

Vueltas y revueltas en torno a la figura de Eva Perón en la literatura

Lucila Carzoglio
Universidad de Buenos Aires
Argentina

Nadie fue capaz de seguir la farsa
como yo, para saber
toda la verdad.
Eva Perón, *Mi mensaje*

Hay cuerpos que no mueren y que, sin embargo, son susceptibles al paso del tiempo. Tal vez, la excepcionalidad de Eva Perón como hito histórico se mantenga incólume a sesenta y dos años de su muerte, pero sus figuraciones interpretativas y los usos que se han hecho de esta presencia insólita ciertamente han variado. Ícono, fetiche y símbolo, todavía se resiste a ser enterrada y su cuerpo continúa colmándose de palabras y lineamientos políticos. Tal es así que, aún hoy, la ciudad está empapelada con sus caras. “Evita va a volver, con Néstor y la JP”, advierte un afiche con una de sus célebres fotos: la de una Eva discursiva, verbal, en blanco y negro, en el día de su renunciamento. Como muerta viva todavía da que hablar o, mejor dicho, cual ventrílocua, es hablada. Es que desde su aparición en la escena nacional hasta la actualidad sus representaciones han abordado puntos neurálgicos del imaginario político y cultural del país. A lo largo de todos estos años, sus mitos se han reactualizado y Eva, como sujeto histórico, devino personaje y, sobre todo, “artefacto cultural” (Cortés Rocca – Kohan): una representación elaborada a partir de diversos discursos que luchan entre sí y se ponen en tensión. Por un lado, ella y su cadáver se han convertido en un espejo donde mirar la realidad política del país. “Su cuerpo (voz, gestos, figura) se ha constituido en lugar de sutura en donde se juegan tanto la movilización como la desmovilización política” (Kraniauskas 46). Pero, además, diversas estéticas

han encontrado en ella un reflejo. La literatura, en este sentido, ha revisado su figura con la minuciosidad de un espejito. A partir de diversos lentes, los escritores e intelectuales han ampliado y reformulado las observaciones y diagnósticos sobre este “caso”, haciendo carne la famosa profecía: “Volveré y seré millones”. Así, el cuerpo de Evita y su identidad se han diseminado en los relatos hasta con-fundirse en ellos. Como sujeto-objeto, se ha convertido en una “inseminación proliferante” en la que la política y la ficción, como dos redes de enunciación, “se han contaminado, a veces han tendido a rechazarse, a pasar elípticamente de una a otra y a recubrirse en la repetición, a lo largo de un extenso y desparejo remiendo de costuras abiertas” (Ferro 301).

La figura de Eva Perón, su imagen viva, se ubica en el plano de la excepcionalidad no solo por el derrotero biográfico (de niña pobre de provincia a Primera Dama de la Nación), sino por su estar “fuera de lugar”. Es decir, como analiza Beatriz Sarlo, “lo que era insuficiente o inadecuado en el mundo del espectáculo le valió como posesión rara y sorprendente en el mundo de la política” (Sarlo 24). Sin embargo, esta presencia única, siempre desplazada, devino múltiple. Su extrañeza condujo a una exuberancia proveedora que permitió varias vueltas y revueltas en sus representaciones. Los mitos alrededor de su persona y los relatos sobre ella se construyeron en el vaivén entre dicha originalidad y el estereotipo, entre lo documental-referencial y el artificio, entre lo público y lo privado, entre el monumento y sus diferentes biografías. Es que, tal como plantea María Moreno, “a Evita no se la desenmascara, se la inventa en función de un proyecto” (Moreno; Perón 1994 71).

En *La razón de mi vida* (1951), la propia Eva se funda en la letra y, a partir de allí, construye su identidad, su propio mito. Así, dirá: “Unos pocos días al año represento el papel de Eva Perón...la inmensa mayoría de los días soy en cambio Evita” (Perón 1951 88). Ella (o el “Eva-peronismo” en términos de John Kraniuskas) se conforma como “Jefa Espiritual de la Nación”, “Dama de la Esperanza” o “Hada buena”, mezclando el plano político-estatal con el de la emoción. Desde su autobiografía, Eva se propone como discurso oficial propagandístico y su fanatismo constituye una política de los sentimientos. El

libro, en este sentido, se presenta como “una traducción de la lengua de la virtud patriótica y ciudadana al idioma de las revistas románticas, del teleteatro y del cine” (Kraniauskas; Herlinghaus 307). Los aspectos íntimos, puestos en clave melodramática, construyen la política y la figura pública de Eva. Ella se presenta como un sujeto pasional en el que, como explica Sarlo, prima la ética de la convicción y no la de la responsabilidad. Lo público se entremezcla con lo privado y lo político con lo sentimental.

Sin embargo, este relato auto-representacional no es el único. Desde su génesis, la actriz-funcionaria-madre parece adquirir las cualidades del oxímoron. Simultáneamente y también desde el exceso, se configura otra Eva originaria: la del mito negro. Es decir, “La Mujer del látigo”, “La Dama de Hierro”, “la resentida”, “la *femme fatale*”. Ambas mitologías, paridas como gemelas, se sirven de igual estructura y de los mismos elementos (aunque con distinta valoración). Las dos descentralizan -sin borrarlo- a Eva como fenómeno político, ya que, como explica Julie Marie Taylor, “destacan su poder como emocional e intuitivo, violento, místico, no institucionalizado. Describen su liderazgo como irracional, no analizable, incontrolable” (Taylor 29). Su poder, así, conserva las ideas relativas al poder femenino. Pero además, cada leyenda revela la naturalización de la historia que presenta la otra y la motivación ideológica subyacente. Esto es, en palabras de Barthes, iluminan que “la significación es el mito mismo”, que este “no oculta nada sino que su función es la de deformar, no la de hacer desaparecer” (Barthes 213). El modo de acción de ambos mitos es el de una naturaleza artificial, puesto que cada uno denuncia que lo que el otro presenta como esencia eterna, en realidad, es contingencia e intención. A pesar de que las dos caras de Eva se desestimen mutuamente e intenten figurarse puras y veraces, no pueden dejar de mostrar su carácter interperlativo. Eva, desde su aparición, no sólo es representación, sino que además, el significante, su cuerpo e identidad se encuentran siempre en otro lugar. Hay algo en ella que siempre escapa.

De todos modos, la simplicidad maniquea dada por las esencias míticas sirvió a la literatura como materia narrativa, pero, lejos de adoptar pasivamente alguna de estas lecturas, los autores (en una extensa serie que

va de Jorge Luis Borges a Copi, de Manuel Puig a Abel Posse, de Tomás Eloy Martínez a César Aira, de Rodolfo Walsh a Carlos Gamerro) se sirvieron de ellas para complejizarlas, torcerlas, tensionarlas y, a su vez, contribuir a la propagación dinámica del mito. “Ante la ausencia de todo origen cierto, la nominación se volvió itinerante” (Cortés Rocca – Kohan 13), por lo que cada escritor utilizó no sólo a Eva como pre-texto, sino también a los dos mitos originarios como subtextos. “La Señora”, “Esa mujer”, “Ella”, “Eva Perón”, “Eva Duarte”, “Evita”, “La zombi”, “La yegua”, “La travesti” fueron algunos modos de re-presentar y re-leer a esta mujer-acontecimiento. Los elementos de la leyenda blanca y su versión en negro, al dejar entrever su artificio narrativo y su lugar inacabado, permitieron que, una vez muerta, el mito de Eva Perón no sólo reviviera con mayor potencia, sino que también adquiriera un carácter polimorfo.

A su vez, los devenires mitológicos se vieron fomentados por la actitud dialógica que adquirió el corpus literario sobre Evita. Los diversos autores reformularon y discutieron con el mito de la santa y el de la prostituta, pero también con las distintas resignificaciones, las versiones heterogéneas y las relecturas contradictorias que hicieron sus colegas. Los años 60 y 70, en este sentido, se constituyeron como un punto clave en el imaginario evaperonista. Si Jorge Luis Borges en “El simulacro” (1960) y David Viñas en “La Señora muerta” (1963) instauraron la idea de falsedad y de una Eva-objeto-muñeca pasible de duplicación, es Manuel Puig con *La traición de Rita Hayworth* (1968) quien introduce la mezcla de la cultura de masas con los saberes cultos. En este montaje, el peronismo entra como un subtexto, ya que, como propone Lidia Santos, “queda como un discurso melodramático más, ocupando el mismo nivel de importancia que las películas norteamericanas, los folletines del siglo diecinueve, o las novelas rosa para el público femenino” (Santos 202). Así, si Onetti, Viñas o Walsh, aunque desde posicionamientos diferentes, mantienen a Eva en el terreno de lo innombrable o el tabú, Puig da el puntapié inicial para que Eva Perón comience a ser el nombre de un personaje. Esto es, la literatura abandona cada vez más el plano de lo documental, las sustituciones y las elipsis, y entra en un proceso de

ficcionalización y estetización creciente en el que se transgrede cualquier límite. “Las narrativizaciones la leen con su intensidad melodramática, como una criatura de estilo y artilugio, superficie sin sustancia cuya identidad es creada a partir de las diferentes máscaras que despliega” (Rosano 135). Los fragmentos de Eva, tanto los institucionalizados como los reprimidos, los legítimos como los ilegítimos, comienzan a circular, desplazando los valores establecidos, y se incorporan como discurso simbólico.

Correlativamente, hacia el fin de los años 60 y principios de los 70, Eva cobra una nueva fuerza impulsora. Mientras “Perón es necesario para la supervivencia práctica del movimiento; el rol de Eva es esencial para su continuo progreso” (Taylor 211), por lo que Montoneros, concebido como vanguardia del movimiento peronista, reivindica su figura y se autoproclama su heredero. No obstante, más que una madre, lo que ven en Eva es el modelo de compañera que lucha intuitivamente contra las injusticias sociales. Como analiza Claudia Soria, “si desde la palabra escrita Eva había hablado de amor, desde el cuerpo escribe un legado que habla de guerra” (Soria 179). Así, bajo una reformulación heroica y romántica, Evita encarna el último mito político-partidario: el de “la Revolucionaria”. Como militante, abanderada y precursora de la lucha armada retorna por esos años (al país y de la muerte) como un cadáver parlante lleno de vitalidad. La Juventud Peronista opta por su costado más radicalizado: el de la mujer que compra armas para distribuir entre los “fieles”, pero también aquel que se ha mantenido en una semi-penumbra, el de *Mi mensaje* (1952). En este texto, Evita -como la misma, pero también como otra- muestra su faceta más subversiva y rebelde. Bajo su premisa, “Tenemos que quemarnos para poder quemar, sin escuchar la sirena de los mediocres y de los imbéciles que nos hablan de prudencia” (Perón 1994 38), esta Eva es retomada como estandarte por su combate, ética de la convicción y “comunismo emocional”. Cuerpo más rebelde y combatiente que bello, se independiza del discurso hagiográfico y del melodrama. La princesa plebeya entra en el terreno de la épica y la tragedia, en el plano de la gesta y la acción. Así, Montoneros continúa y desvía la construcción oficial de Evita. Lo que adopta de este mito, sobre todo, es una resistencia, una pureza, el ideal.

Sin embargo, como propone Barthes, “el mito siempre es una palabra robada y devuelta. Al restituirla, nunca se la coloca exactamente en su lugar” (Barthes 218), por lo que Eva (su identidad, su voz y su cuerpo) retorna al imaginario institucional desde su disidencia. La determinación, la voluntad, la intransigencia, toda ella se convierte en la antorcha de la hazaña peronista.

De esta manera, en los años 60 y 70, la pasión de Eva, su cadáver, se reincorporan desde el espectáculo, pero también desde la revolución. No obstante, la Eva-actriz-artificio y la Eva-militante-documento, en apariencia excluyentes, en la literatura se retroalimentan y, al mismo tiempo, conviven y se entrecruzan con la Eva-santa y la Eva-malvada. Esto es, aunque en pugna y en tensión, estos mitos dialogan, se chocan y se fusionan elaborando nuevas construcciones, resignificaciones y vueltas de tuerca. La estética se politiza mientras la política se estetiza. Tanto Leónidas Lamborghini en su poema “Eva Perón en la hoguera” (1972) como Copi en su obra de teatro *Eva Perón* (1969) o Néstor Perlongher en su cuento “Evita vive” (1975) entrecruzan la ficción, la política y la cultura. Los tres, en una torsión revolucionaria de diversa índole, desmontan y desnaturalizan las articulaciones del mito peronista y antiperonista, profundizando la mirada. Es decir, cada uno, desde diferentes procedimientos artísticos, linajes y vinculaciones político-ideológicas, construye una Eva (más viva que nunca y con nombre propio) como objeto estético.

Eva modelo para armar: la subversiva

El poema “Eva Perón en la hoguera” de Leónidas Lamborghini es una reescritura de *La razón de mi vida* que trabaja con el mito blanco. Sin embargo, el autor toma la misma materia lingüística y elabora una nueva representación, emprendiendo un camino propio, independiente del original. La figura de Evita aquí se incorpora con el máximo vigor ideológico, ya que, como indica Andrés Avellaneda, “se borra la poderosa marca del cadáver y se la reescribe como un cuerpo vivo proveedor” (Avellaneda; Navarro 130). Esto es, no sólo hace entrar a Eva a la poesía, sino que además es una Evita viva, hablante, profética y, por sobre todo, protagonista.

Si bien Lamborghini mantiene los lineamientos propuestos por la autobiografía de 1951, el poema opera por montaje y corte, quitándole la cristalización y el encorsetamiento del modelo. Eva conserva cierto ensalzamiento, su devoción por los humildes, su sacrificio y entrega a la causa, su ardor y fanatismo; sin embargo, el poema elige qué Eva desea ser y, al quebrar y recombinar, produce un movimiento de alteración y variación. En contraposición a *La razón de mi vida*, se saltea las críticas a la izquierda, le quita énfasis a la figura de Perón y desarticula la figura de un Dios ordenador, eliminando el discurso religioso. A su vez, excluye lo referido a las mujeres, así como también omite aquellos capítulos en los que habla de la “Tercera Posición”. Es decir, se disuelve la tríada Perón-Eva-Pueblo y se centra en la vinculación entre ella y los descamisados. De esta manera, el poema, procediendo por expansión, reducción y sustitución, “asimila los materiales y los devuelve en la forma de una interpelación crítica” (Servelli; Saítta 46). La Eva que presenta ya no es la de los años 50, sino aquella que subvierte un orden establecido.

Al lenguaje poético se incorpora como elemento central una sintaxis trunca que “subraya algunas palabras o agrupaciones de palabras, que se intuyen como claves para desentrañar lo que el Modelo oculta y quiere, de una vez, revelar” (Lamborghini 2007 16) y, a la vez, presenta una puntuación por intrusión. Esta genera pequeñas células de sentido y “lleva el ritmo de la vida: de una nueva vida para el Modelo” (Lamborghini 2007 18). Acá, Eva (casi minimalista) habla en la forma de un balbuceo, construyendo una serie de latido, golpe y puñetazo. Las palabras, unidas por una “afinidad electiva”, emergen a borbotones y destapan aquello reprimido/oprimido, ya que, tal como propone el mismo Lamborghini, en “esta narración en verso quebrado irregular y jadeo continuo, [se lee] un síntoma de ese sobreesfuerzo en que la voz emerge desde una situación de asfixia” (Lamborghini 1995). Frente a la sintaxis estereotipada, al libro-guion e imagen fija-monumento de la autobiografía estatal, el poema se descontrola liberando la voz:

ese fue de mí. En todas las vidas
hay:
lo monótono sin.

el paisaje sin.
lo definitivo que parece sin:
una cree
pero en el fondo
no a aquello: un grito.
(Lamborghini 1972 58)

Ante la coherencia lógica de *La razón de mi vida*, el poema explota la potencia revolucionaria tanto del lenguaje como de la imagen de una Evita liberada que dice: “no funcionario: pájaro. así lo he querido. la libertad: yo siempre” (69). En este sentido, el poema se despoja del tinte romancista de la autobiografía y adquiere un tono combativo que entra en línea de continuidad con el perfil de una Evita heroína-mártir, pero sobre todo con el de la Evita combatiente y revolucionaria, con la “Evita Montonera”: “esto: la hora por nacer. esto: la hora de morir. cada golpe” (59). Despojada del rodete y suelta la cabellera, mira el porvenir y expresa:

un camino nuevo: lo por hacer. la cosa por,
la revolución por ese fue. lo vi desde. fuego: un grito
un día hay. (58)

Así, la Eva del poema también sintoniza con aquella de *Mi mensaje*, con la que se quema para poder quemar. Eva Perón en la hoguera es la que arde para que se incendien “los ricos como árboles”, pero también, su fuego y su ardor implican “el sacrificio del cuerpo para sostener un discurso” (De Mendonça - Lafosse). Frente a una Evita incorpórea, en el poema aparece la materialidad de su lenguaje, la persistencia de su voz visceral, en el frente de combate, dispuesta a luchar contra lo injusto y a restituir lo robado. En este sentido, no es casual que, hacia el final del poema, exprese: “Ya: lo que quise decir está /(...) Ya: lo que quise. mi palabra/está” (71). Esto es, Eva lega un discurso, un mensaje, para que otros lo continúen. Su cuerpo sellado se abre para transformarse en horizonte.

Lamborghini, como un combinador, construye una mezcla estético-política: una Eva que aparece como un entramado de discursos y representaciones. En una continuidad discontinua, utiliza la naturaleza híbrida

de su legado autoral para deconstruir la Eva arquetípica y estereotipada, y armar otra “nueva” (que, a la vez, abre la posibilidad para muchas otras). De este modo, el poema funciona como una parodia que, como el autor propone, no es burla, sino distorsión: “un canto paralelo (...) donde hay elementos de semejanza y elementos de diferencia con el modelo” (Lamborghini 2007 3). Pero además, en este proceso de reescritura, se revela el carácter artificial de *La razón de mi vida*. “Eva Perón en la hoguera” (como hecho estético pero también como otra biografía) evidencia la naturaleza ficcional ahí donde el original parecía afirmar una realidad. El juego, así, interpela al referente.

Evita copy-write: la malparida

Al igual que Lamborghini, la obra de teatro *Eva Perón* también hace uso de la parodia a la hora de representar a una Evita viva. Sin embargo, su manejo es radicalmente diferente, ya que, a través de la estética camp, es utilizada como una forma intuitivamente crítica a lo largo del discurso: una sensibilidad, provocativa e irónica, de observar la realidad y la cultura dominante. Por un lado, este estilo paródico expresa un amor por lo no natural, la copia y la exageración, pero además, tal como propone José Amícola, “es una mirada socarronamente falocéntrica sobre problemas de *gender*” (Amícola 52). Si bien cuestiona las imposiciones sociales sobre la sexualidad, lo hace bajo esa misma forma ideológica, llevando hasta el extremo las contradicciones que contiene.

Desde esta perspectiva, Copi escribe y construye una Eva Perón que se distancia tanto de la representación realista como de la mujer real. Evita aquí es una heroína de Hollywood que se mueve justamente en un escenario. Es decir, por un lado, se incorpora la imagen de una mujer que tiene más de mito que de la propia realidad, pero, a su vez, la representación teatral (y la distancia que implica) se erige justamente como una crítica de la imagen mitificada. De esta manera, Evita mantiene el estilo melodramático, pero su tono es cruel e inhumano, en términos del mismo autor, “el más atroz” (Costa). Aunque diva, mantiene la voz ronca, la jerga lunfardesca y la gesticulación

callejera y vulgar. Es que si Copi revive a la difunta, lo hace para cuestionar los valores y principios tanto de la mitología peronista y antiperonista como de la literaria. Su intención, como propone Santos, es la del hijo bastardo. Rechaza “el papel construido para consumo de una historiografía oficial, [y] busca captar sus recónditos deseos y su seducción, reclamando otra parte de la herencia- el artificio” (Santos 198). La Eva de Copi, entonces, es la actriz, aquello que “fue quizás lo único que deseó ser y lo único que se le negó” (Taylor 165).

De esta manera, el autor procede a partir de las representaciones, máscaras y puestas en escena que postulaba el mito negro de Eva Perón. Este, negando a la leyenda blanca, destacaba en ella básicamente una sexualidad exaltada, un carácter dominante, el resentimiento (y con él, el espíritu vengativo), la ambición y el lenguaje bajo. A través de apetitos y hábitos sexuales, esta mujer, obscena y soez, había llegado al poder, pero, una vez allí, el deseo se había sublimado al punto que, más que neutralizarse, se había invertido. Martínez Estrada, bajo esta perspectiva, aseguraba: “En realidad, él era la mujer y ella el hombre. Pues hubo una conjunción de efectos mágicos, lo que los amores de Marlene Dietrich con Gary Cooper” (Martínez Estrada 241). Así, Eva no sólo era una mujer fálica, también era un vedette casada con un actor. En línea de continuidad pero desde la literatura, Borges recuperaba esta idea y la llevaba un poco más allá. En “El simulacro” interpretaba al rito mortuario como una farsa y una ilusión (más fúnebre que cómica) y al peronismo como “una crasa mitología”. Sin embargo, tal como analizan Cortés Rocca y Kohan, Borges homologaba ser y representar, por lo que, detrás de la simulación no había nada que esconder. El referente, para él, se desvanecía en su simulacro al punto que “ni el enlutado era Perón ni la muñeca rubia era la mujer Eva Duarte, pero tampoco Perón era Perón ni Eva era Eva” (Borges 26).

Copi rescata, al modo camp, todos estos elementos y los exaspera al punto de desviar la función que habían tenido originariamente. Eva es todo lo que se dice de ella y más: los vestidos, las joyas, el maquillaje, el dinero, todo aquello que sus detractores habían esgrimido como evidencia para el enjuiciamiento es tematizado en la obra. Sin embargo, aunque se presenta una

Eva vengativa y se incorporan la degradación, los insultos y la obscenidad del lenguaje, más que un juicio, Evita aquí es expuesta como puro artificio y espectacularidad. Está despojada de su carga moral negativa. Es que lo que Copi enfatiza, en un contexto paródico, “es la construcción performativa de Evita como artefacto sociocultural, político y sexual. Evita Perón ya no es una identidad individual, sino un efecto de instituciones, prácticas y discursos (...) compuesto de gestos, acciones corporales y enunciados” (Plotnik 102). Es decir, la obra de teatro, reutilizando los elementos de la leyenda negra, se propone evidenciar la inexistencia de esencias y así, derrumbar cualquier mito.

Sin embargo, para lograrlo hace uso de diversos procedimientos entre los cuales se encuentra la hipérbole. Todo es desmesura, exageración y sobreactuación: si Eva, para el mito antiperonista, era malvada, aquí es la peor de todas; si tenía muchos vestidos, aquí los usa todos; si hablaba mal, aquí trata a su madre de “vieja zorra”. La imaginación melodramática, en este sentido, se marca en el cuerpo de Eva Perón en el exceso y la sobredeterminación, pero, a su vez, esto solo es posible a partir de la literalidad que aplica Copi sobre el mito negro, ya que, como analiza Marcos Rosenzvaig, el autor “se sirve de aspectos supuestamente reales que la mitologización magnificó en Eva Perón, (...) y pone en acto las fantasías más miserables y las más abnegadas de los argentinos” (Rosenzvaig 140). Es decir, mientras para Martínez Estrada Perón era la mujer, en la obra éste no sólo tiene una presencia pasiva, casi fantasmal (en tanto aparece y desaparece de escena casi sin ser percibido), sino que también sufre de migrañas (típica dolencia femenina) y es tratado de “cagón” e “impotente”. En contraposición, es Evita quien tiene el rol activo y vital. Avasalladora y prepotente, se presenta como la condición de posibilidad para que su esposo se mantenga en el poder. La idea de una Evita-hombre, además, es llevada hasta su paroxismo: Eva Perón es un travesti. De este modo, en Copi, “la posibilidad se pega al acto” (Aira 55) y la literalidad conduce al extremismo. A partir de este proceso, la obra ridiculiza el mito mostrando sus contradicciones, lo desacraliza y lo transgrede.

El travestismo de Eva, a la vez, revela la circularidad de un referente que se pierde a cada momento. No sólo ella sino también la sexualidad son una representación dentro de una representación. El simulacro (de identidades, de hechos y, como veremos, de la muerte) ya no es simbólico –como lo era en Borges- sino literal. Lo que viene a sostener Eva Perón travesti es que tanto “el original” como “la imitación” no son más que una copia de la copia. Rompiendo con todo el pensamiento binario que rodeó a la figura mítica de Eva Perón, pero también con todo el esquematismo estanco con el que se ha concebido la sexualidad, la obra de teatro no sólo dramatiza paródicamente al “original”, sino que, a su vez, demuestra que “ese original no es otra cosa que una parodia de la idea de que existe un original” (Butler 95). La identidad, en este sentido, sólo puede aparecer en lo travestido, en el disfraz y en el gesto; esto es, en la performance. Si ser mujer es construirse como tal, ser Eva es vestirse como ella, pintarse las uñas de color granate Revlon, es hacerse el rodete. Así, en la obra, Evita no sólo buscará su “vestido presidencial”, si no que le dirá a su enfermera: “Dejáme apoyarme sobre vos...con este vestido es como si me apoyara sobre mí misma” (Copi 78). La Eva actriz de Copi entra, entonces, en un continuo de invención de la invención, que será, como propone Aira, justamente la vida del artista. Si Eva es travesti, también lo es en tanto muta de identidad como cambia de vestuario. El efecto de superficie y máscara, el entramado de artificios, revela la representación imaginaria del mito.

No obstante, dado que Eva Perón no necesita ser mujer, tampoco necesita morir. En la obra, en un juego de inversiones y desplazamientos, todos son víctimas y victimarios; y es Eva Perón, artefacto estético y cultural, visualidad exacerbada, quien concibe y prepara, como una escena más, su propia muerte y funeral. Mientras en Lamborghini el sacrificio corporal funcionaba como soporte para la inmortalidad de una voz, en la Eva de Copi no hace falta poner el cuerpo al servicio de la historia. Basta matar a la enfermera¹ en el rol de “la Señora” para que Evita se haga inmortal como pura imagen. Así, Perón, entre la profecía y la literalidad, hacia el final de la obra expresa: “Eva Perón no está muerta, está más viva que nunca. Hasta hoy la

hemos amado; a partir de hoy la adoraremos. Su imagen será reproducida hasta el infinito...” (Copi 86). En este sentido, Eva, su cadáver, es el lugar del exceso pero también de lo inacabado, “el cadáver maquillado que en su ausencia afirma la muerte como signo activo de una acción vital” (Monteleone).

De esta manera, Copi instala la figura de la Eva-actriz en el escenario-material y, al hacerlo, elabora un metáfora sobre el papel de Evita como representación ficcional. Mujer mitificada se sitúa en las tablas estatales donde despliega su teatro espectacular. Sin embargo, como propone Aira, “la mentira dice la verdad sin saberlo y eso es político” (Aira 107). Evita travesti, cuerpo que huye, no sólo vive, además entra en un juego en el que rechaza a la “Evita Montonera” y, al mismo tiempo, la posibilita para que vuelva y sea millones. Imagen inmortal que no muere pero que mata, se transforma en una mascarada macabra de la historia.

Evita pernocte: la “puta madre”

Néstor Perlongher, en línea de continuidad con Copi, también adopta la proclama “Evita vive”. Escritores malditos los dos, retoman a Eva, en un giro camp, desde el artificio y el margen. Sin embargo, mientras Copi presenta a Eva como una identidad teatral, lujosa y fluida, Perlongher propone una Eva lujuriosa que “sumerge sus líquidos en un mar de cuerpos que entran en un roce que es el goce mismo” (Ybañes 3). Es decir, Perlongher encuentra en el deseo el espacio donde se resquebrajan las fronteras de las formas y el sedentarismo identitario, por lo que, si adopta la frase-eslogan “Si Evita viviera, sería montonera”, a este verso le agrega, en rima, “cabaretera” y “falopera”. Es que mientras la iconografía oficial repuso en Eva un cuerpo femenino, bello y maternal, ausente de connotaciones eróticas, Perlongher lo hace revivir como corporalidad desmesurada. Evita revive como la yegua y la “puta madre” que se restriega, lame y seduce. El contacto físico con las masas que había tenido en el pasado, aquí se somete a literalización y se desvía. En el cuento “Evita vive” el amor por los pobres (en su versión lumpen) se mantiene intacto, pero

su entrega y su exceso se dan desde lo orgiástico. Esta Eva ya no reparte armas ni frazadas, sino que distribuye sexo y marihuana.

Sin embargo, esta erotización de Evita trasciende la voluntad blasfema. Para Perlongher, militante del Frente para la Liberación Homosexual, la lucha por la libertad no podía prescindir del combate por una liberación sexual plena. Es decir, al cambio en las relaciones de producción había que sumar una transformación moral y cultural. En este sentido, en un guiño crítico con la política misógina de los setenta, Perlongher hace surgir un “travestismo discursivo”, donde la política se erotiza y el deseo se politiza. A la naturaleza violenta de Eva suma una sexualidad promiscua y desprejuiciada. “Lo que aureola a esta ‘Eva Montonera’ es un eros violento (...) que como diosa inolvidable, novia de barrio, amazona peronista, resiste con dientes y uñas –escamadas con esmalte Revlon-, grita ‘traición’ a quienes la manosean y baja desde el cielo a chuparle la verruga al comisario” (Baigorria - Ferrer; Perlongher 10). Frente a la mitologización machista, Perlongher incorpora lo rechazado e interviene políticamente a través del lenguaje, construyendo una Eva “mujer, mujer”. Ya no como cuerpo exhibido y deseado, sino como corporalidad exhibicionista y deseante. Así, desintegra los relatos políticos, pero también desvía la tradición literaria iniciada por David Viñas con el cuento “La Señora muerta” (1963). Mientras en este la mujer de la cola –como doble de Eva- es un objeto de deseo que accede a una relación carnal que finalmente termina en velorio (en tanto, no se concreta), en “Evita vive” ella regresa no solo como sujeto de deseos, sino que además vuelve para enfiestar(se). La pulsión erótica, entonces, revoluciona la idea de una Eva como figura sólida y normativa, pero también la expulsa del estereotipo santificador-demonizador, haciendo estallar las clasificaciones.

En este sentido, Perlongher presenta una carnavalización en donde los valores se deshacen y, a su vez, propone una adaptación barroca de Eva. En el cuento “cruza lo místico con lo pornográfico, lo escatológico con lo erótico, para cruzar también el sentido concreto con el doble sentido” (Amícola 68). Los tres relatos en primera persona que componen el cuento hablan de una Evita que vuelve a la vida, pero con los signos de la muerte: mientras en el primero

aparece con las uñas verdes y “con esa piel brillante, brillante y las manchitas del cáncer por abajo”, en el tercero deja olor a muerte. Su aparición, además, ocurre en tres habitaciones de hoteles del bajo y se encuentra rodeada de prostitutas, locas y homosexuales. En unión carnal con ellos, el deseo indomable deshace su rodete y transgrede la moral normativa. Así, esta Evita (viva y muerta, santa y puta a la vez) desciende del cielo para instalarse en el margen y fuera de toda ley. Su presencia, alejada de cualquier verosímil, se funda de esta manera en una doble abyección, ya que, si como propone Julia Kristeva, lo abyecto “es aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden (...) es aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, la mezcla” (Kristeva 11); también es lo que está afuera y expulsado.

Así, el texto de Perlongher revela la falsedad de los otros discursos y los pone en crisis, pero también ilumina un cuerpo ausente, que es el de Eva pero también el de las sexualidades disidentes. Es decir, a través de ella, no sólo entran las voces de maricas, adictos, locas y taxi boys a la literatura, sino que, a la vez, su erotización extrema -su devenir mujer como proceso de deseo-, también es “un proceso de marginalización, de fuga, (...) que suelta *devenires* y que lanza al sujeto a la deriva por los bordes del patrón del comportamiento convencional” (Perlongher 68). Este devenir de Eva (no ser ni una cosa ni la otra, sino estar en el “entre”, en el medio) se instala en el margen como posición minoritaria con respecto al paradigma patriarcal y heterosexual. Al hacerlo, también expresa modos alternativos y contraculturales de subjetivación; se transforma en un ícono gay.

Perlongher rompe el cerco represivo (de los mitos, de las identidades y de la literatura). Desde el espacio del puro goce, cuestiona lo real y, a su vez, problematiza una subjetividad en la cual el nombre y el cuerpo no se subordinan a ningún significante. Eva Perón vuelve, pero sin someterse a ningún poder más que el del deseo y, así, disloca cualquier identificación normativa.

Las mil y una

Como hemos visto, Eva Perón a lo largo de su vida, pero también de su muerte (una muerte, por cierto, que nunca llega del todo) ha sido abordada desde múltiples perspectivas. La excepcionalidad histórica de su figura y sus dos mitos originarios, aunque intentaron elaborar una imagen establecida de esta mujer, contribuyeron al exceso interpretativo. Es decir, cada uno, como la contracara del otro, al reproducir una “física de la coartada” en donde hay “un sitio lleno y un sitio vacío, ligados por una relación de identidad negativa” (Barthes 215), evidenció el plus de significación que excluía su opuesto. Así, en tanto el “todo” de uno, era la “nada” del otro y viceversa, la construcción de Eva, como imagen fija y en movimiento a la vez, dejó de ser unívoca y adquirió un modo de estar siempre desplazado.

La literatura, en este sentido, se hizo cargo de esta representación inacabada y la profundizó. En las décadas del 50 e inicios del 60, cuentos como “Ella”, de Juan Carlos Onetti, “La Señora muerta”, de David Viñas, “Esa mujer”, de Rodolfo Walsh, y “El simulacro”, de Jorge Luis Borges, a pesar de que todavía mantienen una relación fuerte con alguna de las caras del gran mito bifronte, sientan las bases y los puntos para lo que será un proceso de creciente autonomización estética de la imagen de Eva Perón. Así, hacia fines de los '60 y principios de los '70, al mismo tiempo que cobra fuerza el mito de la “Evita Montonera”, Copi, Néstor Perlongher y Leónidas Lamborghini retoman y desvían la tradición literaria y mítico-política. Alejados del realismo, optan por otras formas para esta figura fantástica: Eva comienza a ser un constructo estético-ficcional con nombre propio. A partir de diversos géneros y modos de representarla (como la exageración, la distorsión o la parodia), estos tres autores se distancian de la imposición racionalizadora del aparato mítico y estatal, liberan su imagen y desestabilizan el referente, sin socavarlo del todo. Su literatura, de este modo, se convierte en un punto clave para lo que será la construcción de la Eva diseminada y plural de los '90.

A su vez, en el trabajo con el lenguaje, tanto Lamborghini como Copi y Perlongher encuentran la fuerza para un combate político (no siempre



partidario). Una Eva hecha de discursividades, intertextos, imágenes y voces disímiles, vuelve a la vida y se convierte en el campo de batalla para la apropiación simbólica y real. De esta manera, la representación de Eva, como un cadáver exquisito, se juega en una dialéctica sin síntesis en la cual es una y miles a la vez. Artificio narrativo y cuerpo inmortal que se resiste a las definiciones.

© **Lucila Carzoglio**

NOTAS

¹ En este sentido, en tanto las enfermeras reproducían y multiplicaban el papel de Evita, lo que Eva asesina es su propia representación, pero al hacerlo, le da una nueva vuelta tuerca, ya que de este modo no hace más que multiplicarla.

BIBLIOGRAFÍA

- Aira, César. *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1991. Impreso.
- Amícola, José. *Camp y posvanguardia*. Buenos Aires: Paidós, 2000. Impreso.
- Barthes, Roland. *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. *El hacedor*. Buenos Aires: Emecé, 2005. Impreso.
- Butler, Judith. *El género en disputa*. Barcelona: Paidós, 2007. Impreso.
- Copi. *Eva Perón*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2000. Impreso.
- Cortés Rocca, Paola y Martín Kohan. *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón: cuerpo y política*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998. Impreso.
- Costa, Ivana. "El primero que se atrevió con el mito de Evita". *Clarín*, 28/05/2003. Impreso.
- De Mendonça, Inés y Juan Pablo Lafosse. "Evita sobrevive. Representaciones de Eva Perón en la literatura argentina". *El Interpretador*, 28 (2006). Web 8 de sept. 2010
- Ferro, Roberto. *El lector apócrifo*. Buenos Aires: Ediciones De la Flor, 1998. Impreso.
- Herlinghaus, Hermann, ed. *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago de Chile: Cuarto propio, 2002. Impreso.
- Kraniauskas, John, "Eva-Peronismo, literatura, estado", *Revista de Crítica Cultural*, Nº 24, Santiago de Chile, junio 2002.
- Kristeva, Julia. *Los poderes de la perversión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1988. Impreso.

- Lamborghini, Leónidas. *Partitas*. Buenos Aires: Corregidor, 1972. Impreso.
- “El poder de la parodia”, en: VV.AA. *La política y la historia en la ficción argentina*, Santa Fe: Centro de Publicaciones Universidad del Litoral, 1995. Impreso. (Reproducido en <http://literatura.org/Lamborghini/Solicitante2.html>).
- *El jugador, el juego*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2007. Impreso.
- Martínez Estrada, Ezequiel. *¿Qué es esto? Catilinaria*. Buenos Aires: Ed. Lautaro, 1956. Impreso.
- Monteleone, Jorge, “Ser Evita (Lectura de Eva Perón, de Copi)”. *Bazar Americano*. Web 9 de sept 2010.
- Navarro, Marysa, comp. *Evita. Mitos y representaciones*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002. Impreso.
- Perlongher, Néstor. *Prosas plebeyas*. Buenos Aires: Colihue, 1997. Impreso.
- Perón, Eva. *La razón de mi vida*. Buenos Aires: Peuser, 1951. Impreso.
- *Mi mensaje. El testamento silenciado de Evita*. Buenos Aires: Futuro, 1994. Impreso.
- Plotnik, Viviana. *Cuerpo femenino, Duelo y Nación*. Buenos Aires: Corregidor, 2003. Impreso.
- Rosenzvaig, Marcos. *Copi: sexo y teatralidad*. Buenos Aires: Biblos, 2003. Impreso.
- Rosano, Susana, *Rostros y máscaras de Eva Perón*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006. Impreso.
- Saítta, Sylvia, comp. *Algunas representaciones de Eva Perón en la literatura*. Buenos Aires: OPFyL, 2008. Impreso.
- Santos, Lidia. “Los hijos bastardos de Eva Perón o la literatura bajo el manto de estrellas de la cultura de masas”. *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies*. 24.48 (1999):195-213. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. *La pasión y la excepción*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003. Impreso.
- Soria, Claudia. *Los cuerpos de Eva*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2005. Impreso.
- Taylor, Marie July. *Evita Perón. Los mitos de una mujer*. Buenos Aires: Ed. de Belgrano, 1981. Impreso.



-Ybañes, Roxana. "Evita vive de Néstor Perlongher: el cuerpo de Evita a través del cuerpo de la letra delictiva", II CELEHIS, Universidad de Mar del Plata, 2004. Web 8 de sept 2010.