

originales ha sido reducido de manera tal que, al integrar la mitología construida alrededor del cáncer atribuye a serie, todas las fotos se convierten en primeros planos. Sujeto su enfermedad, como resultado de su propia represión.

Toda la energía no canalizada, toda la insatisfacción quedos los discursos confluyen en lo mismo: niegan aquello enfermo sufre, se transforma en una rebelión celular que toda enfermedad revela —que el sujeto es materia sujeta conduce a la muerte. "El cáncer es representado a través un tiempo preciso y finito—, para postular otra cosa: una imágenes que constituyen el reverso del *homo economicus* voluntad, un deseo, una personalidad que rige lo corporal y del siglo XX: crecimiento anormal, represión de la energía trasciende.

es decir, rechazo a consumir o gastar" (Susan Sontag 6). Al adoptar una visión premoderna de la enfermedad, en Hay en esta idea una fuerte sanción social, en tanto santo se la piensa como expresión del carácter del enfermo, quita al enfermo la posibilidad de aceptar lo irremediable discurso configura una subjetividad particular. El sujeto de la muerte, atribuyéndole una "culpabilidad" que en ciegos la causa de ese proceso que somete al cuerpo. De este medida involucra su transgresión a los imperativos socializado, se hace uso de ciertas figuras que Sontag atribuye a En el caso de Eva Perón, el ser la causa de la prosa concepciones que sostienen la tuberculosis y no el cáncer: enfermedad pierde todo su carácter punitivo, porque enfermedad es la expresión corporal del alma sensible y responde a la lógica señalada —el ahorro de energía—, singular. "Con ese cuerpo asexualado que tenía la señora. por el contrario, a su derroche. Eva no se enferma por que la señora era una niña" (Bianchi y Sanchís 141), dice atesora energía, porque no canaliza sus emociones militante. "Era tan delicada ella. Era tan delicada su enferma porque "da la vida por los otros". En este sentido persona que yo a veces la miraba y decía ¿De dónde sacará la enfermedad se recupera como otro de los aspectos esa fuerza espiritual con ese cuerpo delicado? Porque era oponen su figura a la lógica burguesa y la entregan al puebla belleza" (*idem* 142), dice otra.

Al hacer uso de una zona de esta mitología —la culpa. La tuberculosis —en el caso de Evita, muchos elementos la enfermedad—, pero discutir otra —el cáncer es produce su mitología se trasladan al cáncer— es pensada como de la represión—, los discursos que confluyen en torno a lasgo de una personalidad etérea que linda con el ascetismo: Perón organizan la figura del sacrificio como un modo no comía. No tenía voluntad. Ella pedía: "Yo tomo siempre hacer frente al carácter de puro artefacto biológico qué con limón". Y nosotras pollo, mayonesa, helados" (Bianchi caracteriza al cuerpo enfermo. El cuerpo de Evita no es v. Sanchís 143). Pero sobre todo, es la materialización de máquina que exhibe sus disfunciones, sino un aquello que sienten los que perciben en exceso la crueldad sacrificial. Como afirma una militante: "ella podía hacer lo real: ¡Es que me siento verdaderamente madre de mi tiempo que perder. Ella ahí dijo que tenía mucho que hacer! ¿Acaso no gozo con sus alegrías? ¿Acaso no me duele su antes de pensar en su salud" (Bianchi y Sanchís, 149). ¿olor? (*La razón de mi vida* 314).

El sacrificio recupera la voluntad o el alma con La figura de Eva Perón se expone como cuerpo sufriente, verdadero "dueño" del cuerpo. De ahí que los biógrafos, pero no en tanto invadido por el cáncer, sino como cuerpo-Eva se esmeren, como señalamos antes, en fecharalización de la *sensibilidad* ante la injusticia social. Este diagnóstico, ya sea para colaborar con la construcción de sujeto que se configura a partir de los atributos del *alma* figura sacrificial, ya sea para atribuir la enfermedad *Yella* resignifica el sentido del dolor: *no se somete a la* muerte a otras causas —ignorancia, ambición desmedida *gasividad del tormento orgánico, sino que se convierte en* le impedía suspender su carrera política, aceptación *dearme que concentra y sintetiza el sufrimiento ajeno. El alma* irremediable o simple temor. Pero pese a las diferencias *yella* que ofrece el cuerpo como metáfora del *dolor social* y

que, por lo tanto, acepta y administra el propio suplicio dibuja la figura del mártir. De este modo, la sangre que pierde como disfunción de la máquina biológica, se recupera como sangre del sacrificio.

Sustentado por la delegación parlamentaria, el retrato político —del cual el afiche de propaganda es la versión más explícita, pero no la única— se caracteriza por la oscilación entre la identificación y la diferencia. La imagen de aquel que participa en la vida pública se pretende como metónimo del grupo al que representa y, a la vez, exhibe los rasgos distintivos que legitiman la delegación. La imagen visible entonces, la paradoja de toda representación. Si ella se funda en un “estar en lugar de” —con todos los debates conceptuales acerca de ese modo de estar— lo que distingue al representante de los representados es, precisamente, el hecho de ser con mayor potencia que cada uno, igual a todos.

Una imagen exaspera la paradoja de la representación política el cuerpo enfermo [fig. 19]. La fotografía del que aspira a una segunda presidencia y de la candidata secundaria se pierde en la cotidianidad de los gestos. Después de todo, la alianza política es una alianza secundaria. Al exhibir el matrimonio como una relación fundante, la fotografía universaliza e invita a la identificación: es la imagen cualquier pareja que se sostiene ante la dificultad. Sin embargo, algunas marcas emblemáticas recorren la proliferación de sentidos. El rodete y el corte de pelo militar resaltan a Eva y a Juan Domingo Perón sobre el paisaje uniforme de los colaboradores, en el instante que resume el renunciamento político. La renuncia, motivada por presión o por el avance del cáncer, adopta la forma del martirio. En el umbral de la enfermedad, la figura de Eva Perón sublevará el cuerpo al presentarlo como escena del espíritu. Ya no se trata de un cuerpo sin órganos, sino de un sujeto sin rostro. La metáfora del mártir, que prescinde de su individualidad para entregar el sufrimiento al pueblo.



Fig. 19

El cuerpo que se desmaterializa encarna la injusticia social y la transforma en un síntoma. Lo político ya no es un detalle del estilo, sino una partícula de la sintomatología. El cuerpo enfermo de Eva Perón, entonces, no constituye una presencia —como lo fue en la salud— ni una pura ausencia —a la manera del cuerpo muerto—. Tomado por el cáncer, el cuerpo de Eva deviene cuerpo fantasma. Este espectro,

en el cuerpo donde se registra, como padecimiento, la imposible distinguir el amor a Perón y el amor a su causa; "todo ticia de la desigualdad social, y es donde se registra también un solo amor" —dice en *La razón de mi vida* 66— y ese sostener: "nunca pude pensar, desde entonces, en esa inj. El corazón guía la acción política de Evita: la realidad de ticia sin indignarme, y pensar en ella me produjo siem[pre] pobres es una "marca dolorosa" (*idem* 25), una herida en una rara sensación de asfixia, como si no pudiendo remediar el corazón; dedicarse a las obras es poner el corazón; recibir el mal que yo veía, me faltase el aire necesario para respirar los pobres es abrirles las puertas del corazón; los derechos (*La razón de mi vida* 19). La injusticia social vuelve la mujer se llevan en lo más íntimo del corazón; entregarse a través, así, el cuerpo mismo, con las formas propias de la causa del pueblo es salir a la calle y ofrecerte al pueblo agonía. Convertida en asfixia, la indignación ante la inj. corazón. El universo sentimental del bolero se trasladada ticia social funciona como promesa de inmola[ci]ón: el cues[te] a la acción política, menos por una politización del orden que se asfixia ante el solo pensamiento de lo injusto y antinatural que por una sentimentalización del orden mal se convierte en una promesa de ofender la vida política: las estrategias del folletín, como vemos, siguen causa de los humildes (es decir, la promesa de dar "la vincionando. Esta acción política, que nace como experiencia por Perón"), y remite la corporalidad individual a un pla[ce]l dolor en el cuerpo, se sublima en la sublimación de trascendencia: el cuerpo de Evita es, tal como lo señalamos, que es el corazón. 4

antes, ante todo y literalmente, un cuerpo social.

No se trata, sin embargo, tan sólo de sentimientos, sino Pero hay en *La razón de mi vida* un motivo recurrente también de presentimientos; la guía del corazón se convierte la definición de lo corporal que permitirá su postern *corazonada*, y el universo femenino queda definido —de sublimación en la inmortalidad. Es la imagen del corazona tan típica como previsible— por la intuición. El cora- El relato de Evita se sostiene en la proliferación cardíaca es igualmente el lugar de la memoria y de la subcon- es un despliegue múltiple de los sentidos posibles: la conciencia, y es el lugar de los secretos; si en los labios puede corazón. El corazón define metonímicamente al cuerpo to haber hipocresía, en el corazón reside siempre la verdad. El y lo sitúa en los diversos planos de significación de la razón asegura la sinceridad y la autenticidad, de allí que experiencias y de la vida.

El corazón representa, en primer lugar, a la vida misrotado de lo más íntimo de mi corazón", que es el mismo por eso Evita dice de Perón que es el "señor absoluto de entido en que se habla en la marcha peronista de "un grito corazón y de mi vida" (*La razón de mi vida* 60). El cora[ce] corazón".

como se ve, en el registro del bolero y del tango sentimentalargo de *La razón de mi vida* acaba por constituir el lugar El corazón es el lugar de los sentimientos, por contraste del cuerpo y de la vida; el corazón representa al cuerpo con la cerebralidad, que es propia del hombre; la felicidad oída, y dañar la vida es —como en los boleros— dañar el pena residen en él, aunque siempre con una dimensión sociocorazón. Pero el corazón tiene aun otro sentido, a la vez Incluso el casamiento con Perón, definido como "la unipuesto y complementario a éste, que es el de representar de nuestros corazones" (*idem* 64), adquiere la condición —también en este caso, por metonimia— al cuerpo muerto. sentimiento político, al igual que aquella asfixia provocada en cadáver puede también ser designado por la sola mención por la injusticia social, en la medida en que para Evita no el corazón; así lo hizo San Martín, por ejemplo, al expresar

en su testamento la voluntad de que su corazón reposara en su cuerpo. En finalmente en Buenos Aires.

El corazón, siendo el signo mismo de la vida, del cuerpo vivo, equivale luego al cadáver, a todo el cuerpo muerto. Agonía. Por eso es significativo que Evita exprese en términos se define, por lo tanto, una forma del pasaje de la vida a la muerte; pero ese tránsito se convierte en un paso a la inmortalidad en la medida en que se homologue —y así se hace en *La razón de mi vida*— al corazón con el alma. Evita remite a la eternidad, pero disociándose del cuerpo que es lo que muere. Sólo que *La inmortalización de Evita* (217), propone también esa otra formulación, menos *está disociada de su cuerpo*, desde el momento en que procura eternizar el cadáver y evitar la descomposición que sigue siempre a la muerte. La inmortalidad es la que desde luego, como corresponde al mito cristiano, nada es una invocación que atraviesa todo el libro de Evita. El corazón es el cuerpo vivo, pero también habrá de ser un alma incorpórea, sino un alma a medio camino —entre la zona intermedia, entre la vida y la muerte, es donde constituye la figura inmortal.

Eva Perón aspiraba, como todo el que se precie, a la talidad, pero con una concepción de la gloria y se salva de la amor a un hombre” (*La razón de mi vida* 62). Siendo hombre Perón, el amor es, como quedó dicho, amor a la peronista, y de allí proviene el otro camino hacia que es la salvación por las obras: “La causa de Perón glorifica y, dándome la fecundidad de su vida, me viviendo como hijas mías, después que yo me vaya” (62).

Sin embargo, si Evita se vuelve inmortal es a través un mecanismo menos frecuente y más complicado, que fue

invitado a la Casa Rosada para presenciar la correspondiente dentro agoniza. Esta percepción circunstancial del cuerpo manifestación popular en Plaza de Mayo. Ya para entonces Eva Perón en vida por parte de Pedro Ara, condicionará circulaban rumores sobre el deterioro de la salud de Eva representación de ese mismo cuerpo, ya muerto, cuando Ara atiende al discurso que ella dirige a la multitud ahora trate con él, no ya en una escena política de carácter día, desde la proximidad del balcón de la Casa Rosada, público, sino en el encierro científico de su laboratorio hace con un interés exclusivamente médico: "Ése era vivo. Sobre esa secuencia de vida, agonía y muerte se momento que, impaciente, esperaba yo como aficionado *constituirá el pasaje a la inmortalidad*." Medicina" (Ara 43).

Esta escena se convierte, para Pedro Ara, en una *prueba* proceso, no un estado" (Thomas 24). La agonía es, *de resistencia*, una observación clínica de la manera en entonces, la presencia de los signos de la muerte en el cuerpo habrían de predominar, en el cuerpo de Eva, los signos todavía vivo. Ya no es el pasaje instantáneo que se expresa la fortaleza o los signos de la debilidad. Eva demuestra balmente al decir *murió*, sino un proceso prolongado que —como se observaría tantas veces— una gran capacidad que concibe como *unirse muriendo*. En la duración de esa resistir y sobreponerse; pero el aficionado a la medicina agonía se produce un primer entrecruzamiento entre la vida quien puede distinguir la apariencia de las manifestaciones la muerte, que sostendrá luego el relato del pasaje a la exterioridad: "Tal vez no se le note el cansancio; pero yo esas fotografías de Eva reunidas en el archivo del doctor interioridad: "Tal vez no se le note el cansancio; pero yo esas fotografías de Eva reunidas en el archivo del doctor aquí para ver su disnea y hasta para ver su pulso saltar. En una de ellas, se ve a Eva en el balcón de la Casa bajo la fina piel de su delgado cuello..." (Ara 44). La piel rosada, el primero de mayo de 1952; Ara (110) puntualiza Eva, que fuera alguna vez motivo de admiración, se ve que estaba "ya más muerta que viva".

ahora transparente a los ojos del médico, quien queda así. Si la agonía es, como decimos, la presencia de la muerte condiciones de superar la escisión de interioridad y exterioridad de la apariencia de vida, la muerte propiamente rioridad. Eva oculta los signos de la agonía, disimuladicha —la del 26 de julio de 1952— se concibe, paradójica- como lo haría tantas veces; pero no hay modo de disimular, como liberación de la muerte. Del sufrimiento se pasa frente a quien —como Ara— está ahí, mira de cerca, al descanso, del suplicio se pasa al reposo. Éste es el punto viesa los signos de la exterioridad del cuerpo y advierten el que se convoca al doctor Ara, ya para el propósito agonía interior.

Esta es la única ocasión en la que el doctor Ara puede Perón. Pedro Ara, que antes supo ver a la muerte por debajo a Eva viva, y en ella se define decisivamente una mancha la superficie de vida del cuerpo con vida de Eva Perón, de significar la visión de ese cuerpo. Si en la iconografía deberá dar ahora una apariencia de vida a su cuerpo muerto; la enfermedad se evidencian simultáneamente los signos de ese cuerpo ahora será incorruptible y eterno, y Eva, en el agonía y los signos del disimulo, la mirada de Ara detestado más amplio, será inmortal.

de igual forma, los indicios de la enfermedad por debajo. El doctor Pedro Olivares, quien prologa el testimonio de la apariencia vital. Ara logra ver, en el cuerpo vivo, los signos en la edición de Sudamericana, define con nitidez el de la muerte. Ya no se trata, como se decía en *La razón* sentido preciso de esta clase de tratamientos para con los *mi vida*, de un cuerpo que parece débil pero que por denegáveres: "es necesario —dice— que el cuerpo refleje no la está fuerte, sino de un cuerpo que parece resistir, pero disonancia de los muertos con huellas de sufrimientos sino la

expresión de eterno reposo y de una serena placidez" (An la madrugada del día siguiente, Evita "abrió los ojos, 9). El tratamiento consiste, por lo tanto, en borrar orden energicamente que le quitaran de delante los inhalatantes *cadáver las huellas de la muerte*. Se entiende por muellos de oxígeno, pidió café, comenzó de nuevo a conversar, desentajarse del momento final, por eso es importante pero *parecía muerta*; la tarea de Ara es hacer que, ahora que Ara destaque en las notas de su diario la opinión del doctor *parecía muerta, parecía dormida*. El relato de lo ocurrido el día Finochietto, de que el cuerpo tiene mejor expresión después *parecía muerta, parecía dormida*. El relato de lo ocurrido el día de su trabajo que en el día de la muerte.

Frente al cadáver de Evita, en el momento de su [tal] hecho de que Evita pareciera dormida da lugar a la promesa específica, el doctor Ara se plantea la misma cuestión que que, en algún momento, pueda despertar. Su "sobreviviva en aquel 17 de octubre de 1951, cuando se aproximó a una *vitalidad*" la pone más allá de los términos de la prueba de resistencia consistía, al igual que ésta, en haber muerto; el doctor Ara traslada esta condición a la propia que el cuerpo mantuviera la apariencia exterior de *vitalidad* corruptible. Evita duerme; puede, por lo tanto, volver a aunque desde dentro avanzara la muerte — en el *primera despertar*.

Esta esperanza se apoya también en cierto tipo de representación de la figura de Evita que aparece, por ejemplo, en tancia fue quien pudo — con mirada de radiólogo, más que una portada de un libro de lecturas de segundo grado de de médico — anular la opacidad corporal y advertir lo que Editorial Luis Lasserre. Allí se ve a Evita vestida con una manifestaba en el interior, es el indicado, ahora, para haberse de larga túnica celeste, o celestial, bajo la cual su que Eva Perón resulte, incluso en la materialidad de cuerpo a la vez se distingue y se desvanece; dos niñas juegan, cuerpo, eterna y definitiva. En aquella escena del balcón felices, en torno a ella, sabiéndose acaso las únicas privi- la Casa Rosada, Pedro Ara miró un cuerpo vivo, pero, legadas. Dos estrellas refulgen en la figura de Evita: una algún modo, vio ya un cadáver; ahora es él, por lo tanto su frente, otra en el extremo de su varita mágica, que quien dispone de un cadáver, y debe tratar de darle el aspecto *la* eleva sobre la cabeza de una de las niñas, en un gesto de un cuerpo vivo.

Al borrar del cuerpo de Evita las huellas de la muerte, *hada buena*. Evita se eleva al plano de la vida eterna, Evita que se logra, en efecto, es que pareciera dormida: "Según resulta inmortal, tanto por asociación con la resurrección espontáneos informantes, al abandonar la capilla ardiente cristiana y con las historias de santidad, como por impresión solíase coincidir en que Evita parecía dormida" (Ara 79). Acción de las fantasías provenientes de los cuentos infantiles. observación recurrente en el libro de Ara de que Evita *parecía* estamos, como se ve, en el universo de Walt Disney, dormir, o de que duermes, remite a un episodio del 18 de julio, cuyo cuerpo está también preservado, a la espera del de 1952, y que Ara (54) define significativamente como un *puerto* regreso a la vida. En ese universo, Evita es el hada prueba de "sobrehumana vitalidad", es decir, de buena, pero es sobre todo *la bella durmiente*, gracias a que capacidad de vida que está por encima de la de los humanos *gestión* parafínica del doctor Ara la hace parecer dormida A media tarde del día 18, Evita entra aparentemente *ya* no muerta. Evita, como bella durmiente, queda a la coma, y ya para nadie quedan esperanzas. Y sin embargo *espera* de despertar y de volver.

El pasaje a la inmortalidad se constituye, entonces, *ese doble entrecruzamiento de los signos de la vida y los signos de la muerte en el cuerpo de Evita*, tanto en lo que queda dicho bajo su propio nombre en *La razón de mi vida* como en lo que dice Pedro Ara en su testimonio. La preservación eterna del cuerpo completa el mecanismo de inmortalización. Sabemos, sin embargo, que ese cuerpo pasaría, a partir de entonces, por las circunstancias más diversas y más extrañas, en un tramo de la historia que el relato del doctor Ara deja fuera. Ara hizo de Evita una bella durmiente y, con ello, la puso al borde de un despertar inusitado y de vitalidad sobrehumana, como aquél del 18 de julio de 1952. En el imaginario del universo Disney, sin embargo, los hechos toman otro rumbo, y derivan tal vez hacia las sesiones de espiritismo que, ya durante los primeros años '70, practicaba José López Rega en presencia de cadaáver recuperado de Eva Perón, intentando trasladar el alma al cuerpo de Isabel. Ése es uno de los finales posibles para este relato y lo que, al modo de Disney, comenzó con *la fábula de la bella durmiente*, concluye unos veinte años después como *una parodia del aprendiz de brujo*.

III

Narrar la muerte

La farsa funeraria

La tarea del doctor Ara termina asumiendo un carácter doble: el tratamiento técnico del cuerpo de Evita, que se aplica en términos científicos, se va impregnando de otro tipo de preocupación —igualmente orientada a dar al cadáver apariencia de vida—, que es la preocupación estética: en casos tales —dice Ara (76)— la preocupación estética es la dominante”. También en este sentido Ara logra su propósito, el cuerpo preservado por él empieza a ser calificado de *obra de arte*.

La estetización del cuerpo de Evita refuerza, en un primer momento, el mecanismo de inmortalización, en la medida en que agrega a la operación de borramiento de las huellas de la muerte, el aura de eternidad que se concede a las obras de arte. Sin embargo, la conversión del cadáver de Evita en un objeto estético termina por provocar un efecto inesperado, que en cierto modo contradice el objetivo principal de la intervención de Pedro Ara, y es que el cuerpo de Evita deja de ser percibido como tal. Ya no se lo ve como un cuerpo humano, y sobre todo, ya no se cree que esa figura sea o haya sido Eva Perón. Con lo que la idea de la inmortalidad y la promesa de resurrección acaban por verse paradójicamente suprimidas.

Se llegará así a un punto impensado: después de despojar a un cuerpo de todo lo que tenía de muerte, habrá que volver a demostrar que sí, que se trata de un cadáver, y que se trata de un cadáver verdadero de Eva Perón. Es decir, que ese cuerpo es *Eva Perón, y no una representación de ella*.

Y es que alrededor del trabajo específico de Ara se han producido ciertos desplazamientos significativos en lo que hace a las formas de representación. Mientras Evita estaba viva, las fotografías construían sentidos sobre el cuerpo representado. Pero ahora la muerte recoloca las imágenes: la representación ya no remite a un original de alguna manera preexistente, sino que es el original el que debe ahora parecerse a la representación. Cuando Ara emplea aquel archivo fotográfico que reunió el doctor Mendé, en lugar de ser el cuerpo el modelo de las fotografías su representación, toman a las imágenes como modelo para actuar a partir de ellas —con “preocupación estética”— sobre el cuerpo.

Algo análogo ocurre con los dos bustos de Eva Perón que mencionan en el testimonio de Ara. Uno, que la representa está situado en la ochava del edificio de la CGT donde encuentra el cuerpo, y será destruido —como si fuera el cuerpo por un tanque de la llamada Revolución Libertadora; el otro que el propio Ara manda a hacer, la representa muerta, y según luego —igual que el propio cuerpo— “una interminable odisea de aquí para allá” (Ara 136).

Este trastocamiento entre el verdadero cuerpo y sus representaciones termina afectando al cadáver mismo, al que se acabará tomando por una muñeca, en parte como consecuencia no deseada del proceso de estetización al que abocó el doctor Ara. Si se toma al cuerpo como muñeca, la representación de Evita muerta y no como Evita muerta, el emprendimiento se vacía de sentido. El cuerpo de Evita debía ser, él mismo, una estatua como otras.

Este vaciamiento de sentido puede verse agudizado, y mitigado, en la narración de los rituales funerarios y de manifestaciones populares que los conformaron. Es lo que ha

orge Luis Borges en “El simulacro”, concretamente, al narrar la escena del sepelio en un rancho de un pueblito del Chaco. En un rancho que queda cerca del río —se trata, como se ve, de un plato de las orillas—, todo es representación: hay uno, andiñado, que *hace* de Perón, y el ataúd de Evita es “una caja de cartón con una muñeca de pelo rubio” (Borges 20). Si en el testimonio de Ara la idea de que Evita pareciese una muñeca socavaba, en su base, el mecanicismo de inmortalización, en la ficción de Borges Evita es ya directamente una muñeca de pelo rubio, puesta dentro de una caja, a la que se vela *como si fuese ella*.

La puesta en escena y la pura representación convierten al funeral funerario en una farsa. El desfile de “viejas desesperadas”, “chicos atónitos” y “peones” se produce frente a un falso ataúd y a una muñeca rubia, diciéndole el pésame a un falso Perón, de quien se afirma que tiene *cara de máscara*. El texto, en embargo, no se llama “La representación”, sino “El simulacro”; y en el simulacro, la copia acaba precediendo al original y ocupando su lugar, hasta volverse indistinguibles el objeto original y su mera reproducción.¹ La recurrente escisión entre el cuerpo y su representación organizada por la iconografía aquí se disuelve en esas dos formas —una *real*, otra *apariencial*— se funden en una misma cosa: “la gente lo trataba con deferencia, no por él sino por el que representaba o ya era” (Borges 20). En la idea de un simulacro, de un funeral como farsa, se homologan ser y representar. Pero no mediante la jerarquización del orden de lo que se representa, equiparándolo con el orden de lo que es, sino, por el contrario, mediante la desvalorización del orden de lo que es, degradándolo a la condición de mera apariencia. El simulacro pone en cuestión, no ya la fidelidad de la representación al original, sino la entidad misma del original, su derecho a preceder y regular la representación. En el caso del texto de Borges (21), se dice: “El enlutado no era Perón y la muñeca no era la mujer Eva Duarte, pero tampoco Perón y la muñeca sí Eva era Eva”. Es decir que no sólo la escena en el rancho haqueño —que, por otra parte, se multiplica en todo el país—, sino la realidad misma, la realidad política argentina misma, se revela como irrealidad y como farsa.

Borges retoma y acentúa al máximo esta cuestión que, principio de realidad. En otro cuento de esa misma época, "La alguna forma, atentaba contra el proyecto de Ara y Eñora muerta" de David Viñas, el sepelio se presenta igualmente contribución a la operación de inmortalizar a Evita mediante presencia, en la larga cola de quienes esperan para acceder a la eternización de su cuerpo: la cuestión de que ese cuerpo presente en el que está siendo velada Evita, de alguien que se parezca —¿o sea?— una muñeca, y no Evita. La postulación encuentra allí con la sola idea de ganarse a una mujer. En la "El simulacro" desplaza la posibilidad de pensar en términos de historia del pícaro que va de levante a la cola del funeral de falsificación o de fraude: Eya tampoco es Eva, una muñeca, la imponente dramática, pero también litúrgica, del ritual no es menos Eva que Eva. Profundizando así una de las grietas, Eya espera se ve atectada por ese personaje un tanto clínico, que que aparecían socavando el proyecto de inmortalización, Borge espera se ve atectada por ese personaje un tanto clínico, que revierte —en la escena del sepelio— todo posible paso funciona literalmente como un farsante. inmortalidad de Eva Perón —a la que en el texto se llama Eya. La espera en esa cola que avanza lentamente y empujando Duarte— quitándole su entidad real incluso en la transitoriedad tiene algo de lo religioso y algo de esa irrupción popular del eronismo que alguna vez se definió como "las patas en la de la vida.

El funeral es una farsa, una farsa fúnebre puesta en término: una mujer se arrodilla adelante y reza, un hombre se de un ritual popular. "El simulacro" retoma, en este sentido a orinar en la vereda. El despacioso avance de la fila se uno de los tópicos de las fórmulas populares, que es la figura para con el de una procesión, pero una procesión de "éso la muerte embarazada." La figura que une vejez o muerte que el no respetaban nada" (Viñas 68). El relato de Viñas registra embarazo parecería prometer la inmortalidad de Evita, en esto, como el de Borges— la mixtura de formas religiosas cuanto a que de la muerte pueda resurgir la vida; sólo que el formas populares; en la procesión de "La señora muerta" no texto de Borges el embarazo no remite a Evita, sino a Perón que se menciona en el texto— invierte la ausencia de —al que hace de Perón—: "Éste, muy compungido, los redoble los que están haciendo la cola; y ese mal olor —que es lo junto a la cabecera, las manos cruzadas sobre el vientre, primero que se menciona en el texto— invierte la ausencia de *mujer encinta*" (Borges 20; el destacado es nuestro). Es el olor del cadáver de Evita, al que se preservaba de la que en el cuadro de la muerte se introduce un componente descomposición, de la muerte misma.

vitalidad, pero no se lo introduce para atenuar lo que de Evita es aquí "la señora", y se dice de ella que está linda hay en Eva, sino más bien para destacar —y alertar— lo que porque la embalsamaron. Ésta sería la zona de lo "oficial" dentro vida perdura en Perón. Un Perón que, feminizado, aparece el relato de Viñas: nominación oficial para Evita, consideración demasiado pleno de vida. Si a una Evita eterna se la conjuga su cuerpo de acuerdo con el propósito oficial de preservación concebirla como muñeca, en la imagen de un Perón encinta. Pero el personaje de Moure, el pícaro que va al sepelio reaparece la amenaza: Perón también como muñeca, pero de levante, introduce en el relato otra secuencia, y en esa secuencia muñeca rusa, con la inquietante idea de que dentro de ella hay otra mujer, que es la mujer a la que Moure en efecto otro, y luego otro, y luego otro. parece haber conquistado en la fila de los que esperan para ver

Narrar el funeral como farsa resulta así una forma post-Evita. Evita Perón no es nombrada en el cuento sino como "la señora", de confrontación con la fábula de la inmortalidad que ya de Evita Perón no es nombrada en el cuento sino como "esa mujer", En el primer caso, la formas de construir esa narración de lo farsesco. La farsa el cuento sino como "esa mujer". En el primer caso, la texto de Borges se basa en el simulacro y en su corrosión nominación corresponde a la parte no popular del diccionario

peronista; en el segundo, a ese vasto sistema de eufemismos interpretaba la figura de Eva Perón al elegir una imagen que fue la manera de hablar del peronismo después de 1955,aturada de vitalidad, Viñas pone en juego aquí la posibilidad que Rodolfo Walsh significaría en el cuento titulado que sea la otra Evita la que predomine.

precisamente, "Esa mujer". De manera que hay dos Evitas. Pero el planteo de esta dualidad no es el único punto de el relato de David Viñas: una que es "la señora" y que entrecesección entre el cuerpo embalsamado y el cuerpo resucitado; muerta; otra que es "esa mujer" y que se va con un hombre que también en este caso la farsa se remite a la idea de la que acaba de conocer en la calle. "¿Y cuánto querés?", le preguntamuñeca: el cadáver que ya parece muñeca, la muñeca en el lugar él; ella responde: "Lo que vos quieras" (Viñas 70).

Esa mujer se define en el relato desde la corporalidad, para a la ficción de Borges, reaparece en Viñas (64): "tengo una no sólo en el sentido sexual de la corporalidad: le duelen boca de muñeca", le dice *esa mujer* a Moure, y agrega: "Pero me pies, siente hambre. También en este plano se juegan los olores, tener una boca así". Algo de esta condición se marca "usaba un perfume de malva, un perfume de vieja o de casa también en el momento en el que Moure empieza a tocarla, pisos de madera" (Viñas 70). No es el mal olor de un cuerpo que la toca como se toca un objeto, y no a una mujer; la toca muerto ni tampoco el de las inmundicias que se queman enorme se toca una cosa: "sentía las manos de Moure que le calle, sino el olor artificial, artificialmente pensado para primían las piernas, pero no como para acariciarla, como si desagradar: el olor de lo que se conserva.

Moure calcula que la mujer tiene unos veinticinco años,pañuelo o una baranda o la propia ropa de Moure" (Viñas 71). decir, la edad que tenía Evita en 1944, cuando conoció a Per. La idea de la muñeca, incluida en el relato del funeral como Por eso las personas por la calle creen reconocerla pero no estarla, vuelve a desactivar la ficción de la inmortalidad de Evita, seguras, tratan de verla mejor y ella las espanta, tienen gananto en ese cadáver embalsamado y sin signos de muerte del de sonreírse al distinguirla pero no se atreven. Moure que se predica la belleza y la juventud, como en esa mujer que piensa de ella que es joven —eso mismo dice de Eva Per vuelve a la vida y a la pura corporalidad. El duelo acaba con cuando *esa mujer* le pregunta si *la señora* le gustaba— y todo, pero se marca en especial la idea de que ese cuerpo ya no propone consumir el deseo que ella le provoca.

En "La señora muerta" aparece, entonces, una Evita viñela señora muerta": ni "Evita" ni "vive". Predomina el apellido que atrae sexualmente a quien participa de los funerales personaje del cuento, que es un anagrama de "muero".

justamente desde la intención de buscarse una mujer y no de "El simulacro" mostraba a Evita como muñeca rubia y a el luto que moviliza al pueblo. Una Evita corporea responde Perón como muñeca rubia. Evita aparece en el relato de Viñas ese deseo. El acto sexual no puede consumarse, sin embar desde la provocación del deseo sexual, pero en verdad se trata porque todos los lugares a los que van Moure y *esa mujer* es otra vez de una muñeca: ni una muñeca rubia ni una muñeca cerrados a causa del duelo impuesto por la muerte de Evita rusa. Podría proponerse, en este caso, una muñeca japonesa.

señora muerta, que es joven y está linda porque la han embalsamado, intersecta en este punto la historia de *esa mujer*, que es aún más joven y anda, ella también, de levante en la cola **El cuerpo robado: un relato policial** funeral. La aventura de una Evita pre-peronista y viva se frustra ante los rituales de la muerte de Eva Perón, "la señora". Si antes mencionábamos el modo en que la juventud de la década del en primer término, como hagiografía: un relato con ecos religio-

esos en el que el cuerpo se sublima, los funerales derivan al caso de Eva Perón tiene como particularidad que es el propio procesiones, y la resurrección aparece como esperanza firmada *Evita* *Perón* tiene como particularidad que es el propio Pero ese relato de inmortalización tiene su envés: una contra *Evita* *Perón* tiene como particularidad que es el propio

narrativa hereje de cuerpos profanos, rituales farsescos, formas de intervención política: en el exilio, que se produce en señalamiento distante de la veneración feichista. Este primario, el sentido político es más directo, más inmediato; y en la contrapunto entre el relato sagrado y el relato profano de repatriación, que es donde los cuerpos muertos se ponen en inmortalización de Evita cambia de registro genérico y luego, lo político funciona de una forma más mediada —lo que desplaza al relato policial, a partir del secuestro y la deprecia, obviamente, es la historia. Pero como en el caso de Evita eterna y de construcción de un gran monumento funerario será repatriado Perón, pero aún vivo—, la acción política es trunca en 1955, y en su lugar comienza una historia de robo directa, y su objeto inmediato es el cuerpo muerto de Eva Perón. escarnoteos, de encubrimiento y de investigación. Esta historia por eso la aventura del robo del cadáver de Evita se ve atravesada se contará en relación con el género policial, y su punto cada de enigmas, y el lugar al que el cadáver es llevado se partida es “Esa mujer” de Rodolfo Walsh.

Con el cuento de Walsh comienza el relato del cuerpo robado. “Esa mujer” es, por lo tanto, el relato de una investigación, y con ello, una forma imprevista de persistencia para Evita armada como conversación entre una figura que es típica en los Evita resulta, tanto para la reivindicación de la resistencia de Walsh, la del periodista-investigador, y un coronel de peronista como para la hostilidad del antiperonismo ahora la Revolución Libertadora que intervino en el asunto del cadáver el poder, por lo menos tan significativa como el propio Perón Evita y lo sacó del país. Ya no se trata, como se ve, de la Ni él ni ella pueden ser ahora nombrados —Perón es “el Viegonia y de la muerte de Eva Perón, de los ritos populares en y Evita es “esa mujer”—, y si a Perón se lo expulsa mediante sus funerales, ni de la preservación taxidérmica de su cadáver. exilio, a Evita, aun muerta, hay que sacarla igualmente del país. Pero la cuestión sigue funcionando en esa zona intermedia entre Los próceres, a quienes se promueve, por definición, a la vida y la muerte en la que se instalan todos estos relatos inmortalidad, suelen ser objeto de estos traslados significativos sobre Evita: entre la frase final del coronel —“Esa mujer es en cuanto a sus cuerpos muertos: es el caso de San Martín, mía”— y la primera referencia al tema por parte del narrador ejemplo, o el de Sarmiento, que mueren en el exterior y a que —“Yo busco una muerta”— (Walsh 161 y 163). Lo que da sentido nes, por lo tanto, se debe repatriar. Sobre Rosas pesaba la fama esta búsqueda que emprende el narrador de “Esa mujer” maldición de José Mármol (“ni el polvo de sus huesos la América parece ser menos el hecho mismo de que se trate de Eva Perón, tendrá”), y el intento de incorporarlo al panteón de los grandes que su condición de muerta, que la propia muerte y su complejo hombres de la patria tiene una inflexión fundamentalmente cruzamiento con los signos de la vida. “Yo busco una muerta precisamente, en la decisión de repatriar sus restos. En —dice el narrador—, un lugar en el mapa”. Evita es “esa mujer”, repatriación de cadáveres se juega una política de la supervivencia pero también es “una muerta”; lo que se busca en definitiva es cia simbólica, pero en el caso de Evita el procedimiento es un cadáver y una tumba. Lo que atrae es la muerte: “Ella no drástico y más intenso, porque no se trata de una repatriación que significa nada para mí, y sin embargo iré tras el misterio de su sino de una expatriación. El exilio es la condición previa a la muerte” (Walsh 163).

la reparación postrera y la repatriación de los cadáveres, pero también para el coronel Eva Perón es básicamente una muerta, pero una muerta a la que no se puede acabar de despojar

de vida. La intervención del doctor Ara está de por medio; cuidando de él. Si se tratara de un cuerpo con vida, destruirlo cadáver no es meramente un cuerpo muerto, y por eso el coronel valdría a matarlo; pero como en este caso se trata de matar lo concibe como necesitado de cuidado y de protección, con un cuerpo muerto, de devolverlo a la muerte, las cosas han de algo que puede ser poseído. Su esposa, que aparece en el texto distintas ⁴ Diluir el cuerpo en ácido serviría para suprimirlo, es "la mujer del coronel", "su mujer" o "una mujer"; pero número no para revertir esa conversión de muerte en es "esa mujer" y el coronel no la declara suya, como sí lo haría la preservación y la con Evita.

Pero no se trata de Evita, sino de Evita muerta, y también los signos de la muerte, pero de lo que la llevó a la muerte solamente de Evita muerta, sino de Evita muerta y preservada el 26 de julio de 1952: las metástasis del cáncer. La continuación con el aspecto de la vida y un poder simbólico igual o mayor que la muerte, sin embargo, ya no puede advertirse: el cuerpo no el que tuvo en vida.³ El coronel mira ese cuerpo desnudo y pas deteriora, no hiede, no se echa a perder. Matar a Eva Perón ver en él a la muerte tiene que atravesar la apariencia, ahora, reanudar ese proceso que con la intervención de Ara superficial. El coronel mira, en este sentido, como el doctor Arévalo interrumpido, y no sólo interrumpido, sino transformado miró a Evita viva en el balcón de la Casa Rosada. Evita ahora su opuesto. Éstos son los términos del combate político sobre está muerta, pero para advertir en ella la muerte hay el cuerpo de Eva Perón: si el peronismo borró los signos de la traspasar de todas formas la superficie exterior de su cuerpo en el cadáver, eternizándolo, e hizo de ese cuerpo un atravesarlo con la mirada: "La piel se le había vuelto inmortal, el antiperonismo procurará desarticulando ese transparente. Se veían las metástasis del cáncer. Estaba desmecanismo y reinsertar el cuerpo en la esfera de la muerte."⁵ da en el ataúd", dice el coronel, pero esa desnudez parece ser El relato de Walsh pone en escena este conflicto: hay que menos de lo sexual que de la muerte: estaba "con toda la mujer que el cadáver se pudra. No pudrirlo —no hay forma de al aire" (Walsh 166 y 168). El pudor que lo impulsa a cubrirlo, sino hacer que se pudra. La falta de pudrición indica Evita el monte de Venus responde al sentido que tiene para que el desarrollo de la muerte se ha interrumpido, y sostiene la obsesión de ese cuerpo desnudo: no le tapa el sexo, le tapando el mito de la inmortalidad de Evita, como la ilusión de su muerte, el lugar en el que se le ve la muerte.

Desde la posición política que representa el coronel, "Esa mujer" avanza, al igual que el coronel, en esa dirección: problema que plantea ese cadáver es que es eterno: el doctor tras el misterio de su muerte —dice el narrador—, detrás Ara lo ha puesto más allá del transcurso del tiempo, y lo que sus restos que se pudren lentamente en algún remoto había en él de muerte se ha detenido, en favor de una perduramiento; lugar que el coronel define como "un jardín donde ción definitiva que tiene menos que ver con la muerte que todo se pudre" (Walsh 163 y 170; el destacado es nuestro).

la inmortalidad. Podría decirse que la tarea que se le presenta Nada de esto se lograría tirando al cuerpo desde un avión, a la Revolución Libertadora es la de matar al cadáver de Eva Perón. Pero también poco diluyéndolo en ácido; lo que hace el coronel es Perón. Es decir, devolverlo al ciclo de la muerte del que lo resucitaría la secuencia socialmente establecida respecto de la el doctor Ara.

La intención original, según le relata el coronel al periodista por orden de Perón. Lo que hace el coronel con Evita es en "Esa mujer", había sido destruir el cuerpo: hundirlo en tierra: "La voy a enterrar como cristiana" (Walsh 169). río, tirarlo de un avión, arrojárselo por el inodoro, diluirlo en ácido. Devolverla a la tierra es devolverla al deterioro, a las huellas pero es el propio coronel el que lo impide, protegiendo el cuerpo del paso del tiempo, a la descomposición que supone la muerte.

Mientras tanto, Evita es un cuerpo que no se pudre. Y ahí uno!" (Walsh 165 y 166). No siéndolo el propio cadáver, la condición de perennidad introduce, en la conversación de "Basura se asocia con la preservación artificial de cadáveres, mujer", algunas referencias que sólo en apariencia se desvirtúan como con su destrucción violenta y exterior. Pero en el del asunto principal. Una de ellas es una mención pasajera relato de Rodolfo Walsh, la podredumbre y el asco se asocian tumba de Tutankamón, que el coronel abandona de inmediato todo con la figura del doctor Ara, a quien el coronel nombra pero que sirve para registrar en el texto el problema que supone "el gallego que la embalsamó", pero también, y por dos el embalsamamiento, la voluntad de hacer que los muertos sigan vivos, como "ese gallego asqueroso" (Walsh 166 y 167). El coronel siendo tratados como si estuviesen vivos, y de integrar asegura que el médico se había enamorado del cadáver y que lo cuerpos, transpuestos en lo eterno, en grandes monumentos seaba; lo significativo de tal acusación —más allá de que definitivos.

La otra referencia lateral que se produce en la conversación centra la idea de lo podrido: "Está todo podrido, no respetan entre el investigador y el coronel tiene que ver con una figura a la muerte" (*idem*). Lo podrido es entonces considerado al de porcelana policromada que el coronel saca de una vitrina cadáver —ese cadáver al que no se dejó pudrir— como si se manipula con ternura. La figura representa a una pastora que se desvirtúa del cuerpo de una mujer viva, de la que es posible tiene una antigüedad de doscientos años. El estallido de un amor y a la que se puede toquetear —como sucede en el bomba que fue colocada en el palier de la casa del coronel de Viñas. Lo podrido deja de estar en el cadáver de Evita, provocó, entre otros daños, que a la figura de la pastora le fue por ende se desplaza y se dispersa: preservarlo es basura, un braco. El cuerpo de Eva Perón, preservado por el doctor es basura, tratarlo como si tuviese vida es asque- Ara, remite otra vez, al igual que en "El simulacro" y que "Todo está podrido", afirma el coronel, y esta frase remite "La señora muerta", a una muñeca. La idea de la muñeca aquella otra, con la que definía al cementerio: "un jardín donde cruza con la del cadáver embalsamado para tratar de despojado se pudre". La primera tiene el sentido de una impugnación de lo que tiene o tuvo de persona, es decir, de Eva Perón; la segunda repara la distorsión de lo inmoral y pone las convirtiéndolo decididamente en una cosa, en un objeto inerte. Pese a su sitio: especialmente, pone al cadáver de Evita, no Borges, la muñeca significaba simulacro; Viñas ligaba, no va en un lugar, sino en su lugar.

tensiones, a la muñeca con la sexualidad. Para el coronel La idea de que hay que respetar a la muerte es también "Esa mujer", la muñeca es el objeto de la violencia y fundamental, porque señala uno de los límites de la destrucción, y más concretamente, de la mutilación —el confrontación política. No es a Eva Perón a la que hay que según él mismo dice, le ha cortado un dedo al cadáver de Evita, sino a su condición de muerta; así como para el En la medida en que el cadáver no se pudra, los signos de este texto no era Evita lo significativo, sino el podredumbre se desplazan a otros lugares —así como, empujando de la muerte.

relato de David Viñas, el mal olor se ligaba con la quema Es decir que, en "Esa mujer", Rodolfo Walsh establece los basura en la calle, ya que Evita no olía a podrido, sino términos de la lucha política que se produce en torno al cadáver conservación. El coronel también habla de basura, pero lo hace Eva Perón a partir de 1955, y también las fronteras de esa como una forma de descalificar. Emplea el término para confrontación. Es, en definitiva, una variación sobre el tema de de lado el tema de la tumba de Tutankamón, y luego, cuantas articulaciones entre la muerte y la inmortalidad. "Esa mujer" enumera los proyectos de aniquilación del cadáver de Evita para la forma en que la inmortalización de Evita pasa de ser él mismo se ocupó de impedir, dice: "Cuánta basura tiene un proyecto político, a ser el terreno de un combate político. Y,

si se quiere, de una guerra; aunque una guerra concebida queda colocado dentro del mecanismo que más que nada se modo de la guerra fría que se establece justamente en los esfuerzos para anular: la escalofriante idea de que Eviya reviva, de cincuenta: una guerra de espionaje, de enigmas, secretos, de algún modo pueda volver a darse vida a todo el cuerpo, detectives, claves, informaciones cifradas.

"Esa mujer" vuelve también sobre un tópico de los textos ya cortado y hacer así que no actúe como un dedo muerto. A Walsh —particularmente de *Operación masacre*—, que es el pensar de ser lo contrario de lo que buscaba, no resulta extraño dirimir la legalidad o ilegalidad de los procedimientos del que al seguir la legalidad del Estado el coronel tropieza con Estado. El coronel es, en este caso, un representante estatista posibilidad: el proyecto de preservar el cadáver de Eviya y habla ante el periodista que, desde la esfera pública, contiene la posibilidad de su inmortalización. Al fin de cuentas, en julio de interroga e investiga al poder oficial. El argumento del mil 1952, una disposición establecida desde la ley estatal.

va en favor de la legalidad del procedimiento: "las cosas tienen Al menos en este punto —el de ser representantes del que ser legales" (Walsh 168). El coronel insiste sobre el purgado— coinciden este coronel de la Revolución del '55 y aquel porque lo que debe justificar en nombre de la legalidad dentro coronel de la Revolución del '43, que fue Perón. El relato mutilación del cuerpo de Eva Perón: fue necesario cortarle el dedo para poder así identificarla a través de la huella digital de la inmortabilidad, que es la posibilidad —antes promesa, ahora En el relato de Walsh, la mutilación remite a la muñeca, amenaza— de que Eviya resucite. "Parecía que iba a hablar, figura de porcelana a la que la explosión del atentado le arrancó el brazo que iba a...", dice el coronel, y se interrumpe, para no terminar un brazo; la posibilidad de pensar que el cuerpo sea en verdad decir que Eva Perón estaba tan igual, tan intacta, que bien una muñeca vuelve a relacionarse —como en el testimonio podía despertar de un momento a otro (Walsh 169). Ésa es la doctor Ara— con la necesidad de identificación. La conclusión de la obra de Pedro Ara y los efectos que saca el coronel ratifica la afirmación de la identidad, que impulsaron su gestión. Debido a la intervención del coronel volverse casi tautológica: "esa mujer era ella", dice. Y como "y eso es lo que no puede averiguar el periodista que narra en mujer" y "ella" son los dos eufemismos que se emplean por "esa mujer", Eviya es enterrada con un nombre falso en un aludir a Eviya sin nombrarla —el otro, como se vio, es "cementario de Italia. Es decir que, después de identificarla, se muerta"—, la frase bien podría convertirse en: "Eva Perón fue despojada de su verdadera identidad, y después de constatar Eva Perón".

El corte del dedo, sin embargo, no remarca la condición que ese cuerpo todavía contiene una promesa de vitalidad, se lo muerta de Eviya. Por el contrario, el coronel precisa: "y a morir en el exilio.

impresión digital no agarra si el dedo está muerto. Hay que hidratarlo" (*idem*). Es decir que, si bien la mutilación ha pensar en el cadáver como cuerpo inerte, el propósito al **El conjuro de la eternidad**

apunta esa operación —identificar a Eviya y colocarse así dentro de los términos de la legalidad— obliga a tratar al cuerpo — En el texto de Walsh se ponen en juego dos relatos, menos a ese pedazo de cuerpo que ha sido cortado y legalizantagónicos el uno del otro, y sin embargo, ambos igualmente la identidad— como si se tratara de un cuerpo vivo. Un de oficiales. El primero es el de 1952; trata de una mujer joven muerto no sirve para la identificación, hay que convertirlo que muere de cáncer, y cuyo cuerpo es preservado por un médico un dedo vivo. Queriendo responder a la legalidad, el coronel para hacer de ella una mujer inmortal. El segundo es el de 1955;

retoma la historia en el punto en el que la dejó el relato anterior, certificados de defunción los ataba a un cadáver insepulto que y narra la forma en que el cadáver de esa mujer inmortalizada trasaba el despegue" (Szychman 19).

Ambos relatos, el de la preservación para la eternidad y el de la conservación de la sonrisa; se la deja "igualita"—igualando, no a Eviita del secuestro y el crimen, son oficiales, sólo que en coyuntura consigo misma, sino a la vida con la muerte. Rifque, mientras de Borges, de Walsh y de Viñas, aparece *A las 20:25 la Señora*, se agusana en una bañera, y a duras penas consiguen los *entró en la inmortalidad*, una novela de Mario Szychman y Pechhof tapar su mal olor con el tufo de las velas y con un flit de vuelve sobre los tópicos de esos discursos oficiales, pero Pechhof rinden homenajes, tiene su reverso en el cuerpo de Rifque particular sobre sus posibles contraccaras. El texto retoma, Pechhof, que se pudre olvidado en una bañera. El sepelio de Eva un lado, todo un registro oficial sobre la muerte de Eviita. Perón funciona como una detención del tiempo: "no se como en el propio título se recupera esa especie de puntual restauraría la historia, mientras los piñones de los relojes, fúnebre del peronismo, la designación de Eviita a lo largo de detenidos a las ocho y veinticinco, siguieran girando en falso" novela es siempre la más formal, casi la ceremonial: se le de Szychman 230). Pero esa suspensión del transcurso histórico, como en el título, "la Señora"—aunque, en la novela prófuga para Eviita representa el pasaje intemporal a la eternidad, mente dicha, "Señora" ya no aparece con mayúscula.

Pero, por otro lado, *A las 20:25*... profundiza las estrategias estatales. Si el cuerpo de Eviita ha quedado detenido en el tiempo, de inversión del paradigma oficial, casi hasta constituir las detenido al igual que el tiempo, el de Rifque avanza en su principio constructivo. El simulacro narrado por Borges deterioro de forma inevitable.

La novela de Mario Szychman arma, así, el reverso del relato aparecen oponiéndose a los rituales o las acciones oficiales oficiales del peronismo de 1952. Pero en el texto se narra además en esas oposiciones se leían los límites del relato peronista la muerte de otro personaje, Gladys, ocurrida unos diez años inmortalización, tanto como los del relato criminal anti-peronistas que la de Rifque. Con el relato de esta muerte, se trastoca nista. Ya en el luctuoso 26 de julio de 1952, la novela también la versión que sigue a la caída del peronismo—aunque Szychman bifurca la escena de la muerte, y mientras desde el episodio concluya, en la novela, con una referencia a la título se anuncia que Eva Perón ha entrado en la inmortalidad revolución de 1943. La muerte de Gladys sigue a una larga la trama se detiene en los dilemas de una tal familia Pechhof, cuyo mal olor, tanto que es necesario acercarse a él "con la nariz que aún no ha podido sepultar a su pariente Rifque. Desde fue poniendo transparente. El cuerpo muerto en este caso larga aparato estatal se dispone de inmediato el magistoso ceremonial del sepelio de Eviita—y también, como sabemos, el mal olor, tanto que es necesario acercarse a él "con la nariz monial del sepelio de Eviita—y también, como sabemos, el mal olor, tanto que es necesario acercarse a él "con la nariz miento necesario para su inmortalización—; para la familia Pechhof, sin embargo, el ampuloso despliegue estatal no significa el ambiente en el que se encuentra el cadáver; hay que anular Pechhof, se cancela la entrega de certificados de defunción. Certificado de defunción correspondiente; ausente el control del Eviita, se cancela la entrega de certificados de defunción. Certificado de defunción correspondiente; ausente el control del una parte, el Estado actúa y determina la espiritualización. Estado, al igual que en el caso de Rifque, el procedimiento entero un cadáver; pero, por la otra, se atasca y deja a los Pechhof se saldrá de las pautas oficiales.

Por empezar, al velorio de Gladys nadie va, con lo que sepelio como lugar del desfile multitudinario se convierte exactamente en su opuesto. Luego, cuando el propio novio de muerta se ocupa de construirle un cajón y de introducirla en él, los signos de la representación corporal invierten los términos de la vida y de la muerte. El cuerpo del novio, que no sufrió la agonía ni la muerte, es, sin embargo, el que se reduce: "perdidos unos quince kilos trabajando de carpintero" (Szychman 154). Al cuerpo de Gladys, por el contrario, se lo considera como si fuese un cuerpo con vida: "*dale, estrate, le rogó a Gladys porque había muerto con las piernas encogidas*". Y en seguida: "Las piernas de Gladys... tenían la suavidad de movimiento de los miembros vivos" (*idem* 155). No se trata tanto de que el cuerpo muerto tenga vida, como de que pueda recobrar la vida en cualquier momento. Esa promesa de la fe peronista, que para el antiperonismo se torna amenaza, reaparece en la novela de Mario Szychman: *el relato de la muerte de Eviita registra, como derivación posible, el relato de su resurrección*.

Pero si el episodio de la muerte de Gladys remite a la historia del cuerpo de Eviita luego de 1955, es porque, en el camino hacia el cementerio, el cadáver de Gladys inexplicablemente se pierde. Por algún motivo, el carro fúnebre que la transportaba nunca llega a la Chacarita. La aventura del cuerpo perdido, narrada en el registro del grotesco, complementa y anula la escena de la resurrección posible, así como la putrefacción del cuerpo de Rífigue complementaba e invertía la disposición del cuerpo de Eviita para la eternidad. El proyecto de inmortalizar a Eviita se desvía esta vez en las peripecias del cadáver que se pierde por el camino.

La muerte ocurrida en julio de 1952 supone otras dificultades para los Pechof, que tienen que obtener un certificado de defunción que les permita desligarse del cadáver de Rífigue. Para ello intentan contactar a un médico que podría suministrarles ese certificado, más allá de las disposiciones oficiales. Esta oposición entre la suspensión legal y la salida extraoficial que buscan los Pechof se produce en un mismo personaje, porque el médico que podría llegar a darles el certificado de defunción es

el mismo que se ocupa de velar a Eviita y de preservar su cuerpo eternamente. Es él quien maquilla el rostro de Eviita y le conserva la sonrisa, tomando como modelo unas láminas con fotos de su rostro; es él quien la saca del orden del transcurso temporal: "el cadáver tenía los tonos confusos de las mujeres que se niegan a envejecer" (Szychman 255). La cara de Eviita muerta es comparada con una mascarilla de mármol: ese cadáver es ya una especie de estatua —o de muñeca—; el médico dibuja en ese rostro de mármol un rostro real, marcándole las cejas, las pestañas, la boca, y le devuelve así la apariencia de vida.

El mismo médico que se ocupa de inmortalizar oficialmente el cadáver de Eviita es el que debe hacer, extraoficialmente, que deje de pudrirse el cadáver de Rífigue. Este juego opositivo acaba de invertir los términos del relato sobre la inmortalidad de Eviita cuando, hacia el final de la novela, es el propio médico el que muere. La familia Pechof, que en el comienzo del texto aparece atada a un cadáver, se encuentra ahora con el problema de tener que deshacerse de otro. Como están complicados con la muerte del médico, deben resolver qué hacer con su cuerpo, y de esta manera es el propio agente de la inmortalidad de Eviita quien es colocado en el plano de la muerte y de cuyo cuerpo hay que desprenderse.

A las 20:25... introduce así una tercera muerte y un tercer cadáver —la muerte y el cadáver de Eviita flotan por detrás de los otros tres—: el primero se pudre, el segundo se pierde, y el tercero, el del médico, va a ser destruido, en términos exactamente contrarios a los de la conservación. Uno de los Pechof pregunta: "*¿no convendría tirarlo en cal viva?* Me dice: *Ni se le ocurra. La cal viva no destruye, conserva*. Dice que lo mejor es quemarlo. Sabe cómo hacerlo" (Szychman 273-274). Con la muerte violenta de quien instrumentó la inmortalidad de Eviita, Szychman completa la secuencia de oposiciones y de inversiones: la secuencia del cuerpo que se agusana y el cuerpo que se pierde camino al cementerio se continúa con el cuerpo al que se destruye y al que se hace desaparecer.

En el reverso de esta serie paródica, Eviita ya es inmortal. Los Pechof deciden quedarse con Rífigue una semana más: tienen

el cuerpo en formol y van a depositarlo en una cámara frigorífica. Los relojes, mientras tanto, vuelven a funcionar: se terminó el velorio. Poco antes de esta reanudación del transcurso temporal y en la cercanía de la cámara velatoria donde se supone que está Evita, aparece una mujer —a la que se le dice “señora”— pronunciando la gran frase de la resurrección: “Volveré y seré millones”. Una Evita ya resucitada anuncia su regreso a la vida, superponiendo el mito cristiano de la resurrección con el mandato bíblico de “Creced y multiplicaos”.

El *cuerpo perdido*, el *cuerpo destruido* y el *cuerpo destruido* son las tres formas posibles de *conjuración la inmortalidad de Evita*, su cuerpo eterno. Szichman las desplaza a otros personajes —uno de ellos es justamente el médico inmortalizador— y plantea, así, la inversión de los relatos de una Evita inmortal. De todos modos, la novela deja en pie la figura de una Evita resucitada, pero lo hace narrándola al revés: narrándola desde los signos que la inmortalización oficial anulaba.

Mario Szichman introduce también el tópico del paralelismo entre el gobierno peronista y la época de Juan Manuel de Rosas. Los rituales funerarios caben igualmente en esta correlación: la muerte de la mujer de Rosas y la muerte de la mujer de Perón supusieron una similar disposición de un largo luto oficial. Si vuelve sobre este paralelismo en *Las 20:25...*: “el velorio de la señora podía servir para hablar del velorio de doña Encarnación (Szichman 30-31). Pero por sobre la referencia al precedente histórico, se cifra nuevamente el vishumbre de la eternidad: Evita es Encarnación, es reencarnación; resucitará y volverá multiplicada.

Clones y muñecas: los dobles terroríficos

Hacer a Evita aparece como una de las empresas más difíciles y significativas de la génesis del movimiento peronista; por lealtad, o por verticalidad, suele atribuirse el mérito de la empresa al propio Juan Perón. La idea de que *Perón hizo a Evita* aunque no está claro que haya sido a su imagen y semejanza

recorre diversos discursos de y sobre el peronismo; por lo p *La razón de mi vida*. En lo que respecta a la constitución una Evita inmortal, *hacer a Evita es hacer un cuerpo*. Sab que, si bien todo el asunto tiene que ver básicamente con la figuración, y si bien su tono es el de la metafísica y el de lo fantasmal, la inmortalización de Evita involucra, de manera inusitada, el problema de la materialidad del propio cuerpo.

Hacer a Evita es hacer un cuerpo, y esta definición la abarca tanto en su vida como después de su muerte. Evita viva también era representada con una fragilidad que la volvía incorpórea, aunque, a la vez, necesitaba tener un cuerpo para ser actriz y para ser una mujer pública. Sobre estos tópicos, que ya consideramos en el primer capítulo de este libro, vuelven las últimas narraciones ficcionales dedicadas a Eva Perón: “como tenía tetas chicas y eso la acompañaba, estaba usando medias como relleno”, se dice en *Santa Evita*, y a continuación: “tenía un cutis tan pálido que se le veían al trasluz los mapas de las venas y las lisuras del pensamiento” (Eloy Martínez 1995, 248 y 249). En *La pasión según Eva*, Abel Posse (111) sitúa la representación en ese mismo registro: “yo me estaba ofreciendo como actriz, pero prácticamente no tenía cuerpo (...). No tenía peso, existencia, sexo”.

Con ese cuerpo transparente al que hay que rellenar, Evita se inventa a sí misma. En lo que hace a su ambición de ser actriz, compensa la falta de cuerpo con el dominio de la voz: “como no tenía casi cuerpo... La voz fue importante, sí” (Posse 132), y tal vez por eso le fue mejor en el radioteatro que en el cine. En lo que hace a su falta de erotismo, la carencia se vuelve virtud cuando se trata de las inclinaciones de Perón, quien “prefería el mero cuerpo adolescente. No la mujer sino la mujer-niña” (*idem* 147). Si en las imágenes analizamos la transformación que sufre el cuerpo de Eva —desde el cuerpo de la inocencia y del erotismo hasta el cuerpo de la mujer pública—, *La pasión...* pone en escena el paralelismo entre la llegada al poder político y la adquisición de un cuerpo. Así como el sufrimiento de las injusticias sociales se convertía en padecimiento físico, el poder —plantea Posse— se le nota a Evita

91

fisicamente. Ya no se trata, como en las secuencias de fotografías, de transformar los sentidos que emergen de la corporalidad, sino de construir un cuerpo que antes parecía no existir. La debilidad se convierte en fuerza y la palidez se torna enrojecimiento, a causa de la indignación polfíca.

Esta oscilación entre tener y no tener un cuerpo se prolonga, aunque con variantes, en la representación de la enfermedad y la agonía. La enfermedad de Eviita es, ante todo, un proceso por el cual el cuerpo se reduce: la cara se le afila, los zapatos le bailan en los pies y pierde peso. "La enfermedad la adelgazaba pero también la encogía", dice Tomás Eloy Martínez (12), mientras que la Eviita de Abel Posse (240) se lamenta: "carezco de espesor". La agonía intensifica las características físicas de Eviita: la transparencia de su cuerpo, que hace que se le vean los huesos, y la necesidad de rellenarlo. El cuerpo se va desvaneciendo, aunque siempre tuvo algo de leve y evanescente. Eviita se levanta de la cama y advierte que no ha dejado en ella marca alguna: su cuerpo enfermo hace ya lo que en más de un caso se creará que hace su cadáver: evitar. A medio camino entre lo corpóreo y lo incorpóreo, tanto en su vida como en su agonía, Eviita Perón queda a punto para, una vez muerta, entrar en la inmortalidad.

El tratamiento de los médicos profundiza la descorporealización. Tanto en *Santa Eviita* como en *La pasión según Eviita*, la intervención quirúrgica a la que se somete a Eviita Perón es definida como un *vaciamiento*. Antes aún, las hemorragias vaginales que ella sufre, y de las que Perón exige un parte diario, definen el estado de un cuerpo que se va vaciando. Los medicamentos, que terminan por reemplazar en las repisas a los productos de belleza, tienden igualmente a la incorporeidad: los calmantes, quitándole el dolor, le quitan a Eviita la última manifestación de la que es capaz su cuerpo, y la hacen flotar sobre la ciudad de ese modo en que flotan los cuerpos que levitan o los espíritus de las apariciones: "Eviita flota dulcemente de mano de las benéficas *drogas descorpORIZADORAS*" (Posse 298, el destacado es nuestro). Con la enfermedad, el cuerpo se reduce y —a medida que se reduce— va creciendo la importancia de

esa zona inmaterial del ser: el cuerpo declina pero persiste la *voluntad* de vivir; a la debilidad física se le contraponen la fortaleza *espiritual*, la fuerza *moral*. En lo que hace al cuerpo propiamente dicho, parece no haber otra salida que no sea aparentar y disimular. Hay que rellenar el peinado para ocultar la flacura, hay que vestirse con colores que encubran las evidencias de la agonía, hay que pintarse los labios para inventar la boca que ya no se tiene, hay que maquillarse para teñir la palidez. El relato de la enfermedad de Eviita en *La pasión...* coincide con el relato de una zona fundamental de su vida y su salud: en ambos casos, para ser Eviita hay que hacerse un cuerpo.

Y es que, si bien la enfermedad y la agonía son una forma de consumirse físicamente, está claro que, pese a todo, hay un cuerpo y que ese cuerpo persistirá después de la muerte. Será entonces cuando concluya la tarea de los médicos, para que comience la tarea de otro médico, de uno en particular, que es Pedro Ara. El personaje de Eviita, en estas últimas ficciones sobre su pasión y sobre su santidad, advierte con lucidez la verdad de esa persistencia. Por eso aparece, en *Santa Eviita*, la preocupación de Eviita por lo que será de su cuerpo una vez que muera, el rechazo por la posibilidad de ser desvestida y lavada por nadie que no sea su propia madre, la vergüenza de ser vista "tan flaca, tan desmejorada", el sueño lúgubre de que su cuerpo desnudo y muerto es llevado a Plaza de Mayo y allí las multitudes desfilan para tocarla, mientras ella grita inútilmente para que alguien la rescate (Eloy Martínez 1995, 45 y 46). Del mismo modo, en *La pasión según Eviita*, las palabras finales que ella pronuncia en el instante que precede a su muerte tienen que ver con su cuerpo, con el cuidado de su cuerpo una vez que esté muerta. Eviita llama primero a Irma, "su mucama de siempre", y le da una última orden sobre el peinado que quiere que su peluquero le haga. Luego convoca a Sara Gatti, su manicura, y la última frase que pronuncia en su corta pero intensa vida es para indicarle que le cambie el color de la pintura de uñas: "Me sacás este rojo chirle que tengo y me ponés el Queen of Diamonds transparente" (Posse 316). No se trata ya

del *respeto por el cadáver*, que es un rasgo recurrente en todos los textos sobre Evita, sino del *cuidado por el cuerpo*. Se trata, de alguna manera, de proyectar sobre el cuerpo muerto las preocupaciones y los reparos que corresponden al tratamiento del cuerpo vivo. La propia Evita define así esa impregnación de lo vital sobre su cuerpo sin vida, que será un aspecto fundamental de la intervención de Pedro Ara y del proyecto peronista de inmortalización. Las palabras que le dice Evita a su manicura marcan la necesidad de esa prolongación vital, y la idea de que la muerte no ha de ser el momento del abandono del cuerpo por el alma, sino un pasaje a la inmortalidad que involucra al alma tanto como al cuerpo: por eso resulta imprescindible cuidar de él. Cuando la convocaron de urgencia por el pedido de Evita, Sara Gatti, la manicura, se disponía a salir al cine, y la película que iba a ver al Gaumont era, precisamente, "Carne y espíritu". La inmortalidad de Evita involucra tanto una cosa como la otra, y si el padre Benítez, como confesor, se aboca al cuidado espiritual, peluqueros, mucamas y manicuras han de abocarse al cuidado del cuerpo.

Mientras Evita, enferma, adelgaza y se reduce, Perón engor-da: en esto *Santa Evita* vuelve a "El simulacro". Desde ese plus de vida —o, según Borges, desde esa preñez—, Perón convoca al doctor Ara y dispone un proyecto destinado a "que el pueblo la siga viendo tan viva como ahora" (Eloy Martínez 1995, 30). La preocupación de Evita por la pintura de uñas tiene, entonces, su correspondencia en la que es una de las primeras preocupaciones manifestadas por el doctor Ara: saber si, en el cadáver, el cáncer se sigue extendiendo o no. En uno y otro caso, se considera al cuerpo muerto con la lógica que era propia de la consideración del cuerpo vivo. La coquetería postrera de Evita se prolonga en la paradójica posición de Ara, quien —médico y teratólogo— de algún modo se ocupa de la salud de un cadáver. Ara procura evitar que el cadáver se enferme; más adelante, después de 1955, los representantes de la Revolución Libertadora adoptarán una actitud contraria en su valoración, pero igualmente paradójica por tratarse de un cadáver, que es la de disponerse a matarlo.

Ara, como se sabe, devuelve la salud al cuerpo muerto, lo deja sano, con una apariencia mejor que la que tenía en la última parte de su vida. La vuelta a la vida es, así, menos una ilusión metafísica que una posibilidad que se concreta materialmente: "sus labios carnosos... siempre parecían a punto de volver a la vida" (Eloy Martínez 1995, 53-54). Hay una zona más etérea de la resurrección que tiene que ver con que el cadáver parece levitar "en un éxtasis perpetuo" o con que los descamisados ven a Evita reaparecer en el cielo, adivinan su luz, reconocen el murmullo de su voz. Sin embargo, la pervivencia de Eva Perón es, en *Santa Evita*, algo que se juega en la materialidad del cuerpo.

Si *hacer a Evita*, tanto en la vida como en la muerte, era *hacer un cuerpo*, cuando la Revolución Libertadora se proponga *deshacerse de Evita* tendrá, ante todo, que *deshacer su cuerpo*. De allí la serie destructiva que se planea en torno al cadáver: cremarlo en Chacarita o quemarlo con ácido son las posibilidades más ciertas. Otras formas de agresión aparecen igualmente en la novela de Tomás Eloy Martínez, porque los secuestradores del cadáver de Evita también lo escupen u orinan sobre él. De todos modos, las agresiones contra el cuerpo no alcanzan para eliminarlo; Evita persiste, y en esa persistencia parece adquirir incluso mayor vitalidad, porque da la impresión de que el cadáver se está defendiendo.

Hay por lo menos tres aspectos de la hostilidad hacia el cuerpo de Evita que terminan por estropear el propósito anti-peronista de deshacerse de él. El primero aparece a partir de agresiones tales como escupir o mear el cuerpo, y consiste en que, ante el cuerpo de Evita, se vuelve necesario contener la curiosidad sexual: "qué tentación el clítoris. No; debía refrenar la curiosidad" (Eloy Martínez 1995, 134). No se trata, en este caso, de considerar la necrofilia de esos militares que llevan y traen y manipulan el cuerpo de Eva Perón, ni de considerar lo que funciona en ellos como atracción por la muerte; sino de lo que hay todavía en Evita de vitalidad, esto es, la capacidad que ella tiene de atraer sexualmente, como si fuera un cuerpo con vida. Resistir a la tentación sexual que el cuerpo provoca es

atirse a reconocerlo como un cuerpo al que podría considerar vivo. Cuando lo escupen o cuando lo orinan tienen que evitar y violación, no por respeto alguno hacia el cadáver —porque está claro que no lo respetan en absoluto—, sino para sustraerse de ese efecto de vitalidad que el cuerpo detenta. Ese es el primer límite que se establece en *Santa Evita* en lo que refiere a la necesidad de deshacerse del cuerpo: el maltrato puede derivar en violación, pero una violación revierte la intención destructiva y, por el contrario, resituye en Evita cierta carga vital.

Con esta zona de la inmortalidad de Evita trabajaba David Viñas en "La señora muerta". La segunda variante del plan de destrucción del cadáver funcionaba más bien, aunque invertida, en la novela de Mario Szichman. Se trata de quemar el cuerpo con algún ácido y, literalmente, deshacerlo, o bien de hundirlo para siempre en el fondo del río; se trata, claramente, de hacer de Evita una *desaparecida*. Pero la promesa de resurrección del "Volveré y seré millones" desactiva tal operación: Evita se les aparece a los descamisados y entra en el género popular del relato de *aparecidos*. La intervención de Pedro Ara, por otra parte, ha modificado el estatuto de ese cuerpo. Así como uno de los personajes ficcionales de Szichman advertía que la cal viva conserva, los personajes semi-ficcionales de Tomás Eloy Martínez se encuentran ante una duda semejante: "sería mejor quemarla, pensó [el coronel] (...). Pero el presidente había prohibido que la quemaran (...). Lo mejor, entonces, sería cubrirla con cemento fresco y fonderla en un lugar secreto del río, como deseaba el vicepresidente. Quién sabe, reflexionó el coronel. Vaya a saber qué ocultos poderes tienen esos químicos. Tal vez al contacto con el agua entren en eferescencia y la mujer aparezca flotando, más vigorosa que nunca" (Eloy Martínez 1995, 26; el destacado es nuestro). Estas formulaciones, que se retoman de "Esa mujer", muestran hasta qué punto el cuerpo de Evita resiste a la muerte. Ya muerto, está sin embargo lo suficientemente vivo, y hasta sano, como para que resulte necesario darle muerte otra vez, pero incluso al darle muerte, bien puede ser que se le esté dando nuevamente la vida.

Con irónica literalidad, los muertos que el coronel mata, gozan de buena salud.

Pero la necesidad política de deshacerse de Eva Perón, que funciona a partir de setiembre de 1955, encuentra el límite de sus posibilidades en un tercer aspecto: el cristianismo. El propio paradigma de la inmortalidad y la resurrección nos ha remitido permanentemente a los mitos cristianos. Borges imaginaba de religioso el desfile fúnebre del rancho chaqueño; Viñas definía el desfile fúnebre como una procesión. Incluso para quienes habrían de considerarla una prostituta —por lo pronto, el coronel de "Esa mujer"—, la figura de Evita muerta se asocia con la imagen de una virgen, y para los obreros ella es, directamente, "una diosa" (Walsh 166-167). El paradigma cristiano funciona asimismo en *A las 20:25*..., aunque siempre mediante mecanismos de inversión: los Pechof son una familia judía, y una de las claves de la novela es que, para conseguir aquel tan imprescindible certificado de defunción, ellos deben disimular su condición judía.

A lo largo del testimonio de Pedro Ara, el cuerpo muerto de Eva Perón aparece siempre enmarcado por el sistema de signos del cristianismo: hay un crucifijo y una imagen de la Virgen en el recinto en el que ella se encuentra, y hay un rosario entre sus dedos; se lleva a cabo una misa por su alma y también una misa de cuerpo presente. Cuerpo y alma, o "carne y espíritu", la inmortalidad involucra en este caso ambas dimensiones. El punto fundamental en el relato de Ara es que la impronta cristiana marca no sólo la posición peronista y el momento de la inmortalización, sino que atraviesa todas las posiciones y todas las instancias. Hay, en este sentido, un episodio fundamental en este texto, que ocurre cuando el nuevo gobierno pasa a ocuparse del asunto del cadáver de Eva Perón. Sobre el cuerpo de Evita se habían colocado tres signos decisivos: un escudo del partido justicialista elaborado con piedras preciosas, una bandera argentina y el ya mencionado rosario entre los dedos. La importante valuación del escudo puede explicar el cuidado que se puso en retirarlo a tiempo; en cualquier caso, lo cierto es que el cuerpo de Evita se vio despojado de su identificación

política partidaria. Cuando, en 1955, los funcionarios de la Revolución Libertadora aparecen en el recinto del edificio de la CGT en el que se encuentra el cadáver de Evita, se apresuran a quitarle la bandera que lo envolvía: borran de la escena los signos de lo nacional. El rosario, sin embargo, siempre queda junto al cuerpo. Cuando, ya en los años '70, Ara sea convocado por Perón para certificar que el cuerpo que le han devuelto es efectivamente el de su mujer, el médico observará que Isabel se está ocupando de limpiar aquel mismo rosario. La marca cristiana persiste y sobrevive a todos los avatares.

En julio de 1952, la muerte de Evita convoca inmediatamente todo el aparato de dispositivos religiosos: misas, procesiones, rezos fúnebres, etc. Cuando, después de 1955, la situación política compromete la seguridad del cadáver, una única preocupación obsesiona a la familia Duarte: la de "darle cristiana sepultura" al cuerpo de Evita (Ara 171). Pero esa misma inclinación cristiana es señalada por el doctor Ara también en las figuras de la oposición política: los soldados que las nuevas autoridades envían como custodia guardan una recatada actitud religiosa en presencia del cuerpo de Eva; cada funcionario de la Revolución Libertadora que accede al recinto —incluidos los miembros de la comisión investigadora o el propio interventor de la CGT— se persigna, reza una plegaria, y hasta llega a derramar una lágrima religiosa por el descanso del alma de la difunta. Incluso los miembros de la familia del propio Pedro Ara, en la excepcional ocasión en que concurren a su gabinete de trabajo para contemplar ese cuerpo muerto, obra de su esposo o de su padre, demuestran un comportamiento plenamente religioso.

El cristianismo prevalece, entonces, por sobre las diferencias políticas y por sobre la disputa por cuál es la representación más genuina de la identidad nacional. Cuando los obreros peronistas y el interventor anti-peronista se reúnen en el edificio de la CGT, allí donde se encuentra el cadáver de Evita, "todo se hace con el máximo respeto, como cumple entre cristianos" (Ara 257). Los Duarte y los Ara, los obreros peronistas y los militares anti-peronistas, Isabel Perón más adelante: el cristianismo los

reúne a todos bajo un mismo aura de respeto y de comprensión, en el cual no habrá hechos vandálicos —porque no hay hechos vandálicos entre cristianos— ni profanaciones.

Esto incide decisivamente en la manera en que el proyecto de inmortalización de Evita pudo sostenerse después del golpe militar de 1955. Las inclinaciones destructivas aparecen como arranques y como impulsos —darle una trompada en la cara al cadáver, o escupirlo y orinarlo; pero nunca violarlo—, o bien como planes sistemáticos de eliminación —la cremación, el ácido, el hundimiento hasta el fondo del río. En todos los casos, el cristianismo marca un límite que no se puede transponer: hay que evitar todo ensañamiento e inclinarse, más bien, por el acto piadoso de la cristiana sepultura, o aun más, por el deber humanitario de la restitución del cadáver a la familia Duarte —nunca a Perón— que aparece, por el contrario, como habiendo abandonado el cuerpo de su mujer.

Estas últimas ficcionalizaciones sobre la figura de Eva Perón, *La pasión según Eva y Santa Evita* —ambos títulos, como se ve, con ecos de religiosidad—, señalan esa misma frontera para el propósito de deshacerse del cuerpo de Evita, sabiendo que en un punto *deshacerse del cuerpo* podía significar *deshacer el cuerpo*. En la novela de Abel Posse (184), Aramburu aparece como "el único salvador del cuerpo de Evita, ya que impide la incineración y lo manda enterrar". En el texto de Tomás Eloy Martínez (26), se puntualiza: "el presidente había prohibido que la quemaran. Todo cuerpo cristiano debe ser enterrado en un cementerio cristiano, le había dicho".

Los mitos cristianos están en la base del proyecto de inmortalización de Evita, de su entrada en la eternidad y de la promesa de su resurrección o su reencarnación. En 1955, su inmortalidad vuelve a apoyarse en el cristianismo, pero ahora de otra forma: es porque sus enemigos políticos son tan cristianos como la familia Duarte, como los obreros peronistas y como Isabel Perón, que el cadáver de Evita se salva de una destrucción directa e implacable.

Lo que queda, según se planteaba nítidamente en "Esa mujer" de Rodolfo Walsh, es devolver a Evita al ciclo de la

muerte, del que la extrajo el tratamiento químico del doctor Ara: regresaría al ciclo natural de la podredumbre. El propio Ara, sin embargo, más por el orgullo que sentía ante su obra que por otra cosa, había establecido claramente que el cuerpo solo podía ser aniquilado por la acción del fuego, y que ya resultaría imposible reintroducirlo en el ciclo de la evolución natural. Y aun más: que habría de ser más fácil destruir un cuerpo con vida que destruir un cadáver tal y como él había dejado al cadáver de Eva Perón.

La idea de que ese cuerpo sea ya inmodificable, indestructible, perturba, en efecto, al coronel de *Santa Evita*: "así como la ve ahora va a quedar para siempre —dijo el Coronel, con voz ronca, excitada. Nada la afecta: el agua, la cal viva, los años, los terremotos. Nada. Si le pasara un tren por encima, seguiría tal cual" (Eloy Martínez 1995, 181). Pero además de la inquietud que provoca la sola posibilidad de una persistencia eterna, definitiva, del cuerpo de Evita, el plan de hacerla enterrar en un cementerio supone otra dificultad: ese lugar se convertiría, inevitablemente, en un punto de reunión política para las multitudes peronistas. La tumba de Eva Perón, si se condenaría a crear algo semejante, pasaría a ser sin remedio una referencia para la congregación política de las masas, o bien —si se lo quiere expresar en términos religiosos— un centro de peregrinación.

Aquí es donde se ponen en juego las estrategias que funcionarán, multiplicadas y extremadas, años más tarde, para *hacer de un muerto un desaparecido*, porque tal es también el dilema que Evita le plantea a la dictadura de Lonardi y de Aramburu. Por eso se habla de quemarla con ácido, de cremarla, de arrojarla al fondo del río, de enterrarla en una fosa común en la isla Martín García, o bien de enterrarla sola pero sin identificación, como NN. El cristianismo, sin embargo, limita estas posibilidades. Lo que se hace, entonces, según lo averiguaba el periodista-detective de Walsh, es enterrarla siguiendo los mandatos cristianos, sólo que en un cementerio europeo y con el nombre cambiado. De esta manera se lograba, a un tiempo, reinserirla en el lugar de la podredumbre, alejarla de toda

posible aglomeración política, y calmar la propia conciencia cristiana.

No basta con eso, pese a todo, para terminar de darle muerte a Eva Perón. Se la tome como promesa o se la tome como amenaza, la amenaza de volver y ser millones sigue en pie. Lo que se intenta entonces es hacer que tal proliferación, que es parte de la producción simbólica de la inmortalidad, se vuelva en contra de esa misma configuración. En el discurso de Evita, la multiplicación implica resurrección y regreso; en el discurso opuesto, se trata de convertir a la multiplicación en un factor que acabe con la condición de inmortalidad. Es otra forma de multiplicar a Evita, que hará que su cadáver se pierda entre sus reproducciones y se vuelva imposible de identificar. El plan original, que era enterrarla sin identificación, se transforma, luego, en el acto de enterrarla pero con una identificación falsa. La proliferación de falsos cadáveres de Evita, según la instrumentó la Revolución Libertadora, hace al cadáver inidentificable e indistinguible de las copias de cera que comienzan a circular.

Evita es, entonces, no ya una muñeca, como en el relato de Borges, sino muchas muñecas; y los simulacros, también como en el cuento de Borges, no pueden ya distinguirse del original. Reducir la obra de Pedro Ara a una muñeca implicaba frustrar la instancia de inmortalización que daba sentido a la intervención del médico. Y las peripecias que sufre el cadáver cuando intentan sacarlo del país lo reducen, de algún modo, a la condición de una simple muñeca. Es eso, concretamente, lo que le dice a su pequeña hija el proyectorista del cine Rialto, detrás de cuya pantalla está escondido el verdadero cuerpo de Eva Perón antes de que lo envíen al exterior: "Yóli, vos no te acerqués a ese cajón. ¿Qué tiene, papi?, le pregunté. Una muñeca grande, me dijo" (Eloy Martínez 1995, 235).

Pero además de reducir el cuerpo de Evita a la condición de muñeca, lo que se hace es multiplicarla y lanzarle en contra aquello de volver y ser millones. El cadáver ya no puede identificarse: tiene una existencia tan falsa como la de cualquiera de sus copias. Posse narra que, en el verano de 1945/1946, Perón y

Eyita salieron en una gira preelectoral recorriendo en tren las provincias argentinas. A causa del esfuerzo que requería un viaje tan largo, y aprovechando que los paisanos todavía los conocían poco, Perón y Eyita algunas veces se iban a dormir y, mientras tanto, dos colaboradores que se les parecían físicamente se hacían pasar por ellos y seguían saludando a la gente (Posse 222). Lo que se hace en 1955 es exactamente eso: intercambiar el original y el simulacro hasta hacerlos indiferenciables; sólo que, ahora, ya no se trata de un cuerpo vivo, sino de un cuerpo muerto.

Para sostener la inmortalidad de Eyita, hay que identificar el cuerpo verdadero. Esta es una de las cuestiones recurrentes en *Santa Eyita* (24): "El italiano hizo una copia en cera del cadáver. Se cree que es una copia perfecta, y que nadie podría distinguir cuál es cuál". A partir de ahí, se despliegan las hipótesis: que exponiendo el cuerpo a los rayos X se le verán, si es el genuino, las vísceras; que el cuerpo verdadero, aunque mide exactamente lo mismo, pesa siete u ocho kilos más que las copias; que el cuerpo verdadero huele y las copias no; etc. Alguien marca al cuerpo verdadero haciéndole una cicatriz en la parte de atrás de un lóbulo para poder, así, reconocerlo después; más adelante, sin embargo, circula una versión según la cual el doctor Ara le ha hecho una marca idéntica, en el mismo lugar, a una de las copias.

Ya en los años '70, según lo registra en su testimonio, será el propio Ara, convocado nuevamente por Perón, quien asegure la identidad genuina del cadáver de Eva. Antes de eso, la multiplicación de muñecas como estrategia de desactivación del proyecto de inmortalidad encuentra sus propios límites. La clave de esa estrategia consiste en hacer las copias de cera tan parecidas al cadáver de Eyita que ya no se las pueda distinguir. Pero la clave del proyecto de inmortalización consistía en hacer el cuerpo muerto de Eyita tan parecido al cuerpo con vida, que uno y otro se homologaran. La proliferación de copias fracasaba en ese punto: en el punto en que la muñeca de cera se parece, no ya al cadáver de Eyita, sino a Eyita viva: "[Las copias] son tres. Yo las he visto. La que más me impresionó estaba leyendo

una carta. Parecía viva. Hasta yo creí que era Eyita" (Eloy Martínez 1995, 13; el destacado es nuestro). De este modo, la multiplicación, en lugar de anular toda posible vuelta a la vida del cuerpo original, lo que provoca es el efecto contrario: el de multiplicar la potencial resurrección de Eyita en cada una de las copias de cera.

Esta instancia provoca un salto genérico: el relato de la inmortalización de Eyita asume ahora las formas de una historia de terror. Aparecen en la narración una decena de muñecas que bien pueden cobrar vida y regresar, como clones o como mutantes, en una pluralidad de Evidas resurrectas. De todas las formas posibles de resurrección que recorren estos textos — la de la vitalidad sobrehumana, la de la bella durmiente que despierta, la del dedo que reacciona como si tuviese vida, la del cuerpo que produce una reacción química, etc.—, las muñecas que parecen vivir constituyen la alternativa más cercana al relato de terror. El doctor Ara, de acuerdo con esta perspectiva, ha creado un muñeco, pero no un muñeco que anula la vitalidad del cadáver, según se planteó en un principio, sino un muñeco que puede él mismo adquirir la vida. Esta es la definición misma de la monstruosidad: Eyita, o es santa, o es Frankenstein.

El retorno: orgías y espiritismo

El mito peronista del retorno de Eyita —que Eyita, dormida más que muerta, despierte y vuelva— parece realizarse en los primeros años de la década del '70, cuando el propio Perón concluye su exilio de dieciocho años y vuelve al país —no vuelve muerto, pero sí vuelve para morir. Esa posible vuelta de Eyita se basa en varias cuestiones. En primer lugar, el cadáver le es efectivamente devuelto a Perón en España, después de su largo entierro bajo un nombre falso, y por eso se convoca nuevamente a Pedro Ara para que certifique su identidad. En segundo lugar, el cadáver de Eyita vuelve al país para terminar, por fin, en un cementerio, el de la Recoleta. Es decir que, en el comienzo de los años '70, el cadáver de Eyita pierde las que fueron sus marcas

definitorias durante los años de la así llamada resistencia peronista: ya no es un cuerpo *desaparecido*, ni tampoco un cuerpo *exiliado*.

Pero la posibilidad concreta del retorno de Evita tiene un tercer aspecto, más explícitamente político. Considerada, por entonces, como la figura verdaderamente revolucionaria dentro del primer gobierno peronista, emblema, por lo tanto, de lo que pretendía ser el peronismo de izquierda, Evita habría de resucitar con la realización del proyecto transformador que impulsaban los montoneros. Aquel cruce de consignas al que ya hicimos referencia —por un lado, “Si Evita viviera sería montonera”; por el otro, sin cláusulas condicionales, “Evita vive”— hablaba de una Evita que volvía a la vida, *pero volvía a la vida en tanto que montonera*. Es la Evita de camisa y pelo al viento: la que perdió el rodete y el trajecito sastre; es la evocada en la consigna: “Perón / Evita / la patria socialista”. El mito de la resurrección de Evita se une entonces con el mito del socialismo peronista, y ésta es la otra “operación retorno” que se produce a comienzos de los ’70.

El relato de la inmortalización de Evita, que ha sido a un tiempo lúgubre y esperanzado, parecería llegar ahora a su punto festivo. “Evita vive (en cada hotel organizado)” de Néstor Perlongher cuenta la vuelta de Evita en los años ’70, y es, en efecto, el relato de una fiesta —tomando la idea de fiesta en todos sus sentidos. Allí se describe a Evita como “una mujer de unos 38 años”; pero, al hacer referencia a su acción política, se dice que los años que han pasado son veintidós o veintitrés. Es decir que, si para una Evita eternizada, el tiempo prácticamente no transcurre, en la historia del país se ha pasado de los años ’40/’50 a los años ’60/’70.

Evita vuelve, por cierto. Aquella preservación del cuerpo permite ahora esta vuelta, sólo que en el texto de Perlongher Evita vuelve con una corporalidad desmesurada. Su retorno es una fiesta, sí; pero lo es, básicamente, porque ella vuelve para *fiestear*: “Evita vive” la representa en sucesivas orgías en las que Eva goza, se excita, manosea y es manoseada, “chupa como los dioses”, mete la cabeza entre las piernas de un negro o se

hace picar en el cuello. En el cuento de Perlongher, Evita vuelve y es *toda cuerpo*, pura corporalidad intensificada. La idea de la aniquilación de su cuerpo se expresó alguna vez como la necesidad de “reventarla”. Perlongher invierte los términos. Ella vuelve siendo cuerpo y siendo, además, una “reventada”: “el tipo que traía la droga ese día se apareció con una mujer de unos 38 años, rubia, un poco con aires de estar muy reventada, recargada de maquillaje, con rodete...” (Perlongher 41-42).

Con “La señora muerta” de David Viñas, el relato llegaba hasta el borde de la sexualidad: Moure se iba con “esa mujer” en busca de un albergue para estar a solas, pero los encontraba a todos cerrados, precisamente a causa del luto por la muerte de “la señora”. No es sólo por eso, sin embargo, que el encuentro sexual se frustra: contrariado por los obstáculos con los que se encuentra, Moure se altera y acaba por maldecir los funerales de Evita, a la que trata de yegua. Es entonces cuando “esa mujer”, que no es “la señora muerta” pero sí es Evita, se ofende, se baja del auto y se va.

“Evita vive” regresa a ese punto de “La señora muerta”, pero ahora Evita es decididamente una yegua, es “la yegua” y, por lo tanto, lo sexual no sólo no se frustra sino que se desencadena vertiginosamente y se multiplica en orgías. Es la Evita de los ’70: el rodete se le deshace cuando el negro le agarra la cabeza y se la mete entre sus piernas. Evita vuelve del cielo y se reencuentra con los descamisados, pero vuelve para acostarse con ellos y también para “repartirle un lote de marihuana a cada pobre”, de manera que “todos los humildes andarán superbien” (Perlongher 43).

El relato de la inmortalidad de Evita tuvo sostenidamente, como particularidad, el modo en que fue abandonada la dimensión metafísica, que es típica de todo mecanismo de inmortalización, para subrayar, en cambio, permanentemente, la cuestión de lo corporal. El goce corporal de Evita en el cuento de Perlongher acentúa esto hasta ponerlo por encima de la enfermedad y de la muerte. La belleza de Evita —“¡era tan hermosa!”— se ve incluso acentuada por la enfermedad que persiste en su cuerpo: “era ella nomás, inconfundible, con esa

piel brillante, y las manchitas del cáncer por abajo, que —la verdad— no le quedaban nada mal” (Perlongher 41). La muerte se percibe por el olor y, si bien perturba —“en la pieza había como un olor a muerta que no me gustó nada” (*idem* 43)—, está lejos de interferir en el encuentro sexual, y se lo advierte recién después de haberlo consumado.

El retorno de Evita en los '70 tiene, como quedó dicho, un componente político ligado con los proyectos de transformación social que el propio peronismo contuvo en los dos sentidos de esta palabra. Néstor Perlongher desplaza lo subversivo a la esfera sexual. No por eso, de todas formas, deja de aparecer en su relato la representación del Estado que viene a poner orden. En medio de una fiesta, irrumpe la policía y los agentes quieren llevarse presa a Evita. Ella los enfrenta invocando la que fue su acción social en los años del peronismo clásico: “ahora me querés meter en cana cuando hace 22 años, sí, o 23, yo misma te llevé la bicicleta a tu casa para el pibe, y vos erás un pobre conscripto de la cana” (Perlongher 42). Si bien Evita aparece, ahora, en medio del desenfreno de la orgía carnavalesca y contraoficial, bien puede exigir un pacto a la policía, recordando que ella también alguna vez formó parte del orden oficial. También ella fue alguna vez representante del Estado, y en aquel momento —para decirlo en términos morales— fue buena. Los policías finalmente se van, sin llevarse la presa.

Cuando Evita, al fin de cuentas, tiene que irse y volver al cielo, su retorno a los pobres es otra vez una promesa. Evita promete vigilarlo todo y cuidar de sus descamisados, y también promete regresar alguna vez a los barrios de los grasas. En el marco del relato de Perlongher, esta promesa tiene ya un fundamento más concreto, porque Evita en una ocasión efectivamente volvió. En esa vuelta, algunos valores y disvalores invirtieron su carga ofensiva o consagratoria. Evita ya no es “esa mujer”, sino “una mujer, mujer”; ya no es una santa, es “una puta ladina” (Perlongher 43). Vuelve porque tiene cuerpo —el doctor Ara preservó su cuerpo para que pudiese, algún día, volver—, pero vuelve para la plenitud del goce de ese cuerpo.

No es ésta, sin embargo, la única formulación que da cuenta de la representación del regreso de Evita a principios de los '70. A medio camino, otra vez, entre la ficción y la no-ficción, Tomás Eloy Martínez narra la vuelta de Evita en *La novela de Perón*. Sólo que, en este caso, la vuelta no está políticamente enmarcada en las consignas del peronismo de izquierda, sino en los artilugios ya referidos de José López Rega, quien organiza el aparato represivo de la derecha peronista. Y sobre todo, el propósito de hacer que Evita vuelva no se basa ya en la exasperación de su persistencia corporal, sino, por el contrario, en el desvanecimiento de esa corporalidad desde la vaporosidad del espiritismo lópezreguista.

A decir verdad, el regreso de Evita —en los términos en que se plantea en *La novela de Perón*— ha de consistir menos en una *resurrección* que en una *reencarnación*, idea que aparece, lateralmente, en la novela de Mario Szichman. Esta variante supone una modificación total de la concepción del cuerpo. El cuerpo de Evita ya no es el sostén que hay que preservar para asegurarse su vuelta a la vida; la reencarnación implica la transmigración del alma de Evita a otro cuerpo. En este sentido, su propio cuerpo se resignifica y pasa a ser un obstáculo: es la prisión del alma de Evita. Hay que liberar a su alma de ese cuerpo ya muerto para que pueda transmigrar a otro cuerpo.

Es eso lo que intenta hacer López Rega en las sesiones de espiritismo en las que “educaba secretamente a Isabelita en prácticas de transfusión espiritual” (Eloy Martínez 1991, 136). Hay cierta acción sobre el cuerpo de Eva: López Rega le apoya una mano en la frente, o le mancha los labios con sangre de colibrí. Pero no se espera de su cuerpo más que la liberación del alma para la transmigración y la reencarnación en el cuerpo de Isabel. Por lo tanto, el retorno de Evita a la vida funciona, paradójicamente, como un vaciamiento del cuerpo: “esta noche, sea como fuere, el cuerpo de Evita quedará vacío para la eternidad (...). Su alma deberá entrar, esta noche sin falta, en el alma de Isabel” (Eloy Martínez 1991, 247). Lo que no ocurrió con la agonía ni con el tratamiento de preservación del doctor Ara, ocurre ahora con la vuelta a la vida que intenta López

La operación ginecológica que le efectuaron a Evita al darle cáncer en la matriz es definida en más de un caso como un vaciamiento. Se dice en *La pasión según Eva* (266): "escuché que prácticamente me vaciaron", y en *Santa Evita* (20): "por la extensión del daño se vislumbra que al operarla tendrán que hacerle un vaciamiento ginecológico". Pero lo cierto —postulan estos relatos— es que no hubo tal vaciamiento, entre otras cosas, porque el cáncer estaba ya tan ramificado que los médicos cerraron ese cuerpo sin ni siquiera intervenir. Tampoco lo hubo después de la muerte. Aunque el embalsamamiento, por lo general, se efectúa vaciando el cuerpo de su órganos interiores, Pedro Ara mantiene el cuerpo de Evita tal cual es, no sólo en la exterioridad visible, sino también en su interior.

De manera que lo que no sucede con la enfermedad, ni con la muerte, ni con la eternización, lo hace López Rega en su intento por lograr que Eva vuelva a la vida. La preservación del cuerpo, la sostenida afirmación de lo corporal que llega con Perlongher a su punto extremo, se revierte con López Rega en *La novela de Perón*. López Rega sí vacía el cuerpo y desmaterializa a Evita al recuperarla sólo en términos espirituales.

Este pasaje, que va de la materialidad corporal —que Perlongher sexualiza— a la inmaterialidad espiritista de López Rega, redefine igualmente el sentido político del retorno de Evita al principiar la década del '70. Lejos de ese entremezclarse corporal con los pobres, que deriva en un choque con la policía, *La novela de Perón* representa el intento por hacer que Evita vuelva, como una escena solitaria a cargo de un ex-policía entregado al espiritismo. La redefinición política que esto supone termina de conformarse con la inquietante presencia de Isabel. El alma de Evita debe pasar a Isabel, así como otros pasajes se han producido ya en el nombre: Isabel se adueñó del derecho al diminutivo, y es *Isabelita*, así como se adueñó del apellido de Perón. Por eso es significativo que, en el relato de Perlongher (43), Evita se presente a sí misma como "Eva Duarte".

Evita no resucitará mediante la vuelta a la vida de su propio cuerpo, sino que reencarnará en Isabel, al precio del propio vaciamiento corporal. La presencia de Isabel conlleva la

eliminación de la corporalidad de Evita, por veinte años preservada, y convierte su inmortalidad en una transmigración de almas que —desde el sistema de creencias del espiritismo lópezreguista— no tiene nada de particular, porque todas las almas pueden transmigrar y en todo ser reencarnan seres anteriores. La excepcionalidad de la inmortalización de Evita se neutraliza con Isabel Perón, López Rega mediante. Isabel ha de quedarse con el alma de Eva, con el apellido de Perón, con el derecho al diminutivo en el nombre, y con la posibilidad de acompañar a Perón como vicepresidente —posibilidad que se frustró para Evita en 1951, según algunas hipótesis, a causa de su enfermedad. Evita ya no vuelve por inmortal: vuelve por Isabel. Éste es el proyecto político de López Rega, y de allí el esmero de sus rituales umbanda.

Desde luego, esta formulación política del retorno de Eva es el polo antitético de la creencia de los montoneros de que *si Evita viviera, sería montonera*. Porque Isabel, que por cierto no es montonera, y que, en definitiva, está viva con un grado de certidumbre que la vida eterna de Evita —por mucho que se crea— no puede proporcionar, estropea las cosas y les invierte el signo político. De allí la confrontación de los montoneros, que esperan que Evita resucite y no que reencarne en Isabel, y que, por lo tanto, se oponen a ese intento de que Evita se convierta en otra, afirmando a coro su carácter único: "una columna o dos de Montoneros... humillarán a Isabel coreando que hubo una sola Evita", y provocarán "la herida que más le duele al isabellismo: *Evita hay una sola / no rompan más las bolas*" (Eloy Martínez 1991, 101 y 68).

De alguna manera, es aquí cuando se produce, finalmente, la muerte de Evita: entre 1973 y 1975. La consigna montonera —*Evita hay una sola*—, que intenta acabar con el proyecto lópezreguista de reencarnación, atenta también contra la proliferación que constituye uno de los sostenes de la promesa de que Evita resucite. En el grito montonero de que "Evita hay una sola", se agota inadvertdidamente el compromiso del "seré millones" con el que la propia Evita había anunciado su vuelta. *Si hay una sola, no será millones, y si no será millones, entonces no volverá.*

I. Mostrar la vida

¹ Es notoria la relación entre los nombres propuestos y efectivamente utilizados por la clase popular y los que se proponen y se utilizan en su carrera artística. "Evíta Duarte", dicen *Antena* o *RadioLondia* cuando se refieren a ella, en la etapa que va desde mediados de la década del '30 hasta el '45. "La señora" es el modo en que el pueblo se refiere, en la ficción, al personaje que ella interpreta en el film *La pródiga* (1945). Pero además en esta relación se inscribe el nombre de casada, mientras que los que la critican reponen su pasado (la actriz) y el nombre de soltera (Duarte), en coincidencia con ciertas posturas feministas que no aceptan el rol de esposa ni el nombre del marido como marca para definir a una mujer. Otra cadena que no se articula a partir de su estado civil y su profesión, sino más claramente de su actividad política, es también muy significativa. *La dama de la Esperanza*, *La Primera Samaritana Argentina* —nombres que le atribuye el diario *Democracia* en los años en que interviene en la Secretaría de Trabajo— emparentan lo político y lo religioso, característica predominante del discurso peronista, mientras que *la delegada de Perón*, *la abanderada de los humildes* y luego *la Presidenta del Partido Peronista Femenino* marcan una zona de dependencia, transición y autonomía con respecto a su rol dentro del gobierno. Desde las posiciones críticas que atacan a Eva, se organiza la misma lectura, pero con un matiz negativo respecto de la independencia que va obteniendo. Mary Main (María Flores) titula su biografía *La mujer del látigo*. *Eva Perón* y Martínez Estrada (241), la nombra como "una ambiciosa irresponsable. En realidad él era la mujer y ella el hombre", homologando autonomía y masculinidad —equivalencia que el discurso de Eva Perón no promueve.

² Beatriz Sarlo (90) señala la transmisión televisiva del retrato de Eva Perón como el inicio de "el camino hasta la actual política televisiva [que] sería largo y sinuoso, pero en su origen tenía un gesto que sin proponérselo, había sido doblemente fundador".

³ Existen otras fotografías de Eva Perón, en poder de su familia o de coleccionistas, que no consideramos, debido a que su circulación privada no contribuye a lo que nos interesa analizar aquí: cómo lo visual construye el sentido de una subjetividad pública.

⁴ Roland Barthes (71) se refiere al rostro de Greta Garbo y dice que "mostraba una especie de idea platónica de la criatura y esto explica que su rostro sea casi asexuado, sin que por ello resulte dudoso". En el caso de la frase de Erita, la significación erótica se inhibe bajo la figura de lo matrimonial y de lo maternal. Este "ser señoras bien respetadas" dicho por la entrevistada indica, en paralelo a lo que dice Barthes, una borradura de la materialidad del cuerpo en pos de la idealización.

⁵ Continuidades o juegos reversibles que ella misma propone en *La razón de mi vida* (88): "Unos pocos días al año, represento el papel de Eva Perón; y en ese papel creo que me desempeño cada vez mejor, pues no me parece difícil ni desagradable. La inmensa mayoría de los días soy en cambio Erita" (el destacado es nuestro).

⁶ Esta mirada folletinesca y maniquea tiñe lo político, al utilizar la dicotomía entre héroes y villanos para definir posiciones nacionalistas o internacionales, propias de la izquierda sindical. "Hasta 1943 las reivindicaciones obreras en la Argentina tenían una doctrina y una técnica que no se diferenciaban para nada de la doctrina y la técnica de los demás países del mundo. Los dirigentes habían sido formados en esa doctrina y les había sido enseñada solamente aquella técnica. No diré que fueron malos (...) así como reconozco que la mayoría eran *traidores de alto espíritu* sindical, debo decir también que algunos eran *traidores* de la masa obrera (...) cuando Perón, desde la Secretaría de Trabajo y Previsión les habló de otra técnica empezaron a darse cuenta del error en que habían perdido muchos años y esfuerzos. (...) Así, los dirigentes *hondros* del sindicalismo argentino se aliaron con Perón. En la vereda de enfrente quedaron los que no quisieron oír las promesas ni quisieron ver las realidades. Ellos ya habían vendido, por anticipado, su posición a la oligarquía y al capitalismo" (*La razón de mi vida*, 111-113; el destacado es nuestro).

II. Politizar la agonía

¹ Dujovne Ortiz asegura —a partir del testimonio de Hugo Gambini— que Eva Perón recibe el diagnóstico que le advierte de un cáncer en el útero, en 1947. De este modo, discute con la versión oficial que fecha el diagnóstico en 1950. Versión que Marysa Navarro acepta, atribuyendo al descuido la fecha señalada por Perón en sus memorias: 1949.

² Una interpretación recurrente con respecto a este tema es explicitada con claridad por Susana Bianchi y Norma Sanchis (143): el cáncer no se nombra "porque se localiza en un lugar innombrable (el cuello del útero)". Es cierto que la enfermedad organiza una constelación

de significantes que queda obturada en este silencio: órganos, útero, sexualidad. La negación funciona como elemento que idealiza el cuerpo femenino y construye un cuerpo vacío, sin órganos y sin historia. En este sentido, contribuye a obviar cierta "corrupción moral" históricamente fechada: el origen ilegítimo de Eva y su vida sexual al margen de la institución matrimonial. Pero creemos que lo que opera, por sobre todos estos sentidos, es la localización del cáncer en el órgano que metaforiza la trascendencia femenina. Si tal como venimos desarrollando, la enfermedad reduce al sujeto a una máquina biológica —y pulveriza las dicotomías que le oponen el espíritu, la voluntad, la personalidad, etc. a lo corporal—, la localización de la enfermedad es, en este caso, un modo de acentuar esta pulverización destruyendo, aun a nivel de lo corporal, aquello que hace del cuerpo femenino, un cuerpo trascendente. Tomás Eloy Martínez (1995), al discutir con esta lectura recurrente de la enfermedad, sugiere como causa de la esterilidad de Eva, un aborto realizado en su juventud. Esta reposición de cierto imaginario tanguero —la joven inexperta que dio "el mal paso", del que se arrepiente pero que marca su adultez— discute la idealización del cuerpo femenino, pero al insistir en explicaciones de orden fisiológico, deja intacta la creencia social que atribuye la trascendencia femenina a la procreación.

³ Hemos diseñado un corpus de relatos literarios, porque centramos el análisis en las estrategias narrativas de la inmortalización, por lo que dejamos a un lado los textos poéticos y teatrales dedicados a Erita.

⁴ El corazón funciona como sublimación de lo corporal, de la misma manera en que el útero —mediante la promesa de la maternidad— era un órgano que concedía la trascendencia al cuerpo femenino.

III. Narrar la muerte

¹ Cuando Jean Baudrillard (*Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1987) habla de simulacro, toma evidentemente la idea de este texto de Borges, más que de la fábula de los cartógrafos del Imperio, aunque sea eso lo que cita.

² Mijail Bajtín (52-53) señala que "el verdadero grotesco no es estático en absoluto: (...) sus imágenes contienen los dos polos de la evolución, el sentido del vaivén existencial, de la muerte y el nacimiento; (...) la vejez está encima, la muerte está embarazada".

³ Bronfen y Webster Goodwin (9) señalan como consecuencia del tabú que prohíbe perturbar a los cuerpos muertos, el hecho de que "el cadáver puede tener más autoridad que cualquier otro cuerpo político" (la traducción es nuestra).

⁴ El doctor Ara (268) observaba que sería más fácil destruir un cuerpo vivo, que un cadáver en el estado en el que él había dejado al de Eva Perón.

Bibliografía citada

- ARA, PEDRO. 1996. *Eva Perón. La verdadera historia contada por el médico que preservó su cuerpo*. Buenos Aires, Sudamericana. [El texto fue escrito entre 1956 y 1960; Ara agregó un epílogo en 1971 y lo publicó en 1972]
- BARTIN, MIAHL. 1990. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza.
- BARTHES, ROLAND. 1994. *Mitologías*. México, Siglo XXI.
- BIANCHI, SUSANA Y NORMA SANCHIS. 1988. *El Partido Peronista Femenino*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina. 2 volúmenes.
- BORGES, JORGE LUIS. 1982. "El simulacro", en *El hacedor*. Buenos Aires, Emecé. [La primera edición es de 1960.]
- BRONFEN, ELIZABETH Y SARAH WEBSTER GOODWIN. 1993. "Introduction", en AAVV. *Death and Representation*. Baltimore, Maryland / London, The Johns Hopkins University Press.
- CORBIN Y PERROT. 1990. "Entre bastidores". *Historia de la vida privada*. Barcelona, Taurus. Tomo 8.
- DALESSI, PIERINA. 1983. "Testimonios de la vida artística (V)", en ALFREDO ANDRÉS (comp.) *La historia de Eva Perón*. Buenos Aires, GAM Ediciones.

⁶ En este sentido, Robert Hertz (44) afirma: "la muerte no se consume plenamente hasta que la descomposición toca a su fin; sólo entonces el difunto deja de pertenecer a este mundo para entrar en otra existencia".

⁶ Hay algo de Macedonio Fernández en la primera historia, y hay algo de *El perjurio de la nieve* de Adolfo Bioy Casares en la segunda; porque, si bien la inmortalización de Evita aconteció en el orden de lo real y con personajes reales, la literatura expone con mayor nitidez el funcionamiento de sus mecanismos narrativos.

⁷ Ya se ha dicho, sin embargo, que en la transcripción más acertada de ese cántico debe anotarse "evita" con minúscula. Esto es, no el diminutivo del nombre Eva, sino la tercera persona del singular en presente del indicativo del verbo evitar; con el sentido de: "Perón / impide / la patria socialista", que es lo que efectivamente estaba sucediendo.

- DELEUZE, GILLES y FELIX GUATTARI. 1988. "Año cero - Rostriudad", en *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Buenos Aires, Pretextos.
- DUARTE, ERMINDA. 1973. *Mi hermana Evita*. Buenos Aires, Centro de Estudios "Eva Perón". [La primera edición es de 1972]
- DUJOVNE ORRIZ, ALICIA. 1995. *Eva Perón. La biografía*. Buenos Aires, Aguilar.
- ELOY MARTÍNEZ, TOMÁS. 1991. *La novela de Perón*. Buenos Aires, Planeta. [La primera edición es de 1985.]
1995. *Santa Evita*. Buenos Aires, Planeta.
- HERTZ, ROBERT. 1990. "Contribución a un estudio sobre la representación colectiva de la muerte" en *La muerte. La mano derecha*. México, Alianza Editorial Mexicana.
- MAIN, MARY (María Flores). 1955. *La mujer del látigo. Eva Perón*. Buenos Aires, La Reja.
- MARTÍNEZ ESTRADA. 1956. *¿Qué es esto? Cattinaria*. Buenos Aires, Lautaro.
- NAVARRO, MARYSA. 1981. *Evita*. Buenos Aires, Corregidor.
- PERLONGHER, NÉSTOR. 1989. "Evita vive (en cada hotel organizado)". Revista *El Porteño* 88, Buenos Aires, abril. [El texto fue publicado por primera vez en la revista *Cerdos & Peces* en 1985, pero se escribió diez años antes].
- PERÓN, EVA. 1951. *La razón de mi vida*. Buenos Aires, Peuser.
1975. *Eva Perón habla a las mujeres*. Buenos Aires, Editorial de la Reconstrucción.
- POSSE, ABEL. 1994. *La pasión según Eva*. Buenos Aires, Emecé.
- PUNG, MANUEL. 1968. *La traición de Rita Hayworth*. Buenos Aires, Jorge Alvarez.
- SARLO, BEATRIZ. 1994. *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires, Ariel.
- SARMIENTO, DOMINGO. *Obras... (Publicadas bajo los auspicios del Gobierno Argentino)*, vol III. Santiago de Chile, Imprenta Gutemberg, 1885-1887.

- SZICHMAN, MARIO. 1986. *A las 20:25 la Señora entró en la inmortalidad*. Buenos Aires, Sudamericana. [La primera edición es de 1981.]
- SONTAG, SUSAN. 1978. *Illness as metaphor*. New York, Farrar, Straus and Giroux.
- THOMAS, LOUIS-VINCENT. 1991. *La muerte. Una lectura cultural*. Barcelona, Paidós.
- TRAVERSA, OSCAR. 1997. *Cuerpos de papel. Figuras del cuerpo en la prensa 1918-1940*. Barcelona, Gedisa.
- TRUFFAUT, FRANÇOIS. 1991. *El cine según Hitchcock*. Madrid, Alianza Editorial.
- VERÓN, ELISEO. 1980. "Relato televisivo e imaginario social", en *Lenguajes. Revista Argentina de Semiótica* N° 4. Buenos Aires, Tierra Baldía.
- VÍÑAS, DAVID. 1963. "La señora muerta" en *Las malas costumbres*. Buenos Aires, Editorial Jancana.
- WALSH, RODOLFO. 1985. "Esa mujer", en *Obra literaria completa*. México, Siglo XXI. [Este cuento se incluye en *Los oficios terrestres*, publicado en 1965.]

Índice

Prólogo ...	7
I. Mostrar la vida	
Cuerpo y política ...	11
Genealogía y origen ...	15
Salir a escena: la actriz Evita Duarte ...	21
Primera Dama ...	29
La mujer pública ...	33
El viaje: política y escenificación ...	40
II. Politizar la agonía	
La impostura del triunfo ...	47
El martirio: espiritualización de la carne ...	51
La construcción de la inmortalidad ...	58
III. Narrar la muerte	
La farsa funeraria ...	71
El cuerpo robado: un relato policial ...	77
El conjuro de la eternidad ...	85
Clones y muñecas: los dobles terroríficos ...	90
El retorno: orgías y espiritismo ...	103
Notas ...	111
Bibliografía citada ...	115