



Evita a través de la leyenda negra y el simulacro. De “muñeca rubia” a “loca de la casa”

Juan Ezequiel Rogna¹

Universidad Nacional de Córdoba
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
jerogna@gmail.com

Resumen: En el presente trabajo proponemos un recorrido crítico a través de algunos textos que conforman el vasto corpus discursivo forjado en torno a Eva Perón. En un inicio señalaremos el carácter mítico de su figura y las percepciones antagónicas que dicho carácter motivó, para luego abordar algunas representaciones que consolidaron su *leyenda negra* insistiendo en la noción de *simulacro*. Previamente al análisis estrictamente literario, abrevaremos en diferentes estudios que, sobre todo a partir de la década del '90, hicieron foco en los vínculos entre la política y la cultura popular de masas, concebidas como dos esferas cuya interacción rigió y aún rige las posibles configuraciones de Evita. Finalmente, identificaremos operaciones y elementos recurrentes en una serie literaria constituida por obras de Jorge Luis Borges, Copi, Néstor Perlongher, César Aira y Daniel Herrendorf, partiendo de su representación como “muñeca rubia” y arribando a su modelización como “loca de la casa”.

Palabras clave: Literatura argentina contemporánea – Literatura y política – Eva Perón – Simulacro – Cultura de masas

Abstract: This work proposes a critical review through a number of texts that make up a vast discursive corpus built around Eva Perón. We initially point out the mythical nature of her figure and the antagonistic perceptions driven by such nature, and then approach some representations that consolidated her *black legend* by emphasizing the notion of *pretense*. Before conducting a strictly literary analysis, we explore a variety of papers which, mainly from the nineties, focused on the links between politics and popular mass culture, conceived as two spheres whose interaction governed and still governs possible constructions of Evita. At last, we identify recurring operations and elements in a literary series encompassing works by Jorge Luis Borges, Copi, Néstor Perlongher, César Aira and Daniel Herrendorf, departing from her representation as a “blonde doll” to finally reach her modeling as a “madwoman of the house”.

Keywords: Contemporary Argentine Literature – Literature and Politics – Eva Perón – Mass Culture – Pretense

¹ **Juan Ezequiel Rogna** es Doctor en Letras. Se desempeña como profesor adscripto en la cátedra Literatura Argentina II y como profesor invitado en el Seminario del Cono Sur (Escuela de Letras, FFyH, U.N.C.). Es becario posdoctoral del CONICET y miembro del equipo de investigación nucleado en el proyecto “Literatura y política: construcciones de lo popular y representaciones sociales en la literatura argentina”. Ha presentado trabajos sobre literatura argentina contemporánea y pensamiento latinoamericano en eventos académicos, ha publicado artículos en revistas especializadas y es autor del libro *Literatura y peronismo: configuraciones de la cultura popular en la narrativa argentina de la década del 2000* (Editorial FFyH UNC, 2017).

1. Introducción

Los discursos biográficos, ensayísticos, artísticos y periodísticos urdidos alrededor de la figura de Eva Duarte de Perón han generado un corpus con significativa gravitación dentro del campo cultural argentino. Si durante el siglo XIX fue Juan Manuel de Rosas quien dio impulso a las plumas unitarias aglutinando configuraciones literarias que elaboraron –sobre todo– su demonización², durante la segunda mitad del siglo XX y lo que va del XXI ha sido Evita la musa y la depositaria de una producción escritural semejante; como si existiese un subyacente paralelismo entre Rosas y Juan Domingo Perón, en el plano político, y entre Rosas y Eva Perón, en el plano cultural.³

Desde el prólogo a *Eva Perón. Registros bibliográficos* (2013), Roberto Baschetti anotaba que “más de la mitad de la producción total de los libros que se ocupan de Eva Perón abrevan de algún modo o en algún momento en la categoría de mito.” (9). Asimismo, podríamos señalar que el exceso que Eva Perón irradia como figura mítica se vio plasmado, sintomáticamente, en los días que siguieron a su muerte. Tal como ha quedado registrado en la memoria colectiva, durante ese duelo de dos días que debió extenderse por dos semanas, tanto las flores como el champagne empezaron a escasear. En el primer caso, frente a la demanda de quienes rendían tributo a “la abanderada de los humildes”; en el segundo, a raíz de los festejos que se daban los habitantes de ciertos barrios acomodados al saber que “la yegua”, por fin, había muerto. Partiendo de esta percepción antagónica sobre Eva Perón, Susana Rosano señalaba que su mito responde tanto a la veneración de aquellos que la creen una “santa laica” como al rechazo visceral de quienes la consideran una “figura central del despotismo del régimen” (93). En esta representación dual, Evita detenta una bifrontalidad

² Para ampliar este punto recomendamos la lectura de *Barbarie y civilización: sangre, monstruos y vampiros durante el segundo gobierno de Rosas* (2008), ensayo de Gabo Ferro publicado por Marea Editorial.

³ En *Los cuerpos de Eva. Anatomía del deseo femenino*, Claudia Soria daba cuenta de esta semejanza entre Rosas y Eva Perón, sobre cuyas figuras “se presentan dos escrituras como viables: la del amor o la del odio” (19). Además, destacaba la seducción que la *barbarie* vino a ejercer en nuestra *civilizada* literatura desde sus orígenes: “Rosas y Eva son figuras caudillas, ajenas a la tradición literaria, pero motivadoras e impulsoras de la escritura.” (Soria *Los cuerpos de Eva* 20)

jánica que, a través de un amor y un odio igualmente encendidos, vino a reunir los polos que tensionan desde lo más hondo a nuestra comunidad nacional.

2. Eva Perón y las diferentes lógicas de representación

Evita constituye una figura esencial del llamado “mito peronista”, mito que, como aseveraba Nicolás Casullo, también fue alimentado por “su contrapartida social ineludible” (13), es decir, por ese sector de la sociedad identificado vulgarmente con el mote de “gorila”. En este sentido, la posición conservadora-liberal que había hegemonizado el escenario político hasta la *invasión* peronista de mediados de la década de 1940 (cfr. Avellaneda *El habla* 9-10), montó un sólido entramado discursivo en torno la noción de *simulacro*. Desde entonces y hasta nuestros días, la *impostura* o *simulacro* se consolidó como un tópico que acusa a los “regímenes populistas” de presentarse como algo que en realidad no son. A partir de esa aseveración, todo gobierno *nacional* y *popular* queda reducido a constituirse como una *puesta en escena* cuyo único objetivo es manipular las pasiones colectivas, ocultando sus actos de corrupción y perpetuando en el poder a sus líderes demagógicos. De esta afirmación se desprenden, a su vez, dos posibles papeles de reparto para las bases que dan sustento a los “regímenes populistas”: o bien ser aplaudidores *ignorantes* del *simulacro* y la corrupción, o bien ser aplaudidores *conniventes* con el *simulacro* y la corrupción.⁴

Explicitamos lo anterior porque dentro de esa urdimbre discursiva se destacan algunos textos literarios que merecieron y aún merecen nuestra atención analítica. Entre ellos se cuentan el relato “El simulacro” de Jorge Luis Borges (1960), la obra teatral *Eva Perón* de Copi (1970), el cuento “Las dos muñecas” de César Aira (1998) y *Evita, la loca de la casa*, una novela de Daniel Herrendorf que demanda su inserción en esta serie y que analizaremos en el próximo apartado. Como consideración general acerca de este corpus, cabe decir al menos dos cosas. La primera es que a través de esta suerte de genealogía narrativa, Evita se erige como ícono de la asociación entre peronismo y

⁴ Hemos abordado estas cuestiones en nuestra tesis doctoral: Rogna *Literatura y peronismo* 98-100.

simulacro. La segunda, que tal centralidad halla sustrato en un dato biográfico elemental: su condición de actriz. Veamos.

Desde *Comediantes y mártires. Ensayo contra los mitos*, Juan José Sebreli afirmaba que:

las estrellas comparten con los dioses del Olimpo vivir alternativamente el mundo real y el mundo imaginario. Gardel se limitó al mundo del espectáculo; Evita llevó este último a la política; el único espectáculo por el que triunfó fue en el balcón frente a la plaza, sucedáneo político del escenario teatral (37).

La lectura de Sebreli, como muestra la cita, busca constatar la consumación de un *simulacro* perfecto: de la mano de Eva, el “mundo de la política” fue reemplazado por el “mundo del espectáculo” y el balcón de la Casa Rosada pasó a ser el escenario de su actuación consagratória.

Sin embargo su monocromática visión, lejos de ser unilateral, contrasta con los múltiples matices presentados por la producción crítica que abordó recientemente a Eva Perón en el vaivén entre esos dos mundos. Cabe señalar además –tal como lo hace Ana María Amar Sánchez en el Prólogo a un ensayo de Alejandro Suste González en el cual nos detendremos– que la “moda Eva” surgida durante la década menemista fue “producto quizá de un deseo por regresar al origen de una historia que se precipitaba en los azarosos –infames– años ’90 (y que) produjo también un considerable interés en la crítica” (9). En efecto, durante la década del ’90 y a la par de la subordinación del Estado a los intereses del imperio norteamericano y el capital financiero transnacional, la “farandulización” del mundo político y la conversión del balcón de la Casa Rosada en el escenario de un literal *simulacro* (con Madonna interpretando a Evita para la película de Alan Parker), fueron emergiendo algunos análisis que, a la luz de esos tiempos, supieron enfatizar las relaciones entre Eva Perón y la cultura de masas. Aquella “moda” se tradujo en el film *Evita* de Parker (1996), en la película *Eva Perón* de Juan Carlos Desanzo (1996) o en la publicación de novelas muy promocionadas como *La pasión según Eva* de Abel Posse (1994) y *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez (1995). Pero su impulso también se proyectó hacia los estudios críticos que eclosionaron en la década siguiente; por este motivo los

ensayos de Beatriz Sarlo, Claudia Soria, Susana Rosano, Alejandro Sustí González o el volumen coordinado por Claudia Soria y María Cristina Pons que nos disponemos a abordar pueden considerarse como herederos de los años menemistas en tanto se focalizan en la búsqueda del origen peronista y el auge de la cultura de masas.⁵

En algunos de esos textos, la noción de *simulacro* aparecía atravesada por una lectura de Jean Baudrillard que la resignificaba. Como señalaba Sustí González, Baudrillard distinguía *simular* de *fingir*, ya que la simulación anula toda posibilidad de diferenciación entre lo “verdadero” y lo “falso”, entre lo “real” y lo “imaginario” (68). Esta desaparición del principio de verdad nos permite entender la lógica implementada por una industria cultural que hizo del “artefacto Evita” (Soria) un producto más, dando lugar a una catarata de títulos que “prometen decir algo nuevo” o “no dicho” (Sustí González) mientras engrosan un “simulacro narrativo” que adopta modelos cristalizados (como la hagiografía o la retórica melodramática) y representan una *verdad* que, “en cierto sentido, trasciende la verdad histórica” (Soria *Los cuerpos de Eva* 17).

Al mismo tiempo, estos estudios han sabido reconocer en la estrategia propagandística del primer peronismo el empleo de recursos y modelos provistos por lo que Sustí González llama “cultura popular de masas”. Los medios masivos, efectivamente, fueron esenciales para el establecimiento de las estrategias discursivas que modelaron la imagen de Eva desde los años ‘40 hasta la actualidad. A raíz de esta estrategia, las competencias adquiridas por Eva Perón en el campo artístico habrían sido aprovechadas por el gobierno peronista para colocar su cuerpo y su voz en el centro de la escena. Esta es una de las

⁵ Cabe aclarar que esta serie crítica se inaugura con *Imágenes de vida, relatos de muerte*, libro publicado por Beatriz Viterbo Editora en 1998. Martín Kohan y Paola Cortés Rocca, sus autores, lo estructuraron de manera tripartita para analizar un nutrido corpus fotográfico (“Mostrar la vida”), distintos discursos sobre su enfermedad y su deceso –como así también los respectivos usos políticos– (“Politizar la agonía”) y un conjunto de textos literarios que tematizaron su muerte (“Narrar la muerte”). Remitimos a la lectura de ese trabajo, ya que contiene algunas claves desarrolladas *a posteriori* por otros autores; y recomendamos especialmente el tercer apartado, no sólo porque su objeto de estudio es el discurso literario, sino porque arroja ciertas tesis que resonarán en la novela de Herrendorf, tal como lo apuntaremos en el cuarto apartado del presente ensayo.

principales tesis de los trabajos de Sarlo y Susti González. En el primer caso, aparece sintetizada de la siguiente manera:

El secreto de Eva es un desplazamiento. Su excepcionalidad es un efecto del “fuera de lugar”, que no quiere decir lo obvio (que llegaba de afuera de la clase, del sistema), sino que sus cualidades, insuficientes en una escena (la artística), se volvían excepcionales en otra escena (la política) (24).

En el segundo caso, Susti González alegaba:

Eva Perón acumuló a lo largo de su carrera artística una competencia y conocimiento del *modus operandi* de estos artefactos que, dadas las circunstancias de la época, casi ningún personaje del espectro político podía jactarse de poseer y menos aún tratándose del caso de una mujer (160).

Por otra parte, en relación con los formatos preestablecidos de “la cultura popular de masas”, redundando en los análisis la importancia del melodrama, entre cuyos rasgos reconocibles en Eva se encuentran la “invención de sí misma” y una retórica que “simplifica” y “polariza” el espectro social de la sociedad argentina en base al enfrentamiento de dos grupos antagónicos –los oligarcas y los descamisados– y “la metódica asignación a cada uno de estos de valores pertenecientes a un orden ético: autenticidad vs. inautenticidad, austeridad vs. frivolidad, etc.” (Susti González 39) Sobre este punto, al igual que en el anterior, la exposición de Susti González denota un influjo del ensayo de Beatriz Sarlo que, no por inconfesado, resulta menos evidente. En efecto, en *La pasión y la excepción* Sarlo comparaba las intervenciones “fuertemente doctrinarias” de Perón con las realizadas por Eva para indicar que ella “no construye en estas piezas ningún argumento político más complejo que el de la oposición ricos y pobres” (26). Ahora bien: sin dejar de lado las resonancias melodramáticas de la retórica de Eva, es posible hallar otra clave de lectura partiendo de una cita de Peter Brooks provista por el propio Susti González: “decir que el melodrama fue el género artístico de la Revolución (Francesa) es casi una perogrullada porque el discurso revolucionario ya es en sí mismo melodramático” (162). En su texto, Susti González traía a colación las palabras de Brooks para señalar el origen histórico del melodrama y afirmar que la centralidad del cuerpo en la transmisión del discurso político-ideológico es una herencia de la Revolución

Francesa. Sin embargo, desde nuestro punto de vista se expresa allí otra cuestión insoslayable: esa “perogrullada”, es decir, que “el discurso revolucionario ya es en sí mismo melodramático”, invierte el sentido trazado por el análisis de Susti González; pero para percibir esta inversión, resulta menester considerar a Eva Perón como una revolucionaria, o al menos, atender al hecho de que ella consideraba como una “revolución” al proceso que estaba dando lugar la “Nueva Argentina de Perón”.

Susana Rosano también abordó la “particular hibridación” fundada en la figura de Eva Perón, a partir de la cual “las lógicas de representación del Estado se tiñeron con las de la industria cultural y adquirieron el formato melodramático” (21). Afirmaba que de esta manera:

el cuerpo, vivo y muerto, de Eva traspasó los mecanismos peronistas de control, superó ese efecto de “balcón” al que se refiere Jon Beasley-Murray como el límite necesario que el populismo impone a las masas. Solo ella fue capaz de entremezclarse con la multitud, y ganarse así en el imaginario popular un lugar de leyenda (21).

El aporte de Rosano le imprime un giro paradójico a la noción de *simulacro* tal como es concebida por la tradición que Sebrelí encarna. Es decir, la “hibridación” entre las “lógicas de representación” del Estado y de la industria cultural, en vez de generar ese “efecto de ‘balcón’” que Beasley-Murray atribuye al populismo, posibilitó su ingreso en la dimensión legendaria del “imaginario popular”. Desde este punto de vista, la clave de su trascendencia estuvo dada por la *mancomunidad* entre la realidad y su representación. Esto no quiere decir que ella haya sido la materia prima de un *simulacro* en su acepción baudrilleriana sino que, tal como argumentaba Sarlo:

lo personal de la relación de Eva con su pueblo se apoyaba en una mostración incesante, repetida pero capaz de renovar el efecto de lo ‘maravilloso’, de la presencia que, sobre la repetición, construía también una ilusión de proximidad (81).

En otros términos, lejos de la “desaparición del principio de verdad”, existía una *realidad* sobre la que se asentaba el aparato propagandístico del gobierno peronista. Una *realidad* que, a través de la prolífica literatura anti-peronista, fue puesta en la picota del ensueño pesadillesco.

3. Leyenda negra y simulacro: breve recorrido literario

Al menos entre *La mujer del látigo*, la biografía de Eva Perón escrita por Mary Main en 1952, y *La furia de Evita*, novela de Marcos Aguinis publicada en 2013, se emplaza un conjunto de textos que forjaron su “leyenda negra”. Podría afirmarse que este corpus constituye un *simulacro narrativo*, en tanto las obras que lo integran se dedican fundamentalmente a repetir los tópicos ya contenidos en aquel primer libro difamatorio, lo cual torna porosas las fronteras entre los géneros y hace de Eva un “artefacto” que “poco tiene que ver con la realidad histórica y mucho con la representación icónica” (Soria *Los cuerpos de Eva* 11). Por otra parte, la mayoría de estas publicaciones fueron motorizadas por una industria cultural anglosajona que articula ediciones de libros, presentaciones teatrales y producciones fílmicas. El caso más destacado, en este sentido, es el musical *Evita* creado por los británicos Andrew Lloyd Webber y Tim Rice en 1978, recreado por Alan Parker a mediados de los ‘90 y repuesto en Broadway durante la temporada 2006.

Estos productos culturales testimonian el influjo universal que irradia Eva Perón, consagrada como una figura arquetípica que condensa los odios, amores, anhelos y temores enraizados en las sociedades occidentales. Ahora bien: si nos atenemos al plano nacional, notaremos que la “leyenda negra” fue consolidándose junto con las intenciones de suprimir la memoria histórica del primer peronismo. Cristina Álvarez Rodríguez, Presidenta del Instituto Nacional de Investigaciones Históricas Eva Perón, señalaba en tiempos recientes la existencia de una “historia falsificada” por prohibiciones, quemas de libros y desapariciones de documentación posteriores al golpe del ‘55 (cfr. Baschetti).⁶ Sin embargo, en su empeño por *desperonizar* el país, lejos de erradicar al

⁶ Esto mismo era manifestado por las editoras del volumen *La Fundación Eva Perón y las mujeres: entre la provocación y la inclusión*. En la Introducción a ese compendio de estudios sobre la estructura, los principios, el funcionamiento y el desarrollo de la Fundación en lo concerniente a su política hacia las mujeres, Carolina Barry, Karina Ramacciotti y Adriana Volobra daban cuenta de “los problemas documentales” que debieron afrontar: “La dispersión y la escasez de información sobre estas instituciones son desalentadoras. Después de la caída del presidente Juan Domingo Perón, en 1955, la gran mayoría de los archivos correspondientes a este periodo fueron destruidos o desaparecieron” (17). Por su parte, Claudia Soria también daba cuenta de aquel “sistema” erigido en tiempos en los que Evita era un “nombre prohibido” por “la Argentina golpista” (*Los cuerpos de Eva* 12).

peronismo, la autoproclamada Revolución Libertadora consolidó un mito fuliginoso en el cual Eva siguió cumpliendo un rol central. En otros términos, los sectores conservadores-liberales revitalizaron el “mito peronista”, paradójicamente, al querer negarlo empeñosamente, y el discurso literario fue un terreno fértil para el desenvolvimiento de su particular imaginario.

En aquel contexto político y cultural, Jorge Luis Borges escribió “El simulacro”. Su anécdota refleja una “farsa funeraria” perpetrada en “un pueblito del Chaco”: una muñeca rubia es velada como si fuese Eva Perón y sus piadosos acólitos pueden llorarla y darle el pésame a un falso “General” luego de depositar dos pesos en una alcancía. Esta “crasa mitología” sustentada en “el crédulo amor de los arrabales” constituye, según el narrador, “la cifra perfecta de una época irreal” (26). De esta manera, el relato busca contraponerse a la condición *inmortal* de Evita según el paradigma popular que daba vida a una mitología *crasa* en su doble acepción de “insalvable” y “adiposa”. Todo formaba parte, en el cuento de Borges, de un mismo *simulacro*, motivo por el cual la muerte también podía ser fraguada.⁷ En relación con lo dicho, resulta conveniente recordar la siguiente afirmación de Sarlo: “tanto el amor como el odio político identificaron lo mismo en ese cuerpo (el de Eva) que ambos quisieron poseer para siempre” (111). En efecto, peronistas y antiperonistas lucharon –entre otras cuestiones– para tener en su poder el cuerpo de “esa mujer”. Ambos bandos, a su vez, negaron la expiración de Eva: en el primer caso para inmortalizarla; en el segundo, para que no pudiese acceder a la inmortalidad.

⁷ En un artículo integrado al *dossier* sobre Eva Perón del vigésimo octavo número de *El Interpretador*, Inés de Mendonça y Juan Pablo Lafosse explicitaban el vínculo existente entre el cuento de Borges y un ensayo de su autoría titulado “L’illusion Comique”, aparecido en la edición 237 de la revista *Sur*:

(Para Borges) el problema de “la dictadura peronista” ha sido el carácter escénico de sus prácticas. Casi como antesala de lo que “denuncia” en su sintética versión de “El simulacro”, Borges dirá en 1955: de un mundo de individuos hemos pasado a un mundo de símbolos aún más apasionado que aquel; ya la discordia no es entre partidarios y opositores del dictador; sino entre partidarios y opositores a una efigie y un nombre. En esta perspectiva, lo difícil será entender cómo una sucesión de hechos fácticos constituye una mentira, aquí vuelve a enarbolarse la cuestión de las esencias y las apariencias en tono desafiante. Es la inversión exacta de la frase de Perón: ‘la única verdad es la realidad’, aquello que se ha dado en conocer como Historia no es más que una puesta en escena de intenciones ocultas, de designios secretos.” (“Evita sobrevive”)

En 1970 Raúl Damonte Botana, más conocido como Copi, presentó en un teatro parisino la obra *Eva Perón*. Eva se convertía allí en autora intelectual de un *simulacro* mayor consistente en la falsificación de su enfermedad, su agonía y su propia muerte.⁸ Como síntomas del revuelo que produjo esta grotesca configuración, la crítica aparecida en el diario *Le Figaró* calificó a la pieza como “pesadilla carnavalesca” y “mascarada macabra” (Copi 8), y durante una de sus funciones se produjo un atentado que destruyó parcialmente la sala.

La Eva de Copi (interpretada por un actor) da comienzo a la obra manteniendo un impúdico diálogo con su madre, quien solo se muestra interesada en que esa “turra” le dé el número de su caja fuerte en Suiza antes de morir. Perón, a la vez, se contrapone a esta Eva masculinizada por su condición subalterna dentro de la trama y por padecer “migraña”, afección frecuente en las mujeres. En esta inversión de roles resuena la operación efectuada en *La mujer del látigo* y continuada *a posteriori* por el deudo que en “El simulacro” recibía los pésames con “las manos cruzadas sobre el vientre, como una mujer encinta” (Borges 25-26). El elenco de la obra se completa con Ibiza, la sirvienta, y la enfermera, una muchacha de veintiséis años proveniente de una familia peronista que será “sacrificada”: Ibiza apuñala a la joven con ayuda de Evita, intercambian sus ropas, la sirvienta le pone una peluca al cadáver y lo hace pasar por el de la ilustre Primera Dama. Entran entonces “periodistas, ministros, monjas, curiosos, fotógrafos, embajadoras” y Perón acapara la palabra con una estereotipada retórica panegírica para anunciar su muerte, decretar el duelo y ofrecer un irónico remate: “¡Eva Perón, señores, está más viva que nunca!” (Copi 87). En el medio, una frenética secuencia de escenas muestra a Eva desquiciada y obsesionada con sus vestidos. Quiere preparar una fiesta con ellos, quiere prestarlos, se los regala a la enfermera. Ella además acusa a Perón de conspirar en su contra, y su madre (a quien cachetea e insulta y de quien Eva recibe una andanada de improperios) la denuncia a Perón. Sin embargo, a lo largo de la obra él se muestra ajeno a todo, repasando los pormenores de un episodio en el que

⁸ Susana Rosano anotaba: “Copi parece tensar hasta el absurdo el argumento borgiano, y en su obra teatral el simulacro ya no es simbólico sino literal” (155).

quisieron comprarle una muñeca a un indio que no quiso recibir sus dólares y al que terminaron dándole unos anteojos de sol.

Susana Rosano plantea que esta *ocupación* del mito de Eva podría pensarse “como una construcción paralela a la que se produjo en la década del 70 por parte de la guerrilla armada, cuando los sectores de izquierda del peronismo (...) se apropiaron de su imagen para darle al peronismo una torsión revolucionaria” (137). En esto coincide Lidia Santos, quien llama “hijos bastardos de Eva Perón” a aquellos escritores que, como Copi, se opusieron a los “hijos legítimos” que engrosaban la Tendencia Revolucionaria, rehusándose

a aceptar el lado meramente visible de su madre, el papel construido para consumo de una historiografía oficial. Profundizando su mirada, buscaron captar sus recónditos deseos y su seducción, reclamando otra parte de la herencia: el artificio (4).⁹

En la misma serie podría situarse “Evita vive”, cuento “maldito” de Néstor Perlongher escrito en 1975 y publicado en la Argentina en 1987 por la revista contracultural *Cerdos & Peces*.¹⁰ En ese entonces, la configuración de Eva que el texto ofrecía también hirió susceptibilidades y se produjeron –al igual que en el momento de su reedición en *El Porteño* dos años más tarde– encendidos debates en torno a las impertinencias perlonghianas. El contenido fundamental de este relato encuentra su antecedente más evidente en uno de los parlamentos de la Eva Perón de Copi, quien confesaba:

Me volví loca, loca, como aquella vez en que hice entregar un auto de carrera a cada puta y ustedes me lo permitieron. Loca. Y ni vos ni él me dijeron que parara. Hasta mi muerte, hasta la puesta en escena de mi

⁹ Por nuestra parte, creemos que la mitología parida por Eva excede las intenciones políticas y estéticas de cualquier facción. Esto se traduce, verbigracia, en la composición de Eva como travesti dentro de la obra de Copi. Más allá del antiperonismo profesado por el autor o del gesto sacrílego que su sátira representó para los peronistas al despuntar la tumultuosa década del ‘70, la potencia de esa figura a la vez hombre y mujer trasciende todas las coyunturas. En tal sentido, destacamos la vigencia que este autor y esta obra suscitaron y aún suscitan en la crítica literaria argentina. Este hecho puede constatararse en la reciente aparición de *La lógica de Copi*, libro en el que Daniel Link desarrolla una lectura original y a la vez mediada por las interpretaciones que en su momento hicieron Rodolfo Fogwill, César Aira y Edgardo Cozarinsky.

¹⁰ Antes de conocerse en castellano, el relato fue publicado en inglés con el título “Evita Lives” como parte de la antología *My deep dark pain is love* (San Francisco, EE.UU., 1983). Dos años más tarde, se publicó en Suecia como “Evita vive”. En 1987 apareció en la decimoprimer edición de *Cerdos & Peces* y en 1989 integró el número 88 de la revista *El Porteño*, abriendo áridas polémicas en el medio cultural durante algunas semanas (cfr. Perlongher 191).

muerte tuve que hacerla completamente sola. Sola. Cuando iba a las villas miseria y distribuía fajos de billetes y dejaba todo, mis joyas y mi auto y hasta mi vestido, y me volvía como una loca, desnuda, en taxi, mostrando el culo por la ventanilla, me lo permitieron. Como si ya estuviera muerta, como si no fuera más que el recuerdo de una muerta (82).

La operación de Perlongher consiste en proyectar el contenido de este pasaje a tres situaciones en las cuales una Eva lumpen y descendida del cielo se entremezcla con prostitutas, homosexuales, travestis, yonquis, ladrones y policías. Cada historia cuenta con un narrador que rememora su encuentro con “esa mujer”. Las historias de una Evita entregada al desenfreno se alinean con la poética perlonghiana de ligar *deseo* e *intensidad*, poniendo de relieve la dimensión corporal y llegando inclusive a transformar las marcas de su enfermedad en un rasgo estético: “Y era ella nomás, inconfundible con esa piel brillante, brillante, y las manchitas del cáncer por abajo, que –la verdad– no le quedaban nada mal” (192). Perlongher reconfigura a Evita como un personaje que subvierte las normativas morales vigentes. Recupera así a la “Eva puta” tallada por la leyenda negra e invierte su carga negativa; a la vez, la “Eva santa” reaparece en el lupanar para que la unión con esa alteridad popular que ella representa se torne más intensa y carnal. Mediante este juego de inversiones carnales, Perlongher le devuelve a Eva aquello que tanto la leyenda negra antiperonista como el discurso hagiográfico peronista le habían arrebatado: el *goce*. Evita, en efecto, goza y hace gozar a sus descamisados, y revitalizada por esta nueva comunión con los suyos, se reivindica como la abanderada de los humildes, lucha por ellos y se entrega sin reservas. En cada una de sus apariciones, desata el deseo colectivo y se deja arrastrar para luego desaparecer con la promesa del retorno: “Grasitas, grasitas míos. Evita lo vigila todo, Evita va a volver por este barrio y por todos los barrios para que no les hagan nada a sus descamisados” (193-194)

En “Las dos muñecas”, relato escrito en 1995 y recogido para dar cierre al volumen *La trompeta de mimbre* de 1998, César Aira retoma el motivo del *simulacro* y el tono borgeano para darles nuevos visos de refinado

antiperonismo. Su trama cuenta que Eva Perón había fabricado dos muñecas para poder cumplir con sus obligaciones protocolares. Eran idénticas entre sí y, aunque tenían menor tamaño que la Evita real, “las muchedumbres fervorosas que la veían aparecer en persona ante sus ojos la agigantaban, y llenaban con ella todo el espacio de su memoria, para siempre” (152). Un día sucedió que, por equivocación, las dos muñecas convergieron en “una de esas ceremonias, entre grotescas y conmovedoras, típicamente peronistas, que tenían lugar casi todos los días en alguno de los barrios populares del Gran Buenos Aires” (153). En ese acto se vieron frente a frente por primera vez. Hasta entonces, “su limitadísima conciencia de objetos” las suponía únicas, pero ese encuentro les reveló que eran fanticos de una puesta en escena, peles para un pueblo de infantes:

En una cascada vertiginosa, todo el diálogo se anticipaba a sí mismo y se consumía en un fuego de revelación: no era la única, y eso significaba que no era ella. Una tristeza inmensa la invadía, su tonto narcisismo de muñeca se disolvía, y no dejaba nada en su lugar. Era casi como si todo el mundo se disolviera y se volviera nada: la tarde de primavera, el pueblo, la Argentina... Todo se hacía atrocemente transparente, un desierto que en adelante debería atravesar sin esperanzas, sin ilusiones.

La puesta de sol había difundido por todo el cielo un intenso rosa, que se derramaba en la tierra y afectó su naturaleza de muñecas. Corrían lágrimas por sus mejillas, y el pueblo reunido frente al palco también lloraba, no sabía por qué. Era la infancia de la Argentina, la edad de los juguetes (156-157).

Como podemos observar, el cuento de Aira retoma el simbólico simulacro borgeano para elevar el tiro hacia la propia Evita, concebida como el instrumento empleado por el régimen para encandilar a las masas ingenuas. En este sentido, comparte con las muñecas el hecho de no ser la única y, por lo tanto, “no ser ella”.¹¹

4. Evita, la loca de la casa: Eva = “gorila”

En el año 2003 apareció *Evita, la loca de la casa*, un sólido eslabón en la cadena de obras que configuraron a Eva Perón desde la leyenda negra y el

¹¹ Las citadas novelas de Abel Posse y Tomás Eloy Martínez presentan algunos elementos que invitan a emplazarlas dentro de esta serie. Volveremos sobre ellas para finalizar el presente trabajo, a través de una reseña crítica elaborada por Sylvia Saïtta en el año 2002.

simulacro. Se trata del tercer –y hasta el momento último– título de ficción publicado por Daniel Herrendorf¹², y para referirnos a su contenido, podríamos usar los mismos términos que Inés De Mendonça y Juan Pablo Lafosse empleaban para aludir a la obra de Copi:

si (él) decide dar vida a la difunta no lo hace para apuntalar el mito ni para modificar su estructura, sino para enfrentarlo violentamente atacando cada uno de sus principios. O mejor dicho, hiperbolizando cada uno de los anti-valores del anti-mito que se va construyendo como contracara y respuesta del discurso justicialista. (“Evita sobrevive”)

En efecto, la operación de *Evita, la loca de la casa* consiste en hacer que Eva confiese todas y cada una de las acusaciones realizadas alguna vez en su contra. Por esta razón, aunque sus tonos y estilos difieran, podríamos relacionarla de manera complementaria con *La vida por Perón* (2004), novela de Daniel Guebel, ya que en ambas obras aparecen configurados un Perón y una Eva “gorilas”.¹³ Ahora bien: mientras en el caso de Guebel tal condición atendía a su acepción de “antiperonista” para que fuera el mismo líder quien echara por tierra los principios doctrinales del justicialismo, la Eva de Herrendorf hace hincapié en el otro significado del término, es decir, en su carácter “antipopular”. De ahí que la obra se estructure sobre el oxímoron Eva = gorila y su vida con Perón se muestre como “un pacto de traiciones discretas” (*Evita, la loca* 23).

4a. La traición de Eva

Evita, la loca de la casa es y no es una novela. Sus páginas no enhebran una historia sino el monólogo de una Eva tendida entre mundos antagónicos: la vida y la muerte, la cordura y la locura. Además, su palabra se intercala con el testimonio de otra voz (quizás su confesor) que corre de forma paralela, capítulo de por medio. En esta dinámica alucinada, Eva dice y se desdice, agoniza, muere

¹² Herrendorf se ha desempeñado fundamentalmente en el ámbito del derecho internacional. Como especialista en derechos fundamentales publicó numerosos libros y artículos, además de dedicarse a la enseñanza y ser funcionario en Argentina y México. Su obra narrativa, de fuerte impronta lírica, está conformada por los siguientes títulos: *El sueño de Dante* (cuentos, 2000), *Memorias de Antínoo* (novela, 2000) y *Evita, la loca de la casa* (novela, 2003).

¹³ Para ahondar en la configuración de Juan Domingo Perón ofrecida por la novela de Guebel, sugerimos la lectura de un trabajo de nuestra autoría titulado “El oxímoron populista y su proyección contemporánea: una lectura político-literaria”.

y renace para persistir en la pesadilla colectiva que ayudó a construir. A los fines de enmarcar una atmósfera onírica y pasajes pletóricos de surrealismo, la obra se vale de una estructura circular. Ese *círculo infernal* une sus extremos en el principio y en el final de la novela, luego de atravesar otros treintaiséis breves capítulos, y se encuentra recalcado por la inversión de sus títulos en relación con la secuencia lógica: el primero se llama “El fin” y el último, “El principio”. Ambos contienen algunos párrafos que por su contenido, su reincidencia y los lugares clave que ocupan, merecen ser transcritos:

A veces la fidelidad del pobrerió campestre tenía algo de irreal, de impropio. Como si la canción del primer trabajador fuera repentinamente incierta, como si las notas, digamos, sonaran a un compás muy agrio. La sonoridad de una orquesta que no atina. La sonoridad del dolor atraído por escombros, atraído por la misma naturaleza de los pobres, enfermos mal templados, gente que no conoce la tranquilidad del erotismo.

Entonces era cansador oír tantos reclamos, tantas estupideces acumuladas, si ya sabemos que el país está lleno de pobres. Qué novedad me traen esos infelices. La suerte, puede ser que la suerte los ayude. O la inocencia. O nada.

Yo no tengo la culpa de tanto dolor. Y me voy a morir muy joven. ¿Quién, quién hace algo por mí, para que no muera, quién? Ya dejen de cantar esa marcha insolente en la plaza de las victorias fingidas, que este es un final de verdad (*Evita, la loca* 11).

Más allá de los vaivenes del soliloquio, en este pasaje se cristaliza otra operación efectuada por Herrendorf, consistente en la mimetización de Eva con algunos narradores de los primeros cuentos publicados por Julio Cortázar (como “Las puertas del cielo” o “La banda”) que denigraban a los sujetos populares corporizados en ámbitos extrañados. De esta manera, la obra desestructura la configuración de Evita en tanto genuina representante de los sectores populares y la confina en el hastío, la soledad y el anhelo de muerte. A través de la confesión desplegada en la novela Eva se muestra, al igual que Perón, como un ser incapaz de generar empatía. Ambos montaron sus vidas sobre una maraña de mentiras, máscaras y frivolidades; pero en Eva este “pacto de traiciones discretas” se agrava por su traición primigenia: ella renegó del pueblo, es decir, de sí misma. Ha sido durante años un instrumento de Perón, una mera imagen del régimen que se desvanece. Por ese motivo, la *locura* mayor de Evita radica en

haber querido ser alguien que no debía y ocupar un lugar que no le estaba reservado. En su ensayo, Beatriz Sarlo afirmaba que la “excepcionalidad” de Eva como “un efecto del ‘fuera de lugar’” no quería “decir lo obvio (que llegaba de afuera de la clase, del sistema)” (24). La novela de Herrendorf rechaza esta afirmación y desplaza el “cuerpo infinito” de la Evita mítica¹⁴ para que su espacio sea ocupado por “la Loca de la Casa”: “Entonces me di cuenta de que yo era dos mujeres: la mujer del Estado y esta Loca, la Loca de la Casa. Soy ellas, parezco. Pero no sé quién habla por mí” (*Evita, la loca* 29).¹⁵ En la obra, Evita finge y desdibuja los límites entre ficción y realidad: es un puro simulacro que parece por el cansancio que le generó haber sostenido su papel durante tanto tiempo. El combustible para la “invención de sí misma” se alimenta, entonces, del resentimiento disparado contra su origen bastardo, pobre y provinciano o, en otros términos, contra su condición de “cabecita negra” a la que se rebeló aclarándose el pelo.¹⁶ Este resentimiento suyo no encuentra blanco en la oligarquía sino en lo que ella es y quiso *dejar de ser*; pero sin aquello que a su

¹⁴ Adoptamos la expresión de un artículo de Claudia Soria donde califica a Eva Perón como “el único mito femenino argentino que alcanzó proyección internacional”. Al abordar su figura, Soria afirmaba que se fueron desplegando dos cuerpos simultáneos: el de Eva Perón, la Primera Dama, la “Señora” de “cuerpo finito” que debía atender los protocolos, y el de “Evita”, la “mujer pueblo” de “cuerpo infinito” que, al poner su voz al servicio de los sujetos históricamente subalternizados, encontró una voz propia y consiguió inmortalizarla (“La voz de Eva Perón” 145-146).

¹⁵ Esta beatificación de la locura encuentra un guiño en el epígrafe atribuido a Santa Teresa del Niño Jesús que abre la obra: “A veces hay que dejar que hable la Loca de la Casa” (Herrendorf *Evita, la loca* 7). Asimismo, aparece explicitada cuando Eva se refiere a “su santa demencia” (*Evita, la loca* 199) o a “volverse Santa y Loca para siempre” (*Evita, la loca* 200).

Respecto de las dos citas introductorias, observamos un interesante juego borgeano. Por un lado, el epígrafe transcrito pertenece a Teresa de Cepeda y Ahumada, más conocida como Santa Teresa de Jesús o simplemente Teresa de Ávila (1515-1582), religiosa, mística y escritora española que co-fundó la Orden de los Carmelitas Descalzos. Sin embargo, es atribuido a Teresa del Niño Jesús o “Santa Teresita”, carmelita descalza de origen francés que vivió entre 1873 y 1897. Este desplazamiento permite tender un lazo simbólico entre Santa Teresita y Eva Perón, dos figuras que padecieron una cruel enfermedad, murieron jóvenes y fueron veneradas por su pueblo. El segundo epígrafe es atribuido a “María Eva Duarte de Perón” y reza: “Era patético y un poco repugnante que yo empleara el dolor de los otros para ir pergeñando una grandeza destinada a ser solo mía” (7). En este caso, observamos que el origen de la cita es la propia novela (figura en la página 52) e inferimos que esta intertextualidad endógena busca generar un efecto circular: si la obra se cierra sobre sí misma queda allí, atrapada y sin salida, “Evita, la Loca de la Casa”.

¹⁶ El cuarto apartado lleva por título el nombre de su pueblo natal, “Junín”. Allí, Eva lo describe diciendo: “era una toltería de indios bien vestidos. Daba vergüenza vivir ahí” (Herrendorf *Evita, la loca* 24); y en el capítulo titulado “Insignificantes”, la otra voz afirma: “Evita rechazó el origen de su nombre, sus padres. Los odia, es decir, los aborrece, es como ella no es, son como ella no es” (*Evita, la loca* 157).

pesar *sigue siendo*, no es nada. Entonces se encarga de llenar su propio vacío “inventando historias” y “engañando a todos”:

a cada uno le dice lo que quiere. Les dice soy bibliotecaria de memorias, soy abogada de ficciones, soy repartidora de sueños para pobres. No dice la verdad, le da vergüenza porque es una confirmación sin sentido, es decir, sin relieve (Herrendorf *Evita, la loca* 179).

4b. Cómplice y víctima

En la novela, “la Loca” dice su verdad megalómana y admite que “nació” durante el terremoto de San Juan de 1944, cuando la tierra se llevó a ocho mil almas para que ella pudiese conocer al General, “otro demente (...) grande y fuerte” (Herrendorf *Evita, la loca* 93): “Llegó él. El General. Entonces ella puede irse de la miserable casa de Junín. Y ser alguien. Por fin” (*Evita, la loca* 176). De este modo Eva es, a un mismo tiempo, cómplice y víctima de Perón. *Cómplice* porque siendo “una niña, una actriz de veintitantos años” que ayudaba “a esos desamparados” sanjuaninos, conoció al General y dejó de ser actriz: “O empecé a ser actriz. Y el papel le gustó al General. (...) Desde entonces Evita fui yo. La artista que triunfa, el éxito que bulle. La venganza. Como Carlota de Bélgica, como Sor Juana, como Camille Claudel” (*Evita, la loca* 53).¹⁷ *Víctima*, porque al igual que Camille Claudel, será “esculpida por otro” y encerrada para siempre (*Evita, la loca* 55).¹⁸ Cabe destacar que las obras de Herrendorf se caracterizan por tender múltiples lazos intertextuales y extratextuales. Esto se pone en evidencia en el paralelismo entre Evita-Camille Claudel y Perón-Auguste Rodin, pero también en relación con la trágica historia de amor que inspiró su primera novela: la del emperador Adriano y el joven Antinoo. Ambas narraciones comparten no solo su clima onírico y su tono extático sino también el tópico de la inminente muerte joven como consecuencia de una alianza malparida y un

¹⁷ Si recordamos los argumentos de Sebrelí, veremos que aquí “el balcón frente a la plaza” no sería solo el “sucedáneo político del escenario teatral” sino el espacio primordial sobre el que Evita montó su obra.

¹⁸ Evita define a Perón como un Minotauro por ser, él también, una “bestia” que precisa alimentarse de sangre joven (22). Pero si bien ella es una víctima “sacrificial”, en otros pasajes de su errático soliloquio invierte esa condición para decir que ella fue quien “inventó” a Perón (cfr. *Evita, la loca* 98). Por otra parte, al integrar a *Evita, la loca de la casa* “a la serie literaria de ‘El simulacro’ y a la Eva Perón de Copi”, Susana Rosano señalaba que “allí, incluso, ya se encuentra anticipado el tema de la locura de Eva, como una reacción a la manipulación a la que la sometía Perón y el entorno presidencial que la rodeaba” (185).

poder malogrado. De esta manera, en *Evita, la loca de la casa* “la insensatez para alcanzar algo de gloria” (*Evita, la loca* 153) se torna autodestructiva y solo siembra más destrucción.

Respecto de lo dicho en el párrafo anterior, nos encontramos frente a una de las operaciones esenciales efectuadas por la obra. En *Mi mensaje*, el texto póstumo de Eva Perón que podríamos definir como su testamento político, y más precisamente en un pasaje titulado “Mi voluntad suprema”, aparece una expresión que brotaba frecuentemente en sus discursos. Luego de ordenar que sus joyas debían ser usadas “en beneficio del pueblo, a fin de que se construyan viviendas para los trabajadores de mi Patria”, decía: “Así yo me sentiré siempre cerca de mi pueblo y seguiré siendo el puente de amor tendido entre los descamisados y Perón” (94). En efecto, Eva se auto-configuraba como un *puente* que unía al pueblo y a Perón por medio del *amor*. Su amor a Perón era indisoluble de su amor al pueblo y viceversa. Por eso, en el vituperio literario elaborado por Herrendorf, este puente se torna pura fantasmagoría desde el mismo momento en que el “pacto de traiciones discretas” implica fingirlo todo, empezando por el amor:

- Yo, Coronel, soy una mujer de la Iglesia.
- Usted y yo seremos de la Iglesia, Eva, usted y yo, quiero decir que desde ahora diremos que la amo.
- Yo soy hasta capaz de creer que lo amo, Coronel.
- ...gracias...
- No sea estúpido, no me diga gracias. (*Evita, la loca* 22)

A lo largo de su confesión, ella subraya esta *impostura*: “Fingimos, fingimos la piedad, el éxito” (*Evita, la loca* 140). “(A Perón) Eres un cobarde, pero sé que vas a fingir amor hasta el final” (*Evita, la loca* 134). “Fingíamos sabernos útiles, fingíamos” (*Evita, la loca* 153). Como podemos observar, al igual que en el cuento de Borges, el amor, la locura y la muerte forman parte de un mismo *simulacro*, siendo la sed de poder la única verdad: “Nos gusta el poder: lo amamos” (*Evita, la loca* 140). *Evita, la Loca de la Casa* erige, así, a una Eva escindida de sí misma que consume su fría pantomima.

4c. “Loca lucidez”

Susana Rosano afirmaba que el tono de la obra de Herrendorf era el de una “blasfemia” (179). Siguiendo ese planteo, la obra vendría a demoler todos los tópicos del discurso hagiográfico peronista. Tal como ya hemos señalado, allí la “santa” se ve desplazada por una Evita “loca” que es, retomando el análisis de Rosano, “un personaje desdoblado entre la locura y la lucidez” (179). Este desdoblamiento, a su vez, encuentra en la contradicción al mecanismo propicio para estructurar la obra, al tiempo que el oxímoron aparece como la figura retórica que mejor expresa la conformación subjetiva de Eva. El título del presente apartado –una expresión que recogimos de la novela– ilustra la efectiva conjunción entre dos polos opuestos.¹⁹ Esta dinámica oximorónica abarca a la obra en sus diferentes dimensiones y se ve impulsada a través del soliloquio de Eva, quien dice y se desdice en pasajes como estos: “Moriré de lucidez. Pero estoy Loca. Toda mi actuación ha sido parecer una mujer sensata” (*Evita, la loca* 22). “No tuve hermanos. Es decir que tuve cuatro. Eran hermanos de sí mismos pero no podían ser hermanos míos. No tuve hermanos, y al innombrado lo matamos” (*Evita, la loca* 45). Pero la contradicción también incluye los acontecimientos relatados y resulta remarcada por la otra voz narradora. En el primer caso, a modo de ejemplo, mientras el décimo tercer apartado nos informa que no hubo cartas entre Eva y el General, en el décimo séptimo Eva le escribe “tantas cartas de amor” (*Evita, la loca* 94), lo que viene a contradecir no solo la inexistencia de epístolas sino también del amor profesado entre ambos. En el segundo caso, esa otra voz describe a Eva como “una anciana de veinte años. (...) Una vieja en lúcida decrepitud” (*Evita, la loca* 79). Estos son apenas algunos ejemplos que se multiplican en la obra hasta someterla a un “permanente proceso de desrealización” (Rosano 180). En otras palabras, si bien la locura de

¹⁹ Desde su reseña crítica sobre la obra, Leandro Mata viene a complementar nuestro punto de vista:

por obra de tal desdoblamiento, el personaje-narrador se construye a sí mismo sobre dos dimensiones antitéticas y complementarias que, lejos de ser estáticas, intentan fagocitarse mutuamente (imágenes y parlamentos con detalles demenciales, no obstante, hacen entrever que en dicha operación, la locura triunfa finalmente). (...) Evita lucha por crearse y ser sí misma. Pero el mito falaz que la envuelve le impide aquella obra de autenticidad. La “cordura” de los otros atenta contra ella y la repliega, instalándola en los dominios de la enfermedad. (“Peronismo y Literatura”)

Eva puede alojar sin contradicciones a la contradicción, se consume en sí misma y la convierte en un ser estéril. De allí que la novela insista en su incapacidad para procrear como una metáfora que proyecta la infecundidad de su legado político: “No vuelvo nunca más. Ni una sola ni en millones” (Herrendorf *Evita, la loca* 143).²⁰

5. Conclusión

A lo largo de presente trabajo hemos recorrido textos que integran el “simulacro narrativo” forjado sobre Eva Perón. En un inicio señalamos el carácter mítico de su figura y las percepciones antagónicas que dicho carácter motivó, para luego abordar algunas representaciones que solidificaron su leyenda negra insistiendo en la noción de *impostura* o *simulacro*. Afirmamos que en esos discursos Evita se erigía como ícono de la “puesta en escena” montada por los “régimenes populistas” y que esto respondía fundamentalmente a su condición de actriz. Por este motivo, previamente al análisis estrictamente literario, abrevamos en diferentes estudios críticos que, sobre todo a partir de la década del '90, hicieron foco en los vínculos entre la política y la cultura popular de masas concebidas como dos esferas cuyas interacciones rigieron y aún rigen las posibles configuraciones de Eva Perón. Finalmente, identificamos ciertas operaciones y elementos recurrentes en una serie literaria constituida por obras de Borges, Copi, Perlongher, Aira y Herrendorf, partiendo de su representación como “muñeca rubia” (o sea, como un objeto usado por el andamiaje propagandístico del régimen peronista) y arribando a su modelización como “loca de la casa” (es decir, como una “gorila” que reniega de sí misma al negar su origen).

²⁰ Tal como habíamos adelantado en una nota al pie del segundo apartado, en la novela de Herrendorf pueden identificarse ciertos postulados coincidentes con el trabajo crítico elaborado por el binomio Kohan-Cortés Rocca. En efecto, ambos textos coinciden en dictaminar la muerte definitiva de Evita a partir de la infecundidad de su legado político. En *Imágenes de vida, relatos de muerte* los autores proponen el año 1974, justamente aquél que cerró el largo periplo de su cadáver fuera del país, como fecha de su irrevocable defunción. Esa muerte (política y simbólica) se produjo cuando la consigna montonera “Evita hay una sola” fue truncada y a la vez proyectada por el proyecto lopezrreguista de (fallida) reencarnación en Isabelita, así como también respecto de la promesa “Volveré y seré millones”: si hay una sola –concluyen– no será millones; y si no será millones, entonces no volverá.

En consonancia con lo que hemos estado argumentando, al momento de concluir una nota aparecida en el diario *La Nación* en julio de 2002 y luego de repasar la parábola que había llevado a Eva “de actriz a personaje literario”, Sylvia Saïtta se preguntaba si “la potencialidad política de Eva Perón” había sido “finalmente conjurada”.²¹ De acuerdo con su diagnóstico, la “moda” de mediados de los ‘90 legó obras que cerraron “el ciclo de la Evita que vive” para obturar su regreso. Saïtta mencionaba las dos novelas más representativas del periodo, es decir, *La pasión según Eva* de Abel Posse y *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez, para señalar la complementariedad de sus respectivas operaciones. En primer término, la voz de la Eva configurada por Posse dejaba de “ser política para convertirse en la voz de ultratumba de una fiel enamorada, en un final de literatura fantástica” (3); en segundo término, la Evita de Martínez encontraba “su destino como heroína literaria del realismo mágico latinoamericano”, convirtiéndose en un “pasivo cadáver manipulado (...) cuya única acción es multiplicar mágicamente las velas y las flores en los diversos lugares donde los militares intentan esconderla” (3). Eva quedaba reducida a ser entonces un objeto inerte (una “muñeca”, retomando la serie que va desde Borges hasta Aira) y su “potencialidad política” era clausurada.²²

Un año más tarde, en el contexto de una Argentina sumergida en una profunda crisis y de un peronismo que parecía haber muerto y arrastrado consigo a su mito, la novela de Herrendorf parecía conjurar definitivamente su proyección política. Sin embargo, en los años subsiguientes la vigencia literaria de Eva Perón se sostuvo y su figura adquirió nuevas dimensiones, a punto tal que

²¹ La cita a la que hacemos referencia es la siguiente: “Voz conciliada, cuerpo mudo, ícono de la cultura massmediática, la potencialidad política de Eva Perón, ¿ha sido finalmente conjurada?” (3) En relación con el artículo, Saïtta apelaba a un proverbial poder de síntesis para repasar las configuraciones de Eva en obras de Jorge Luis Borges (“El simulacro”), David Viñas (“La señora muerta”), Mario Szichman (*A las 20:25 la Señora entró en la inmortalidad*), Rodolfo Walsh (“Esa mujer”), Leónidas Lamborghini (*Las patas en las fuentes*, “Eva Perón en la hoguera”), Copi (*Eva Perón*), Néstor Perlongher (“Evita vive”, “El cadáver”, “El cadáver de LA NACIÓN”), Adolfo Bioy Casares (*Dormir al sol*), Tomás Eloy Martínez (*La novela de Perón, Santa Evita*), Ricardo Piglia (*La ciudad ausente*), Rodrigo Fresán (“El único privilegiado”) y Abel Posse (*La pasión según Eva*). (“De actriz a personaje literario”)

²² Cabe aclarar que Saïtta no afirmaba que esta conversión de Evita conllevara la pérdida de su dimensión política, sino antes bien la obliteración de su carácter disruptivo originario. La Eva Perón “cosificada”, en efecto, no deja de tener lecturas y usos políticos; pero esas lecturas y esos usos se circunscriben a lo que, junto con Claudia Soria, llamamos “artefacto Evita”.

hacia finales de la década y a través de novelas como la saga *Cine* de Juan Martini²³, fue reencontrando aquel potencial político alguna vez extraviado. Dejamos pendiente la indagación sobre este complejo proceso para un próximo trabajo.

Bibliografía

Aira, César. *La trompeta de mimbre*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998.

Avellaneda, Andrés. *El habla de la ideología*. Buenos Aires: Sudamericana, 1983.

Barry, Carolina; Karina Ramacciotti; Adriana Valobra. *La Fundación Eva Perón y las mujeres: entre la provocación y la inclusión*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2008.

Baschetti, Roberto. *Eva Perón. Registros bibliográficos*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional Mariano Moreno, 2013.

Borges, Jorge Luis. *El hacedor*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

Casullo, Nicolás. *Peronismo. Militancia y crítica (1973-2008)*. Buenos Aires: Colihue, 2008.

Copi. *Eva Perón*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2000.

De Mendonça, Inés; Juan Pablo Laffose. "Evita sobrevive (representaciones de Eva Perón en la Literatura Argentina)". *El interpretador*, 26 de noviembre de 2016. Web. Fecha de acceso: 13/04/2017.

Ferro, Gabo. *Barbarie y civilización: sangre, monstruos y vampiros durante el segundo gobierno de Rosas*. Buenos Aires: Editorial Marea, 2008.

Guebel, Daniel. *La vida por Perón*. Buenos Aires: Emecé, 2004.

Herrendorf, Daniel. *Memorias de Antinoo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2000.

---. *Evita, la Loca de la Casa*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2003.

²³ *Cine* es una tríada de novelas protagonizadas por Sivori, realizador independiente que pasada la mitad de su vida se propone filmar una trilogía filmica sobre Eva Perón. Al mismo tiempo, *Cine* puede pensarse como una sola novela cuyas partes van escalonando la radicalización experimentada por Evita en ese breve lapso de tiempo que comprende su actuación política. En este sentido Sivori (alter ego de Martini) se muestra obsesionado por indagar cómo, en tan solo siete años, Eva pudo convertirse en el mito más potente de la historia argentina.

Kohan, Martín; Cortés Rocca, Paola. *Imágenes de vida, relatos de muerte*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998.

Link, Daniel. *La lógica de Copi*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2017.

Martini, Juan. *Cine*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.

---. *Cine 2*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

---. *Cine 3*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011.

Mata, Leandro. "Peronismo y literatura: De los clásicos a los contemporáneos", s/d. Web. Fecha de acceso: 13/04/2017.

Perlongher, Néstor. *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1997.

Perón, Eva. *Mi mensaje*. Rosario: Editorial Fundación Ross, 2012.

Rogna, Juan Ezequiel. "El oxímoron populista y su proyección contemporánea: una lectura político-literaria". *Actas del XIII Seminario Argentino Chileno, VI Seminario Cono Sur De Ciencias Sociales*, 2 de mayo de 2016. Web. Fecha de acceso: 13/04/2017.

---. *Literatura y peronismo: configuraciones de la cultura popular en la narrativa argentina de la década del 2000*. Córdoba: Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades, 2017.

Rosano, Susana. *Rostros y máscaras de Eva Perón. Imaginario populista y representación*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006.

Saítta, Sylvia. "De actriz a personaje literario". *La Nación*, 17 de julio de 2002. Web. Fecha de acceso: 13/04/2017.

Santos, Lidia. "Los hijos bastardos de evita, o la literatura bajo el manto de estrellas de la cultura de masas". *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies / Revue canadienne des études latino-américaines et caraïbes* Vol. 24. N° 48 (1999): 195-213. Web. Fecha de acceso: 13/04/2017.

Sarlo, Beatriz. *La pasión y la excepción*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2003.

Sebreli, Juan José. *Comediantes y mártires. Ensayo contra los mitos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2008.

Soria, Claudia. *Los cuerpos de Eva. Anatomía del deseo femenino*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2005.

Soria, Claudia. "La voz de Eva Perón: ¿qué dice una mujer cuando habla?". Pons, Cristina y Claudia Soria (comps.). *Delirios de grandeza. Los mitos argentinos: memoria, identidad, cultura*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2005: 145-160.

Susti González, Alejandro. "Seré millones". *Eva Perón: melodrama, cuerpo y simulacro*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.