

APORÍA Y REPETICIÓN EN *SANTA EVITA*

Ricardo Gutiérrez Mouat
Emory University

La conjunción de los dos epígrafes de *Santa Evita* —uno de Sylvia Plath sobre el arte de morir y el otro una frase de Evita que expresa su deseo de asomarse al mundo «como quien se asoma a una colección de tarjetas postales»— configuran el motivo subyacente de la novela: el viaje por la muerte. Este motivo de raíz mitológica provee también una figuración metafórica de la escritura del texto en la que el autor se representa como Caronte remando su barca desde la orilla de los vivos a la de los muertos: «Desde entonces, he remado con las palabras, llevando a Santa Evita en mi barco, de una playa a la otra del ciego mundo».¹ ¿Viaje de Evita por la muerte o viaje de la muerta por el mundo de los vivos? La primera posibilidad, que pertenecería al género de la comunicación mística, no es del todo descartada pero resulta problemática porque la muerte del personaje queda en suspenso gracias a las artes de la momificación. Mejor: ella, el personaje, queda suspendida en la muerte, imagen que el relato dramatiza espectacularmente al describir la colocación del cuerpo en su mausoleo provisional del edificio de la CGT: «Yacía sobre una losa de cristal, suspendida del techo por cuerdas transparentes, para dar la impresión de que levitaba en un éxtasis perpetuo... Ante el prodigio del cuerpo flotando en el aire puro, los visitantes caían de rodillas y se levantaban mareados» (27). Viaje, entonces, del cuerpo embalsamado de Evita por el mundo de los vivos, que la narración de Tomás Eloy Martínez —afiliada al género de la novela documental que, como todo género, se disuelve y rehace al segregar sus mejores instancias— se preocupa por esclarecer desde que el viaje comienza con la caída del primer gobierno peronista en 1955 hasta que termina en 1976 cuando el cadáver de Evita es inhumado y sellado en el cementerio de la Recoleta en Buenos Aires.

Viaje también del escritor por la muerte del personaje, pero así como hay libros que muerden, hay cadáveres que se defienden a dentelladas de la profanación. Entre los materiales de archivo que impulsa el autor para armar la novela se encuentran ciertos artículos del Coronel Moori Koenig, el encargado de proteger el cuerpo de Evita y de enterrarlo en un lugar secreto. Dice el autor al tomar contacto con esos textos:

Me impresionó saber que los artículos habían sido escritos en el hospital, ya sobre el filo de la muerte. Peor me sentí, sin embargo, al leer el seudónimo que había elegido el Coronel para los cuatro primeros. Los firmaba «lord Carnavon» [sic], con el nombre del arqueólogo inglés que despertó a Tutankamón de su descanso eterno y pagó esa osadía con la vida. (78)

En la novela la «maldición de la momia» traduce el vendaval de pasiones desatado por la desaparición de ese cuerpo que crecía en la muerte. Eloy Martínez interviene en esta historia maldita cuando las primeras pasiones partidarias habían sido relegadas por el efecto del reguero de desaparecidos más recientes que dejó la historia argentina en los años setenta, pero su grado de compenetración con el personaje de Evita deja en pie la pregunta sobre el contagio de ese cadáver trashumante. Solidarizándose implícitamente con la poética de Cortázar, el autor de la novela afirma que «[l]os relatos son un insecto que uno debe matar cuanto antes» (85); el mismo autor amplía esta afirmación al final de la novela: «Hubo un momento en que me dije: Si no la escribo, voy a asfixiarme. Si no trato de conocerla [a Evita] escribiéndola, jamás voy a conocerme yo» (390). Se diría, entonces, que la motivación profunda del relato es conjurar el maleficio de Evita y evitar la destrucción que acaece al Coronel Moori Koenig y a sus colegas, todos ellos poseídos en menor o mayor grado por el fantasma —por el demonio— de La Difunta.²

Nada más lejos, sin embargo, de la estrategia narrativa del autor que hacer una crónica del largo y alucinante tránsito del cuerpo insepulto de Evita por el mundo de los vivos. El tiempo lineal que la crónica requiere para compaginarse queda abolido en el momento en que la fluencia natural de la vida (¿de la muerte?) se interrumpe y la historia —para citar palabras textuales— cambia de lugar y queda metida en un cadáver que se confunde con la nación. Este cuerpo se transfigura física y narrativamente en manos de ese artista de la muerte que es el Dr. Ara: «Aunque nadie podía ver el cadáver, la gente lo imaginaba yaciendo allí, en el sigilo de una capilla, y acudía los domingos a rezarle y a llevarle flores. Poco a poco, Evita fue convirtiéndose en un relato que, antes de terminar, encendía otro. Dejó de ser lo que dijo y lo que hizo para ser lo que dicen que dijo y lo que dicen que hizo» (21). El tiempo lineal de la crónica no da abasto para narrar el «delta de historias» en que Evita se transforma. Su cuerpo se convierte en objeto de disputas faccionales pero también de forcejeos narrativos. No debe extrañar que las versiones que solicita el autor al investigar la historia de

Evita provengan de testigos marginales: «la madre, el mayordomo de la casa presidencial, el peluquero, su director de cine, la manicura, las modistas, dos actrices de su compañía de teatro, el músico bufo que le consiguió trabajo en Buenos Aires» (64). La biografía del personaje se reduce en último término, o se perfecciona, en un cuerpo que es, si no marginal, limítrofe, situado entre el mito y la historia, la vida y la muerte, y, sobre todo, entre el pasado y el futuro.

Porque, ¿cómo narrar una muerte que se ha detenido en mitad de su curso? ¿Cómo comenzar y acabar una historia cuyo pasado y futuro son discontinuos? ¿O que están unidos en ese imposible «punto inmóvil» de los versos de Eliot que se citan en el texto: «'En mi principio está mi fin./ Y no lo llamen inmovilidad:/ allí pasado y porvenir se unen./ Ni movimiento desde ni hacia,/ ni ascenso ni descenso./ Salvo por ese punto, el punto inmóvil'»? (65). No pocas veces reflexiona el autor sobre esta aporía. La novela comienza con el presentimiento que tiene la protagonista sobre la inminencia de su muerte, pero podría haber comenzado de otro modo:

Mi primer impulso fue contar a Evita siguiendo el hilo de la frase con que Clifton Webb abre los enigmas de *Laura*, el film de Otto Preminger: 'Nunca olvidaré el fin de semana en que murió Laura.' Yo tampoco había olvidado el brumoso fin de semana en que murió Evita. Esa no era la única coincidencia. Laura había resucitado a su modo: no muriendo; y Evita lo hizo también: multiplicándose. (63)

Y termina *in medias res*: «No sé en qué punto del relato estoy. Creo que en el medio. Sigo, desde hace mucho, en el medio. Ahora tengo que escribir otra vez» (391).³ Walter Benjamin hace notar que la autoridad del narrador tradicional se fundamentaba en la muerte porque ésta y sólo ésta confería transmisibilidad a una vida y la ponía a disposición de la comunidad como fuente de consejo y sabiduría. La muerte era fin y finalidad en la narración tradicional, aunque no así en la novela cuyo final alude a la muerte de modo figurado.⁴ Peter Brooks, por su parte, sin citar los versos de Eliot, alega que el final de una trama narrativa determina su principio, de modo que en el principio de toda narración está su fin. Y elaborando unas ideas de Sartre sobre la escritura autobiográfica, afirma que toda narración es en el fondo un obituario porque la muerte ordena el sentido de las circunstancias vividas o narradas:

we are able to read present moments—in literature and, by extension, in life—as endowed with narrative meaning only because we read them in anticipation of the structuring power of those endings that will retrospectively give them the order and significance of plot... Sartre in emulation began to see himself as in a book, being read by posterity 'from death to birth;' he undertook to live his life retrospectively, in terms of the death that alone would confer meaning and necessity on existence.⁵

Pero en *Santa Evita* el final de la narración no la concluye, y la muerte no se narra para atrás sino para adelante, alejándose del tiempo de la biografía que fluye en sentido contrario y en el orden inverso al de la historia. Uno de los efectos de este procedimiento temporal es desvincular al sujeto de su biografía: «Lo que Ella fue no está en esos pasados. No está en ningún pasado porque Ella iba tejiéndose a sí misma todos los días. Existe sólo en el futuro» (342). En vista de estas contradicciones no asombra que la novela se caracterice a sí misma como un «oxímoron de semejanzas» (65).

La dirección aporética del tiempo narrativo se emblematiza en una imagen onírica que se propone como imagen nuclear del relato y que condensa, mediante la operación del verbo «henchir,» la alegoría de Caronte:

Pasaron algunas noches y soñé con Ella. Era una enorme mariposa suspendida en la eternidad de un cielo sin viento. 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 paisajes de su vida en un orden inverso al de la historia... (65)

Esta imagen sombría y solar, aérea y acuática a la vez (Evita como barca alada fija en el espacio o como mariposa a vela detenida entre dos aguas) es de evidente carácter antitético. Y no obstante la antítesis se despliega en el relato sin caer en la tentación de una resolución sintética. De hecho, la estructura de la novela tiene la forma de un rizoma, una de cuyas características —según Deleuze— es no tener «ni principio ni final, sino siempre un medio [*milieu*] del cual crece y al cual desborda.»⁶ Surrealista y barroca a la vez, cotidiana y hermética, la inmensa novela de Evita se moviliza de la misma manera en que declara concluir: mediante la repetición.

Peter Brooks sostiene que el medio de un relato es el lugar de la repetición:

Repetition creates a *return* in the text, a doubling back. We cannot say whether this return is a return *to* or a return *of*: for instance, a return to origins or a return of the repressed. Repetition through this ambiguity appears to suspend temporal process, or rather, to subject it to an indeterminate shuttling or oscillation that binds different moments together as a middle that might turn forward or back.⁷

No se trata, por supuesto, de la repetición mecánica, ecológica que repite sin variar sino de aquella que Deleuze, en su crítica de Platón y de la representación mimética, vincula al simulacro y al fantasma:

Let us consider the two formulas: 'only that which resembles differs' and 'only differences can resemble each other.' These are two distinct readings of the world: one invites us to think difference from the standpoint of a previous similitude or identity; whereas the other invites us to think

similitude and even identity as the product of a deep disparity. The first reading precisely defines the world of copies or representations; it posits the world as icon. The second, contrary to the first, defines the world of simulacra; it posits the world as phantasm.⁸

Propongo no sólo que la repetición es un dispositivo nuclear de *Santa Evita* sino también que la transición entre los dos tipos de repetición identificados por Deleuze es la condición fundadora del relato.⁹

Esto último supone dar pleno crédito a la voz autorial, por cuanto el pasaje entre la repetición icónica y la repetición fantasmática se registra explícitamente en el discurso del autor, quien nos informa que la novela que tenemos entre manos es un borrador más de una serie tripartita que incluye un proyecto de biografía (titulado «La Perdida»), un guión cinematográfico y una novela que «nació muerta.» La inferencia de que esos proyectos fracasaron por un exceso documental se apoya en la caracterización del segundo de ellos, para cuya realización el autor declara haber escarbado en todo tipo de archivos motivado por una fe ingenua en la verdad:

Excavé en los archivos de los diarios, vi los documentales de la época, oí las grabaciones de la radio. La misma escena se repetía, se repetía, se repetía... No aprendí nada, no añadí nada... Evita nunca era Evita... En aquel tiempo el aleteo de la verdad era esencial para mí. Y no había verdad posible si Evita no estaba allí. No su fantasma, sino su llanto de niña, su voz de radionovela, su música de fondo, su ambición de poder... En algunas películas yo había sentido cómo cosas y personas regresaban desde el fondo inmortal de la historia. Sabía que eso, a veces, funciona. (97-98)

Lo irónico es que el autor presencia imágenes fantasmáticas de Evita (en sus películas, en los noticieros cinematográficos) pero se empeña en negarlas en beneficio de una verdad histórica que sólo puede regresar investida de los «demonios» y pulsiones del sujeto recipiente.

Aunque el autor, inscrito o suscrito a la fuerza en el orden primario de la repetición, parece negar la repetición *tout court* como procedimiento textual («[t]odo relato es, por definición, infiel. La realidad... no se puede contar ni repetir. Lo único que se puede hacer... es inventarla de nuevo» [97]), hay dos momentos en la novela que demuestran con plena lucidez cómo se puede negociar el pasaje de la copia a la repetición dinámica. El autor, tiempo atrás, ha entrevistado al peluquero de Evita (Julio Alcaraz) y ahora debe reproducir esas notas en el texto de la novela:

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? (86)

La pregunta se contesta de esta manera: «Alcaraz habla. Yo escribo.» El efecto diferencial se produce a partir de un doble juego de términos contrapuestos: yo/él, escritura/oralidad. En otro momento el autor debe transcribir el relato de doña Juana, la madre de Evita, del cual encuentra una versión escrita y desordenada en los papeles del Coronel Moori Koenig:

Ordené los papeles y comencé a copiarlos... Años después, cuando quise pasar en limpio esos apuntes y convertirlos en el comienzo de una biografía, me desvié a la tercera persona... No era lo mismo. Casi era lo contrario... Tardé en aceptar que, sólo cuando la voz de la madre me doblegara, habría relato. La dejé hablar, entonces, a través de mí. Y sólo así, me oí escribir. (366)

Nuevamente se copia inventando, se ayuntan órdenes inconmensurables (yo/ella, hombre/mujer, oír/escribir) para evitar la muerte de un relato amenazado por la fijeza.

Ya más compenetrado por un concepto impuro de la verdad, el autor reconocerá que «La verdad se perdía en un rizoma de respuestas» (301). ¿Dónde ir a buscarla sino en sus convoluciones, involuciones, revoluciones subterráneas? Este pasaje del final de la novela nos pone sobre la pista: «En las novelas lo que es verdad es también mentira. Los autores construyen a la noche los mismos mitos que han destruido por la mañana» (389), palabras que parecen calcadas de un texto de Walter Benjamin sobre Proust:

para el autor que recuerda, el papel principal no lo tiene lo que él haya experimentado, sino el tejido de sus recuerdos, la tela de Penélope de su rememoración. ¿O acaso no correspondería hablar de una tela de Penélope del olvido?... esta obra producida por la memoria espontánea, en la que el recuerdo es la trama y el olvido la urdimbre, ¿no es quizás una refutación de las labores de Penélope, como su análogo? Puesto que aquí el día disuelve lo realizado por la noche. Cada mañana al despertar... sólo encontramos entre nuestros dedos unas hebras del tapiz de la existencia vivida, tal como el olvido lo ha entretejido con nosotros.¹⁰

En la noche y con la ayuda del sueño y de la memoria involuntaria se puede crear una existencia que en la vida misma ha dejado de existir excepto en el instante del recuerdo, que ya no es repetición de un momento anterior sino memoria de un tiempo nuevo. El día trae consigo la memoria voluntaria que destruye las figuraciones nocturnas. Sólo en éstas opera la ley de la semejanza que puede restaurar el tiempo perdido y que se basa en la identidad de lo disímil. El tiempo perdido no retorna en el ropaje con que lo inviste la memoria voluntaria. Esta voluntad de recordar sólo puede repetir, con exactitud pero sin autenticidad, momentos previos que regresan con la fijeza y rigidez del tiempo muerto. Como señala J. Hillis Miller, en este pasaje de Benjamin se ilustra la diferencia deleuziana entre la repetición icónica y fantasmática.¹¹

«[E]l pasado vuelve siempre» (242), reconoce el narrador, mientras escucha las «Variaciones Goldberg» de Bach.¹² Freud expresa una idea similar al escribir: «a thing which has not been understood inevitably reappears; like an unlaidd ghost, it cannot rest until the mystery has been solved and the spell broken.»¹³ El relato abunda en instancias en que el pasado regresa para poseer a los personajes en el presente: retorna la amante del autor perdida en el exilio y la muerte, condensada en la figura de Evita; regresa para Yolanda, investida en el presente con toda su verdad escandalosa, la historia infantil de «la Pupé» escondida detrás de la pantalla del cine Rialto (cf. infra); vuelve el Coronel Moori Koenig al jardín de la infancia a enterrar el cadáver de Evita. Pero importa señalar que la repetición fantasmática del pasado se encuentra trabada por el trabajo documental del que depende a cierto nivel la narración y que se inscribe de lleno en el orden de la repetición estática. La transcripción de testimonios ajenos, la copia o acopio de documentos, el imperativo de rescatar voces y gestos de los informantes para no traicionar su autenticidad, en fin, todo el aparato legitimador de la crónica y de la biografía—cuando no de la novela histórica entendida de la manera más ingenua— debe ser *desescrito* por una narración a contrapelo que permita la materialización de lo fantasmático, del deseo, de la fe. Sólo este tipo de narración que socava el fundamento de las identidades para refundarlo en la semejanza de lo dispar puede encargarse de transmitir la multiplicidad de la forma rizomática. De ahí, por ejemplo, el juego con los maniqués de Evita, que parecen idénticos al cuerpo momificado pero que generan historias divergentes en el espacio liso de la narración.¹⁴

El deseo y la fe también ensanchan las posibilidades narrativas de Evita más allá y más acá de la muerte, instituyendo un futuro en el que el personaje puede regresar y «ser millones.» «Contra la muerte, el relato» (62), exclama el narrador. La frase, sin embargo, no nos sitúa ante un avatar del caso paradigmático de Sherazad, quien narra para diferir su muerte. En *Santa Evita* ocurre lo contrario: se muere para narrar, como advierte el autor en referencia al embalsamador de Eva Perón, de quien dice que «reconstruye el cuerpo de Evita sólo para poder narrar cómo lo ha hecho» (157). El Dr. Ara no es sólo el autor de *El caso de Eva Perón* (1974) sino también el «Miguel Angel,» el «hacedor» de Evita, quien sin su arte funerario se habría descompuesto en su sepultura como cualquier otro mortal. El autor de la novela reconoce cierta afinidad con el tanatólogo: «El arte del embalsamador se parece al del biógrafo: los dos tratan de inmovilizar una vida o un cuerpo en la pose con que debe recordarlos la eternidad» (157). Ara es una suerte de autor fantasma de la novela; para él, Evita comienza a existir en el momento de su muerte, como quizás la novela misma o por lo menos sus aspectos fantasmáticos. Su «teoría» narrativa, además, que se apoya en el exceso, el artificio, el simulacro, no hace más que reiterar las estrategias de representación de la novela. Exponiendo ante doña Juana las posibilidades

del arte de la conservación en un caso tan sonado como el que los implica, y subrayando la existencia de tres réplicas en cera del cuerpo de la Difunta que la madre no puede distinguir del original, el embalsamador dice:

¿Qué hacen los físicos cuando quieren interrumpir la fluencia natural de las cosas? Algo muy simple: las multiplican... A un olvido hay que oponerle muchas memorias, a una historia real hay que cubrirla con historias falsas. Viva, su hija no tenía par, pero muerta ¿qué importa? Muerta, puede ser infinita. (55)

Lo único y lo múltiple, lo histórico y lo ficticio, lo auténtico y lo simulado se manifiestan en el relato en proporciones variables y de acuerdo a una fórmula que admite la inversión categórica: mientras que alguna fuente documental es o parece apócrifa, un relato de ficción como «Esa mujer» de Rodolfo Walsh —más de una vez citado en la novela— es corroborado por el autor implícito como fuente de verdad.

Las copias casi idénticas al cuerpo embalsamado efectivamente cubren la historia real con historias falsas que despistan a los perseguidores del original. Pero la repetición en serie del fantasma de Evita también admite variantes, como en esa otra fantasmagoría que experimenta el autor de la novela cuando visita a quien fue el peluquero de la actriz, en cuya trastienda —un «saloncito cuyas paredes estaban tapizadas de espejos» (83)— registra con asombro «doce cabezas de vidrio expuestas sobre pedestales de yeso pintado, que reproducían otros tantos peinados de Evita» (83). La visión, presentada en términos que evocan «El Aleph» de Borges por su anáfora visual, anula al sujeto percipiente: «Me vi reflejado en los espejos de la pared. Yo también parecía un fantasma» (84).¹⁵ Una de las cabezas es particularmente perturbadora: «vi, por fin, a la Evita de pelo tirante y dorado que reproducían hasta el infinito las fotos de la última época y a la que yo había creído única» (84). Se trata de dos infinitos distintos y contrapuestos: el infinito postmortem de Ara incorpora el mito, el simulacro, el fantasma, y al hacerlo instituye el espacio narrativo de la novela. El infinito falso del autor, por otra parte, no consigue escapar de una especie de ecolalia visual.

Otro momento fantasmagórico es la historia del cuerpo de Evita en su escondite del cine Rialto (pp. 234-42). Los hechos en sí, hasta donde se pueden desligar de su alucinante representación discursiva, son ya asombrosos. A finales de 1955 el ataúd de Evita se esconde detrás de la pantalla del Rialto y la hija del proyccionista juega con su cuerpo día tras día como si fuera una muñeca gigante, sin enterarse de que se trata del cuerpo embalsamado de Evita. Estos hechos se presentan al lector mediante una entrevista concertada muchos años después entre el autor y la niña Yolanda, ya convertida en matrona de respetable edad. Esta cuenta que le narra a la «Pupé» las películas que se pasaban en el cine y que se acostumbró a ver las cintas «por el otro lado. Cuando las veía del lado real,

nada me parecía lo mismo.» El autor reflexiona que esa niña que «vivía a la orilla de un paisaje de fantasmas» no podía estar mintiendo, y accediendo a un impulso perverso le echa en cara la verdadera identidad de la muñeca. El formato periodístico de la entrevista se disuelve en una especie de sesión psicoanalítica perversa en que un trauma del pasado se resuelve mediante una epifanía no menos traumática.

Es evidente que el relato explota los aspectos fantasmáticos de la situación incorporando y luego desenmascarando la perspectiva infantil, que ve las cosas al revés, que no distingue entre lo inanimado y la materia orgánica, que se encierra en su propio teatro de la memoria. Pero esta repetición dinámica del pasado está en sí entrelazada con ciertas repeticiones inter e intratextuales. Una de las historias que la niña cuenta a sus muñecas es «el incendio de la mansión de Rebeca la mujer inolvidable.» En otro lugar del texto se narra cómo un incendio fantasmagórico impide que el Coronel Moori Koenig disponga del cuerpo de Evita como tenía planeado, disimulándolo en el Depósito de Aguas sito en una calle céntrica de Buenos Aires. Estos dos incendios remiten a un tercer siniestro que cuenta el narrador cuando alude al escándalo causado por una obra irreverente de Copi sobre Eva Perón estrenada en París: «una recua de fanáticos peronistas quemar[on] el teatro L'Épée de Bois a la semana del estreno... Las llamas se veían desde la rue Claude Bernard, a doscientos metros» (200). Hay también continuas referencias a la militancia incendiaria de Evita que por vía mágica alcanza a uno de los militares encargados de ocultar su cadáver, quien enloquece y se queja de «llamas en la cabeza» (274). Se estructura así una serie de repeticiones diferenciadas, de identidades fundamentadas en lo dispar que sostienen esa lectura del mundo como simulacro y fantasma de la que hablaba Deleuze.

Pero hay más. Toda la escena del cine Rialto (Evita como muñeca, la reverencia con que la trata la niña, la fantasmagoría que permea la situación) repite un texto de Borges que no por coincidencia se llama «El simulacro.» Se recordará que en este condensado relato Borges narra la llegada de un desconocido a un pueblito del Chaco con una caja de cartón en cuyo interior va una muñeca rubia. Las vecinas de la localidad arman un altar donde colocan el «ataúd,» lo rodean de velas y flores, y pagan por dar el sentido pésame al enlutado que se yergue al costado y que simula la figura del General Perón. Borges señala que la «fúnebre farsa» no es un hecho único: «La historia es increíble pero ocurrió y acaso no una vez sino muchas, con distintos actores y con diferencias locales.» Su sentido es cifrar la irrealidad de la época peronista: «El enlutado no era Perón y la muñeca rubia no era la mujer Eva Duarte, pero tampoco Perón era Perón ni Eva era Eva sino desconocidos o anónimos ... que figuraron, para el crédulo amor de los arrabales, una crasa mitología.»

El texto borgeano aparece dos veces en *Santa Evita*, una de modo fantasmático e intertextual, la otra como el objeto de una disquisición sobre su sentido, que —según el autor, basándose en que la literatura no siempre es voluntaria— resulta no ser el que le dio Borges sino lo contrario: «un homenaje a la inmensidad de Evita» (199). El lector se pregunta si es involuntaria la coincidencia del relato borgeano con otra interpretación autorial en *Santa Evita*, la que profiere Eloy Martínez sobre la falsificación de datos en torno al matrimonio de Perón con ese personaje a quien Borges llama «la mujer Eva Duarte.»¹⁶ Martínez dice: «Mintieron [Perón y Evita] porque habían dejado de discernir entre mentira y verdad, y porque ambos, actores consumados, empezaban a representarse en otros papeles» (144). Dudo que se pueda encontrar en la novela mejor ejemplo de lo que el propio autor caracteriza como un «oxímoron de semejanzas.»

NOTAS

1 Tomás Eloy Martínez, *Santa Evita* (Buenos Aires: Planeta, 1995), p. 391. Todas las citas de la novela remiten a esta edición.

2 Un caso notable de venganza diabólica – por la forma alusiva en la que el texto la presenta – es la que afecta al ensayista Ezequiel Martínez Estrada, acérrimo enemigo de Evita. Sólo al morir ésta se cura el ensayista – “milagrosamente” – de una neurodermitis melánica que lo tenía “cubierto de pies a cabeza por una costra negra” (71). Se trata de la misma costra que Evita sufre en carne propia por un accidente de su infancia y de la cual también se cura milagrosamente: “Las costras se le habían desprendido. En vez de las cicatrices le asomó esa piel fina, traslúcida, de alabastro, de la que tantos hombres se iban a enamorar...” (369). Estos incidentes, que se contagian a sí mismos por sobre el abismo de trescientas páginas, evocan un conocido ensayo de Borges sobre la construcción mágica del relato.

3 La revista *Noticias* ha publicado, incluso, un final excluido de *Santa Evita* en el número correspondiente al 16 de julio de 1995.

4 “El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolai Leskov,” en *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos* (Caracas: Monte Avila, 1970).

5 *Reading for the Plot* (New York: Vintage Books, 1984), pp. 94-95.

6 Gilles Deleuze, *The Deleuze Reader*, ed. Constantin V. Boundas (New York: Columbia University Press, 1993), p. 36. La traducción es mía. Hay, sin embargo, tendidos figurales en la novela que contrapesan con su propio tipo de organización retórica la estructura descentrada del relato. Por ejemplo, las variadas alusiones que se relacionan a la identificación onírica de Evita con una mariposa y que recubren las diversas etapas de la biografía de Evita, sus metamorfosis desde la infancia hasta su transfiguración en la muerte. También la alegoría fúnebre de Caronte, que se repite en el viaje por agua no sólo del autor en busca de materiales narrativos o en el exilio, sino también del militar que transporta el cadáver de Evita a Italia.

7 *Reading for the Plot*, p. 100.

8 Gilles Deleuze, *The Logic of Sense*, tr. Mark Lester (New York: Columbia University Press, 1990), pp. 261-62. Deleuze liga el primer tipo de repetición a la repetición platónica pero Eloy Martínez la prefiere vincular a Kant. Una de las láminas que adornan el escritorio del Coronel Moori Koenig en el Servicio de Inteligencia “[r]eproducía un boceto a lápiz y témpera en el que se ve a Emmanuel Kant caminando por las calles de Königsberg mientras los vecinos verifican la puntualidad de sus relojes... Asomados a los balcones o a las puertas de las tiendas, los vecinos repiten el ritual cotidiano de imponer a sus relojes la hora marcada por el paseo de Kant” (119). Pero no hay imperativo categórico que pueda proteger al Coronel del maleficio de Evita.

9 El uso de “fantasma” y sus derivados en este trabajo no corresponde al significado técnico de “fantasme” o de “fantasía” en la teoría psicoanalítica. Para precisar el sentido de “fantasma” y “simulacro” prefiero ceñirme al comentario de J. Hillis Miller referente al mismo pasaje de Deleuze citado en el presente trabajo: “These are ungrounded doublings which arise from differential interrelations among elements which are all on the same plane. This lack of ground in some paradigm or archetype means that there is something ghostly about the effects of this second kind of repetition,” *Fiction and Repetition* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1982), p. 6.

10 “Para una imagen de Proust,” en *Sobre el programa de la filosofía futura*, p. 240.

11 *Fiction and Repetition*, pp. 6-11.

12 Edward Said usa esta misma composición para ejemplificar el sentido de la repetición en Vico: “By these devices a ground motif anchors the ornamental variations taking place above it. Despite the proliferation of changing rhythms, patterns, and harmonies, the ground motif recurs throughout, as if to demonstrate its staying power and its capacity for endless elaboration.” En “On Repetition,” *The World, the Text, and the Critic* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1983), p. 114.

13 Citado por J. Laplanche & J. B. Pontalis en *The Language of Psychoanalysis*, tr. Donald Nicholson-Smith (New York & London: W. W. Norton & Co., 1973), p. 79.

14 El texto pone en juego los tropos deleuzianos de lo liso y lo estriado, que se discuten en la penúltima sección de *Mille Plateaux*. Al aludir a “la piel fina, traslúcida, de alabastro” de Evita que se repone por milagro del accidente doméstico que la desfigura, el narrador agrega: “No le quedó una estría ni una mancha” (369). La piel lisa de Evita se deja relacionar con el nomadismo del cuerpo y con el espacio liso – sin trayecto prefijado, hecho de intensidades – que recorrerá antes de ser sepultado. La versión alucinada del espacio liso de Deleuze y Guattari la provee el Coronel Moori Koenig, quien se sugestiona al ver por televisión el “alunizaje” de los astronautas norteamericanos y declara a viva voz que el cuerpo de Evita ha sido enterrado en el desierto lunar.

15 También el Coronel Moori Koenig se afantasma en su trato con el cadáver de Evita: “– Desaparecés como un fantasma y ni siquiera te enterás de lo que pasa con tu familia,” le impreca su mujer (355).

16 Los nombres del personaje son legión en la novela y se pueden dividir en tres series principales: los nombres inestables de la documentación biográfica (Eva Duarte, María Eva Duarte, María Eva Duarte de Perón, Eva Perón, Evita, “María de Magistris”), los apodos peyorativos con que la invistió la intelectualidad porteña (Potranca, Friné, Butterfly, Yegua, Bicha, Cucaracha, Estercita, Milonguita), y los nombres novelísticos (Ella, la Difunta, la Dama de la Esperanza, Persona). Esta multiplicidad nominal da fe de la heteroglosia desde la que se enuncia a la controvertida protagonista de la novela.