



Revista Chilena de Literatura

ISSN: 0048-7651

rchilite@gmail.com

Universidad de Chile

Chile

Lagos, María Inés

GÉNERO Y REPRESENTACIÓN LITERARIA EN LA CONSTRUCCIÓN DE EVA PERÓN:
NARRACIONES DE ABEL POSSE, ALICIA DUJOVNE ORTIZ Y TOMÁS ELOY MARTÍNEZ

Revista Chilena de Literatura, núm. 68, abril, 2006, pp. 73-103

Universidad de Chile

Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=360233399003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

GÉNERO Y REPRESENTACIÓN LITERARIA EN LA
CONSTRUCCIÓN DE EVA PERÓN:
NARRACIONES DE ABEL POSSE, ALICIA DUJOVNE
ORTIZ Y TOMÁS ELOY MARTÍNEZ

María Inés Lagos
Universidad de Virginia

Desde su muerte en 1952, la historia de Eva Perón ha sido escrita y re-escrita por historiadores y novelistas¹. Además, numerosos testigos han ofrecido versiones personales y anécdotas en entrevistas y testimonios que, a su vez, han alimentado el mito y han contribuido a re-crear su imagen. Sin embargo, la construcción de imágenes de Eva no comienza después de su muerte, sino mucho antes, pues la misma Eva y su entorno político se encargan de crear y recrear sucesivamente su figura. Hoy día, los medios de comunicación de masas han convertido este tipo de proceso en un hecho cotidiano, pero en la década de los cuarenta y cincuenta no se acostumbraba dedicarle tanta atención a la imagen de la esposa del Presidente de la República, quien normalmente no intervenía en política sino que se limitaba a representar el papel de consorte en las ceremonias oficiales o se encargaba de presidir organizaciones de beneficencia. El caso de Eva Perón es diferente, y no solo porque es una conocida y “destacada” (Navarro 1994,

¹ En “La Mujer Maravilla ha sido siempre argentina y su verdadero nombre es Evita”, Marysa Navarro evalúa la bibliografía en torno a la creación del mito y las ideologías detrás de su construcción. Para un examen de la imagen de Evita en la literatura, véanse Ana María Amar, Andrés Avellaneda y Viviana Paula Plotnik; sobre el mito y las versiones documentales y cinematográficas, véase Nina Gerassi-Navarro.

87) actriz antes de convertirse en la Primera Dama de Argentina en 1946, cuando Juan Domingo Perón asume la presidencia².

En este ensayo examinaré tres narraciones publicadas a mediados de los noventa que construyen “nuevas” imágenes de Eva Perón. Éstas son: la novela de Abel Posse, *La pasión según Eva* (1994), *Eva Perón. La biografía* (1995) de Alicia Dujovne Ortiz y *Santa Evita. Novela* (1995) de Tomás Eloy Martínez, relatos que a partir de textos de la época y de las sucesivas recreaciones que se han hecho desde entonces ofrecen ejemplos de cómo se compone una vida. Si consideramos que la modalidad discursiva configura la historia y el retrato de la protagonista, como propone Hayden White cuando sugiere que el “emplotment” o modo de estructurar la secuencia de una narración cuenta un tipo particular de historia (7), no debiera sorprender que a pesar de utilizar las mismas fuentes, estas narraciones ofrecen retratos considerablemente diferentes y no solo debido a posibles razones ideológicas³. Pondré especial atención a las estrategias discursivas, pues cada uno de estos escritores resuelve el dilema de cómo dar voz a un personaje histórico de manera diferente. Este análisis, que ilumina los procedimientos utilizados en las tres narraciones, pone de relieve el contraste entre ellas y ejemplifica el modo cómo las estrategias narrativas modifican la historia que se cuenta. Me detendré en la novela de Abel Posse, pero no porque concuerde con la imagen de Eva que propugna, sino porque en su modo de narrar al otro, una mujer y figura histórica ampliamente reconocida, a la vez que se autodenomina “coordinador” de una “biografía coral” (11) reconociendo así la dificultad de hablar por el otro, curiosamente crea una voz para Eva Perón, en vida y después de muerta. Me referiré también a la construcción genérica que en el caso de Evita merece especial atención⁴.

² En su biografía, Marysa Navarro sostiene que Evita es una figura destacada antes de conocer a Perón y que “comienza a encabezar compañías en 1939, desplegando a partir de entonces una actividad sostenida” (1994, 87).

³ El narrador-personaje de *Santa Evita* declara: “Esta historia ha sido contada muchas veces, y nunca de una sola manera” (170).

⁴ Como revelan muchos artículos y libros periodísticos sobre Eva Perón, sus detractores han puesto el énfasis en aspectos relacionados con el género y su vida privada (Navarro 2002, Díaz).

Si consideramos al autor de una novela histórica o de una biografía, como una especie de etnógrafo, habría que recordar que, según postula la nueva etnografía, las verdades etnográficas son “inherentemente *parciales*” (Clifford, 7, subrayado en el original). Así como “la antropología ya no habla con automática autoridad por otros a los que se define como incapaces de hablar por sí mismos” (Clifford, 10), el novelista histórico contemporáneo también toma precauciones para no imponer su voz o sus opiniones⁵. Como observa James Clifford, ya desde los años sesenta las convenciones de la etnografía han cuestionado la relación del etnógrafo con su sujeto, lo que ha originado una transformación en la aproximación al objeto de estudio: “Una vez que se comienza a considerar a los ‘informantes’ como co-autores, y al etnógrafo como escriba y archivo, así como observador que interpreta, podemos preguntar nuevas, críticas preguntas de todas las etnografías” (Clifford, 17). De estas reflexiones se concluye, por una parte, que el observador o el narrador han perdido la autoridad para escribir al otro y, por otra, que dentro de este marco de referencias, el etnógrafo, como el historiador o el narrador, está históricamente situado y se le exige que se identifique (Clifford, 19). Como resume Clifford, confirmando lo que los teóricos posmodernistas han subrayado en cuanto a la disminución de la autoridad del narrador, “ya no hay ningún lugar que ofrezca una visión panorámica (desde la cumbre) desde el cual se puedan trazar las manifestaciones de la vida humana, no hay un punto de Arquímedes desde el cual representar el mundo” (22). Sin embargo, el hecho de que ya no se puedan calificar de absolutamente verdaderas las observaciones del etnógrafo, unido al reconocimiento de la parcialidad y del carácter histórico de su labor constituye una liberación, en opinión de Clifford: “¿Pero no es una liberación, también, reconocer que ya no se puede escribir acerca de otros como si fueran objetos discretos o textos?” (25). Estas observaciones sobre el trabajo del etnógrafo y su relación con su objeto de estudio ayudan a entender la importancia de la aproximación del novelista o del biógrafo a su sujeto.

Los tres textos que examino representan a Eva Perón de modos diversos y, aunque repiten las mismas anécdotas y hasta las mismas frases, cada uno entrega una construcción discursiva particular y un retrato diferente.

⁵ Las traducciones de citas en inglés a lo largo del trabajo son mías.

En *Santa Evita*, Tomás Eloy Martínez cuenta la historia de Eva a partir de la leyenda que se creó en torno a su cadáver, y para ello recurre a la persona de un narrador-investigador –llamado Tomás Eloy Martínez dentro de la novela– que por años ha estado buscando una manera de contar esta historia. Éste recrea la historia de su personaje siguiendo las peripecias del cadáver e investigando los efectos que tuvo en la vida de varios testigos, especialmente aquellos que estuvieron a cargo de darle sepultura después de la caída de Juan Domingo Perón en 1955. Pero, si bien ya aparece el yo narrativo en una nota en la página 40, este narrador personal no se presenta en el cuerpo del texto sino hasta la página 55, cuando llama al texto una novela: “En esta *novela* poblada por personajes reales, los únicos a los que no conocí fueron Evita y el Coronel” (55, mi énfasis). Así, después de un comienzo que sigue las pautas de la narración tradicional –un narrador anónimo en tercera persona– irrumpe con fuerza la personalidad del narrador, quien, en el modo metafictional, se presenta como alguien que cuenta una crónica basándose en lo que ha investigado, aunque sin proporcionar una bibliografía. No obstante, como es autor de varios libros sobre Perón, los lectores obviamente confían en su versión de los hechos. Martínez crea una voz dentro del texto sin arrogarse una posición de autoridad; al contrario, reitera las dificultades que ha tenido para contar las vicisitudes de un personaje histórico que nunca conoció. Cuando recrea la interioridad de Eva lo hace con la conciencia de que se trata de una invención, y cuando escribe un guión basado en las transcripciones de los discursos de su renuncia a la candidatura a la vicepresidencia le lee el texto y las acotaciones al informante que supuestamente estuvo presente en el palco –el peluquero Julio Alcaraz– para saber si le parece fiel a la verdad histórica (98-115). El narrador finge querer tener la certeza de que no traiciona los recuerdos del testigo ni la voz de su sujeto. Si bien la novela de Tomás Eloy Martínez no se enfoca en la recreación de la intimidad de Eva, sino que es un relato centrado en el mito del cadáver extraviado, de hecho reconstruye episodios de la vida de Eva. Por ejemplo, reproduce con gran acierto dramático un diálogo entre Eva y su madre (40-46), y muy efectivamente entremezcla los testimonios de Alcaraz cuando relata una escena en la Residencia Presidencial en la que Eva confronta a Perón después del acto público del 22 de agosto de 1951 que se conoce como “el renunciamiento”. En letra cursiva Martínez transcribe las palabras del testigo, pero antes advierte juguetonamente: “Lo que sigue, mal que me pese, es una reconstrucción. O, si alguien lo quiere, una invención: una realidad que resucita. Antes de

escribir estas páginas tuve mis dudas. Cómo hay que contar esto: ¿Alcaraz habla, yo hablo, alguien escucha, o hablamos todos a la vez, jugamos al libre juego de leer escribiendo? Alcaraz habla. Yo escribo” (86). El testimonio ficticio de Alcaraz resulta ser una pieza clave para entender un momento crucial en el desarrollo político y personal de Eva. La figura que el narrador recrea del peluquero parece una fuente fidedigna por el tipo de acceso que seguramente debe de haber tenido a la vida íntima en el Palacio Unzué. En sus palabras –como las reproduce Tomás Eloy Martínez– comprobamos la energía con que Eva enfrenta a Perón y la pericia de Perón para responderle, pero también la brutal honestidad (crueldad) con la que, para terminar la discusión, le revela que está muriéndose de cáncer⁶. Las supuestas opiniones de Alcaraz sobre su papel en la construcción de Eva son importantes para comprender cómo se van componiendo, en la ficción y en la realidad, las imágenes de Eva. El peluquero declara con orgullo: “Al fin de cuentas, Evita fue un producto mío. Yo la hice” (83). Y luego: “Yo la hice –repetió– Yo la hice. De la pobre minita que conocí cerca de Mar del Plata hice una diosa. Ella ni se dio cuenta” (84). Y el narrador agrega irónicamente: “Diez años después Perón diría lo mismo” (83), juicio que reproduce literalmente más adelante: “‘A Evita yo la hice’, dijo [Perón]. ‘Cuando se me acercó, era una chica de instrucción escasa, aunque trabajadora y de nobles sentimientos. Con ella me esmeré en el arte de la conducción. A Eva hay que verla como producto mío’” (189)⁷. *Santa Evita* es la historia de una pesquisa que se apoya en la fuerza de un mito que erige en “Santa” a su protagonista⁸. Con gran inteligencia y dominio

⁶ Tomás Eloy Martínez cuenta en una entrevista con Juan Pablo Neyret cómo historias imaginadas que cuenta en su novela *Santa Evita* han sido luego tomadas como verdades históricas. Un ejemplo es la escena en que Perón le dice a Eva que no puede ser vicepresidenta porque tiene cáncer, que aparece en la película *Eva Perón* (1996) de Juan Carlos Desanzo como hecho histórico. Lo mismo ha sucedido con otros episodios inventados, sugiere Martínez.

⁷ Varias fuentes mencionan que Perón recuerda, equivocadamente, que Eva era rubia cuando la conoció en 1944 (Posse, 149, Fraser y Navarro, 33). Este comentario muestra cómo el mismo Perón recuerda una imagen construida de Eva, aunque cree genuinamente que es su recuerdo. Paola Cortés Rocca y Martín Kohan reflexionan sobre lo que significa “hacer a Evita” en *Imágenes de vida, relatos de muerte* (90–5).

⁸ Según David William Foster, el título de Martínez “es ciertamente perverso” (1995, 368); en su opinión, el interés de la novela está en el paralelo que se establece entre la historia del cuerpo de Eva y la historia de Argentina.

del lenguaje, el narrador pretende pasarle al lector gato por liebre sin pestañear. Para ello utiliza con gran maestría e irreverencia las posibilidades de la metaficción y de las teorías posmodernas, mezclando historias verdaderas con episodios apócrifos. De una manera lúdica, el texto agrega nuevos perfiles al retrato de Eva y la historia argentina, destruyendo toda pretensión de recuperar una verdad⁹.

Alicia Dujovne Ortiz, por su parte, escribe una narración que titula, en su traducción castellana, *Eva Perón. La biografía*, estableciendo ya en su subtítulo el tipo de narración de que se trata, y planteándole al lector un pacto de lectura¹⁰. Su tarea es contar la vida de Eva Perón, y para ello acude al mayor número de fuentes posible. Muchas veces, Dujovne no escoge una versión de los hechos, sino que entrega varias alternativas sin asignarle a una sola de ellas el carácter de verídica. Este método, que puede resultar confuso para quien esté buscando la “verdadera historia”,

⁹ Tomás Eloy Martínez ha subrayado en sus entrevistas que *Santa Evita* es una novela, una creación suya a partir de un personaje histórico, a la que denomina novela ya desde el subtítulo (Neyret). En su análisis de la novela, Idalia Villanueva Benavides observa que Martínez convierte a los personajes en narradores, “los cuales no resultan nada confiables” (9). *Las memorias del General* (1996), libro paralelo a *Santa Evita*, tiene como base una entrevista de Tomás Eloy Martínez a Perón realizada en 1970 en Madrid. En su prólogo, el autor cuenta las dificultades que tuvo para hacer que Perón hablara sobre el pasado, y especialmente sobre Evita. De modo similar al narrador de *Santa Evita*, Martínez, el autor, se impacienta con las lagunas e inexactitudes que caracterizan el testimonio de Perón, y decide investigar la verdad entrevistando a otros testigos y buscando el resto de la información en documentos históricos. La fútil experiencia de Martínez explicaría la actitud del narrador de *Santa Evita*, pues le resulta imposible desentrañar la verdad por más que investiga. “Pero cuanto más investigaba, más se me confundían las verdades. Los documentos y, con frecuencia, también los recuerdos de los testigos contradecían a tal punto lo que Perón o los historiadores de Perón habían sancionado como verdad que a veces yo creía estar ante dos personajes distintos” (13). Fraser y Navarro afirman que el libro de memorias de Perón, publicado en 1976, no es una fuente confiable de información sobre su carrera o su vida privada (33).

¹⁰ Aunque tanto el libro de Dujovne como el de Navarro (1994) son biografías, es necesario precisar que son dos tipos diferentes de biografía. Mientras *Evita* de Navarro es un estudio historiográfico respaldado por una investigación documentada, la biografía de Dujovne tiene otro carácter y cumple otros propósitos. Dujovne le dice a Jason Weiss en una entrevista que ella no es historiadora sino novelista (45) y se puede colegir de sus declaraciones que esta es una historia en la que ella está muy envuelta emocionalmente (“en el caso de Evita, fluctúa permanentemente entre el amor y la rabia”, 47).

contribuye a ganar la confianza del lector que está consciente de cómo intereses políticos e ideológicos han contribuido a crear imágenes oficiales y estereotipadas de Eva¹¹. Pero, otras veces, Dujovne entrega perentoriamente una sola interpretación, aunque se trate de un tema en que hay diversidad de opiniones¹². Otra característica de su estilo es introducir numerosas digresiones en las que alude a obras literarias o a escritores, establece relaciones con la historia de la época y agrega sus propios comentarios, creando así una voz dentro del texto, pero una voz con opiniones a veces irrelevantes o demasiado tajantes¹³. Los lectores podemos distinguir entre las opiniones que entrega la persona de la biógrafa, de los hechos que cuenta sobre su sujeto¹⁴. No obstante, a medida que avanzamos en la lectura nos damos cuenta de que Dujovne se convierte en un biógrafo con opiniones fuertes, muchas veces antagónicas y socarronas, que pierde la serenidad y se exaspera con su personaje, al que critica con un lenguaje desenfadado e irónico¹⁵. Pero en los tres últimos capítulos abandona este estilo y entrega una lectura extraordinariamente perspicaz y cándida de la personalidad y acciones de Evita, y de su relación con Perón. En estos capítulos, Dujovne menciona sus propios recuerdos de niña y su percepción de Eva Perón en esos años. Cuenta que su opinión no correspondía a la de sus padres, por lo que tenía cuidado de no expresarla en voz alta. Así, Dujovne es un biógrafo que participa en su reconstrucción del personaje e

¹¹ En su reseña al libro de Dujovne, Mark Falcoff critica el tipo de aproximación de la autora. Falcoff dice que Dujovne “actúa como una especie de aspiradora para cada rumor e historia sobre su sujeto” (A18, 6). La autora cuenta en su entrevista con Weiss que en relación con la historia de Evita “hay treinta versiones alrededor de cada hecho de su vida, y en mi libro yo abro el abanico de versiones... Admite todas las versiones, por lo menos las presenta. Eso gustó en la Argentina” (50).

¹² Por ejemplo, sin ofrecer interpretaciones alternativas, Dujovne favorece la versión de que Eva asciende como actriz acostándose con quien sea necesario para conseguir lo que quiere, y luego descartando a sus amantes cuando ya no le son útiles (47). Fraser y Navarro no están de acuerdo con esta interpretación (24).

¹³ Véanse, por ejemplo, 74, 123, 174.

¹⁴ Véanse los comentarios sobre los cabellos teñidos de rubio de Eva, 85; sobre el cambio en los documentos, 136; sobre Isabelita, la tercera esposa de Perón, 136-37; sobre las visitas a la joyería Ricciardi, 159; suposiciones sobre las joyas, 159; sobre el gusto de Eva, 171; comentarios sobre la carta que Eva le escribe a Perón en el avión que la lleva a Europa, 175; comentarios sobre Eva, 189.

¹⁵ Ejemplos se pueden encontrar en 121, 123, 181, 203.

interviene en la historia construyendo su propia persona a lo largo del texto. Sin embargo, difiere del narrador-cronista de Martínez, primero, porque en su caso no se trata de un discurso ficticio, y segundo, porque no parece dudar de su capacidad para entregar un retrato fidedigno de Eva¹⁶.

De estos tres textos, el único que recrea la voz de Eva a través de monólogos es la novela de Posse, *La pasión según Eva*. Sin embargo, en la “Nota” introductoria, donde presenta su versión de la vida e intimidad de Eva Perón, el novelista le ha revelado al lector que contará la historia de la protagonista en forma de una “novela coral” (11). Si bien por una parte el acercamiento de Posse se asemejaría al método del etnógrafo posmoderno que desconfía de su capacidad para contar la “verdadera” historia del otro, paradójicamente introduce entre las voces la de Eva, sugiriendo así que posee la autoridad y pericia que le otorga su oficio de narrador para recrear una versión de un tema histórico complejo y todavía vigente. Si bien el marco que utiliza Posse revela su autoconciencia como autor al prevenir al lector del carácter mediatizado de la retórica textual de su relato, en el texto mismo se da la impresión de que se transcribe la voz de Eva Perón y de su círculo íntimo como si fuera una reproducción de la realidad.

En la “Nota” que antecede al texto, Posse declara que su relato se origina en circunstancias históricas y que “*todas las palabras, o casi todas, surgen de versiones reconocidas, de declaraciones o de textos*” (11, mi énfasis). En su cuidadosa presentación, que se lee como acotaciones escénicas, Posse pone sobre aviso al lector, subrayando que su reconstrucción ha sido escrita a modo de coro griego que les pertenece a todos. Sugiere que la suya es una “biografía de grupo, con personaje central,... con fondo de coro y pueblo” (11). Observa también que el marco temporal que adopta para contar la historia, los últimos meses de vida de Eva Perón, proviene de una desproporción, una larga muerte y corta vida. Y al definir su papel de novelista afirma que es “más bien un coordinador de las versiones y peripecias que fueron delineando el mito” y considera que con su discurso recobra un destino (11).

¹⁶ Foster opina que la biografía de Dujovne merece los calificativos que le asigna Augusto Roa Bastos al considerarla “el libro definitivo”, y sostiene que a Dujovne le interesa Eva Perón especialmente desde la perspectiva de la historia de la mujer. La presencia de Evita en un mundo masculino es lo que inspiraría a Dujovne según el crítico (117).

Posse concluye su libro con una lista de agradecimientos y una bibliografía. En sus palabras finales –“Agradecimiento del autor”– reitera que su texto ha “tratado de respetar todo lo sustancial... todos los personajes son reales” (321). Al dilucidar la historia de Eva, agrega, ha recogido “las más variadas versiones”, permaneciendo fiel a los hechos históricos. Llama a Eva una “personalidad extraordinaria” (321), una mujer admirada por muchos y odiada por pocos, que merece ser considerada por sobre las pequeñeces de la política contingente. Desde la nota preliminar a los agradecimientos y la bibliografía parece que las consideraciones históricas hubieran tenido prioridad en la composición del texto; pero por sus advertencias –y por su obra anterior¹⁷– sabemos que el autor reconoce el desafío que significa escribir sobre una figura controvertida de proporciones míticas. *La pasión según Eva* comparte los rasgos de varios géneros establecidos, tales como la novela histórica, la biografía, la historia, el testimonio o historia oral y la autobiografía ficticia¹⁸.

El relato que construye Posse en torno a la figura de Eva Perón no solo evoca situaciones de representación histórica, sino también de representación genérica. Según la lista que incluye Posse en su bibliografía, la mayoría de los historiadores y periodistas que han escrito y estudiado a Eva Perón han sido hombres. Además, sabemos que en la elaboración de sus textos y discursos han intervenido figuras masculinas. Sus memorias o apuntes sobre su vida, que en la novela el personaje llama irónicamente *La razón-sinrazón de mi vida* (195), fueron escritas, en su primera versión, por el periodista y emigrado español Manuel Penella da Silva. Eva parece haber quedado contenta con la interpretación y formulación que de sus sentimientos hizo Penella da Silva, pero este texto fue censurado y revisado por dos editores, uno de ellos Raúl Mendé, para que se atuviera a las ideas peronistas (115-18, 134; Navarro, 1987, 181)¹⁹. Los discursos públicos de

¹⁷ Véase, por ejemplo, el estudio de Elzbieta Sklodowska que analiza la concepción de novela histórica de Posse y revela la autoconciencia del autor en su manejo de este tipo de forma novelística.

¹⁸ Para un análisis de *La pasión según Eva* como biografía ficticia y su relación con la novela histórica, véase Matías Barchino.

¹⁹ El tema de la honestidad de las memorias lo toca Eva brevemente cuando le confiesa a Irma, su criada, que hay cosas que no puede contarle a Penella (Posse, 112). Sobre la composición de *La razón de mi vida*, véanse Fraser y Navarro (139), y Dujovne (250–53).

Eva fueron escritos por el que fuera su guionista cuando era actriz, Francisco José Muñoz Azpiri. Entre los guiones de Muñoz Azpiri merecen especial atención los de la serie “Heroínas de la Historia”, que escribió especialmente para Eva cuando ya era amante de Perón, y que parecen haber ejercido gran influencia en la futura Primera Dama²⁰. No es de extrañar entonces que los interlocutores de la protagonista en la novela sean también de preferencia masculinos. Por ejemplo, en el círculo de sus íntimos se encuentran el padre Hernán Benítez, su confesor y uno de los testigos más destacados en la novela, junto al administrador de la Residencia Presidencial –el Palacio Unzué–, Atilio Renzi, secretario y confidente de Eva. Otras voces corresponden a la de Muñoz Azpiri, a figuras políticas que no siempre se identifican, y a otros testigos, entre ellos un primo segundo apellidado Juárez. Su peluquero, Julio Alcaraz, que en la novela de Martínez tiene un papel protagónico, aparece solo en forma indirecta en el retrato de Posse²¹. En contraste, pocas son las voces de mujeres que transcribe Posse. Algunas de las amigas de Eva presentan breves testimonios, pero resultan escasos comparados con la ubicua presencia de los hombres. A lo largo del texto se destaca la compañía de Irma, la mucama, especialmente al comienzo y al final, pero ésta más bien es una oyente. Y, aunque no aparece su hermana Blanca de manera directa, se menciona que Blanca conoce los más íntimos secretos de Eva.

En su análisis de la subordinación de la mujer, Sandra Lee Bartky sostiene que en la sociedad contemporánea patriarcal las mujeres han internalizado en sus conciencias a un “perito masculino con una visión panóptica” (72, “panoptical male connoisseur”), con lo cual sugiere que las mujeres han hecho suyo un proceso de vigilancia que las somete a normas

Mi mensaje, el libro que Eva escribió/dictó en sus últimos meses de vida, se publicó póstumamente en 1987. Perón parece haber vetado su publicación por la crítica que se hace en él a los militares (p. 33).

²⁰ El primer programa trató de Madame Lynch, la mujer de un caudillo paraguayo que substituyó a su marido después de su muerte y que luego prefirió morir antes que caer en manos de sus enemigos (Fraser y Navarro, 31). También representó a Catalina de Rusia, Sarah Bernhardt, Carlota de México, Eugenia de Montijo, Isabel I de Inglaterra, Isadora Duncan y Ana de Austria, entre otras.

²¹ Aunque reconoce el acceso del peluquero a la intimidad de Eva, Posse lo cita a través de otro testigo (250-53), lo cual puede ser evidencia de su cautela.

de conducta creadas por valores culturales que corresponden a criterios elaborados por el discurso masculino dominante. Esta sugerencia de Bartky resulta útil para comprender que la recreación de la feminidad de Eva construida por sus consejeros, por ella misma o por testigos, no se aparta de la norma, pues en cualquier caso depende de construcciones culturales y sociales del discurso hegemónico que ha sido predominantemente masculino²².

La estrategia de Posse como novelista es dejar hablar a otros o, más bien, presentar el texto con poca interferencia de un narrador en tercera persona (o autor implícito). Busca dar la impresión de que no hay una voz superior que le infunde autoría al texto. Este *collage* de voces se asemeja a la ilusión de objetividad de la crónica, tal como la practica Elena Poniatowska en *La noche de Tlatelolco* (1971), un relato histórico que usa la técnica coral. En ese texto, Poniatowska entretije las declaraciones de testigos con su propio discurso. El procedimiento de Posse de rodear a Eva de otras voces en lugar de centrar el relato exclusivamente en ella coincide además con la dificultad que han experimentado las propias mujeres al contar sus vidas. Así, en su libro sobre la escritura autobiográfica en Hispanoamérica, *At Face Value. Autobiographical Writing in Spanish America* (1991), Sylvia Molloy incluye solo tres relatos autobiográficos de mujeres. Esta situación no es solo característica de Hispanoamérica, como lo demuestra Carolyn Heilbrun en *Writing a Woman's Life* (1988), donde examina las dificultades de escritoras norteamericanas y europeas para escribir sus propias vidas.

La cautela de Posse es perfectamente comprensible, ya que por un lado hay escasos modelos de voces femeninas que narran sus propias vidas, sobre todo si nos remontamos a los años cuarenta y comienzos de los cincuenta en Hispanoamérica, y por otro, se enfrenta a la tarea de contar la vida de una mujer que se aparta de los modelos convencionales. Además, como autor de novelas históricas que escribe en la era posmoderna, pareciera estar consciente de que difícilmente puede hablar por una mujer con autoridad, aun cuando su historia pertenece al dominio público.

²² Sobre el concepto de discurso hegemónico y la doble voz, véase Showalter. Repetidamente en el texto de Posse se hace hincapié en el carácter masculino de la sociedad argentina (157).

Al enmarcar su narración entre dos advertencias –la nota con que introduce el texto y las palabras de agradecimiento seguidas de la bibliografía– que ponen de relieve los soportes sobre los que se sostiene su estrategia narrativa, Posse presenta su texto como narración autoconsciente. Tomás Eloy Martínez, en cambio, emplea una estrategia totalmente opuesta, al recrear dentro del texto, con juguetona irreverencia, a un narrador que constantemente le recuerda al lector su posición: “Las fuentes sobre las que se basa esta *novela* son de confianza dudosa, pero sólo en el sentido en que también lo son la realidad y el lenguaje: se han infiltrado en ellas deslices de la memoria y verdades impuras” (143, mi énfasis). Linda Hutcheon llama “metaficción historiográfica” a aquellos textos autorreflexivos que se refieren a acontecimientos históricos, textos que le indican al lector que lo que leen es una recreación de una situación como podría haber sucedido (5)²³. Este recurso, que deja al descubierto la posición del autor, es una de las estrategias del autor posmoderno, quien, como el nuevo etnógrafo, renuncia a la visión desde arriba.

La acción que describe *La pasión según Eva* tiene lugar en la época inmediatamente después de lo que se ha llamado su “renunciamento”. La noche del 22 de agosto de 1951, en la Avenida 9 de Julio, Eva es aclamada por una multitud que le pide que acepte ser candidata a la vicepresidencia de la nación en las elecciones presidenciales de noviembre de ese año, en las que Perón es candidato a la reelección. Este es un momento crucial en su trayectoria política y los sindicatos la presionan para que acepte, pero como Perón le da a entender que es políticamente insostenible que ella sea candidata a la vicepresidencia dada la suspicacia de los militares, pide más

²³ Patricia Waugh explica que la escritura metaficticia contemporánea “es tanto una respuesta como una contribución a un sentido aún más cabal de que la realidad o la historia son provisionarias: ya no se trata de un mundo de verdades eternas sino de una serie de construcciones, artificios, estructuras pasajeras. La visión materialista, positivista y empiricista que servía de premisa a la ficción ya no existe” (7). El narrador de *Santa Evita* se hace eco de estas ideas cuando afirma: “Todo relato es, por definición, infiel. La realidad, como ya dije, no se puede contar ni repetir. Lo único que se puede hacer con la realidad es inventarla de nuevo” (97). Martínez reflexiona sobre la novela histórica en “La batalla de las versiones narrativas” y en “Ficción e historia en *La novela de Perón*”; como autor de *Santa Evita* ha declarado que no tuvo la intención de escribir una novela histórica (Neyret). Sobre el tema de *Santa Evita* y la novela histórica o la metaficción historiográfica, véanse Davies, Díaz, Gerassi-Navarro, Plotnik y Steimberg de Kaplán.

tiempo para responder²⁴. En contraste con la versión que entrega Tomás Eloy Martínez, en la que Eva confronta a Perón, reprochándole que la haya estimulado a conseguir la candidatura a la vicepresidencia para luego quitarle su apoyo, la novela de Posse sigue la versión oficial de los hechos, según la cual Eva, aunque a regañadientes, adopta una actitud de obediencia al líder²⁵. El 31 de agosto, en un mensaje radial, Eva renuncia definitivamente a tal honor, pues no tiene otra alternativa, pero permanece activa y, con la ayuda de su secretario personal, trata de mantener su ascendiente en los acontecimientos políticos del día. Uno de sus actos más atrevidos tiene lugar en este período. Después del intento de golpe para derrocar a Perón el 28 de septiembre de 1951, Eva diseña un plan para contraatacar cualquier posible intento de derribar al peronismo y actúa por su cuenta, sin consultar a Perón sobre sus planes de armar al pueblo. Pero la novela sugiere que Perón está enterado de todo. Mientras Eva cree en la efectividad de la acción rápida y decisiva, siente que Perón dedica demasiado tiempo a implementar medidas conciliatorias para derrotar a sus enemigos con maniobras políticas. Aunque ella misma se atormenta pensando en las repercusiones de su impulsiva reacción en un discurso radial después del levantamiento del general Menéndez, no se arredra ante sus deficiencias. Como revela un testigo, Eva da un giro: “parecía que ya Eva había perdido la necesaria *obediencia* estratégica” (Posse 118, subrayado en el original). Al seleccionar los últimos nueve meses de su vida para contar su historia Posse puede mostrarla sola y, además, presentarla como mujer emprendedora, de carácter, como alguien que ha llegado al pináculo de la fama y el poder, pero también como un héroe trágico, porque está muriendo dolorosamente de cáncer al útero cuando tiene sólo treinta y tres años. El padre Benítez explica la conspicua ausencia de Perón de la vida diaria de Eva: “Ya en el 49 era claro que sus vidas eran paralelas pero disímiles” (231).

²⁴ Los historiadores todavía se preguntan si Evita sabía en ese momento que no podría aceptar ser candidata a la vicepresidencia (Navarro 1994, 291).

²⁵ En su reseña de *Santa Evita*, David W. Foster comenta, al pasar, que la novela de Posse es “virtualmente un ejemplo de hagiografía oficial” (1998, 119), una interpretación dulzona de su vida (116), mientras que la “brillante” (122) novela de Martínez “le da el golpe de gracia a un tipo de narración realista que pretende recrear la historia de una figura histórica que llegó a ser un ícono para toda una nación” (1996, 368). Posse, quien agradece a Tomás Eloy Martínez en su novela (321), afirma en una entrevista no estar de acuerdo con la interpretación de Martínez (Serrano y García, 108).

Al iniciarse la novela, Posse hace hincapié en la identidad femenina de su personaje, al retratarla como una mujer preocupada por su cuerpo y su imagen física. *La pasión según Eva* comienza con una breve introducción en tercera persona –a la que regresaré más adelante– inmediatamente seguida por las ensoñaciones de Eva en primera persona donde se la presenta como una mujer que “piensa a través del cuerpo” (Gallop). Si bien por un lado la preocupación femenina por el cuerpo y la apariencia corresponde a una imagen estereotípica, es cierto que también deja al descubierto una construcción cultural que pone énfasis en costumbres e imágenes sociales a través de las que se concibe a las mujeres. La reiterada preocupación por su apariencia física puede parecer exagerada, o asociarse con la aguda conciencia de su corporalidad en el caso de las actrices. Bartky, quien ha estudiado la excesiva preocupación de las mujeres por su apariencia, llama la atención sobre el proceso de “autovigilancia” internalizado por éstas, el cual, en su opinión, “es una forma de obediencia al patriarcado” (80), una forma de conformarse a una imagen prescrita. La novela comienza y termina con las reflexiones de Eva en torno a su cuerpo, un cuerpo inadecuado para ser actriz –demasiado delgado y sin formas– y para combatir la enfermedad. Si bien es cierto que en el mundo en que se mueve Eva, primero como actriz y luego como esposa del Presidente, la conformidad a ciertas normas de belleza y apariencia es parte de las reglas del juego, la obsesión con la apariencia subraya las transformaciones físicas que experimenta a lo largo de su vida, en las que se observa su voluntad de crearse una imagen. Cuando está al borde de la muerte y ya no puede controlar su cuerpo debilitado por el cáncer y las radiaciones, todavía cree poder determinar su imagen después de muerta. Para que se cumplan sus deseos le da órdenes a Irma, su mucama, y les manda precisas instrucciones a su peluquero y manicura. El epílogo, narrado por Eva después de muerta, continúa con el tema, pues el proceso de embalsamamiento le otorga la “eterna juventud” (317) como a los faraones egipcios.

La relación de Eva con su apariencia se relaciona también con sus varios roles. Cuando es amante de Perón, enfrenta a las señoras de la oligarquía en su propio terreno, sobrepasándolas en elegancia en una función de gala en el Teatro Colón. No obstante, como observa Alicia Dujovne, el vestuario puede ser una máscara: “Evita sólo se vestía para el público y con un objetivo teatral. En casa, aun rodeada de gente, perdía interés en sí misma, como si su cuerpo no fuera suyo sino pura imagen” (231). Nicholas Fraser y Marysa Navarro sugieren que por haber sido actriz, Evita trataba

“su vestuario como disfraces, no como expresiones de su personalidad” (81). Además, señalan que su antiguo papel de actriz entra en conflicto con su nueva imagen de mujer política: “No había reglas sobre lo que una mujer debía usar en un contexto político, pues no existían precedentes para lo que Evita estaba haciendo. Todavía se vestía, no como política, sino como actriz de cine, con el pelo tomado hacia arriba, tacones altos, [y] enormes sombreros alones. Pero ya estaba consciente de la función de la indumentaria en la vida política y había ocasiones en que hacía lo que le parecía en esta área” (81-2). Fraser y Navarro destacan también el poder de seducción que Eva ejercía sobre el público con sus elegantes vestidos. Al día siguiente de una función de gala aparecía su imagen en primera plana y los periódicos vendían cientos de miles de ejemplares (82-3)²⁶. Hacia 1950, su indumentaria se convierte en instrumento que le sirve para construirse deliberadamente una imagen que utilizó políticamente (Fraser y Navarro, 137). También habría que considerar que no solo emplea Eva su apariencia para proyectar una imagen sino que los cambios en su vestuario y peinados son interpretados políticamente por sus críticos. Por ejemplo, un testigo en la novela asocia el cabello tirante y el rodete con la época –hacia 1948– en que practica una “política de acción social directa” (Posse, 246), cuando supera la imagen asociada con las galas del Colón. Alicia Dujovne lee el cambio de peinado en términos simbólicos, pero subrayando la carga ideológica: “se acentúa el paralelismo entre la mujer y el sistema político. La primera encarna el segundo: para observar el peronismo, bastará con mirar a Evita. El período que comienza en 1948 y termina poco antes de su muerte, en 1952, va a abolir los viejos bucles en ‘libertad condicional’. El autoritarismo y el peinado severo correrán parejos. Para Evita, habrá llegado el momento de empuñar el país, y por eso llevará en la nuca el simulacro de un puño” (209). Pero, según el mismo texto de Dujovne, el peinado hacia atrás y el rodete fueron creaciones del peluquero (85). En la versión de Martínez, Alcaraz explica que el cambio se debió más que nada a las prisas y a la necesidad de ocultar un problema de decoloración del pelo (79).

Para proyectar la faceta de mujer no convencional de Eva, la Eva rebelde, Posse recurre a los juicios desenfadados que se le atribuyen, especialmente

²⁶ Sobre la seducción que sobre su público ejerce Evita, la actriz, véase Silvia Pellarolo.

sus opiniones antagónicas de los hombres²⁷. Así, en la primera impresión de Eva que se ofrece al lector en la novela, se establece una relación entre el cuerpo femenino y el rechazo de la protagonista al poder masculino. Hay instancias en que expresa disgusto por el predominio de los hombres. Al comienzo leemos: “ellos, los dueños de la realidad y de todas sus escalas y puertas de acceso” (17); “tener que aprender a temerles, ya de chicas... tener que vivir toda la vida con la precaución y el recelo de la gacela obligada a bajar a la aguada en cada mañana de su vida. ¡Todo por los pobres hombres!” (18); “Desde chiquitas moviéndonos por el mundo como quien atraviesa un criadero de caimanes... Y sin embargo una aprende a jugar con los caimanes” (18). Más adelante reflexiona: “es como una historia de braguetas esta historia argentina” (105); “había algo fascinante en la seguridad de los hombres, los dueños de la vida, de las cosas, de las mujeres” (109); “el poder de esos dioses parece que residía en sus braguetas. La bragueta, palabra enigmática. El poder de las braguetas” (110). A través de este tipo de comentarios se introduce el rechazo de Eva ante el papel sumiso de la mujer, y se presenta un sujeto que expresa con desparpajo lo que siente²⁸.

Aunque la formulación de estos juicios no sea exactamente la de Eva Perón, lo cierto es que la protagonista parece haber aprendido desde muy temprano las consecuencias de ser mujer, y de ser una mujer marginada. A través de *flash-backs*, el texto destaca su heterodoxia y su capacidad de transformarse. El primer episodio que la distingue de otras adolescentes de su edad ocurre cuando tiene solo 15 años. A comienzos de 1935, Eva deja Junín, la ciudad de provincia, y un probable futuro de mujer de clase media casada y honorable, para marcharse a Buenos Aires. Empieza allí una carrera en el teatro –actividad prohibida a las hijas de familia– y se hace una nueva vida con sus propios esfuerzos. Por dos años, Eva sobrevive como actriz en Buenos Aires, con gran dificultad, hasta que obtiene un empleo más estable trabajando para una compañía que hace giras recorriendo el

²⁷ Cabe destacar que hay ocasiones en que testigos masculinos se expresan de modo similar sobre las mujeres (166), o sobre los hombres que ayudan con las labores hogareñas, dejando –por esta razón– de ser verdaderos machos (167).

²⁸ Un testigo en la novela de Posse explica el feminismo de Eva como producto de su intuición: “Eva había aprendido en experiencias amargas a despreciar a los hombres y su sociedad machista” (Posse, 242).

país. Cuando conoce a Perón, en enero de 1944, se ha convertido en una artista de cierto éxito, y en empresaria²⁹. Su encuentro con Perón en momentos en que él se está convirtiendo en líder es un momento definitorio que cambia su vida por segunda vez. La astuta Eva parece saber lo que quiere y pronto se da cuenta de que necesita dejar atrás no solo su vida de artista sino también su imagen de actriz de éxito que su relación con Perón le ha ayudado a consolidar. Las ubicuas fotos publicitarias deben desaparecer y ser sustituidas. “Cuando todos tuvimos que decirle Señora, e inclinarnos ante ella, que ya tenía más poder que una reina, comprendimos que tenía que ser así: la habíamos conocido en otra vida. En un purgatorio que ya no tenía más sentido para ella. *Era otra. Era como si ella nunca hubiese estado en su vida de actriz*” (Posse, 131, mi énfasis)³⁰.

La historia de Evita –la mujer que Eva Duarte llega a ser– es una historia atractiva, hecha de elementos míticos y operáticos que causan fascinación. Una joven pobre e ilegítima, nacida en un pequeño pueblo de provincia, posee el carácter y la fuerza de voluntad para vencer enormes obstáculos y lograr el éxito debido a su propio empuje. Después de años de sacrificios, conoce a una figura política promisoría y, con la misma convicción y empeño con que llegó a ser actriz, consigue su sueño, convirtiéndose en una mujer poderosa y admirada. Un aspecto que merece destacarse, y que parece crucial para entender a Eva Perón, es su determinación de explorar nuevas alternativas en cuanto a las posibilidades que le ofrece la diferencia genérica. Tanto en su calidad de esposa del Presidente de la República, como de líder peronista, Eva Perón utiliza las coyunturas y acepta los desafíos. De hija ilegítima y amante de Perón, llega a ser Primera Dama, y en una sociedad que se confiesa machista, logra convertirse en líder de un movimiento político³¹.

La conciencia de la importancia de su imagen pública no es algo nuevo para Eva. Como hija menor de un hombre bien establecido en el medio político de su pueblo, Juan Duarte, y de su amante, Juana Ibarguren, tiene

²⁹ Sobre este tema, véase Fraser y Navarro 24 y 27, y para la importancia de la radio en esos años, 25.

³⁰ Marysa Navarro en “La mujer Maravilla” duda de esta supuesta seguridad, de que Eva supiera lo que quería en estos momentos.

³¹ Sobre el peronismo como un movimiento con dos líderes, véase Navarro (1994, 351).

una experiencia única que la separa de su hermano Juan y de sus tres hermanas. Eva nace solo meses antes de que su padre abandone a su madre y se marche del pueblo de Los Toldos para volver a Chivilcoy donde su mujer legítima³². Aunque los cinco hijos de la pareja son ilegítimos, tanto éstos como su madre –a quien se conoce por Juana Duarte– usan el apellido del padre (Fraser y Navarro, 3, 69). En la versión de Posse los cuatro mayores son reconocidos por el padre y llevan su nombre, en cambio Eva está inscrita bajo el apellido de su madre, Iburguren. Sin embargo, cuando la familia se muda a Junín poco después de la muerte de Juan Duarte, Juana inscribe a Eva en la escuela con el apellido de su padre. Así llega a usar oficialmente el nombre Duarte (Posse 27-8, 79-80). Eva no solo no es reconocida por el padre, sino que no llega a conocerlo. Lo ve por primera vez cuando va a su funeral. Como se ha sugerido, esto puede haberle causado una honda impresión, porque su madre presiona a la familia de la esposa legítima para que a sus hijos se les permita asistir al funeral con el resto de la familia. Eva debe de haber aprendido también de la experiencia de su madre como mujer mantenida lo que significa depender de un hombre para su supervivencia. Cuando Duarte abandona a Juana Iburguren, y luego cuando pierde todo apoyo después de su muerte en 1926, la madre de Eva mantiene a sus hijos con su trabajo. A esto se añade la enorme desventaja de llevar un nombre mancillado en un medio provinciano.

Dadas las costumbres de la época –recordemos que se distinguía en la partida de nacimiento entre hijos legítimos e ilegítimos– el nombre de Eva fue un asunto delicado para su madre³³. Eva parece haber sido bautizada como Eva María Iburguren, pero es conocida como Eva María Duarte. Más tarde, como artista, es Eva Duarte y, como mujer de Perón, María Eva

³² Años después, la inscripción del nacimiento de Eva Duarte se transformó en un riesgo político cuando Eva estaba a punto de casarse con Perón. Los libros fueron alterados, cambiándose el lugar (de Los Toldos a Junín) y la fecha de su nacimiento (de 1919 a 1922), que la hizo tres años menor. La investigación sobre la falsedad de estos documentos se llevó a cabo después de la caída de Perón (Navarro 1994, 21). Casualmente, las circunstancias del nacimiento de Perón son también especiales, pues tanto Perón (n. 1895) como su hermano mayor (n. 1891), nacieron antes de que sus padres se casaran legalmente en 1901. Fraser y Navarro sugieren que este hecho no parece haberle preocupado a Perón, quien nunca hizo pública esta información (36).

³³ La noticia de la ilegitimidad de Eva Duarte se habría publicado por primera vez en la revista *Time* (Junio 23, 1947), no en Argentina (Fraser y Navarro, 91).

Duarte de Perón; Eva Perón en la época de su viaje a Europa en 1947, y finalmente Evita, la líder peronista³⁴. Cuando llega a ser Evita, el nombre que prefiere, es cuando llega a forjarse un nombre por sí misma. En sus memorias se lee: “Cuando elegí ser ‘Evita’ sé que elegí el camino de mi pueblo” (*La razón de mi vida*, 90).

Estos textos subrayan que no hay una sola Eva sino varias. La insistencia en el cambio, y en la necesidad de adaptarse a un papel que se va transformando, y que la va transformando también a ella, es uno de los aspectos más sobresalientes que emerge de la novela de Posse. *La pasión según Eva* muestra un yo fragmentado, un yo con dudas y contradicciones, así como con convicciones, sin intentar presentar una historia unívoca ni simple. En el testimonio del padre Benítez leemos que a partir de la asunción al poder en 1946, se comienza a llamar a Eva “Excelentísima Señora, Doña María Eva Duarte de Perón”, a la que había que llamar “la Señora” (229). Pero Benítez agrega que “Eva decía y repetía que no quería ser ‘señora del Presidente.’ . . . la idea de ‘Señora,’ según la sociedad burguesa, le causaba desprecio y risa; así como la otra categoría en boga, la de ‘mujer ligera’, le parecía la contracara de una misma degradación machista. No tenía soluciones claras. Pero sentía rebeldía ante el puesto conferido entonces a la mujer en la sociedad. Y al no tener respuestas definidas, se identificó con la mujer heroica, con las heroínas de las novelas radiales que interpretaba” (230). Si bien en su nota introductoria Posse presenta a su personaje como un “caudillo” y como “la mujer políticamente más poderosa de un mundo de machismo universalizado” (11), la novela muestra a una mujer que debe estar permanentemente alerta y que lo sigue estando en el presente de la

³⁴ Alicia Dujovne advierte que Eva Perón, el nombre de casada en forma abreviada, fue creación de Raúl Alejandro Apold, Subsecretario de Información, durante el viaje de Eva a Europa (219). Hasta entonces había sido María Eva Duarte de Perón. Comenta Dujovne: “Cuando Evita se fue a Europa todavía se llamaba *doña María Eva Duarte de PERON*. A partir de su regreso, aceptó la idea de Apold y en adelante utilizó ese nombre breve y sonoro que reemplazó su nombre de esposa tradicional, demasiado lento, así como el [austero] rodete había reemplazado los [coquetos] bucles” (219). Dujovne interpreta el uso de “Evita” del siguiente modo: “¿Quién es ella, entonces? Evita. Evita, como la llama el pueblo y como nadie más que el pueblo tiene derecho a llamarla. Evita disminuida por el diminutivo pero exaltada por la ternura. *Evita a secas, sin apellido de padre, de madre ni de esposo*” (219, el destacado es mío). No hay que olvidar tampoco los nombres con que la llamaban los antiperonistas.

narración, a pesar de que está prácticamente atrapada, como prisionera en su palacio, debido a la enfermedad que le quita fuerza y la mantiene alejada de la acción política directa³⁵.

Eva continúa componiendo imágenes hasta su muerte. Dos instancias que revelan su tenacidad y la conciencia de lo que significa su imagen pública ocurren al final de la novela. En la primera, pide que le traigan el famoso traje de gala de Dior con el que deslumbró a detractores y seguidores en una función de gala del Teatro Colón, pero como en ese momento pesa solo treinta y siete kilos, el vestido resulta demasiado holgado para ella. Eva concluye que el elegante traje que la hizo sentirse tan orgullosa se ve mejor en el maniquí porque ella ya es otra, manifestando así que aquella imagen pertenece al pasado (239). Luego, en sus últimas semanas de vida, da muestras de su notable fuerza de voluntad cuando decide acompañar a Perón a la ceremonia de su segunda toma del mando, el 4 de junio de 1952. Eva está con muchos dolores y apenas puede sostenerse de pie, sin embargo le parece importante aparecer junto al líder en un día de invierno en coche abierto, para dar testimonio público de su incondicional apoyo. Le confeccionan un soporte de yeso –disimulado bajo el amplio abrigo de piel– que le permite aparecer erecta, y le inyectan calmantes para el dolor. Sin embargo, al llegar a la Casa de Gobierno, después del juramento en el Congreso, deben administrarle otra dosis de morfina. Aunque esta actuación –su última salida oficial antes de su muerte el 26 de julio de 1952– le acarrea un visible deterioro en la salud, Eva permanece fiel a su imagen de Evita.

Eva Perón logra reinventarse como mujer en una época en que no era frecuente que las mujeres tuvieran esa posibilidad. En un libro de 1979, *Reinventing Womanhood*, Carolyn Heilbrun reflexiona sobre la necesidad de que las mujeres se reinventen a sí mismas, y afirma que los materiales para construir a la mujer nueva están alrededor nuestro (35). Asimismo, advierte que mientras los autores masculinos han creado personajes femeninos fuertes y decididos, normalmente las escritoras han sido

³⁵ Para Graciela Michelotti-Cristóbal, los tres textos que comento aquí ponen el acento en situaciones que muestran a Evita en situaciones de pasividad: “deconstruyen el mito Evita para convertirlo en otro ícono donde se acentúa lo pasivo” (136); y Viviana Plotnik observa la recurrencia en la literatura de una Evita muerta o enferma (170).

más cautelosas, a pesar de que en sus propias vidas hayan demostrado ser mujeres independientes y determinadas (71-3). Al examinar su propia vida, Heilbrun concluye que lo que ha hecho posible que ella se haya apartado del modelo convencional para su época ha sido su calidad de “outsider”, su coraje y energía: “Lo que resulta evidente al estudiar a mujeres como yo, que se han desplazado contra la corriente de su época, es que alguna condición de sus vidas las aisló de las expectativas de la sociedad y les dio una fuente de energía, aun un sentido de destino, que no les permite aceptar el papel femenino convencional. Una condición de sentirse extranjeras [outsiders] les dio valor para ser ellas mismas” (30)³⁶. Lo mismo se podría afirmar de Eva Perón, pues tanto su calidad de “outsider”, como su energía, convicciones y determinación le permitieron hacerse Evita, la líder peronista. Cabe mencionar, sin embargo, una diferencia. Eva hacía esto a fines de los cuarenta, cuando el movimiento feminista estaba en su primera etapa, en cambio en los setenta hay ya un número considerable de mujeres que están dispuestas a no dejarse encasillar en los papeles convencionales.

Al considerar los retratos de Evita que ofrecen los textos de Martínez, Dujovne y Posse, observamos una gran carga de construcción social en su creación como figura política, en gran medida, porque Eva no actúa sola sino que es parte de un movimiento político, y también porque su actitud transgresora y su personalidad dieron pie a todo tipo de comentarios. En *Santa Evita*, Perón afirma que Eva es producto de su trabajo como conductor, y Julio Alcaraz también reclama el mérito de ser su autor³⁷. No obstante, también advertimos su propia capacidad, y especialmente su voluntad, de hacerse a sí misma. Hay que reconocer que Eva juega la partida con gran habilidad, pues modifica los patrones usuales, saliéndose de la norma cuando es necesario. En su biografía, Dujovne escribe: “Fue gracias a Perón que alcanzó la victoria, pero no fue Perón quien la hizo nacer”

³⁶ Para explicar el carácter independiente de Eva, Posse subraya la influencia de la ascendencia materna en la personalidad de Eva: “Petrona Núñez [su abuela materna] sabía manejar a aquellos hombres temibles que volvían con la visión del desierto en la mirada. Se la respetaba” (26). “Vea: no me caben dudas de que Eva heredó la raza de esa abuela bravía. Eva tenía raza, esa cualidad indefinible que apenas señala esa palabra ambigua, y que puede llevar un ser a la catástrofe o a la grandeza (o a ambas cosas...)” (27). Y sobre su madre afirma un testigo: “Si doña Juana no hubiese sido una tigre, una mujer gaucha, se la hubiesen comido los piojos junto a toda su cría...” (63).

³⁷ Véase *Las memorias del General*, 47.

(61). En la novela de Posse la voz de Eva sostiene: “Yo no tengo ni pasado ni presente ni futuro que no me haya hecho yo misma” (64). Incluso su cuerpo es creación de ella: “mi cuerpo fue como una ocurrencia mía. Se me antojó tenerlo de una buena vez y lo tuve. Lo parí” (112)³⁸. Y, citando a Eva, uno de los testigos afirma que “‘parió su cuerpo’, como ella decía” (Posse 129). Evidentemente, muchos han sido los factores y las personas que han contribuido a la invención de Eva y de sus múltiples facetas, tanto de la Eva histórica como de sus imágenes. Como afirma Rosi Braidotti, “la noción clave para entender la identidad múltiple es el deseo, es decir, procesos inconscientes... La verdad del sujeto está siempre entre el yo individual y la sociedad” (14). En su caso, la transformación de los modelos genéricos se convierte en una actuación creativa.

Sherry Ortner establece una importante distinción entre “construir”, como se usa en los estudios culturales contemporáneos, en el sentido de que la subjetividad es en parte histórica y culturalmente construida, y “hacer”, que se usaría para indicar lo que el individuo realiza en la práctica (resistir, negociar) (1). Ortner señala que al estudiar los cuentos de hadas de los hermanos Grimm, llegó a la conclusión de que a los personajes femeninos se los hacía ser pasivos, débiles y timoratos, con lo cual se reconocía que todo tipo de agencia en las niñas debía deshacerse. Personajes femeninos que al comienzo de los relatos demostraban capacidad para actuar eran luego despojados de estas cualidades. Mientras para los personajes masculinos pasar a la edad adulta significaba resolver problemas, encontrar un objeto perdido o matar un dragón, para las niñas implicaba renunciar a su capacidad de ser agentes (9). Ortner usa este ejemplo para explicar que “está de acuerdo con la posición postestructuralista y otras posturas constructivistas en que las formas y la manera como se distribuye la capacidad de actuar (agency) son siempre cultural y políticamente construidas” (10). Pero, al mismo tiempo afirma que “debemos suponer que la capacidad de actuar (agency) –definida brevemente como un sentido de que el yo es un ser social autorizado– es simplemente parte de lo que es ser un ser

³⁸ La alteración de su partida de nacimiento puede leerse como otra instancia de invención. En *Santa Evita*, el narrador sugiere que tanto Perón como Evita se inventan: “Mintieron porque habían decidido que la realidad sería, desde entonces, lo que ellos quisieran. Actuaron como actúan los novelistas” (144).

humano y, por lo tanto su ausencia o negación es un problema, tanto como lo es su construcción” (10). Ortner sostiene que muchas veces el debate se plantea entre un total construccionismo y un total voluntarismo, pero que esta elección es innecesaria y equivocada (11), y propone que desde la perspectiva feminista y de las teorías del subalterno se pueden resolver estos problemas. En parte se trata de un asunto de representación, y advierte que los tradicionales binarismos no ayudan a explicar nada (12). Una de las situaciones en que mejor se pueden estudiar estas preguntas es a través de los juegos del género, sostiene Ortner. Es necesario “retener un activo sujeto con capacidad de intención sin caer en una forma de libre agente o voluntarismo” (19). Concluye sugiriendo que “nunca debemos perder de vista la(s) mutua(s) determinación(es) de agentes y estructuras, [y] del hecho de que los jugadores son ‘agentes’, hábiles e intensos estrategas que constantemente estiran el juego aun cuando lo están jugando, y del hecho simultáneo que los jugadores son definidos y construidos por el juego” (20). En los retratos de Eva observamos que la presión del entorno y la capacidad de actuar del sujeto se dan juntas, como lo demuestran sus memorias.

Si Eva Perón participó activamente en la construcción de su imagen, habría que revisar también, aunque someramente, cómo sus textos contribuyen a crear este retrato. Junto a sus discursos, una fuente importante en la representación oficial de Eva es su libro de memorias *La razón de mi vida*, publicado en octubre de 1951. Allí Eva se presenta, o más bien es presentada, ya que no fue ella quien redactó este texto, como una mujer cuya imagen y concepción de sí misma depende de un hombre, pero al mismo tiempo como una mujer fuerte que tiene sus propios propósitos³⁹. Sin embargo, cada vez que parece independizarse demasiado, termina confesando su incondicional lealtad y subordinación a los ideales de Perón

³⁹ Quienes revisaron el manuscrito se aseguraron de que el estilo correspondiera al de Evita y a las doctrinas peronistas (Navarro 1987, 181). Para David W. Foster no es importante si la misma Eva Perón escribió el texto; de su investigación de las estrategias discursivas (1985, 64) Foster concluye que *La razón de mi vida* es un “elocuente ejemplo de la literatura producida por la cultura popular peronista” (1985, 77). Sin embargo, como señala Navarro, en este texto Eva Perón “told her story as she wished, censoring all aspects of her life that might tarnish her vision of herself, and reduced significant historical events to backdrops on a stage dominated by Perón and herself, the divine father and the mother of Argentina” (186).

en reiteradas declaraciones de admiración por él. Eva dice deberle a Perón todo lo que es, pues lo que sabe y aquello por lo que trabaja lo ha aprendido de él. En el prólogo a *La razón de mi vida* declara: “este libro ha brotado de lo más íntimo de mi corazón. Por más que, a través de sus páginas, hablo de mis sentimientos, de mis pensamientos y de mi propia vida, en todo lo que he escrito, el menos advertido de mis lectores no encontrará otra cosa que la figura, el alma y la vida del General Perón y mi entrañable amor por su persona y por su causa” (9). Y más adelante: “en mi obra está mi corazón, mi pobre corazón de humilde mujer que todo, sí, lo hace por amor. Por el amor a Perón. Por el amor de los descamisados de su pueblo... y ¿por qué no decirlo? de todos los descamisados del mundo” (240). Pero, aunque las memorias fueron reescritas para que se conformaran al programa e ideas de Perón, el retrato que emerge es el de un sujeto que parece tomar posiciones contradictorias. Eva sostiene que, motivadas por el amor y no por un deseo de autosatisfacción, las mujeres se encargan de la crianza de los hijos y son las protectoras de la unidad familiar, de tal manera que el bienestar de la familia es su principal preocupación. Afirma que “el hombre puede vivir exclusivamente para sí mismo. La mujer, no” (299). Y: “un hombre de acción es el que triunfa sobre los demás. Una mujer de acción, es la que triunfa *para* los demás... ¿no es esta una gran diferencia? La felicidad de la mujer no es su felicidad sino la de otros” (300, destacado en el original). Sin embargo hace una distinción tajante entre las mujeres del pueblo y las mujeres de la clase alta, quienes “pertenecen a otra raza de mujeres” (303), con lo que inadvertidamente rompe su perspectiva esencialista en su consideración de la mujer. Reconoce también su doble papel, sus máscaras: “A la doble personalidad de Perón debía corresponder una doble personalidad en mí: una, la de Eva Perón, mujer del Presidente, cuyo trabajo es sencillo y agradable, trabajo de los días de fiesta, de recibir honores, de funciones de gala; y otra, la de Evita, mujer del Líder de un pueblo que ha depositado en él toda su fe, su esperanza y todo su amor” (88).

No obstante, mientras Eva confiesa deberle todo a Perón, la tercera y última parte del libro está dedicada al análisis de la situación de las mujeres. Reclama, en primer lugar, el derecho al voto, segundo, el derecho a la compensación por el trabajo no remunerado de las mujeres en el hogar y, en tercer lugar, el acceso al poder del que han estado marginadas⁴⁰. Las

⁴⁰ A propósito de la fundación del partido peronista femenino, véase Dujovne, 245-50.

mujeres, afirma, deben recibir compensación por su trabajo, un sueldo, porque si “no son económicamente libres, nadie les asigna ningún derecho” (277). Mientras favorece sin ninguna ambigüedad los valores familiares, las memorias revelan la presencia de una doble voz, pues al mismo tiempo que suscribe una imagen maternal y hogareña de la mujer –“Nacimos para constituir hogares. No para la calle” (276)– está construyendo una nueva imagen para sí misma, creando un papel que no está modelado en la imagen tradicional de la mujer del Presidente de la República. Recordemos que Eva Duarte es la primera mujer argentina que participa en una campaña electoral, acompañando al candidato en sus giras. Pero el texto justifica el trabajo político de Eva, presentándola “como cualquier otra mujer” (310), como madre de los descamisados, madre del pueblo argentino. Sin embargo, la fundadora del partido peronista femenino está consciente de que la lucha por los derechos de las mujeres es una lucha que tendrán que ganar las mujeres mismas: “pienso que únicamente las mujeres serán la salvación de las mujeres” (289) y, para conseguirlo, no pueden marginarse de la acción política: “Yo creo firmemente que la mujer –al revés de lo que es opinión común entre los hombres– vive mejor en la acción que en la inactividad” (299).

En la sección titulada “La gran ausencia” se lee: “Todo, absolutamente todo en este mundo contemporáneo, ha sido hecho según la medida del hombre. Nosotras estamos ausentes en los gobiernos. Estamos ausentes en los Parlamentos. En las organizaciones internacionales. No estamos ni en el Vaticano ni en el Kremlin... No estamos en ninguno de los grandes centros que constituyen un poder en el mundo”. Sin embargo las mujeres están “en la hora de la agonía y en todas las horas amargas de la humanidad” (283–84). El corolario, por supuesto, es que con Perón las mujeres tienen/tendrán acceso, pero no deja de ser notable la llamada de atención. Su posición, que es más compleja de lo que puedo describir aquí, debe entenderse desde su experiencia y situación histórica. Perón le ha dado la oportunidad única de destacarse como líder de los descamisados, y ella se subordina a él porque cree firmemente en sus ideas justicialistas, pero Eva expone también su misión de mejorar la situación de las mujeres. *La razón de mi vida* se convirtió en texto de estudio obligado en las escuelas durante el peronismo. Aunque es evidente que este manual ha tenido una influencia decisiva en la configuración del retrato oficial de Eva Perón, no es menos cierto que muestra también a la Eva rebelde.

La afirmación de Judith Butler de que “el género es una actuación que produce la ilusión de [la existencia de] una sexualidad intrínseca o esencial o un núcleo psíquico genérico” (317) explicaría lo que define al personaje de Eva que crean estos textos. Asimismo, la historia de Eva confirmaría la aseveración de Butler sobre los roles genéricos: el género “es un tipo de imitación de la cual no existe un original” (313). El énfasis en las transformaciones que experimenta el personaje es uno de los grandes aciertos del texto de Posse.

Las reflexiones de Rosi Braidotti sobre el sujeto nómada, un sujeto que es capaz de entrar y salir desde distintas posicionalidades, son útiles para entender la relación entre la libertad para cambiar y el desafío que este cambio representa. Braidotti define a este sujeto diciendo que “nómada no significa sin hogar, o desplazamiento compulsivo; sino que más bien es una figuración para el tipo de sujeto que ha abandonado toda idea, deseo, o nostalgia de fijeza. Esta figuración expresa el deseo de una identidad hecha de transiciones, virajes sucesivos, y cambios coordinados, sin una unidad esencial y contra ella. El sujeto nómada, sin embargo, no carece del todo de unidad; su modalidad corresponde a patrones de movimiento definidos, según las temporadas, en lugar de rutas fijas” (22). “La conciencia nómada es una forma de resistencia política ante visiones hegemónicas y excluyentes de la subjetividad” (23). El viaje de Eva desde un pueblo de provincia a Buenos Aires ciertamente contribuye a su capacidad de transformación. Su continuo proceso de renovación la hace especialmente moderna, y el hecho de que Eva no se sienta atada a un tipo de imagen manifiesta una forma de poder como mujer, capaz de rebelarse frente a las restricciones que quieren imponerle ciertos sectores, especialmente los rivales de Perón y las mujeres de la clase alta bonaerense. Las clases altas y establecidas, incluyendo a los militares, no estaban preparadas para aceptar en la posición de Primera Dama a una mujer que no venía de una clase social privilegiada, y mucho menos a una mujer que rebasaba los esquemas genéricos de su época. Perón parece haberse dado cuenta de lo valiosa que podía ser ella para propagar su mensaje y consolidar su apoyo entre las masas, y también él transgrede los usos convencionales, desafiando a los poderes establecidos al casarse con su amante una semana después de su liberación, el 17 de octubre de 1945. Pero, al mismo tiempo, no pierde de vista a sus enemigos y mantiene la esfera de poder de Eva bajo control.

He sugerido al comienzo que el modo de presentar a Eva en los tres textos que examino influye en gran medida en el tipo de retrato que de ellos

emerge. La estrategia de desvanecerse, de quitarse de en medio, que escoge Posse para presentar su versión puede compararse a la del subalterno que sabe que sabe pero que no puede mostrar que sabe, lo que Josefina Ludmer ha llamado “tretas del débil” –al referirse a las estrategias retóricas de sor Juana en su respuesta al obispo de Puebla– pero inevitablemente deja huellas de su posición en el texto. Posse –el autor– nos hace creer que no habrá interferencias en la historia que cuenta, no obstante, el primer párrafo de la novela parece contradecir este argumento. La protagonista es presentada por un narrador que, aunque no se identifica, es percibido como masculino. Explica cómo las habitaciones de Eva se transforman en una sala de hospital, afirmando que “los remedios . . . siniestramente desplazaron en cantidad a los aromáticos *menjunjes* de la belleza femenina” (15, *mi énfasis*), refiriéndose así en forma peyorativa a los potes de crema que se encuentran sobre su cómoda. Luego compara los tubos de oxígeno que han entrometido en la pieza a un amante que introduce “un par de prostitutas” (15) en la casa. Además, usa el adjetivo “obscenas” (15) para describir las gomas rosadas que cuelgan de los tubos de oxígeno. Estas expresiones y la actitud de superioridad del narrador –debido a su obvio conocimiento de lo que está sucediendo, mientras Eva parece ignorar la verdad de su condición– demuestran la presencia de una curiosa conciencia que el texto en gran medida luego desautoriza. Estos comentarios iniciales le producen desconfianza a la lectora, ya que el narrador que introduce a la protagonista ostenta una actitud de superioridad que se puede leer como una perspectiva masculina. De este modo, el primer párrafo de la novela revela ya la presencia de un narrador titiritero que se esconde detrás del escenario. Así, aunque Abel Posse acomete la tarea de presentar una reconstrucción que le permita al lector aprehender en su totalidad la historia de Eva Perón como si el narrador no impusiera una visión, comprobamos que su aproximación tiene sus riesgos⁴¹. Tomás Eloy Martínez evita estos tropiezos al contar la historia de Eva con humor, sometiendo a juicio constantemente su mismo relato, en el que construye y deconstruye el mito. Al insistir en que la reconstrucción es solamente un intento de contar la historia basándose en

⁴¹ Plotnik llama a esta novela “biografía novelada” (123), y opina que aunque Posse “alega una especie de rol neutral, construye una Evita santa que compara con Cristo en su agonía y sacrificio” (124); además, critica “el exceso” que caracterizaría al personaje que construye Posse (132).

fuentes y entrevistas –a veces auténticas, otras inventadas– su novela aparece como un texto lúdico que brinda una particular frescura al mito de Eva. Por último, Alicia Dujovne presenta un valioso retrato personal, a pesar de la inclusión de opiniones disímiles. Como indica Posse al citar a Marguerite Yourcenar en sus palabras finales, cada uno de los escritores entrega un relato escrito “a su propia manera” (321), que es donde reside el atractivo de la reconstrucción histórica, y lo que permite que nos acerquemos con creciente interés a las nuevas figuraciones de Eva. Aunque los textos coinciden en los hechos, los complejos procesos relacionados con la reconstrucción de una vida revelan sutilmente que la posición de sus autores no pasa desapercibida. Si bien la intimidad de Eva continúa siendo elusiva⁴², los tres retratos nos permiten entender desde nuestro tiempo las imágenes que se han construido y que se siguen construyendo sobre su persona. Esta carencia de verdad final, y la posibilidad solo de aproximaciones, es precisamente lo que corresponde a una vida que se definió a sí misma como una imagen pública que no por ser construida y política dejó de ser efectiva y con consecuencias reales.

BIBLIOGRAFÍA

- Amar Sánchez, Ana María. “Evita: cuerpo político/imagen pública”. *Evita. Mitos y representaciones*. Ed. Marysa Navarro. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003. 43–64.
- Avellaneda, Andrés. “Evita: cuerpo y cadáver de la literatura”. *Evita. Mitos y representaciones*. Ed. Marysa Navarro. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003. 101–41.
- Barchino, Matías. “La novela biográfica como reconstrucción histórica y como construcción mítica: el caso de Eva Duarte en *La pasión según Eva*, de Abel Posse”. *La novela histórica a finales del siglo XX*. Eds. José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo y Mario García Page. Madrid: Visor, 1996. 149–157.

⁴² Y no puede ser de otro modo, como lo reconocen historiadores, críticos y los mismos autores de novelas que acuden a personajes históricos para crear sus ficciones, como Posse y Martínez. Lo cierto es que parece haber un consenso en cuanto a la imposibilidad de contar la historia de Eva Perón de forma verídica y auténtica, como lo plantean en sus estudios Ricardo Gutiérrez Mouat, Lloyd Hughes Davies, Idalia Villanueva Benavides, Gwendolyn Díaz, Viviana Plotnik y Matías Barchino.

- Bartky, Sandra Lee. "Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power". *Femininity and Domination. Studies in the Phenomenology of Oppression*. Nueva York: Routledge, 1990. 63-82.
- Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. Nueva York: Columbia UP, 1994.
- Butler, Judith. "Imitation and Gender Insubordination". *Lesbian and Gay Studies Reader*. Ed. Henry Abelove, Michèle Aina Barale y David M. Halperin. Nueva York: Routledge, 1993. 307-20.
- Clifford, James. "Introduction: Partial Truths". *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Eds. James Clifford y George E. Marcus. Berkeley: U of California P, 1986. 1-26.
- Cortés Rocca, Paola y Martín Kohan. *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón: cuerpo y política*. S/l: Beatriz Viterbo Editora, 1998.
- Davies, Lloyd Hughes. "Portrait of a Lady: Postmodern Readings of Tomás Eloy Martínez's *Santa Evita*". *The Modern Language Review* 95, 2 (2000): 415-423.
- Díaz, Gwendolyn. "Making the Myth of Evita Perón: Saint, Martyr, Prostitute". *Studies in Latin American Popular Culture* 22 (2003): 181-92.
- Dujovne Ortiz, Alicia. *Eva Perón. La biografía*. Traducción del francés por la autora. Buenos Aires: Aguilar, 1995.
- Falcoff, Mark. "A Legendary First Lady". *The Wall Street Journal*. Nov. 14, 1996. p. A18, col. 5-6.
- Foster, David W. "Narrative Persona in Eva Perón's *La razón de mi vida*". *Woman as Myth and Metaphor in Latin American Literature*. Carmelo Vigillo y Naomi Lindstrom, eds. Columbia: U. of Missouri P., 1985. 63-77.
- _____. "Tomás Eloy Martínez. *Santa Evita*". Buenos Aires: Planeta, 1995. 398 pp. *World Literature Today* 70, 2 (Abril 1996): 368.
- _____. *Buenos Aires. Perspectives on the City and Cultural Production*. Gainesville: U P. of Florida, 1998.
- Fraser, Nicholas y Marysa Navarro. *Eva Perón*. Nueva York: W. W. Norton, 1981.
- Gallop, Jane. *Thinking Through the Body*. Nueva York: Columbia UP, 1988.
- Gerassi-Navarro, Nina. "Las tres Evas: de la historia al mito en cinemascopé". *Evita. Mitos y representaciones*. Ed. Marysa Navarro. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003. 65-100.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo. "Aporía y repetición en *Santa Evita*". *Inti* 45 (1997): 325-36.
- Heilbrun, Carolyn G. *Writing a Woman's Life*. Nueva York: Ballantine Books, 1988.
- _____. *Reinventing Womanhood*. Nueva York: W. W. Norton, 1979.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Nueva York: Routledge, 1988.
- Ludmer, Josefina. "Tretas del débil". *La sartén por el mango*. Eds. Patricia González y Eliana Ortega. Río Piedras, P.R.: Ediciones Huracán, 1984. 47-54.

- Martínez, Tomás Eloy. "La batalla de las versiones narrativas. Lo imaginario y la historia en la novela de los años setenta". *Boletín Cultural y Bibliográfico* 23, 8 (1986): 21-31.
- _____. "Ficción e historia en *La novela de Perón*". *Hispanamérica* 49 (1988): 41-9.
- _____. *Santa Evita. Novela*. Buenos Aires: Planeta, 1995.
- _____. *Las memorias del General*. Buenos Aires: Planeta, 1996.
- Michelotti-Cristóbal, Graciela. "Eva Perón: mujer, personaje, mito". *Confluencia* 13, 2 (1998): 135-44.
- Molloy, Sylvia. *At Face Value. Autobiographical Writing in Spanish America*. Cambridge: Cambridge UP, 1991.
- Navarro, Marysa. "Of Sparrows and Condors: The Autobiography of Eva Perón". *The Female Autograph. Theory and Practice of Autobiography from the Tenth to the Twentieth Century*. Ed. Domna C. Stanton. Chicago: The U of Chicago P, 1987. 180-86.
- _____. *Evita*. Buenos Aires: Planeta, 1994.
- _____. "La Mujer Maravilla ha sido siempre argentina y su nombre verdadero es Evita". *Evita. Mitos y representaciones*. Ed. Marysa Navarro. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003. 11-42.
- Neyret, Juan Pablo. "Novela significa licencia para mentir". Entrevista con Tomás Eloy Martínez. *Especulo: Revista de Estudios Literarios* 22 (Nov. 2002-feb. 2003). http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/t_elay.html
- Ortner, Sherry. *Making Gender. The Politics and Erotics of Culture*. Boston: Beacon P, 1996.
- Page, John A. "Introduction", *In My Own Words: Evita*. Traducción de *Mi mensaje* por Laura Dail. Nueva York: The New Press, 1996. 1-46.
- Pellarolo, Silvia. "The Melodramatic Seductions of Eva Perón". *Corpus Delecti: Performance Art of the Americas*. Ed. Coco Fusco. Nueva York: Routledge, 2000. 23-39.
- Perón, Eva. *La razón de mi vida*. Buenos Aires: Peuser, 1951.
- _____. *In My Own Words, Evita*. Trad. De *Mi mensaje* por Laura Dail. Nueva York: The New Press, 1996.
- Plotnik, Viviana Paula. *Cuerpo femenino, duelo y nación. Un estudio sobre Eva Perón como personaje literario*. Buenos Aires: Corregidor, 2003.
- Poniatowska, Elena. *La noche de Tlatelolco*. México: Era, 1971.
- Posse, Abel. *La pasión según Eva*. Buenos Aires: Emecé, 1994.
- Serrano, Samuel e Inmaculada García. "Entrevista con Abel Posse". *Cuadernos Hispano-americanos* 584 (1999): 101-06.
- Showalter, Elaine. "Feminist Criticism in the Wilderness". *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature, and Theory*. Ed. Elaine Showalter. Nueva York: Pantheon, 1985. 243-70.
- Sklodowska, Elzbieta. "Parodia y metahistoria: la novelística de Abel Posse". *Utopías del Nuevo Mundo/Utopias of the New World*. Praga: Charles U., 1993. 266-71.
- Steimberg de Kaplán, Olga. "El problema de la verdad en la nueva novela histórica. La obra de Tomás Eloy Martínez". *Alba de América* (1999): 187-95.

Waugh, Patricia. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Londres y Nueva York: Methuen, 1984.

Weiss, Jason. "Alicia Dujovne Ortiz". *Hispanérica* 28, 82 (1999): 45-58.

White, Hayden. *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: The Johns Hopkins UP., 1973.

RESUMEN / ABSTRACT

Este ensayo examina dos novelas y una biografía publicadas a mediados de los noventa que construyen imágenes de Eva Perón a partir de textos de la época y de las sucesivas recreaciones que se han hecho desde entonces. Aunque utilizan las mismas fuentes y hasta las mismas anécdotas, estos relatos ofrecen retratos considerablemente diferentes y no sólo por razones ideológicas. En una época como la actual, en la que el cientista social o el novelista tienen conciencia de que no pueden hablar por el otro, y menos en el caso de un personaje histórico sobre el que se ha construido una mitología, la modalidad narrativa adquiere especial importancia. Mientras en un caso se destruye toda pretensión de recuperar la verdad (*Santa Evita*), los otros dos relatos confían en la posibilidad de proponer nuevas interpretaciones. Estas representaciones evocan también consideraciones de género, es decir, revelan una conciencia de que se representa a una mujer que transgredió los cánones de su época logrando transformarse en líder de un movimiento político. Si bien es cierto que la intimidad de Eva continúa siendo elusiva, los tres relatos nos permiten entender desde nuestro tiempo la vida de una mujer que se definió a sí misma y cuyas decisiones tuvieron consecuencias reales.

Palabras clave: Eva Perón, novela histórica, género, comparación estrategias discursivas Posse, Dujovne, Martínez.

This essay examines two novels and a biography published in the mid-90s that construct images of Eva Perón originating in texts of her own time and in successive recreations that have been done since then. Although the same sources and even the same anecdotes are recalled, these narratives offer considerably different portraits, and not just for ideological reasons. In an age such as ours, in which the social scientist and the novelist realize that they cannot speak for the other, and much less in the case of a historical figure who has become a myth, the discursive modality adopted acquires special significance. While in one case, that of Santa Evita, there is no illusion of recovering the true story, in the other two narratives there is a hint that new interpretations may be posited. These representations evoke also gender considerations, for they reveal an awareness that the character being represented is a woman who transgressed the notions of what it meant to be a woman, transforming herself into the leader of a political movement. Even if it is true that Eva's persona continues to be elusive, the three narratives allow us to understand from our own times the life of a woman who was able to define herself, and whose decisions had real consequences.

KEY WORDS: *Eva Perón, historical novel, gender construction, comparison, discursive strategies, Posse, Dujovne, Martínez.*