

Los cadáveres de la patria no están muy quietos: *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez

CAROLINA SITYA NIN, OKLAHOMA STATE UNIVERSITY

Qué decimos realmente cuando decimos Evita? ¿Cómo se reconcilia el grito montonero de los 70: “Si Evita viviera, sería guerrillera” o la expresión reivindicatoria del movimiento homosexual argentino de los 80: “Si Evita viviera, sería tortillera”, con la simbología implícita en la Eva del populismo peronista que afirma: “No concibo el cielo sin Perón” (Martínez, *Santa* 38)? Eva o Evita, como entidad y como símbolo, parece ser objeto de múltiples apropiaciones simbólicas, de múltiples desplazamientos de identidad argentina. El objetivo de este trabajo es proponer una lectura *butleriana* de *Santa Evita* (1995) de Tomás Eloy Martínez, en la que la figura y el cadáver de Evita funcionan como parodias (*drag acts*) problematizadoras de la identidad nacional y,¹ por lo tanto, como una suerte de polinización de la representación literaria de lo argentino a través de la figura de Evita.

Para el crítico Gerald Martin, *Santa Evita* ha recibido inmerecidamente “less-than-fullsome [critical] reception” (461), en parte por su éxito comercial (465) y su identificación estrecha con el el Boom, que la crítica consideraba “simply overrated” (463) y, en mayor parte por su condición de obra híbrida que lo posicionó como un “journalist who also wrote novels” (466). Pero la hibridez de la estructura del relato en *Santa Evita*, no solo es consistente con una profunda tradición literaria en argentina que va desde Domingo Faustino Sarmiento a Juan José Saer, sino también con la función demistificadora del ideal argentino que ocupa Evita en la obra. El escritor argentino Carlos Dámaso Martínez, en *Hay cenizas en el viento*, escribe “Sarmiento creía que [lo argentino] era un enigma que podía develarse. Si hubiera vivido lo que yo he vivido, hubiera escrito otro Facundo” (157). *Santa Evita* es otra ficción histórica en forma de género híbrido, como el Facundo de Sarmiento (Vázquez Villanueva 5), pero en ella Martínez ya no pretende que lo argentino pueda develarse, sino, más bien, multiplicarse en las voces que incluye para reflexionar sobre la vida de Evita y su extensión póstuma —a través de su cuerpo

¹ En este trabajo se utilizan los términos parodia y drag act de modo intercambiable ya que ambos conceptos son utilizados en el sentido *butleriano* (o basado en la propuesta de Judith Butler (*Gender Trouble*)), es decir, como estrategia para evidenciar y producir una disrupción en las asunciones implícitas de identidad, en este caso, de la identidad nacional. Así, *drag* aquí es utilizado en un sentido amplio por ser la imagen más clara del desarrollo conceptual de la parodia butleriana.

embalsamado y de las múltiples réplicas de este—para mostrar la naturaleza híbrida y dinámica del imaginario argentino. La obra de Martínez presenta a Evita como un ejemplo de mujer que desestabiliza las rígidas distinciones entre los géneros de la primera mitad del siglo XX en Argentina. Desde una perspectiva de género, el crítico David Foster describe cómo esa indistinción permite que Evita se destaque como “figura rectora del movimiento lesbigan” (529). Estos deslizamientos múltiples en la identidad son consistentes con la intencionalidad política de la obra de Judith Butler que, en el prefacio a su edición de 1999, sostiene que: “the aim of the text was to open up the field of possibilities for gender without dictating which kinds of possibilities ought to be realized” (*Gender* vii). En la obra de Martínez, la desarticulación de Evita comparte el objetivo de Butler pero, a su vez, excede lo genérico y hace que pueda ser apropiada por una variedad de corrientes—los montoneros, el movimiento gay, el feminismo y hasta la clase intelectual argentina—como material del imaginario argentino. Contra un contexto en el que Eva es el peronismo y el peronismo es la barbarie para la elite intelectual que construyó la identidad fundacional argentina,² Martínez logra abrir la posibilidad para integrar la barbarie con la civilización y dinamiza el discurso identitario argentino a través de una serie de apropiaciones que surgen del efecto performativo de Evita como *drag act* que distorsiona su inserción en el discurso, como mujer/no mujer, madre/no madre, real/actuada, débil/poderosa. Como muestra el análisis que sigue, la novela de Martínez abre, a través de su presentación de la figura de Evita, un campo de posibilidades para la identidad argentina sin establecer—como decía Butler y como hubieran hecho los articuladores de la identidad fundacional—cuáles de esas posibilidades deben ser realizadas. Si Evita es una figura ambivalente y móvil que puede ser apropiada por una amplia serie de movimientos, su figura cristaliza un multiplicador de lo que puede ser lo argentino.

De entre esas apropiaciones, probablemente la más interesante y asombrosa es la apropiación y resignificación de Eva desde la elite intelectual, desde la misma clase que originariamente sentó las bases de la identidad fundacional. Esa elite intelectual argentina rechazó inicialmente la figura de Evita en su resistencia a dar a la cultura peronista un lugar en el campo intelectual asimilando, de algún modo, al peronismo con lo que en otro momento fue la expresión de la barbarie. Con el paso de los años

² Notablemente, entre muchos otros, Ezequiel Martínez Estrada, Jorge Luis Borges, Manuel Mujica Láinez, Manuel Gálvez y Beatriz Guido. Véase, por ejemplo, Dunstan, Inés. “The Lowest Kitchen Maid: Evita as an Evil *Mucama* (1946 2005).” *Hispanófila*, vol. 173 no. 1, 2015, pp. 303-317.

Polifonía

aparecieron ejemplos de apropiación de la figura de Evita en la literatura de la elite.³ Es importante para este análisis discutir tanto la resignificación como la apropiación de Eva en la obra de Martínez porque Eva ocupa una posición fundamental en la gestación de la ideología del populismo peronista que rechazaba la elite proponente de la identidad fundacional. Eva, de hecho, contrasta con el objetivo liberal fundacional de establecer un ideal único y concreto de argentino. La operación liberal de formalizar la identidad fundacional argentina parte de Sarmiento y la Generación del 37 y se desarrolla, según Beatriz Sarlo, a través de un “arco que va desde el último Mansilla a Güiraldes, que incluye a Lugones y que culmina en Borges” (28). Es una historia de rechazos y no de asimilaciones como de alguna manera propondría la figura de Evita. Rechazo, primero, del indio (el desierto) en favor del inmigrante y rechazo más tarde del inmigrante en favor de un argentino ideal, en palabras de Viñas del “‘ciudadano del mundo’: esa suerte de conjuro mágico será la fórmula sintética del cosmopolitismo que pretende escamotear las peculiaridades nacionales en un intento de objetividad superior por convertirse en un *habitante absoluto*” (55). Un argentino ideal protagonizado por una elite viajante y educada que se ejemplifica, según Sylvia Molloy, en la convocatoria de *Juvenilia*, la novela de Miguel Cané que está “dirigida a la venturosa minoría triunfante, a los jóvenes elegantes e inteligentes del Buenos Aires ‘civilizado’ quienes, a lo largo de las páginas de *Juvenilia*, aventajan a sus lentos condiscípulos provincianos, se burlan de los ignorantes sirvientes españoles o italianos” (144).

Esta estrategia identitaria de formalizar un argentino ideal (una elite) se opone a lo que propone la figura de Evita y, a través de ella, el peronismo. Según Ernesto Laclau, mientras que en el populismo en su forma más general “the specific form of this articulation (of “the people in their discourse”) in the case of a class which seeks to confront the power block as a whole, in order to assert its hegemony, will be populism” (196), en los regímenes populistas de tipo bonapartista como es el peronismo, la estrategia era más bien “allowing the persistence of various “elites” which based their support of the regime upon antagonistic articulating projects, and in confirming state power as a mediating force between them” (197). El peronismo, así, se plantea como mediador entre una enorme clase trabajadora y una serie de elites para el que resulta fundamental poder no solo establecer los contrastes a negociar, sino también articular al pueblo en su discurso. Como señalan Sigal y Verón, esa articulación se formaliza en la figura de Evita erigida en estructura

³ Como ejemplo de resignificación y apropiación, véase “El simulacro” (1960) de Jorge Luis Borges, “La señora muerta” (1963) de David Viñas, “Esa mujer” (1965) de Rodolfo Walsh, la obra de teatro “Eva Perón” (1970) de Copi y el cuento “Evita vive” (1975) de Néstor Perlongher.

Polifonía

emocional del peronismo a través de una mediación amorosa establecida desde el amor de Evita por Perón:

El amor de Evita por Perón es obviamente el de una esposa y, en consecuencia, único y natural. Al establecer la equivalencia entre su amor por Perón y su amor por el pueblo, Evita produce el carácter único y natural del lazo entre Perón y el Pueblo. Su figura simboliza, entonces, sobre todo después de la muerte, la posición única y natural donde el amor por Perón y el amor por el pueblo son un mismo amor. (191)

Evita es así la contrapartida emocional, la parte melodramática y sensible que articula al pueblo en la dialéctica peronista a través de su amor por Perón: “Quiero que sepan en este momento que lo quise y lo quiero a Perón con toda mi alma y que Perón es mi sol y mi cielo. Dios no me permitirá que mienta si yo repito en este momento una vez más: ‘No concibo el cielo sin Perón’” (Melo párr. 2). En ese amor, públicamente enunciado de Evita por Perón, se fundamenta la estructura patriarcal del peronismo que apoya en la figura de Eva la relación con el pueblo:

Eso es vocación, como yo siempre digo. Una persona se tiene que ocupar de las cosas grandes: el General. Otra se tiene que ocupar de las cosas pequeñas: Eva. Yo me ocupé de la Nación. Eva, de los problemas personales de los habitantes. Con ella, con Eva, lo que hubo fue un trato directo de la gente. Por eso, a lo mejor algunos la recuerdan más. (Martínez, Las memorias 51)

Y es a partir de esa relación con el pueblo y de su ser parte del pueblo que Eva puede articular tanto el llamado antagónico populista a la justicia social, “Hasta los once años creí que había pobres como había pasto y que había ricos como había árboles ... Lo cierto es que mi sentimiento de indignación por la injusticia social es la fuerza que me ha llevado de la mano, desde mis primeros recuerdos ... hasta aquí” (*La razón* 3), como la asimilación mítica del peronismo con el ámbito de lo religioso para justificar el papel y la voz del pueblo en el populismo peronista, “los primeros en creer fueron los humildes, no los ricos, ni los sabios, ni los poderosos” (*La razón* 7).

Para el historiador argentino Mariano Plotkin, Evita es fundamental en el desplazamiento del discurso peronista desde la esfera política a la social, una vez que Perón es elegido presidente. La legitimidad de Perón como presidente parte no solo del resultado de la elección, sino también de su relación tan especial con el pueblo en la que el vínculo emocional es Evita. Perón necesita mantener la ficción de

Polifonía

la unidad espiritual (259) y lo hace a través de dos recursos. Primero, crea un sistema de mitos y símbolos que convierten al peronismo en una religión política donde Evita cumple el rol de intermediaria entre Perón y las masas a través de la Fundación Eva Perón (FEP) y el Partido Peronista Femenino (PPF), acercándose a todos los que fueron dejados fuera del sistema sindical e incorporándolos al sistema para lograr el “consenso pasivo”. Segundo, deslegitima el discurso opositor.

En el antagonismo creado entre el populismo peronista y los intelectuales, Evita ocupa también un lugar fundamental. “Alpargatas sí, libros no” reza la máxima anti-intelectual del peronismo,⁴ oponiendo la alpargata como símbolo de justicia social, como representación de ese pueblo unido emocionalmente con el populismo peronista a través de la figura de Evita y la clase intelectual. Una clase intelectual que ve a Evita como herramienta fundamentalmente mediática del peronismo. En este sentido, Borges dice que “Inundó el territorio del país con imágenes suyas y de su mujer. Su mujer, cuyo cadáver y su velorio utilizó para fines publicitarios” (*Textos Recobrados* 289). Perón trató primero de definir el papel de los intelectuales cuando en una reunión dijo: “Espero que ustedes [los intelectuales] se organicen en forma de sociedad; espero que se unan, que piensen como piensen, sientan como sientan, y quieran como quieran: pero que cumplan dentro de la orientación que sin duda alguna fijara el estado” (Plotkin 69), pero ese intento de arbitrar lo legítimo dentro del pensamiento intelectual fue rechazado por la intelectualidad que se vio entonces como representativa de una posición antagónica y perseguida desde el poder central “con la picana eléctrica aplicada a los opositores y a toda persona sospechosa de ser ‘contrera’, con la confiscación de bienes, con las pobladas cárceles políticas, con la censura indiscriminada, con el incendio de archivos y de iglesias, con el fusilamiento de obreros en la secreta soledad de los cementerios y con la abolición de la libertad” (Borges, *Textos recobrados* 289-90). Perón era el foco racional del rechazo intelectual y Evita el núcleo emocional del contrapunto intelectualidad-peronismo.

La negación de Evita y su imagen era una reacción tan necesaria para la elite intelectual anti-peronista, como lo sería la reapropiación de la imagen de Evita cuando la intelectualidad argentina necesitaba recuperar su presencia social, su asidero en una vasta clase media a la que pertenece la intelectualidad argentina desde mediados de los sesenta. Si bien muchas obras literarias atestiguan esta resignificación y apropiación, el análisis de *Santa Evita* es particularmente relevante,

⁴ Frase del movimiento sindical socialista y sindicalista revolucionario en 1944, en respuesta al movimiento estudiantil que se oponía a la participación de los sindicatos en el gobierno. Véase *Historia del movimiento social y la clase obrera* (1975) de Alfredo López.

Polifonía

no solo por ser casi una apología de la resignificación de la figura de Evita con gran repercusión social, circulación y éxito, sino también porque introduce a Evita como elemento performativo y parodia *butleriana* que abre un campo de posibilidades para la identidad argentina.

La novela de Martínez es particularmente relevante como ejemplo de esa resignificación por tres razones. Primero, la novela es rica en material de análisis porque en sí misma construye la imagen de Evita desde la experiencia de un narrador-investigador que entrevista a personas del entorno de Evita y a individuos que toman contacto con el cadáver de Evita (que estuvo circulando en forma oficial o en forma clandestina por más de veinte años) planteando una multiplicidad de versiones de la identidad de Evita a partir de la variedad de voces representadas en su obra y, por lo tanto, una multitud de probabilidades de apropiación e innovación en la identidad implícita argentina. Segundo, la obra parece tramarse desde la reticencia de la clase intelectual a interesarse por Evita ya que el narrador parte del relato de su desinterés acerca de ella para después volverse casi un ávido resignificador de eso que llamamos Evita. Tercero, porque la novela de Martínez provee material para entender esa resignificación de Evita desde la perspectiva teórica del feminismo desarrollado en *Gender Trouble* de Butler que, como aproximación teórica, se ocupa específicamente de explicar los mecanismos tanto de la construcción de imagen (como sería la construcción de la imagen de Evita discutida anteriormente a partir de las necesidades y premisas del peronismo y de la estructura patriarcal de identidad que este propone), como de las posibles estrategias de *troubling* o problematización de la identidad que permiten la resignificación de lo argentino y la redefinición de una identidad como transformativa en sentido político.

La literatura crítica sobre *Santa Evita* se ha ocupado más de la cuestión mito-histórica que de la función literaria del relato. Algunos temas destacados han sido la construcción de las formas de representación de la mujer en conexión con el embalsamamiento, los traslados y la reconstrucción estética del cadáver de Evita para cuestiones de género (Foster), la producción de mito con Evita (Bishop) y el estudio de lo autoerótico autoral en conexión con el estudio de Evita (Schlickers). Este trabajo extiende dos importantes lineamientos críticos acerca de la novela. Por un lado, existe una importante línea crítica que ha puesto énfasis en la vida de Evita como espectáculo o performance con, por ejemplo, Richard Young analizando “El simulacro” de Jorge Luis Borges, *Santa Evita* de Martínez y el musical “Evita” de Tim Rice y Andrew Lloyd Webber, Sarah Misemer estudiando “Güevita”, la adaptación de la obra de Copi escrita por Luis Usabiaga y, por último, David Foster, con su

Polifonía

interpretación “operística” de ella en *Eva Perón* de Juan José Sebreli. El presente trabajo extiende esa noción de performance a una interpretación de la figura y el cadáver de Evita en la obra de Martínez como parodias (*drag acts* según como lo ha analizado Butler) que desestabilizan y movilizan el imaginario de lo argentino. También, se construye en este análisis sobre la reflexión crítica postmoderna que ha remarcado cómo los diferentes “cadáveres” de Evita (el embalsamamiento real y los creados con cera) reflejan la idea posmoderna de que la realidad es reemplazada por sus copias (Davies 421) de la misma forma en que “there was no 'real' Eva behind her public persona” (Davies 420)⁵ y que esa multiplicación de cuerpos “is a direct metaphor for the proliferation of discourses (stories, novels, poems, historical texts and the like) that have been written about the figure of Eva Perón and that ultimately construct Martínez’s postmodern visión of her” (Weldt-Basson 117). Estos críticos promueven una lectura postmoderna dedicada a ilustrar la “indeterminacy of historical interpretation and/or to question the validity of traditional political dichotomies” (Weldt-Basson 108) sin avanzar sobre las formas en que la parodia revela no solo posiciones políticas, sino una radical multiplicación del imaginario acerca de lo que es ser argentino. De la misma manera que el *drag queen* presenta para Butler una inestabilidad en el género y testifica la naturaleza performativa de las identidades sexuales, Evita muestra las inestabilidades no solo en la identidad de género revelándola como performativa, sino también en la identidad nacional que se revela así mismo como performativa a través de Evita. Evita es, en la obra de Martínez, una variedad de formas de parodia o *drag*: actúa como hombre, pero es mujer, actúa como humilde, pero es poderosa, actúa como madre, pero no puede ser madre, actúa como santa, pero es actriz o puta, actúa por millones, pero es una, hasta su cadáver actúa cuando ella ya está muerta. Evita se constituye así en un *drag* múltiple, revelando la naturaleza performativa de la identidad nacional argentina por su contraste con esa Eva múltiple, ridiculizando la identidad fundacional coercitiva y mostrando las múltiples formas en las que la identidad, en este caso nacional, puede ser debilitada, rota, alterada, o, en la expresión de Butler, *troubled*. Dentro de las muchas parodias implícitas en la personalidad de Evita que presenta Martínez, me concentro primero en las estrategias de asignación de nombres o apodos adoptadas por ella y dirigidas hacia ella por distintos sectores de la sociedad, luego en los intentos de apropiación de sus éxitos por otros, y finalmente en la utilización de su cadáver, como ejemplos de acciones que permiten la apropiación y resignificación de Evita por la intelectualidad y otros grupos sociales. Estas parodias de la figura de Evita permiten

⁵ Véase también Lavery, Jane E. “Postmodern Interpretations of the Iconic Self: *Tinísima* by Elena Poniatowska and *Santa Evita* by Tomás Eloy Martínez” (235-6).

Polifonía

reflexionar acerca de la puesta a la deriva de la identidad argentina fundacional y evaluar el impacto de esta apropiación.

Las estrategias de asignación de nombres o apodos son un excelente recurso para descubrir identidades implícitas porque la forma de nombrar a alguien no es nunca carente de significado o contenido político. Los opuestos categóricos en el desarrollo binario de la “identidad femenina” contrapuesta al hombre en la estructura patriarcal son dos. Por un lado, la “mujer” es la esposa y la madre, el ángel del hogar reducido al ámbito doméstico. Por el otro, la “mujer” es la mala mujer, la versión inadaptada de lo femenino que evade el ámbito doméstico representada, por ejemplo, por la actriz o la puta. En *Santa Evita*, la atribución de nombres aplicados a Evita es evidencia de la existencia de estas dos atribuciones de identidad femenina patriarcal a su figura. La actriz y la puta aparecen en los nombres utilizados para referirse a Evita por los miembros de la clase alta:

Yegua y Potranca eran formas corrientes de aludir a Evita entre los oficiales opositores a Perón desde, por lo menos, comienzos de 1951. Feiné y Butterfly fueron apodos puestos de moda por las columnas de Ezequiel Martínez Estrada en el semanario Propósitos. Bicha y Cucaracha eran, según Botana, nombres de la vagina en el lunfardo carcelario. Estercita y Milonguita derivan del tango “Milonguita”, compuesto en 1919 –año del nacimiento de Evita– por Samuel Linnig y Enrique Delfino. (55)

Por otro lado, la estructura patriarcal de la clase inmigrante y trabajadora adoptaría la versión hogareña y confinada al referirse a Evita como “Madre” (94), “madre nuestra” (118), “jefa espiritual” (146), “abanderada de los Humildes” (8), “guía del rebaño” (9), “reina” (4), “diosa” (4) o “*Santa Evita*” (118).

Evita es así tanto la puta como la santa, lo mundano y lo doméstico en la representación patriarcal de la “mujer”. Pero Evita parece no estar del todo cómoda con esta identidad de mujer. En *Santa Evita*, el narrador enfatiza el enorme esfuerzo en definir lo femenino que se observa en gran parte de uno de los libros publicados por Evita “las definiciones de Evita sobre la mujer, que ocupan toda la tercera parte de *La razón de mi vida*” (52). En algunas instancias, ella parece asumir una identidad patriarcal como mujer, pero solo en aquellas instancias en las que se identifica en el texto con las mujeres argentinas como grupo ideal: “Yo soy lo que una mujer en cualquiera de los infinitos hogares de mi pueblo. Me gustan las mismas cosas: joyas, pieles, vestidos y zapatos. ... Pero, como ella, prefiero que todos, en la casa, estén mejor que yo. Como ella, como todas ellas, quisiera ser libre para pasear y

Polifonía

divertirme. ... Pero me atan, como a ellas, los deberes de la casa que nadie tiene obligación de cumplir en mi lugar” (61). Ella es como las otras mujeres argentinas, tiene sus mismos gustos, sus mismos sentimientos y sus mismos deberes de “mujer”. Esta lógica del discurso populista la asocia al grupo de mujeres argentinas como entidad, le otorga representatividad sobre el grupo y una base para su acción política como, por ejemplo, para los actos de 1947 que desembocan en la aprobación del voto femenino en la Argentina. En este sentido, ella parece actuar como las figuras del feminismo temprano que buscaron la reivindicación de derechos de la mujer desde la acción política.

Sin embargo, Evita se ve incómoda en la novela y parece denunciar el rol al mismo tiempo que lo ejecuta. De acuerdo con el narrador, Evita “[e]scribe (o dicta, o acepta que le hagan decir)” (61) su discurso público que antecede al voto femenino, el que comienza con “[yo] soy la mujer” (61), implicando de algún modo que el discurso puede no haber surgido de ella, que pudo haber sido escrito por un hombre, que ella puede haber sido solo un títere en el proceso de dar voz a las mujeres. El sentimiento ambiguo es todavía más claro cuando el narrador relata su discurso anunciando la aprobación por parte del congreso del voto femenino:

Se la vio al fin en la Plaza de Mayo, un día soleado, agitando papeles ante la multitud y asomándose dudosa a un libreto cuya retórica la incomodaba como un corsé. “Mujeres de mi patria”, decía. “Recibo en este instante, de manos del gobierno de la nación, la ley que consagra el derecho al voto de todas las mujeres argentinas”. La otra Evita, desde la butaca, seguía repitiendo la misma frase con otra mímica, como en los ensayos del teatro. (Martínez, Santa 92)

Martínez presenta una Evita incómoda con la categoría de “mujer”, con la aceptación de una posición, si bien activa como esperaban las feministas de los 70 que critica Butler en su obra, igualmente definidas y contenidas como una categoría. Al referirse al feminismo tradicional, Butler afirma que “Feminist critique ought also to understand how the category of “women”, the subject of feminism, is produced and restrained by the very structures of power through which emancipation is sought” (*Gender 2*). Evita, en sintonía con la retórica de Butler, no quiere restringirse a las estructuras de poder a través de las cuales se logra la emancipación y se siente incómoda anunciando la victoria del voto femenino—que es impulsada realmente por Moreau de Justo—porque esa retórica la sujeta “como un corsé” (92).

Polifonía

La Evita de Martínez parece pensar, como Butler, que “[t]he insistence upon the coherence and unity of the category of women has effectively refused the multiplicity of cultural, social, and political intersections in which the concrete array of ‘women’ are constructed” (Gender 20). Evita sabe, por su origen, que ella es parte de las categorías “mujer”, “bastarda”, “inmigrante del interior”, “pobre” y tantas otras que también la excluyen, convirtiéndola por origen en multidimensionalmente marginal. Es consistente con la necesidad de rechazar la exclusión implícita que implican las categorizaciones tal como lo formula Butler cuando dice: “identity categories [like that of women] are never merely descriptive, but always normative, and as such, exclusionary” (“Contingent” 160). Evita problematiza el género a través de la parodia, siendo un ente mixto, una forma travestida que puede llamarse “mujer” y a la vez actuar como “no mujer”. Puede definirse diciendo “Yo soy lo que una mujer en cualquiera de los infinitos hogares de mi pueblo” (87) y, al mismo tiempo, tener agencia de hegemonía masculina y actitud de líder consistente con esa hegemonía que no la incluye:

Ni pienso –contestó Evita–. A mí no me van a presionar los hijos de puta que te han convencido a vos. No me van a presionar los curas ni los oligarcas ni los milicos de mierda. Vos no me quisiste proclamar, ¿no es cierto? Ahora, jodete. Me proclamaron mis grasitas. Si no querías que fuera candidata, no me hubieras mandado llamar. Ya es tarde. O me ponen a mí en la fórmula o no ponen a nadie. A mí no van a cagarme. (48)

Es mujer y no mujer, una identidad ambigua que pone en evidencia las asunciones de la estructura hegemónica patriarcal del populismo peronista. Y con ello, es parte y no parte, una molestia que puede ser apropiada por la intelectualidad como tal, como molestia en el discurso, como señal de multiplicidad, como inestabilidad en lo que llamamos peronismo. Esta problematización es la que genera una reasignación de nombres para Evita dentro del sistema hegemónico peronista que entonces se refiere a ella como “esa mujer que mete las narices en todas partes, sin que nadie la haya elegido” (92), “la mujer” (138), “Ella” (87) o “la mujer del látigo” (87); todos estos nombres que enfatizan el nombre de la categoría “mujer” como si estuvieran tratando de controlarla a través de su categorización como mujer. Esta Evita no es parte del género débil ni hereda la debilidad de las otras categorías que la marginalizan, sino, más bien, las utiliza como contradicción. En las palabras de Emilio Kaufman en su entrevista con el narrador ella es “una de esas gatas callejeras que sobrevivirían al frío, al hambre, a la inclemencia de los seres humanos y a los desatinos de la naturaleza” (107). Ella es el lado fuerte, no femenino de todos los rubros categóricos que la marginalizan y, al mismo tiempo, la esposa del populismo

Polifonía

peronista. Se escapa de las categorías asumiendo sus categorías, y sus contradicciones (mujer/no mujer, débil/fuerte) son más importantes que su pertenencia al género femenino o a su belleza ya que, como dice el narrador, “La memoria es propensa a la traición y, en definitiva, lo que importa en este relato no es su desabrida belleza de aquellos años sino su osadía” (134). Evita no es solo la esposa del populismo, sino también una mujer moderna lo cual permite su apropiación por la clase intelectual y, en este proceso, debilita o hibrida ambos marcos identitarios de referencia permitiendo un mestizaje entre lo bárbaro y lo moderno que amplía las posibilidades y alternativas de la identidad argentina.

La distorsión de las categorías, lo “travesti”, no acaba con los elementos de imagen. Se articula también en su manera de definir el concepto de “mujer”. Dice Martínez que una tercera parte de *La razón de mi vida* está dedicada a definir lo que es una “mujer” y, sin embargo, “la palabra sexo no aparece ni una sola vez. Ella no habla del placer ni del deseo; los refuta” (87). El narrador afirma que:

Evita quería borrar el sexo de su imagen histórica y en parte lo ha conseguido. Las biografías que se escribieron después de 1955 guardan un respetuoso silencio sobre ese punto. Solo las locas de la literatura la inflaman, la desnudan, la menean, como si Ella fuera un poema de Oliverio Girondo. Se la apropian, la palpan, se le entregan. Al fin de cuentas, ¿no es eso lo que Evita pidió al pueblo que hiciera con su memoria? (87)

Martínez Estrada en *¿Qué es esto? Catilinarias*, va más allá y nos presenta una imagen híper-sexuada de Evita: “Tenía no sólo la desvergüenza de la mujer pública en la cama, sino la intrepidez de la mujer pública en el escenario” (246). La literatura sobre ella la presenta como entidad sexual o hipersexual, pero ella evita incluir al sexo en su definición de la “mujer”. La misma ambivalencia es parte de su tratamiento de la maternidad. En un programa de televisión, durante una visita del Papa, este le pregunta acerca de sus hijos y ella explica que no tiene hijos, pero que “Tengo muchos otros, miles. Ellos me llaman madre y yo los llamo mis grasitas” (94). Ella es “madre” y “no madre”, “sexual” y “no sexual”, “débil”, pero “fuerte”, “mujer”, pero “no mujer” y, por lo tanto, utilizando las palabras de Butler “subversive of heterosexual hegemony” porque puede “both mime and displace its conventions” (“Body” 84).

Santa Evita señala también, en consistencia con la estrategia de resignificación que plantea Butler, que Evita vive su vida como una performance. De acuerdo con Mario Pugliese, alias Cariño, que comenta en *Santa Evita* sobre los primeros años de Evita

Polifonía

en Buenos Aires: “Nadie sabe por qué desvíos de la suerte acabó apareciendo como actriz. Debutó el 28 de marzo de 1935 en el teatro Comedia. Interpretaba a una mucama en *La señora de los Pérez*, obra en tres actos. Llegaba desde la penumbra del foro, abría una puerta y avanzaba hacia la mitad del escenario. Ya nunca más iba a marcharse de allí” (138). No solo se inicia como actriz, sino que es permanentemente consciente de estar actuando. La novela relata un evento en el que Evita invita al proyccionista del cine Rialto a ir a la casa presidencial para proyectar para ella un episodio del noticiero “Sucesos argentinos” que la retrata. En su entrevista con el narrador, el proyccionista explica que Evita parece estar todo el tiempo estudiando la película en la que ella es protagonista, intentando alternativas de lo que hace y dice en la película como si fuera una actriz practicando sus líneas. Ella se actúa y reaccúa a sí misma, practica cómo reproducirse a sí misma, cómo ser Evita actuando el papel de Evita.

Madre no madre, mujer-no-mujer, heterosexual-homosexual, real-performativa: Evita es a la vez lo bárbaro y lo moderno, lo que la hace capaz de reconstituir el espacio de la incultura con la fortaleza renovadora de una identidad binaria. Lo bárbaro, lo no porteño, lo popular, lo inmigrante, se acopla a lo fundacional, hibridándolo, por obra de su fortaleza renovadora. Lo popular, el interior, la inmigración son así generativos y le aportan a lo argentino una dimensión emergente que resignifica lo argentino.

La apropiación de la figura de Evita para la clase intelectual no termina, en la obra de Martínez, con la muerte de Evita. En *Santa Evita*, la problematización de las categorías continúa con el cadáver de Evita. Incluso después de muerta, la hegemonía patriarcal peronista no sabe cómo resolver el problema que presenta esta Evita. Deciden embalsamar su cuerpo y producir copias para mantenerlo y ocultarlo al mismo tiempo. Al igual que todos los que entran en contacto con Evita y pretenden definirla, el escultor que la embalsama, al igual que el sastre, el peluquero o el mismo Perón durante su vida, pretende construir su propia Evita: “la convertí en una estatua de belleza suprema, como la Pietá o la Victoria de Samotracia” (12). Más allá de este detalle, el significado de ese cuerpo, que está muerto pero presente al mismo tiempo, que es uno pero muchos como sugiere la existencia de réplicas, se construye desde las ambigüedades que se filtraron desde la vida de Evita hasta este cadáver embalsamado y sus réplicas. Tal como dice el narrador:

Cada quien construye el mito del cuerpo como quiere, lee el cuerpo de Evita con las declinaciones de su mirada. Ella puede ser todo. En la Argentina es todavía la Cenicienta de las telenovelas, la nostalgia de haber sido lo que

Polifonía

nunca fuimos, la mujer del látigo, la madre celestial. Afuera es el poder, la muerta joven, la hiena compasiva que desde los balcones del más allá declama: "No llores por mí, Argentina". (87)

El cadáver de Evita no solo es múltiple en la visión de Martínez, sino también ambiguo, ya que mientras el cadáver "aceptaba con resignación cualquier crueldad" (25), también mantenía un enorme poder político. Dice el coronel que está a cargo del cuerpo "Quien tenga a la mujer, tiene al país en un puño, ¿se da cuenta? El gobierno no puede permitir que un cuerpo así ande a la deriva" (14) y parece tener razón ya que Perón se convierte en presidente nuevamente en 1973 luego de recuperar el cuerpo de Evita dos años antes. La apropiación del cadáver se extiende incluso al gobierno de Isabel Perón que repatría el cuerpo de Evita una vez muerto Perón, probablemente como un último acto de apropiación física de Evita.

El narrador de *Santa Evita* propone una imagen reproductiva, la idea de polinización de identidad, al plantear que la interacción de Evita o su cadáver con otros poliniza la identidad de Evita (y por lo tanto la argentina), la multiplica y expone, al hacerlo, las construcciones que someten la identidad de Evita (y por lo tanto la de la Argentina) a una construcción identitaria, de grupo, o de clase: "Tardé meses y meses en amansar el caos. Algunos personajes se resistieron. Entraban en escena durante pocas páginas y luego se retiraban del libro para siempre: sucedía en el texto lo mismo que en la vida. Pero cuando se iban, Evita no era ya la misma: le había llovido el polen de los deseos y recuerdos ajenos. Transfigurada en mito, Evita era millones" (27).

La obra de Martínez es un ejemplo de apropiación de "Evita" desde la clase intelectual argentina de finales del siglo XX. Presentando una Evita construida desde la ambigüedad, Martínez permite que esa Evita actúe como una parodia, en el sentido *butleriano*, del sistema de construcciones de identidad hegemónico que en este caso es el populismo peronista y, más específicamente, la estructura patriarcal que apoya ese populismo en el balance emocional del amor de Evita por Perón. Con esta articulación desde la ambigüedad, "mujer" y "no mujer", "madre" y "no madre", "sexual" y "no sexual", "débil" y "fuerte", "viva" y "no viva", la Evita de Martínez imita y desplaza las convenciones hegemónicas, permite una resignificación de su identidad que la hace apropiable, expone los desplazamientos de significado que hacen posible que entendamos que "si Evita viviera sería montonera" y "si Evita viviera sería tortillera" y que también hacen posible la apropiación de "Evita" por la clase intelectual argentina.

Polifonía

Social y discursivamente, la necesidad de la clase intelectual, como hegemonía, de incorporar los elementos identitarios del peronismo para anularlos a través de la apropiación desde la clase intelectual de eso que llamamos “Evita”, no es, por lo tanto, sorprendente. El narrador de la obra de Martínez, como representante de esa clase intelectual, relata en la obra su transición, describiendo cómo su posición acerca de Evita se traslada desde “Mi imaginación estaba lejos de Evita” (33) o “Pensaba” (36), hasta “No pude dormir” (106). El narrador piensa “[lo] que a mí me seducía, en cambio, eran sus márgenes, su oscuridad, lo que había en Evita de indecible” (26) y es en esos márgenes y en esa oscuridad, en la contraposición entre las versiones de la Evita pública, la política y la privada, en la ambigüedad, en donde se produce el desplazamiento de los sentidos que debilita y dinamiza los imaginarios identitarios de la elite argentina. Si, como en la cita de Carlos Dámaso Martínez al principio de este trabajo “Sarmiento creía que (Argentina) era un enigma que podía develarse. Si hubiera vivido lo que yo he vivido, hubiera escrito otro *Facundo*” (157), es posible afirmar que, con *Santa Evita*, Tomás Martínez escribió otro *Facundo*. Un nuevo *Facundo* pero que, en vez de proponer una identidad fundacional desde lo político, reemplaza la identidad fundacional europea, intelectual, masculina y cosmopolita planteada desde la elite con la hibridez de las apropiaciones que se hicieron de Evita para re-imaginar lo argentino.

Obras Citadas

- Bishop, Karen. “Myth Turned Monument: Documenting the Historical Imaginary in Buenos Aires and Beyond”. *Journal of Modern Literature* 30. 2 (2007): 151–62.
- Borges, Jorge L. “El simulacro”. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974. 789–802.
- . *Textos recobrados (1956-1986)*. Buenos Aires: Emecé, 2007.
- Butler, Judith. “The Body You Want: Liz Kotz Interviews Judith Butler”. *Art Forum* 31.3 (Nov. 1992): 82-89.
- . “Contingent Foundations: Feminism and the Question of ‘Postmodernism’”. *Praxis International* 11.2 (Jul. 1991): 150–165.
- . *Gender Trouble: Feminism and the subversion of identity*. Nueva York: Routledge, 1999.

Polifonía

- Davies, Lloyd H. "Portraits of a Lady: Postmodern Readings of Tomás Eloy Martínez's 'Santa Evita'". *The Modern Language Review* 95. 2 (2000): 415-23.
- Martínez, Carlos D. *Hay cenizas en el viento*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.
- Foster, David W. "Evita, Juan José Sebreli y Género". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 23. 3 (1999): 529-37.
- Laclau, Ernesto. "Toward a Theory of Populism". *Politics and Ideology in Marxist Theory: Capitalism, Fascism, Populism*. Londres: NLB, 1977. 143-198.
- Lavery, Jane E. "Postmodern Interpretations of the Iconic Self: Tinísima by Elena Poniatowska and *Santa Evita* by Tomás Eloy Martínez". *Romance Studies* 25.3 (2007): 227-40.
- López, Alfredo. *Historia del movimiento social y la clase obrera argentina*. Buenos Aires: A. Peña Lillo, 1975.
- Martin, Gerald. "Tomás Eloy Martínez, Biography and the Boom: La Novela de Perón (1985) and *Santa Evita* (1995)". *Bulletin of Latin American Research* 31.4 (2012): 460-72.
- Martínez, Tomás Eloy. *Las memorias del general*. Buenos Aires: Editorial Planeta, 1996.
- . *Santa Evita*. Buenos Aires: Editorial Planeta, 1995.
- Martínez Estrada, Ezequiel. *¿Qué es esto? Catilinarias*. Buenos Aires: Lautaro, 1956.
- Melo, Adrián. "Nuestra mujer". *Página 12*, 2 de agosto del 2012.
www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-2557-2012-08-02.html.
- Misemer, Sarah M. "Corpse and Corpus: The Incorruptible Santa Evita". *Secular Saints: Performing Frida Kahlo, Carlos Gardel, Eva Perón, and Selena*. Londres: Tamesis Books, 2008. 97-124.
- Molloy, Sylvia. *Acto de presencia: escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2001.

Polifonía

- Perón, Eva. *La razón de mi vida*.
http://www.portalplanetasedna.com.ar/libros_historia/razondemivida.pdf
- Plotkin, Mariano Ben. *Mañana es San Perón*. Buenos Aires: Eduntreg, 2013.
- Rice, Tim and Andrew L. Webber, creators. *Evita: An Opera based on the life story of Eva Perón (1919-1952)*, MCA Music, 1976.
- Sarlo, Beatriz. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007.
- Schlickers, Sabine. "Autorreflexión erótico-estética sobre un cadáver: *Santa Evita* (1995) de Tomás Eloy Martínez". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 31. 61 (2005): 111-29.
- Sebreli, Juan José. *Eva Perón, ¿aventurera o militante?* Buenos Aires: Editorial La Pléyade, 1971.
- Sigal, Silvia y Eliseo Verón. *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*. Buenos Aires: Legasa, 1986.
- Vázquez Villanueva, Graciana. "Los linajes de la traducción en Argentina: política de la traducción, génesis de la literatura". *Hermeneus* 6 (2004): 183-202
- Viñas, David. *Literatura Argentina y realidad política*. Buenos Aires: Jorge Álvarez Editor, 1964.
- Weldt-Basson, Helene C. "Double Vision: History and Politics in the Works of Augusto Roa Bastos and Tomás Eloy Martínez". *Chasqui* 41.2 (2012): 107-23.
- Young, Richard A. "Textualizing Evita: 'Oh, What a Circus! Oh, What a Show!'" *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies* 24. 48 (1999): 215-32.