

ALEPH

número 12
(octubre 1998)



Jornada del sábado 11 de octubre de 1997, organizada con el apoyo de la UCL y del FNRS

Para citar este artículo: Perkowska Álvarez, Magdalena. "La búsqueda del otro y la escritura de sí en Santa Evita de Tomás Eloy Martínez". *Santa Evita de Tomás Eloy Martínez*. *La autobiografía*, número especial de *Aleph: Revista de Literatura Hispanoamericana*, no. 12, Montalvo, Y. (coord.). 1998, pp. 28-38. ISSN 1784-5114. Disponible en: http://ahbx.eu/ahbx/?page_id=7464

LA BÚSQUEDA DEL OTRO Y LA ESCRITURA DE SÍ EN SANTA EVITA DE TOMÁS ELOY MARTÍNEZ

Magdalena PERKOWSKA-ÁLVAREZ
Université Catholique de Louvain

En un breve artículo sobre la última obra de Tomás Eloy Martínez, Mario Vargas Llosa observa que además de ser una novela *Santa Evita* (Argentina, 1995) es muchas otras cosas: "una biografía, un mural sociopolítico, un reportaje, un documento histórico, una fantasía histórica, una carcajada surrealista y un radioteatro tierno y conmovedor". Curiosamente, Vargas Llosa no menciona la autobiografía. En efecto, sería difícil analizar *Santa Evita* como autobiografía porque el autor mismo atestigua la ficcionalidad de la obra: la palabra novela aparece tanto en la portada, bajo el título, como varias veces en el texto, cuando el narrador se refiere a la escritura de *Santa Evita*. Al llamarla novela, el autor implica inmediatamente el pacto novelesco determinando así la actitud del lector. Sin embargo, el lugar prominente que ocupa el autor en el universo de su novela sugiere un importante cruce de códigos, una relación productora de significados.

La presencia del autor en su propio texto no es un fenómeno aislado ni novedoso. Borges en "El Aleph" y "Borges y yo", Gabriel García Márquez en *Cien años de soledad*, Sergio Ramírez en *Castigo divino* y *Un baile de máscaras* y el propio Tomás Eloy Martínez en *La novela de Perón*, son algunos de los ejemplos en el campo latinoamericano. Brian McHale ofrece en su estudio numerosos ejemplos de la literatura norteamericana (Ronald Sukenick en *Up*, Steve Katz en *The Exaggerations of Peter Prince* y Salman Rushdie en *Midnight's Children*) y asocia el fenómeno con la poética

del posmodernismo afirmando que en la inscripción del autor en su texto se realiza una ruptura de marcos, una suerte de cortacircuito de la estructura ontológica. La diferencia entre la presencia autorial en estas obras y en Santa Evita reside en la intensidad del procedimiento. Mientras que en la mayoría de los casos se trata de una presencia momentánea, en Santa Evita la presencia del autor como narrador-personaje domina todo el espacio narrativo. ¿Qué significa el constante retorno a la historia personal del autor que examina su subjetividad, se auto-escribe mientras teje un relato sobre el pasado? "Si no trato de conocerla escribiéndola, jamás voy a conocerme yo" (SE, 390), escribe el autor-narrador-personaje sugiriendo que la historia personal en la que el "yo" se encuentra y desencuentra consigo mismo forma parte de la búsqueda y de la indagación en el cuerpo real y mítico de Eva Perón. Siguiendo esta pauta, examino en el presente trabajo la relación entre el discurso autobiográfico, la búsqueda-escritura del Otro y la reescritura de la identidad nacional en Santa Evita.

Para Philippe Lejeune, la condición sine qua non del relato autobiográfico es la identidad del autor, narrador y personaje que se articula a través de la identidad del nombre propio. Ésta puede establecerse explícita o implícitamente (títulos de las obras publicadas por el autor o una sección inicial en la que el autor declara el pacto autobiográfico) y funciona como un puente entre el autor como una persona real y como un productor del discurso. En Santa Evita, la identidad del autor, narrador y personaje, aunque parcial (no se trata del protagonista), es evidente e informa el texto entero. El nombre propio de la cubierta aparece en la novela junto con numerosos detalles (la profesión y ocupación, la obra, el domicilio) que permiten establecer conexiones entre el autor como realidad extra-textual y el narrador-personaje. Asimismo, se destacan otros elementos del discurso autobiográfico, tales como la narración en primera persona o la retrospección.

Sería difícil, sin embargo, encontrar en Santa Evita un **relato** autobiográfico sensu stricto, es decir, el relato de una experiencia que se despliega cronológicamente. El autor describe la estructura de su novela refiriéndose a la imagen de las alas de una mariposa:

Un ala negra se henchía hacia adelante, sobre un desierto de catedrales y cementerios; la otra ala era amarilla y volaba hacia atrás, dejando caer escamas en las que fulguraban los paisajes de su vida [la de Evita] en un orden inverso al de la historia (SE, 65).

Una de las alas narra la odisea del cadáver de Evita hacia el futuro, mientras que la otra recupera la historia de su vida y remonta el hilo temporal hacia atrás. Por un lado, la narración sigue la trayectoria de un cuerpo real, el cadáver embalsamado de Eva Perón, expuesto durante tres años en la CGT, secuestrado y escondido por los militares en 1955, enterrado clandestinamente en Italia y, finalmente, devuelto a Perón en 1971 y sepultado en la Recoleta en 1976. Por otro, reconstruye un cuerpo mítico que conjuga las esperanzas, obsesiones, fantasías, los miedos y odios nacionales. Hay una tercera línea narrativa, que podría describirse como el cuerpo de la mariposa que sostiene las alas. Es el relato metaficticio donde el narrador cuenta la historia de Santa Evita y se representa a sí mismo en el acto de escribir la novela. Es en esa tercera línea narrativa donde la puesta en escena de la escritura coincide con la puesta en escena del yo. Es importante señalar que la información autobiográfica emerge dispersa, desordenada, diseminada. Los fragmentos de la experiencia del autor no siguen el orden de la vida sino el de la búsqueda y escritura que se desarrollan como un vaivén, que se originan en la tormentosa relación entre el yo del narrador y el objeto de su indagación - ella, la otra. Por eso propongo aquí sustituir el término autobiografía o discurso autobiográfico, demasiado asociados con las características del género al que designan, por el concepto de escritura de sí, acuñado por Michel Foucault, que no se limita a la autobiografía clásica, sino que abarca también otras formas literarias. Se trata de todos los casos en los que un sujeto se pone en relación consigo mismo a través del acto de escribir sobre sí.

El examen del yo que realiza la escritura de sí se vincula normalmente con el estado de crisis, con una relación conflictiva entre el sujeto y la verdad. María Zambrano escribe sobre la confesión que es "un género de crisis que no se hace [necesario] cuando la vida y la verdad han estado acordadas", pero que "se hace preciso" cuando surge "la enemistad entre la vida y la razón". La observación de la filósofa se aplica también a otras formas de la escritura de sí y es válida para Santa

Evita. Si el examen del yo ocupa un lugar tan importante en Santa Evita es porque la confrontación con el cuerpo real y mítico de Evita, la confrontación con Ella, revela fisuras insospechadas en la fisionomía de ese yo, lo redefine y reescribe. El yo que se creía ser sólo yo descubre en sí la presencia de Ella.

Esta escisión entre el sujeto y su verdad parece haberse producido con una llamada que el autor recibió en su casa en Buenos Aires a fines de junio de 1989. Los militares le proponían un encuentro para compartir con él lo que sabían sobre el itinerario del cuerpo de Eva Perón. La noticia de este "comienzo" aparece dos veces en la novela. La primera, al principio (página 64), pero de forma disimulada y lacónica, como si el autor no quisiera compartirla o situarla en este momento de la historia:

A mediados de 1989 yacía yo en una cama penitencial de Buenos Aires ... cuando sonó el teléfono y alguien me habló de Evita. ... No ha llegado el momento aún de contar esa historia, pero cuando la cuenta se entenderá por qué (SE, 64).

La segunda vez se da al final de la novela, en el último capítulo, cuando el narrador cuenta con pormenores su encuentro con los militares. Como predijo, se entiende por qué antes no era el momento de contarlo. La llamada de los militares no fue el comienzo, sino un punto medio, más cercano del final, que despertó un conflicto interno aletargado y durmiente, no sólo personal sino también colectivo, porque estaba relacionado con la identidad argentina.

Toda referencia a la identidad argentina en Santa Evita remite a los procesos fundadores de la argentinidad, al proyecto nacional lanzado, entre otros, por Domingo Faustino Sarmiento en Facundo (1845), a la Argentina culta, civilizada, espiritual, heredera de la cultura europea. La novela de Martínez señala que esta identidad "nacional" es una fantasía ideológica que se cimenta en la exclusión de lo abyecto, de la otredad:

Los indios, los negros candomberos, los crotos, los malevos, los cafishios de Arlt, los gauchos cimarrones, las putas tísicas ..., las milonguitas de provincias: ya todos habían sido exterminados o confinados a sus sótanos de tiniebla. Cuando los filósofos europeos llegaban de visita, descubrían un país tan etéreo y espiritual que lo creían evaporado (SE, 70).

Para mantener el simulacro de una identidad coherente y racional se elimina todo lo que lleva huellas de la irracionalidad o de la otredad. Dice un personaje de la novela, amigo del narrador: "cuando en este país una locura no puede ser explicada, se prefiere que no exista. Todos miran para otro lado." (SE, 245). Y a propósito del cuento "Esa mujer", en el que Rodolfo Walsh describe cómo el Coronel Moorí Koenig (que es también uno de los personajes principales de Santa Evita) se había dejado llevar por una pasión necrofílica hacia el cuerpo de Eva Perón, comenta el narrador:

Todo lo que el cuento decía era verdadero, pero había sido publicado como ficción y los lectores queríamos creer también que era ficción. Pensábamos que ningún desvarío de la realidad podía tener cabida en la Argentina, que se vanagloriaba de ser cartesiana y europea (SE, 304).

En la época a la que remiten estas palabras -años 50 y 60- el narrador se situaba a sí mismo en el ámbito de esta Argentina cartesiana y europea, según lo prueba el plural de las formas verbales en la cita anterior y la siguiente confesión:

Déjenme remontarme a marzo de 1958. Era la época en que me reunía por las noches a leer poemas con Amelia Biagioni y Augusto Roa Bastos.... Yo pensaba entonces en escribir grandes novelas; no sé por qué pensaba que debían ser grandes e intensas, con el país entero como telón de fondo, novelas del tamaño de la vida. También pensaba ... en los abismos que hay entre un signo y su objeto, entre un ser y el azar que lo produce. Pensaba en infinitas cosas pero no en Evita (SE, 80).

Evita se encontraba fuera de su mundo, que era el de la Cultura, de la tradición filosófica europea, de inquietudes espirituales y búsquedas literarias para las que Evita no era un objeto de interés:

no se me pasaba por la cabeza que Evita podría ser una heroína de novelas. No la creía heroína o mártir de nada. Me parecía, ¿para qué mentir?, una mujer autoritaria, violenta, de lenguaje ríspido, que ya se había agotado en la realidad. Pertenece al pasado... (SE, 79).

Entre la realidad del narrador y el mundo en que ella se situaba existía una división abismal. La Primera Dama a la que las élites sociales y culturales del país habían llamado "esa mina barata, esa copera bastarda, esa mierdita, ... el último pedo de la barbarie" (SE, 70) fue relegada al pasado, ese lugar oscuro y cómodo donde la conciencia nacional, y también individual, coloca todo lo que no quiere recordar. Como una "locura" y signo de la otredad, estaba eliminada y no perturbaba el mundo intelectual del narrador. Pero, las cosas que la conciencia aleja, no dejan de existir, sino que siguen definiendo y amenazando desde el afuera al que han sido relegadas.

Así, el narrador cuenta que en 1958 se encontró con Julio Alcaraz, el peluquero de Evita. No se trataba de Evita, sino de una historia ilustrada del cine argentino (80). El encuentro con el peluquero trae el regreso del Otro, su ingreso inesperado en el mundo seguro y coherente del yo que, como veremos después, hace estallar su presunta solidez. Son las doce de la noche, la hora en que los muertos resucitan, cuando el peluquero le enseña al narrador "doce cabezas de vidrio ... que reproducían ... peinados de Evita" (83) y un rizo de su pelo. Éste, al mirarse en el espejo, se descubre una cara de fantasma (84). Una realidad o una parte de su yo que llevaba muerta se acaba de revelar, aunque todavía no se hace ver como realidad sino como un fantasma, algo que es y no es a la vez. Lo que sigue a esta revelación inicial es un ritual de encuentros "todos los miércoles a las nueve" (84) durante los cuales el peluquero recuerda a Evita y el narrador toma apuntes. Si bien estas prolongadas sesiones nocturnas que, a veces, hacían olvidar "toda sed y deseo" (84) señalan ya el principio de una fascinación y atracción, el narrador todavía no lo reconoce. Su resistencia se expresa en una retórica de negatividad que permea esas páginas: "entonces no lo entendí así" (83), "sin que yo lo supiera" (84), "mi imaginación estaba lejos de Evita" (85). Lo notable es que el narrador tiñe de negativo los vocablos que

remiten a la racionalidad: saber, entender, la imaginación, como si quisiera disociar el dominio de la razón del atractivo que Evita ejerce sobre él. Son espacios separados y alejados de sí; el "yo" todavía se resiste a la idea de que "ella" opere en él. Si escribe sobre Evita transcribiendo los monólogos del peluquero, lo hace no por interés, sino, como lo afirma, "por pura inercia intelectual" (85).

La atracción descubierta en la peluquería de Julio Alcaez se intensifica en los años sesenta. Quizás porque la leyenda del cuerpo desaparecido rescata a Evita del pasado y la convierte en presencia: "A fines de los años sesenta, el misterio del cuerpo perdido era una idea fija en la Argentina" (302). El narrador no queda a salvo de esta obsesión y se contagia con el virus de la locura que, como hemos visto, nada debía tener en común con la argentinidad. Según cuenta la novela, a fines de los años sesenta Tomás Eloy Martínez se encuentra en París con Rodolfo Walsh. Walsh adelanta la hipótesis de que el cuerpo se halla en la carbonera de la embajada argentina en Bonn. La réplica del narrador es inmediata: "-Vayamos a buscar el cuerpo -me oí decir-. Salgamos para Bonn esta noche" (305). De acuerdo con los estudios realizados por Lacan, los deseos, lo indecible e insimbolizable se acumula en el inconsciente y crece allí como un cuerpo ajeno, para surgir a la superficie cuando el sujeto menos lo espera, en su lenguaje o sus actos, revelando el descentramiento de la identidad que se imaginaba a sí misma sólida. El desdoblamiento del hablante registra aquí el momento en que este otro yo o el yo que es otro surge a la superficie: hay un "yo" apremiado e insistente que habla traicionando las zanjas ciegas del inconsciente y otro, más sosegado, que lo oye hablar. No sólo el narrador se siente sorprendido por lo que dice y hace; también lo están sus amigos. Sobre la reacción de Walsh comenta: "me contempló con curiosidad desde la lejanía de sus anteojos opacos. Sentí que mi obstinación lo tomaba por sorpresa." (SE, 306). El amigo del narrador que trabajaba en la embajada en Bonn y a quien éste pidió todos los documentos contables manifestó una actitud parecida: "Lo vi observarme con extrañeza, como si ya no supiera quién era yo" (SE, 307). Años más tarde, ya en 1989, uno de los testigos dice del narrador: "Está

mal de la cabeza" (SE, 242), sugiriendo que para un observador externo el narrador ya no controla la realidad, que vive entregado a una locura, que su experiencia y su razón están en conflicto.

La llamada de los militares inicia la última etapa del acercamiento al otro que es Evita. La escritura a través de la cual se dibuja el "yo" revela que Evita se convierte para el narrador en una obsesión, una pasión, una fascinación, un objeto de deseo. Se establece así un sorprendente pero muy significativo paralelo entre la historia del narrador y la de los militares, especialmente la historia del Coronel Moori Koenig. A primera vista hay poco vínculo entre estos personajes. Uno es militar, representante del poder; otro es escritor que "[se ha] pasado la vida sublevándo[se] contra los poderes que prohíben o mutilan historias" (SE, 387). Ambos pertenecen, sin embargo, o creen pertenecer, al mundo del orden, a la Argentina cartesiana y europea en la que no caben los desvaríos. Ambos se acercan a la otredad que Evita simboliza y terminan descubriendo que la integridad y coherencia de su identidad, de su "yo", no era sino un simulacro.

En la novela, el Coronel es el encargado de la operación de eliminación del cuerpo de Evita. El contacto con el cuerpo y los percances que sufre el operativo perturban al Coronel. Se siente fatalmente atraído por el cadáver, dominado por un deseo que reta todas sus creencias y costumbres. Descubre en Evita la parte carente, reprimida de su "yo" -una partícula del caos, del placer y del goce primario- que empieza a ejercer una atracción irresistible; su vida e identidad empiezan a resquebrajarse. Ante un sujeto así escindido se abren dos caminos para recobrar la unidad primaria: eliminar el deseo que marca la carencia y volver al simulacro de una estructura coherente y ordenada o aceptar la carencia y seguir las pautas señaladas por el deseo. El Coronel trata de eliminar la causa del desorden, de su desorden: el operativo militar en que participa es también una pugna personal en contra del Otro. Pero, poco a poco sucumbe. Su cuerpo se desmorona, sufre de insomnio, de una sed alcohólica irremediable; Evita llena todo su espacio -su trabajo, casa, familia- y termina convirtiéndose en la única realidad del Coronel.

La historia del autor en pos de Evita o Santa Evita repite la historia de los personajes de la novela, es un reflejo especular de las contradicciones que experimenta

el Coronel, y también la Argentina, frente al cuerpo -real y mítico- de Eva. Pasa de la indiferencia o aversión inicial a una fascinación indomable. Son las palabras y las imágenes a las que recurre el narrador que construyen el paralelo entre él mismo y el Coronel. El Coronel sentía una sed atroz; el narrador explica que en su investigación se ve llevado por la sed (64). Moori Koenig sufría de insomnio que "era también su incendio" (207); Tomás Eloy Martínez dice de sí mismo: "no pude dormir. Nunca más tuve paz para dormir..." (246-247). La casa del Coronel estaba llena de fotos de Evita (306-307). De su propia casa dice el narrador: "en mi casa, Evita flota ... Escribo en el regazo de sus fotos" (SE, 204). Un asistente del Coronel, el mayor Arancibia, mata a su esposa cuando ésta trata de entrar en el cuarto donde está escondido el ataúd con el cuerpo. Traumatizado por lo que acaba de hacer, el militar confunde los nombres de la esposa y del cadáver y los fusiona en una amalgama que contiene los dos: Evita y Elena se convierten en "Elita" o "Evena" (272). El narrador también confunde nombres de dos mujeres: el de Evita que lo fascina y obsesiona y el de Irene, un gran amor del pasado. Cuando el padre de Irene le dice "-Ahora podemos hablar de Evita" (243), el narrador siente u oye "«Podemos hablar de Irene»" (243). Finalmente, tanto el narrador como el Coronel se imaginan a Evita como mariposa. El último apodo con el que el Coronel nombra a Evita (y también las palabras más tiernas de la novela) es "Mariposa mía" (361). Es el último eslabón de una cadena de nombres que articulan la lucha del Coronel con el otro que es Evita: Esa mujer significa el rechazo y repudio; La Difunta y Persona marcan una paulatina aceptación y en Mariposa mía se realiza la total entrega al Otro. Para el narrador, Evita también se convierte en una mariposa: "Pasaron algunas noches y soñé con Ella. Era una enorme mariposa suspendida en la eternidad de un cielo sin viento" (65). Esta mariposa es Evita convertida en "heroína de novela" (80), que antes no podía ser, y en novela, última etapa de un largo proceso de verse en el espejo del otro, y descubrir que no sólo el Otro es múltiple, sino que también uno mismo lo es, que en un mismo espacio personal convergen la locura y la razón, la fascinación y el rechazo, el repudio y el deseo, que entran en un diálogo interminable, se afirman y se niegan, se dicen y se desdicen, que nunca se dejan de escribir.

He sugerido al principio de este trabajo que en Santa Evita se conjugan la búsqueda-encuentro con el Otro, la escritura de sí y la reescritura de la identidad nacional. Véase, por ejemplo, esta cita:

Si esta novela se parece a las alas de una mariposa ... también habrá que parecerse a **mí**, a los restos del mito que fui cazando por el camino, a la **yo** que era **Ella**, a los amores y odios del **nosotros**, a lo que fue mi patria y a lo que quiso ser pero no pudo (SE, 65).

Esta triada: ella-nosotros-yo subyace en toda la novela. Y es que el yo que es Ella o el yo que descubre cómo Ella lo rehace desde dentro, es un caso particular del nosotros. Como para el narrador o el Coronel, para el nosotros argentino Evita es la otredad que destruye los simulacros de coherencia y unidad. Eva Perón viva y, después su cuerpo, son lo que Žizek llama síntoma social: "el momento cuando el antagonismo social inmanente asume una forma positiva y surge en la superficie de lo social, el momento cuando se hace evidente que la sociedad 'no funciona', que el mecanismo social cruje". Fascinado con su propia incoherencia y con la que descubre en su país confrontándolo con el cuerpo plural e inquietante, el narrador registra en su novela la multiplicidad de respuestas que estimula Evita: crítica, alabanza, miedo, fascinación, repudio, exceso, locura, contención, entrega, sacrificio, burla y muchas más. Cada una de ellas es otra faceta del reflejo especular entre el nosotros y el Otro, sugiriendo que ni el nosotros ni el otro son únicos, sino que se multiplican en un diálogo sin fin.

En "History and Literature: Reproduction or Signification in the Writing of History", Lionel Gossman propone entender la investigación del historiador como la búsqueda de sí mismo; su diálogo con el pasado debe responder a las preguntas que a él no le permiten dormir. El novelista que trabaja con la historia no difiere mucho del historiador y, por lo tanto, el principio de su diálogo personal con el pasado también debe determinar su escritura. En Santa Evita, la pregunta principal es "¿Quién es ella?", pero se traduce inmediatamente en "¿Quiénes somos nosotros?" y "¿Quién soy yo?". Tomás Eloy Martínez reescribe la historia de Eva y su cuerpo desde las entrañas de sí

mismo, desde las obsesiones y preocupaciones que ella había sembrado en él. Santa Evita es una novela que conjuga la exploración de fenómenos de orden socio-histórico con una exploración de sí mismo. Esta combinación dota el texto de una enorme fuerza de convicción. Al descubrir que la Argentina no es únicamente cartesiana y europea, y al reescribirse a sí mismo y a la identidad nacional en términos que incluyen, aparte de lo racional, también la locura, el deseo, la obsesión, el odio y la fascinación incontenibles, el autor tiene que asegurar que, al contrario del cuento de Walsh, su novela no se leerá únicamente como ficción. Al inscribir su propia historia en este universo, al hacer recurso del imán de la referencialidad y verdad que connota toda escritura de sí -o, volvamos a la palabra del principio, toda autobiografía- quiebra el marco entre el mundo de la ficción y la realidad extratextual; si la realidad entra en la ficción, lo contrario, es decir, la ficción que se hace realidad, también es posible y, por consiguiente, creíble, verosímil. Así, la escritura de sí hace posible escribir un nosotros diferente.