

Eva Perón: entre las ficciones proletarias y las fantasías militares

Prof. Lic. Doctorando. Mariano Acosta. UNRⁱ

Resumen:

En el presente trabajo indagaremos en las formas discursivas a partir de las cuales, la figura de Eva Perón, así como los significantes que se suscitaron entorno al borramiento de su nombre, funcionaron, hacia fines de la década del 60', como máscaras sucesivas de la realidad política nacional. Para eso propondremos la lectura de textos que, planteando como lugar de emergencia la muerte de Evita, establecieron complejas relaciones con la realidad política mediante la enunciación, velada, de las diferentes dicotomías que atravesaron el pensamiento nacional.

Palabras clave: Eva Perón, ficciones, *no-fiction*, cadáveres, simulacros

Introducción.

En un momento en que la literatura del país devino, acaso por necesidad, en literatura política, aún sin saber muy bien qué era la política, como bien lo señala Nicolás Rosa, la imagen de Eva Perón funcionó como un significante que recorrió y conmovió las ficciones patrias.

La figura de Eva fue incesantemente enmascarada en los avatares de la ficción y detrás de las sucesivas máscaras, la metáfora, que intentaba recuperar una idea de Nación, se fue distorsionando junto con la Nación misma.

La figura de Eva, y su cadáver, y su nombre barrado, significantes que se independizaron en la ficción desmembrado el recuerdo, permitirán leer el fin de la modernidad, al menos en los términos auspiciosos en que una generación de trabajadores peronistas la había soñado.

Entre las ficciones proletarias y las fantasías militares.

Paradojalmente, la primera ficción sobre el cadáver de Evita no saldrá de los laboratorios de *Contorno*, sino que será publicada en 1960 por Jorge Luis Borges en *El hacedor. El simulacro*, cuento que pertenece al libro mencionado, será la parodia de Eva llevada a cabo mediante la ficcionalización de otra parodia: la de un entierro en el Chaco donde una muñeca rubia es velada por un hombre de traje oscuro. Borges impondrá las ideas de credulidad y mitología como fundadoras del acto del entierro, y del otro acto que lo convoca que es el de la política nacional. La forma de la ficción borgiana denostará, al colocarla en el lugar de lo “mítico”, a la que hasta entonces había tenido la forma corpórea de su enemigo real.

El relato, a pesar de su brevedad, tiene dos momentos, el primero, el que narra la anécdota del entierro, no menciona el nombre de Eva. Recurre sí, a “la muñeca rubia”, al desfile de los miserables. El segundo se presenta como metalectura del primero, interroga a la anécdota. Se ejecuta, por fin a la historia, en la guillotina de la ficción.

La historia es increíble pero ocurrió y acaso no una vez sino muchas, con distintos actores y con diferencias locales. En ella está la cifra perfecta de

una época irreal y es como el reflejo de un sueño o como aquel drama en el drama, que se ve en Hamlet (BORGES, 1974. p. 789)

El empeño de la clase hegemónica por negar una historia que no le pertenece, será el primer tópico del texto que reaparecerá en las ficciones posteriores sobre Eva. El segundo, la negación del nombre que, borrado de la anécdota, evoca la prohibición. Una prohibición que, sin embargo, Borges quiebra, en la segunda parte del texto, para fundar el desconocimiento de lo real reduciéndolo a la paradoja de lo inexistente. “Perón era Perón ni Eva era Eva sino desconocidos o anónimos” (BORGES, 1974. p.789)

Como si Eva, y la emergencia de la “crasa mitología” del arrabal en los salones de la República, pudiera ser ultimada al ser guardada entre aquellos seres fantasmagóricos de los cuales sólo sobrevivían ligeras referencias en los libros de la biblioteca.

Jozami, a propósito del texto de Borges dirá:

Borges afirma que Evita no es sino un espejismo, una fantasía, un episodio no menos irreal de esa “pesadilla” – como caracterizó al peronismo que afortunadamente habría demostrado su imposibilidad de perdurar: La sustracción del cadáver opera como complemento de esta negación simbólica (JOZAMI, 2006. p.225)

En contrapunto con el texto de Borges se pueden pensar dos textos en íntimo contacto entre sí: *Los hombres de a caballo* de David Viñas, *Esa mujer* de Rodolfo Walsh. En ambos, lo prohibido, lo barrado, al nombre de Eva, aparece infiltrándose como la sombra que habita en el abismo que separó, a las clases subalternas, de una burguesía de la cual se **desentendieron** para siempre. En los dos, la aparición de Eva, que es en ambos relatos una más de las ficciones de la historia, se produce a través de la narración de los imaginarios militares. No se elige el espacio de los pobres mirándola, se elige la voz de los que la combatieron, y su nombre prohibido aparece en la ironía que les implicó, a quienes la borraron, recordarla.

Viñas refiere en su texto *Literatura Argentina y política* una charla que tuvo con Walsh a propósito de Eva Perón.

En aquella semana del Tigre en compañía de Walsh, una noche nos entusiasmamos elogiando a Eva Perón. Desproporcionadamente, por ahí, pero era la única manera que teníamos de disminuirlo a Perón y de conjurar su peso histórico que entonces nos abrumaba. (VIÑAS, 2005. p. 254)

Este breve comentario en torno al diálogo mantenido, permite analizar algunos de los vectores según los cuales Eva Perón fue leída por una intelectualidad que la rescata como “medio” revolucionario -tal el caso de Walsh y Viñas-. Eva se presenta acá como un límite absoluto y abstracto, como el lugar de un guiño posible de reconocimiento, como la **medida**, que permite inscribirse en uno u otro lugar de la historia. De hecho, en los textos del periodo, el signifiante barrado, el nombre, señalará la diferencia entorno a la cual, la Argentina, trazó los modelos identitarios de la segunda mitad del siglo XX. Eva Perón, de esta manera, puede ser pensada como el último prócer “moderno” de la República, en tanto simbolizó y dinamizó durante dos décadas, la construcción de modelos de identidad nacional diferenciados que guardaban, cada uno, un proyecto de país diferente y en disputa.

Su aparición, tanto en los textos de Walsh como de Viñas, está en el lugar de la interdicción y es la interdicción misma, no tiene nombre ni cuerpo, es la pura marca de la diferencia, en la que se coagula desde la bandera hasta los estigmas del cadáver.

Si bien a lo largo del texto de Viñas, *Los hombres de a caballo*, las menciones al peronismo serán a través de la figura de Juan Perón, a quién se lo pone en consonancia con Irigoyen, la mención de Eva resulta necesaria en una obra que se pretende como una arqueología de la política nacional. La forma en que se presenta es elíptica, evocando la prohibición del nombre que habían impuesto los militares después de la Revolución Libertadora; aparece enmascarada en el epíteto que prolongará su presencia – Ella, la señora-, en tanto símbolo silenciado, así en los discursos oficiales como en las sordinas de las historias populares.

Una vez más el orden y la orden, que serán los operadores discursivos a partir de los cuales Viñas relata la vida militar, sirven como reaseguro de la conformación de un nosotros que se enuncia como ajeneidad ante lo real presente (dada por el barramiento del nombre) para inscribirse en lo utópico pasado. Los hechos son vistos por el protagonista como si fueran una película, una ilusión, retomando la tópica discursiva oportunamente señalada con relación al texto de Borges.

La reposición de esta mirada en el texto de Viñas, entrecruza los significantes, los acomoda en una explicación donde lo otro se coloca en el lugar ominoso de lo incomprensible. La elipsis construye un relato conveniente al poder. Un relato en el que la emoción se desvanece en la racionalidad del detalle que deja de ser azaroso para convertirse en descriptivo. El mundo se cuenta mediante la sinécdoque, las partes relatan el evento para prescindir de una totalidad que correría el riesgo de, eventualmente, convertir a la escena, ya no en una película, sino en un hecho histórico. Lo que no está, lo que no se nombra, lo que esta desaparecido, arbitra las posibilidades de un nosotros capaz de confundirse con una totalidad, una Nación.

Negada por el discurso oficial, es decir, el de una burguesía que sale vencedora, en términos políticos y culturales, de la Revolución Libertadora, la figura de Eva queda marginada. Convertida en estampa más que en historia, la literatura la rodea, y ni bien la rodea, señala el espacio vacío del cuerpo robado, del nombre silencioso. Ella será una memoria oscura que va desde la santa al objeto erótico, a la muñeca.

Rodolfo Walsh, por su parte, ya había publicado en el libro *Los oficios terrestres*, el cuento *Esa mujer*, poco antes de que Viñas publicara *Hombres de a caballo*. Este texto será un texto particularmente extraño en su obra. Al respecto tanto él como Viñas dirán lo siguiente:

Walsh dirá:

El cuento titulado “Esa mujer” se refiere, desde luego, a un episodio histórico que todos en Argentina recuerdan. La conversación que se produce es, en lo esencial, verdadera. (Walsh, 2005. p.7)

Viñas acotará:

Esa mujer, donde se produce una coreografía cargada de simetrías entre el periodista y el coronel, y que concluye –boxísticamente- cuando uno de los contrincantes, en esa dialéctica mezcla de escolástica y de marivaudage, logra quedarse con el centro del escenario mientras al otro sólo le queda hacer mutis. En este sentido, *Esa mujer* se convierte en un drama por el dominio del espacio textual. (VIÑAS, 2005, 251)

El texto ya presenta complejidades al tratar de inscribirlo en un género, las palabras de Walsh señalarán este problema. *Esa mujer* puede ser considerado, según el propio Walsh, como un texto de *no fiction*, sin embargo, existió la decisión de incluirlo en un texto de

ficción. Por otra parte, el texto no se presenta como una ficción proletaria, como cabría esperar al tratamiento de la figura de Eva Perón, sino que, como en el caso del texto de Viñas, la figura de Eva Perón funciona discursivamente hacia el interior de una fantasía militar. No deja de resultar llamativo que para nombrar la muerte de Eva; Walsh, Viñas, Onetti, (*Esa mujer* (1967), *La señora muerta* (1962), *Los hombres de a caballo* (1968), *Ella* (s/f)) hayan elegido describir la mirada descarnada de la oligarquía -ligada a los militares- mientras que, Borges elige, para narrar el mismo episodio, la forma de una ficción proletaria (*El simulacro*). Estas escrituras aparecen denotando la tensión política del momento en que, el espacio identificadorio, se resolvía pensando al otro que se intentaba barrar.

Por su parte, Walsh, incurre en una nueva excepcionalidad: incluir, como ya se mencionó, un texto de *no fiction* en un libro de cuentos, acaso como forma de señalar el carácter de ficcionalidad que fueron cobrando los relatos entorno al cuerpo de Eva Perón durante los diez años que llevaba desaparecido. De hecho, la ausencia del cadáver, aunada a la prohibición del nombre, había poblado los imaginarios nacionales de relatos, en los cuales, el policial se aproximaba a lo mágico. El relato sobre los restos de Eva, retornaba a una figura cuya posibilidad de significación autónoma había desaparecido con su muerte. El resto, la significación que fue cobrando Eva, fue construida en un espacio discursivo fuertemente politizado que se polarizaba entorno a su figura. Dicha polarización entorno a las discusiones que despertaba su nombre brindó, posiblemente, el carácter simbólico con que éste fue investido. De hecho, las múltiples y heterogéneas significaciones que se suscitaban no tenían otra resolución discursiva que no fuera la de devenir en símbolo, a partir del cual, las potencias engendradoras y disolventes del devenir político nacional, pudiesen nombrarse ya sea desde la veneración o desde el escarnio

Será precisamente la centralidad de la figura de Eva, de la figura imaginada de Eva, en el contexto de los discursos nacionales, lo que abrirá las puertas a la construcción agonística de los relatos sobre ella. De hecho, el contrapunto irresoluble abarcó, desde la mesa familiar, hasta los enfrentamientos armados entorno a los cuales se fue diseñando la vida política del país. El texto, como bien señala Viñas, cobra una tensión dramática, pero no solamente por el contrapunto dialógico, sino por la misma tensión originada en la imposibilidad de resolver, racionalmente, los misterios del símbolo engendrados en el mismo devenir, a un tiempo mítico y cadavérico de la figura de Eva Perón. En tal sentido, Jozami señala sobre las notas de Walsh en su diario: “A fines de 1969, cuando ya ha hecho un balance amargo de la experiencia de la CGT de los Argentinos, comprende que “ningún argentino mayor de treinta años puede vivir el peronismo sino como un drama personal”. “Un drama –agrega- que alcanza a todos los peronistas y no peronistas” (JOZAMI, 2006. p.224)

El texto *Esa mujer*, al que Jozami presenta como “un cuento y un fracaso”, expone un diálogo que Rodolfo Walsh mantuvo con Moore Koenig, en el que intentaba saber acerca del paradero de Eva Perón. La idea de “fracaso” propuesta por Jozami, alude a que el paradero del cadáver nunca será revelado. Sin embargo, será, precisamente, la supremacía del secreto, lo que hace fallido al reportaje como tal y lo inscribe en el lugar agonístico de la literatura. La pregunta irresuelta abrirá el abanico especulativo entorno al relato de los hechos y devolverá así, la *no fiction*, al espacio del cuento.

La historia puede ser pensada como la reconstrucción del itinerario del cuerpo a través de la fantasía del coronel y del propio Walsh. Itinerario que, a lo largo del relato, funcionará como metonimia de los derroteros de la Nación. Se podría pensar que este cuento organiza su topografía según los tópicos de olvidadas literaturas populares, en las cuales el mundo era pensado según la mirada que devolvían los muertos. La maldición, las apariciones y las desapariciones, la perversidad de la erótica sobre lo corrompido que, sin embargo, se preserva a la mirada de los fieles, son tópicos entorno a los cuales se construirá el relato.

La organización del texto, que como ya dijimos es una entrevista fallida, se realiza mediante la presentación de dos **fantasías**, la primera, la de Walsh, comienza así: “Yo busco una muerta, un lugar en el mapa. Aún no es una búsqueda, es apenas una fantasía: la clase de fantasía perversa que algunos sospechan que podría ocurrírseme” (Walsh, 2005. p.10)

La ambigüedad de la primera oración de este fragmento es evidente. La enumeración funciona como marca textual que posiciona al lector en la búsqueda de un cadáver, en una cierta curiosidad necrofílica, como si se comenzara a leer un policial, pero, al mismo tiempo, la necesidad del lugar, del espacio de pertenencia, funda una cartografía asociada al valor mágico de la muerte. El párrafo que sigue al anterior es elocuente.

Ella no significa nada para mí, y sin embargo iré tras el misterio de su muerte, detrás de sus restos que se pudren lentamente en algún remoto cementerio. Si la encuentro, frescas olas de cólera, miedo y frustrado amor se alzarán, poderosas vengativas olas, y por un momento, ya no me sentiré solo, ya no me sentiré como una arrastrada, amarga, olvidada sombra. (WALSH, 2005. p.10)

El carácter escatológico del fragmento se trasluce. La utilización de una retórica mesiánica, de tono apocalíptico, donde las alusiones a la cólera y la venganza se ensamblan con la posibilidad de la redención, evoca un espacio de religiosidad. La muerte es el “misterio”, el hecho sagrado, ella no importa como pasado, como ser vivo, y ni siquiera, como nombre, ella es el misterio de su muerte y en tanto tal, la posibilidad religiosa de una sociedad utópica. La última oración, donde mediante un sutil giro gramatical, Walsh logra que tanto a él como a ella los describan los mismos adjetivos, esa incluso, casi independencia del género, redundará en la mirada única subsidiaria de un universo común.

El relato, de esta manera, funda en la escritura la ligazón entre religiosidad y política que será definitiva en ulteriores representaciones de Eva Perón. La idea de la Santa aparece de esta manera enmascarando un espacio de proyección política enterrado en las raíces de las religiosidades populares. Sin embargo, en el texto de Walsh, la figura de Eva, innominada, es todavía pudorosa. Se ensambla a los demás cuentos, a los temores infantiles a partir de los cuáles se formularán las representaciones de la pobreza y la marginalidad, a partir de las cuales se leerá el mundo y se construirá la necesidad de una utopía restitutiva hacia el interior de la obra.

Por otra parte, la figura del coronel, evoca otras ficciones, otras formas del relato de los hechos. Parodia de semental, de militar ejercitado, se presenta en un diálogo con la jactanciosa mítica militar que se parodia en *Los hombres de a caballo*. La *fantasía* del coronel es contracara de los imaginarios populares. “La fantasía popular –dice-. Vea cómo trabaja. Pero en el fondo no inventan nada. No hacen más que repetir” (WALSH, 2005. p.11)

La negación de lo popular, refiere a una posible maldición caída sobre el cadáver a la que Walsh evocara y a los decires entorno a la misma. El personaje del coronel es presentado como un escéptico en todo aquello que no refiriese a la posesión. Pero en la posesión devenida fetiche, se organizará el rictus de su fantasía. Su imagen se construye según dos ejes fundamentales: el desnudo, los objetos.

El entorno en que se produce el diálogo se describe mediante una presentación de la casa donde, obras de arte de diferentes proveniencias y estilo, se presentarán subsidiarias a las pretensiones del discurso. Walsh es minucioso en la descripción de los objetos. En el carácter de falsía de lo que se presenta como real. “Sonríe ante el Jonkind falso, el Figari dudoso” (WALSH, 2005. 13 y ss.)

Describirá las marcas, las rupturas, las escaras de los objetos, el brazo que no está en la porcelana que representa a una niña, el potiche de porcelana de Viena al que le falta una esquirra, una lámpara rasgada. Los objetos, de tal suerte, enuncian en su orden la idea de

colección y de fetiche que conviene a la figura de la muerta. Figura que por artilugio de retórica se aúna a la momia de Tutankamón en el arte poderosa de una maldición ilusoria. *Ella* es parte de ese fetiche, ella se inscribe entre *sus* objetos y el discurso enuncia las formas que construyen las fantasías del merecimiento.

El cuerpo desnudo deviene en objeto, -un objeto **más** que mutará a lo largo del discurso, coleccionable,- pero para eso, se lo libra de sexo. El coronel no puede ser como el gallego embalsamador que se tiró encima, que estaba enamorado del cadáver, que le tocaba los pezones, -como él mismo narra-. Él se presenta como un coleccionista y también como un militar, como un ser que refrena el instinto; en alguien que no ve, como le dice al soldado, a “su reina” cuando mira el cadáver. El coronel, intenta convertir a la muerta en porcelana astillada y tal devenir se señalará en la cadena signifiante que, a lo largo de la obra, convierte al cadáver de una mujer, en una reliquia. En momentos sucesivos se lee:

“ - Desnuda –dice-“

“ - Pero esa mujer estaba desnuda (...) Tuve que taparle el monte de Venus, le puse una mortaja y el cinturón franciscano”

“ - Si, ya le dije que esa mujer estaba desnuda. Una diosa, y desnuda, y muerta”

“ - ¡La enterré parada, como Facundo, porque era un macho!” (WALSH, 2005. P. 13)

La sucesión se produce como si se pretendiera un proceso de “limpieza”, de “purificación”. De la desnudez, a la investidura que la endiosa y de ahí, a la imagen prohibida de lo masculino como objeto de deseo.

El coronel deviene historia porque le pertenece el destino del cuerpo, Walsh intenta que el cuerpo devenga en una forma utópica de historia. Los dos toman whisky y miran llover. Uno en la fantasía de su desamparo, otro en el desamparo de un presente que se insinúa ajeno a su fantasía de conservar el espacio de una tradición que piensa ecuánime.

Conclusión

El espacio de ilusión, asociado a las representaciones burguesas, no fue más que la forma en que se produjo la negación de las formas de la resistencia popular. Las emergencias de los sectores populares fueron presentadas como un “rato”, un “momento”, en el universal construido por los discursos hegemónicos de Nación. La negación del nombre tanto de Perón como de Eva, fue solidaria a esta comprensión de la historia donde, el otro subalterno, pasaba a constituir pasado sin devenir historia, cosa acontecida pero por fuera de la tradición; algo del orden del sueño o de la pesadilla.

Así, en una Nación escindida en que el otro era pensado como enemigo, la figura de Eva funciona como metáfora que muta. Una metáfora cuya lectura permitirá ejemplificar los movimientos discursivos que fueron acompasando los avatares de la República Perdida.

Bibliografía

AA.VV. Perón Vuelve. *Cuentos sobre peronismo*. Selección de Sergio S. Olguín. Prólogo de Jorge Lafforgue. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2000

BORGES, J. L. Obras Completas, Buenos Aires: Emecé Editores, 1974

- CORTÉS ROCCA, P.; KOHAN, M. *Imágenes de vida, relatos de muerte*. Eva Perón: cuerpo y política, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998.
- JOSAMI, E. *Rodolfo Walsh*. La palabra y la acción. Buenos Aires: Editorial Norma, 2006
- MARTÍNEZ, T. E. *Santa Evita*. Buenos Aires: Editorial Planeta Argentina S.A., 1998. (Primera edición 1995)
- PERLONGHER, N. *Poemas Completos (1980-1992)*, Edición y prólogo Roberto Echavarren, Buenos Aires: Seix Barral, Biblioteca Breve, 1997.
- ROSA, N. *Los fulgores del simulacro*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, Cuadernos de extensión universitaria, 1987
- SEBRELI, J. J. *Eva Perón, ¿aventurera o militante?*. Buenos Aires: Ediciones Siglo XX, 1966, 2da edición.
- VIÑAS, D. *Los hombres de a caballo*. México: Siglo XXI, 1968.
- VIÑAS, D. *Literatura Argentina y política*. Tomo II. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor. 2005
- WALSH, R. *Los oficios terrestres*. Buenos Aires: Editorial de la Flor, 1986

ⁱ **Mariano ACOSTA, Prof., Doctorando**
Universidad Nacional de Rosario (UNR)
E-mail: marianofilms hotmail.com