

Giorgia Delvecchio* (Universidad de Parma)

«La memoria anclada». La rehabilitación de la memoria en *Santa Evita*, de Tomás Eloy Martínez.

Primera versión recibida: marzo 6 de 2005;

versión final aceptada: abril 10 de 2005 (Eds.)

Resumen

El recuerdo de Eva Perón y la tensión entre memoria colectiva y memoria individual. El uso de la memoria en Argentina y la veneración del cadáver de Evita. La reconstrucción de la memoria histórica a través de la ficcionalización de sus fragmentos y sus personajes. El empleo del discurso polifónico en la narración biográfica. El papel del testigo. Construcción y desconstrucción del mito de Evita. La metáfora del cuerpo en relación con la identidad nacional argentina. La metáfora de la mariposa en oposición con la del cuerpo muerto. La salvación del pasado por medio del recuerdo.

Palabras clave: nueva novela histórica, peronismo, Eva Perón, identidad, memoria.

* Licenciada en Idiomas y Letras Extranjeras en la Universidad Ca' Foscari de Venecia, y actualmente es profesora de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Parma. Ha publicado los siguientes artículos: «La poética de César Vallejo: de la impotencia de Dios al milagro del hombre», *Annali di Ca' Foscari*, vol. XXXIX, 1-2, 2000; «César Vallejo, orfano nel mondo», *Poesia*, Crocetti Editore, Julio/Agosto 2001, N. 152, pp. 48-64; «Angelina Muñiz-Huberman: l'esilio nella riscrittura del mito», en *Quaderni sulla traduzione letteraria*, La Panarie, Anno XXXI, pp. 39-54. Está en curso de publicación su edición italiana de *Cumandá* de Juan León Mera (traducción y estudio introductorio) para la editorial *Le Lettere* de Florencia. El presente texto hace parte de la investigación que sobre literatura latinoamericana realiza la autora en la Universidad de Parma. E-mail: martha.canfield@tin.it

Abstract

«*The anchored memory*». *The rehabilitation of the memory in Santa Evita of Tomás Eloy Martínez*

Eva Perón in Argentinian memory and the conflict between collective memory and individual memory. The worship of Evita's corpse. The reconstruction of Argentinian historical memory through the fictional account of its fragments and real figures. The use of polyphonic speech in biographical writing. Witnesses as characters. The construction and the deconstruction of the myth. The body as a metaphor related to Argentinian national identity. The metaphor of the butterfly opposed to the metaphor of the corpse. The past saved by memories.

Key words: the new historical novel, the age of Perón, Eva Perón, identity, memory

Santa Evita sale en 1955 y es la segunda novela con la cual el escritor argentino Tomás Eloy Martínez incursiona en la ficción histórica, aunque en una entrevista que le hizo Jorge Halperin para la revista *Clarín* de Buenos Aires, negó el valor de esta definición, afirmando que más bien «*Hay ficciones nacionales que se preocupan por trazar el destino del país y en los cuales los personajes históricos son un pretexto*». La elección de disociarse de la categoría de lo histórico parece significativa al considerar la relación que el autor establece entre su escritura y la memoria oficial de la época del peronismo, y entre ella y la memoria individual.

En la novela al autor continúa su reflexión acerca del poder y la política en Argentina, y sobre sus «zonas enfermizas»; *La novela de Perón*, que salió en 1985, reconstruía un retrato del general, durante su último año de vida, o sea desde su regreso a Argentina hasta su deceso en 1974. Con esta obra el escritor ensayaba esa forma de narrar que también constituye uno de los rasgos básicos de *Santa Evita*, y que consiste en la combinación de la ficción con fragmentos de documentos, páginas de diario, cartas, y sobre todo con sus entrevistas directas con Perón.

En *Santa Evita* Eloy Martínez vuelve su mirada hacia otra figura histórica vinculada al general, la de su segunda mujer Eva Duarte. Su cadáver ya está presente en la novela anterior, en varios momentos y siempre rodeado de un halo de santidad y misterio, y de la sospecha de que la mujer siga manifestando su voluntad aun después de muerta. La en *La novela de Perón* no faltan los matices irónicos del narrador en las descripciones de la conservación del cuerpo. Las dos novelas comparten una técnica narrativa que se basa en la fusión de ficción y biografía, en el estilo polifónico y en el entrelazarse de historias distintas, en las que aparecen numerosos personajes. Sin embargo, *Santa Evita* se enriquece con la mayor complejidad de la estructura narrativa, la presencia de un narrador que pasa continuamente del nivel omnisciente al homodiegético, un universo más colorido de personajes, en el que las hipérboles y las paradojas agregan escenas que tienen el sabor de las grandes novelas del realismo mágico; en fin, la presencia de un tejido simbólico por medio del cual el escritor consigue crear un contrapunto de imágenes que amplifica la trama de los significados del

texto. El relato se divide en 16 capítulos cuyos títulos son citas de entrevistas, discursos, y de la autobiografía de Eva Perón *La razón de mi vida*. Cada cita tiene una razón evidente, y a menudo irónica, con los hechos narrados o los significados abarcados del texto.

En un artículo suyo, publicado en el suplemento de *La Nación* «Cultura» (1996), Vargas Llosa calificó de poliédrico el libro del escritor argentino, pues en él confluyen dos historias primarias: la que cuenta la vida de Eva Perón y la que narra las vicisitudes que ocurren a su cadáver, cuya suerte empieza con la decisión del general viudo de entregar el cuerpo a un embalsamador español -el doctor Ara-, y sigue por una odisea y una serie de traslados que terminan solamente después de veinte años, con el entierro del cementerio de la Recoleta en Buenos Aires. A las dos historias se superpone otra de metaficción, en la cual un narrador identificado con el autor cuenta su propia experiencia de escritura, volviéndose el protagonista de un largo viaje por los tiempos y por las memorias.

Si la historia del cadáver se pone en antítesis con respecto a la de Eva en vida, otra antítesis paralela se observa entre el relato en primera persona del narrador homodiegético y el que convierte la figura del coronel Carlos Moori Koenig en el protagonista de una larga y paradójica secuencia de acontecimientos, desde el encargo de proteger el cuerpo de las reivindicaciones de los peronistas, hasta el total aislamiento de la enfermedad que se apodera de él. Con este personaje el escritor ficcionaliza a una figura real, para narrar el extravío de un hombre cuya obsesión por el cuerpo de Evita se lleva a la locura, a la impotencia y a la perversión, pero el tema de la obsesión vuelve constantemente en una multitud de otras microhistorias y anécdotas en las que personajes ficticios o reinventados desarrollan la acción; ésta, sin embargo, no parece realmente avanzar, más bien siempre se dirige de manera centrípeta hacia el mismo núcleo que encierra la imagen de Evita.

El lector que lea la novela tal vez tenga la misma impresión que se experimenta al observar un rompecabezas mientras se va componiendo; su mirada se reparte entre lo que está representando y el conjunto de acciones que llevan a la reconstrucción. Más allá del referente histórico -la figura de Eva y la suerte que encontró su cadáver, el objeto último de la narración, el que atrae la mayor atención del lector crítico, consiste en el camino de un hombre en busca de los fragmentos de memoria, su intento de recoger y reanudar las más distintas huellas, las escritas en cartas y documentos, las olvidadas, las que sólo pertenecen a las memorias de los individuos que nunca fueron escuchados. La reflexión política del autor, tal como se refleja en su manera de ficcionalizar la figura histórica de Eva Perón, no carece de trascendencia, pero que quisiéramos destacar como un tema importante de la obra, y que en nuestro parecer estimula la reflexión del escritor sobre el papel y el destino de Evita en la historia de Argentina, es el uso de la memoria en este país.

Si por un lado la imagen de Evita se impone como el centro obsesivo que atrae los múltiples hilos narrativos de la novela, por el otro todos ellos surgen de una variedad

de personajes que revelan la presencia de otra figura muy importante, la del testigo ficticio, que el escritor crea trayendo a su ficción los que dejaron realmente su testimonio y los que solamente aparecen con sus nombres en algún archivo y que son en gran parte fruto de su invención. El papel significativo de esta figura se relaciona con las intenciones del autor. Él mismo concluyó un comentario sobre su propia novela con estas palabras:

«Parece que en la Argentina hubiera como una especie de instinto fatal de destrucción, de devoración de las propias entrañas. Una veneración de la muerte. La muerte no significa el pasado. Es el pasado congelado, no significa una resurrección de la memoria, representa sólo la veneración del cuerpo del muerto. La veneración de ese residuo es una especie de ancla. Y por eso los argentinos somos incapaces de construirnos un futuro, puesto que estamos anclados en un cuerpo. La memoria es leve, no pesa. Pero el cuerpo sí. La Argentina es un cuerpo de mujer que está embalsamado».

* Aristóteles afirmó que la memoria es del pasado; asimismo Paul Ricoeur parte de la oración del filósofo griego para enseñarnos que, como el pasado pertenece a nuestras impresiones, la memoria garantiza la continuidad de nuestra identidad a lo largo del tiempo (2000:116). A la luz de ese pensamiento antiguo y de la reflexión de ese filósofo contemporáneo, entendemos que la escritura de Tomás Eloy Martínez mana precisamente de la necesidad de devolver la memoria al pasado y de cuestionarse sobre el vínculo entre una memoria petrificada y encarnada en un cuerpo muerto y la identidad de un pueblo. Se destaca entonces el valor doble del testigo; por un lado su discurso procede de finalidades más cercanas a las intenciones del autor, pues, como aclara Todorov, el testigo recoge y organiza sus recuerdos para trazar una imagen de sí mismo y construir su propia identidad, mientras que un historiador utiliza las huellas del pasado para ofrecer de él un conocimiento que trasciende al sujeto y que pretende comunicar unas verdades impersonales (Todorov, 2001:156-162). En la novela *Historia do Cerco de Lisboa*, que encierra muchos interrogativos sobre el conocimiento humano y sobre el valor de las verdades que se basan más en el consenso que en la experiencia directa, José Saramago eligió un historiador como personaje antagonista del protagonista Raimundo Silva, corrector de una editorial. En *Santa Evita* en cambio, una pluralidad de personajes testigos acompañan al lector a lo largo de un camino que se aparta de la historia propiamente dicha, y que más bien ahonda en la creación de una imagen colectiva que interpreta la figura de Eva Perón, y en las relaciones subjetivas que se han establecido entre la comunidad y la herencia de esa imagen.

El otro elemento que le otorga valor al personaje del testigo radica en el preciso objetivo de liberar una memoria atrapada por un tiempo estancado. A pesar de la aparente centralidad de Eva Perón, sobre todo de su cuerpo, en la novela se destaca el constante esfuerzo del narrador homodiegético por desvincularse del objeto del

recuerdo y remontarse a los mecanismos de su apropiación, lo cual supone un desplazamiento del horizonte del narrador del objeto al sujeto que recuerda. Sin embargo, como la memoria, en el sentido del conjunto de huellas del pasado que nuestra psique retiene, es siempre individual (160), el narrador necesita una modalidad intermedia entre la memoria de un solo personaje y el discurso impersonal, para poder formular un discurso colectivo que mantenga al sujeto como horizonte propio y que al mismo tiempo sobrepase el ámbito individual para abarcar a un pueblo entero. De ahí que la figura del testigo y sobretodo la confrontación entre una pluralidad de voces que intervienen dejando sus testimonios, cobre un papel de relieve en una escritura que ahonda en los pliegues de una identidad y de una realidad nacionales muy frágiles. «*Le témoignage consigne la structure fondamentale de transition entre la mémoire et l'histoire*» (Ricoeur, 2000:26).

La biografía de Evita empieza desde los momentos que preceden a su muerte y, aunque la narración se enriquece con anticipaciones y *flashbacks* que alternan el curso lineal de los hechos, queda bien reconocible el hilo cronológico que el autor reconstruye retrocediendo hasta las últimas palabras de la madre, doña Juana, que narra su nacimiento y su infancia difícil. La otra historia, en cambio, la que cuenta el destino del cadáver y los lances en que el coronel Moori Koenig va hallándose atrapado, sigue un desarrollo cronológico, a pesar de las interrupciones que dejan el paso a los episodios que atañen a la vida de Evita o a las intervenciones metanarrativas.

En el penúltimo capítulo se narra la etapa final de la degeneración del coronel y de su alienación. De esta manera, los últimos días de Moori Koenig coinciden con la infancia de Evita, también narrada en el capítulo XV, lo cual pone en evidencia la circularidad de la novela e introduce una nota de esperanza y la posibilidad de una apertura hacia el futuro más claramente expresadas en el capítulo final. En el capítulo XVI, en efecto, se concluye el relato en primera persona del narrador, pero el desenlace es en realidad la narración de un principio que convierte el acto mismo de escritura en su propio objeto y que itera el comienzo de la novela ya no como el principio de una historia, sino como el primer paso del escritor que decide emprender la travesía por el tiempo entre las huellas y los vacíos de la memoria, para conseguir una comprensión más directa y profunda no solamente de un personaje histórico y de su significado para el pueblo argentino, sino también de sí mismo: «*Hubo un momento en que me dije: Si no la escribo, voy a asfixiarme. Si no trato de conocerla escribiéndola, jamás voy a conocerme yo*» (Martínez, 1997:390). Junto con la reflexión metanarrativa del personaje narrador que se identifica con el autor del libro, el capítulo final también incluye la afirmación de una identidad, simbólicamente representada por el nombre del autor mismo, que aparece una sola vez en todo el texto.

La narración en primera persona del escritor se desarrolla de forma más discontinua, frente a los demás hilos narrativos, fragmentaria y marcada por frecuentes anticipaciones y *flashbacks* que conllevan el carácter iterativo de la escritura. A pesar de la constante confusión de los tiempos, el narrador es a menudo el protagonista de re-

cuerdos personales que se sitúan en la historia con precisión, gracias al aporte de fechas y referencias a los contextos en los que se produjeron los hechos grabados en su memoria. Los pasajes entre las secuencias del narrador homodiegético y las del narrador omnisciente no siempre se realiza con una delimitación precisa: a veces son repentinos, otras veces graduales, pero en todo caso hay una relación de contigüidad entre una secuencia nueva y la anterior. La delimitación es más rígida y a menudo marcada por un comentario del narrador cuando éste decide ocultarse bajo la voz de otro testigo, mientras que se anula totalmente en los momentos narrativos caracterizados por entrevistas o conversaciones entre el narrador y otro personaje, pues entonces la secuencia que narra la historia de Evita, o la del coronel, mana directamente del relato del narrador homodiegético.

Los saltos temporales que caracterizan el relato del narrador-personaje reflejan los mecanismos asociativos de la memoria y su carácter fragmentario; la recolección de huellas materiales, documentos, informes, artículos y grabaciones, y de huellas psíquicas, o sea los recuerdos, forman parte de la acción que se desarrolla en las secuencias donde el narrador habla en primera persona:

«Ordené los papeles comencé a copiarlos. Era interminable. Aparte de los informes de Santiago de Chile, Moori había acumulado chismes de croupiers, actas de registros civiles e investigaciones históricas de periodistas de Los Toldos. Al fin, sólo copié unos pocos párrafos textuales. De otros, tomé notas abreviadas y rescaté fragmentos de diálogos» (336).

Asimismo, la selección y sobre todo la interpretación y la escritura de los hechos del pasado, lo cual consiste en la construcción de sentido cuyo objetivo es la comprensión del pasado mismo¹, también entran en el espacio del relato autobiográfico del narrador. De tal manera la escritura literaria se apodera a la vez de la imagen mitizada de Evita y de los recursos de la investigación histórica, y el narrador deja que la búsqueda del recuerdo y la experiencia del tiempo se hagan plurales y encuentren sus significados en el espacio intermedio entre historia y mito, que el mismo llama *«el reino indestructible y desafiante de la ficción»*:

«Años después, cuando quise pasar en limpio esos apuntes y convertirlos en el comienzo de una autobiografía, me desvié a la tercera persona. Donde la madre decía: <<Desde que Evita vino al mundo sufrí mucho>>, a mi se me daba por escribir: <<Desde que nació Evita, su madre, doña Juana, sufrió

1 T. Todorov señala tres fases primarias en el proceso de apropiación del pasado, en las dos labores del historiador y del testigo; éstas son el establecimiento y la ordenación de los hechos, la construcción de sentido comprende el planteamiento de las relaciones entre ellos y su exposición, en fin, la puesta al servicio, que consiste en el empleo del pasado finalizado a la justificación de una acción en el presente o a los objetivos vinculados con el sistema de valores e ideales políticos vigentes (2001: 146-155).

mucho>>. No era lo mismo. Casi era lo contrario. Sin la voz de la madre, sin su pasusas, sin su manera de mirar la historia, las palabras ya no significaban nada. (...) Tardé en aceptar que, sólo cuando la voz de la madre me doblagara, habría relato. La dejé hablar, entonces, a través de mí» (Martínez, 1997:336).

En la reflexión autobiográfica y metanarrativa del narrador se halla la voluntad de entregarse a lo que Bajtín llama «*la conciencia lingüística relativizada*» (2001: 133-135), por lo tanto la misma elección del novelista se convierte en un objeto de la mimesis. La esencia interna dialógica de la palabra, que es un rasgo imprescindible de la escritura narrativa, proporciona un lugar ideal a la memoria colectiva, la cual, como recuerda Todorov, no es tanto un fenómeno psíquico cuanto un discurso compartido, que se desarrolla en el espacio público (2001:160). En el campo de la ficción literaria el discurso colectivo de la memoria puede eludir los abusos del recuerdo que consisten en volverlo banal o, por el contrario, es sacralizado (195). Sin embargo, también hay que decir que en *Santa Evita* el tejido simbólico y la referencia metafórica del lenguaje narrativo salvan la imagen pública de Eva Perón de la profanación del discurso histórico (241). El relato autobiográfico y el diálogo entre los demás personajes filtran la meditación del autor sobre la condición de un país en constante parálisis, entre la aspiración a alcanzar un modelo de civilización racionalista y europeísta y la incapacidad para liberarse de los fantasmas del pasado, incapacidad que lleva a los dos extremos de la represión del recuerdo o de la represión compulsiva del pasado mismo. Los momentos de tensión que nacen de las entrevistas a algún personaje testigo ponen en evidencia el esfuerzo del narrador por someter el recuerdo a un «*proceso de transformación*», como lo define Freud, frente a la obstinada costumbre que conserva una imagen estática de Evita.

Parece posible entonces aplicar al proceso de apropiación de la memoria llevado a cabo por el narrador, los planteamientos de Ricoeur, quien recurre a la expresión «*effort de rappel*» para explicar la experiencia de la búsqueda del recuerdo y para marcar el contraste entre la *costumbre* y la *invención* en el empleo de la memoria, o sea entre la reproducción pasiva del recuerdo y la recreación productiva, conexas con la lucha contra el olvido (35-36). Asimismo, el filósofo francés se remonta a los estudios de Freud para destacar la oposición entre la tendencia compulsiva e inconsciente a la repetición del pasado y lo que el padre del psicoanálisis denomina «*Erinnerungsarbeit*», y que Ricoeur traduce con «*el travail de remémoration*» (2000:85). Es la labor de la memoria que permite al sujeto el alcance del recuerdo de sí mismo y la liberación del recuerdo a través de la experiencia personal del tiempo. En la última página de *Santa Evita* leemos:

«En la soledad de Highland Park, me senté y anoté estas palabras: <<Al despertar de un desmayo que duró más de tres días, Evita tuvo al fin la certeza de que iba a morir>>. Era una tarde impasible de otoño, el buen tiempo cantaba desafinando, la vida no se detenía a mirarme» (Martínez, 1997:390-391)

La preocupación del autor por las debilidades y el destino de Argentina se une a la cuestión acerca de la función de un arte literario que acoja personajes del pasado tan vinculados a la historia de un país, y al mismo tiempo tan problemáticos, como Juan Domingo Perón o su segunda esposa, en el intento de desvelar unas verdades que los trasciendan. En el último capítulo de la novela, el diálogo entre el coronel Corominas y el escritor parece reflejar la duda del autor:

«- Como usted dijo, es una novela -expliqué-. 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.

- Ésas son palabras -insistió Corominas-. A mi no me convencen. Lo único que valen son los hechos y una novela es, después de todo, un hecho. Pero el cadáver de esa persona nunca estuvo en Bonn. Moori Koenig no lo enterró ni siquiera pudo saber dónde estaba» (389).

A finales de los años 70, en coincidencia con el régimen militar a la caída del peronismo, muchos intelectuales y artistas se opusieron al discurso autoritario y fonológico intentado crear sus obras desde perspectiva dialógica (Sarlo, 1987:30-59). Muchos decidieron marginarse para buscar una voz colectiva que se opusiera al régimen centralizador y quebrara su discurso unificado. Entre ellos se hallaban Ricardo Piglia, quien escribió en esa temporada *Respiración artificial*, Juan Carlos Martini, autor de *La vida entera*, y Martha Traba, autora de *Conversación al sur* (Masiello: 11-19).

Durante los años 80 la literatura argentina reflejaba una preocupación obsesiva por las dificultades de reconstruir una historia nacional, que los escritores intentaban interpretar por una serie de fragmentos, de versiones parciales y subjetivas que rescataran la experiencia histórica olvidada (Morello: 60-70). *La novela de Perón*, que salió por primera vez en el semanario *El Periodista* de Buenos Aires, entre septiembre de 1984 y junio de 1985, pertenece, en efecto, a esa generación de obras que difundieron en Argentina el género de la biografía ficticia. En *Santa Evita* Tomás Eloy Martínez continúa esta tradición agregando al relato biográfico la narración autorreferencial y autoanálisis, en un estilo que refleja cierto influjo borgiano.

Incluso en estos últimos años, frente a un poder que reservaba el espacio público para el discurso propagandístico y los momentos de autocelebración y representación carnavalesca, algunos autores han intentado violar por medio de la narración biográfica las zonas interiores donde se ocultaban los aspectos más auténticos de ese poder, incluso las fragilidades, devolviendo a la comunidad entera el derecho a conocer y una posibilidad de vigilancia. Aparte de la novela de Tomás Eloy Martínez, otro ejemplo muy significativo es la reciente novela de Vargas Llosa, *La fiesta del chivo*. Sin embargo, en *Santa Evita* el elemento ficticio aparta el discurso narrativo de una correspondencia exacta a los hechos históricos, proporcionando en cambio una trama de significados que antepone la especulación filosófica sobre la historia al relato fiel

de los episodios del pasado, pero al mismo tiempo invita al lector a reconocerse en los sentidos profundos que mana del texto y a una comprensión más íntima del pasado de Argentina.

La heteroglosia en *Santa Evita* se realiza bajo las tres formas señaladas por Bajtín, pues además de residir en la creación de un discurso que mana de una pluralidad de sujetos, ella se basa en la introducción de distintas formas de escritura, como el artículo periodístico, el guión de cine, los informes y cartas, y en fin en el relato del narrador, que cuando pasa del nivel omnisciente al homodiegético se desdobra entre el ser observador y el ser histórico, lo cual implica una doble relación dialógica entre el narrador y el autor (la relación entre el autor y el narrador como personaje de la historia y la relación entre el autor y el narrador como emisor del discurso principal). Si por un lado la narración biográfica trata de entrar en los espacios secretos de la vida de Eva Perón, por otro la escritura polifónica de la cual se sirve, descubre una multiplicidad de distintos matices que cargan al personaje de sombras y ambigüedades, ofreciendo de ella una imagen inédita, al margen, sea del estereotipo del mito, sea de los ejemplos de profanación literaria o histórica, los que, sin embargo, aparecen en ciertas referencias intertextuales a lo largo del texto, y sobre todo en el octavo capítulo, donde el narrador traza de forma sintética y casi esquemática las etapas de formación del mito de Evita.

Ya desde los primeros capítulos del libro, la memoria individual se opone, a menudo de forma irónica, al discurso oficial, incluso cuando éste procede de las palabras de Eva Perón misma. Los lemas y las citas que evocan las palabras de sus discursos públicos, o las que le fueron atribuidas pero que nunca dijo, son cada vez desmitificados por la narración de episodios que alteran o parodian sus significados iniciales. La imagen de Eva que nace del texto es inédita porque es fruto de una búsqueda personal del recuerdo, que pone en relación directa al narrador con su mismo objeto. El escritor que se revela en la primera persona no itera el mito, sino que recoge sus fragmentos y establece entre ellos nuevas conexiones, buscando, como dice en uno de sus comentarios autorreferenciales, en lo invisible, confrontándose con las huellas que dejaron otros y con el olvido. Entonces la búsqueda de ese otro que es Evita coincide con la de su propio yo; la indagación para comprenderla a ella y al pasado de su país corresponde al intento de comprenderse mejor a sí mismo:

«Si esta novela se parece a las alas de una mariposa -la historia de la muerte fluyendo hacia delante, la historia de la vida avanzando hacia atrás, oscuridad visible, oxímoron de semejanzas- también habrá de parecerse a mí, a los restos de mito que fui cazando por el camino, a la yo que era Ella, a los amores y odios del nosotros, a lo que fue mi patria y a lo que quiso ser pero no pudo. Mito es también el nombre de un pájaro que nadie puede ver, e historia significa búsqueda, indagación: el texto de una búsqueda de lo invisible, o la quietud de lo que vuela» (Martínez, 1997:65).

El respeto del narrador por lo invisible, la forma de apropiarse al personaje casi estableciendo un diálogo con su sombra, es lo que en esta novela salva a Evita, sea del mito, sea de la historia, y que la traslada al horizonte subjetivo de la memoria, a la experiencia personal del tiempo, y al espacio de la ficción. No obstante, como ya se ha dicho, la pesquisa del narrador se realiza a través de una pluralidad de voces que el mismo califica de «*marginales*»:

«Llevado por esa sed hablé con 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 el consiguió trabajo en Buenos Aires. Hablé con las figuras marginales y no con los ministros ni aduladores de su corte porque no eran como Ella: no podían verle el filo ni los bordes por los que Evita había caminado. La narraban con frases demasiado bordadas. Lo que a mi seducía, en cambio, eran sus márgenes, su oscuridad, lo que había en Evita de indecible» (64).

La figura de Evita que se va plasmando en la novela no tiene entonces un carácter unitario, sino que se fracciona en fragmentos de recuerdos de sujetos distintos, cada uno de los cuales, de alguna manera, manifiesta su derecho de propiedad sobre la imagen de la mujer, como hace por ejemplo el peluquero Julio Alcaraz al dar su testimonio:

«- Así salvé del ridículo a su personaje -me dijo-. Era más lógico un peinado de 1860 para un vestuario de 1876 que el otro de corte moderno, de puntas enuladas. Al fin de cuentas, Evita fue un producto mío. Yo la hice.

Diez años después, Perón diría lo mismo.

Para demostrar que no exageraba, me guió hacia la trastienda de la peluquería. Encendió las luces de un saloncito cuyas paredes estaban tapizadas de espejos. Tal vez fueran un presagio de que la misma realidad iba a repetirse muchas veces, en tiempos sucesivos. Tal vez una advertencia de que Evita no se resignaba a ser una y empezaba a regresar en bandadas, por millones, pero entonces no lo entendí así» (83).

La operación del narrador consiste precisamente en volver a tomar la imagen mitizada de Evita y filtrarla por los recuerdos de los testigos que la vieron o la conocieron en los momentos y en los lugares privados. El despacho en el ministerio de Obras Públicas, donde Alcaraz llega para prepararle el peinado a Evita antes de su discurso en Cabildo Abierto, o la sala de cine en la residencia presidencial de la calle Austria, donde el proyectorista José Nemesio Astorga ve a Evita en lágrimas, así como muchos otros lugares cerrados, adquieren un papel central en el recorrido que acompaña al escritor de la memoria individual a la colectiva. Si la memoria personal queda vinculada a los lugares a los que se asocian los objetos de los recuerdos (Ricoeur, 2000:49), el paso necesario para poder crear un discurso colectivo de la memoria, guardando su

esencia dialógica, es el reconstruir esos lugares en el espacio narrativo. La novela está poblada de lugares de la memoria que contrastan con los que normalmente se consagran a los actos de conmemoración: son cuartos, habitaciones, buhardillas, en general sitios cerrados y privados; las pocas escenas situadas en los espacios abiertos y grabadas en la historia oficial que aparecen en la novela -como las del memorable del discurso de Evita durante la proclamación de Perón a candidato para presidente de la República- enfatizan las sombras del personaje y también las del pasado peronista, y subrayan la imposibilidad de acertar la verdad histórica, pues ella queda encerrada en la realidad ya ocurrida, y «*la realidad*», como afirma el narrador, «*no se puede contar ni repetir. Lo único que se puede hacer con la realidad es inventarla de nuevo*» (Martínez, 1997:97). Sin embargo, por medio de la escritura el narrador puede recrear esos lugares «íntimos» de la memoria, habitarlos y compartir los recuerdos con sus testigos. Otra vez la ficción narrativa se revela cual espacio intermedio, pero en este caso como el tercer ámbito entre el espacio vivido en la experiencia individual y los lugares que se suelen dedicar al ejercicio público de la memoria. Volviendo a emplear la expresión de Todorov, la «*construcción de sentido*» que estimula la «*invencción*» del escritor se enriquece con todos los significados que cada uno de los testigos atribuye a su propia experiencia, de ahí que la comprensión de sí mismo pase por la una pluralidad de otros.

Los fragmentos del palimpsesto que se dejan descubrir por el lector atestiguan los momentáneos fracasos del escritor en su intento de narrar la historia de Evita. Ellos derivan no solamente de la duda impuesta por las distintas versiones que el presente hereda de la historia, sino también del hecho que la misma realidad fue producto de una ficción creada por Eva Duarte y Juan Domingo Perón. Sin embargo, frente a las mentiras conservadas en los documentos, el narrador se resuelve a conseguir otra verdad en los testimonios de quienes normalmente no pueden prestar sus voces al relato histórico, y a aprovechar el elemento imaginativo y a veces paradójico que, en cierta medida, historia y literatura tienen en común.

La tensión entre historia y reinvencción narrativa también aparece en conexión con otra forma de arte y de escritura, gracias al carácter pluridiscursivo de la novela. Al comentar el guión de cine, que Tomás Eloy Martínez había escrito anteriormente sobre la proclamación de Perón en Cabildo Abierto, el narrador vuelve a desmitificar la figura de Evita oponiéndole el calor neutro del pasado histórico y su ausencia de significado. El cine, donde todo es contemporaneidad y «presente puro», desvela, más que otras artes, que la historia por sí misma no mana ningún significado y que todo sentido que se le atribuye depende de la lectura subjetiva, del esfuerzo de comprensión que el ser humano puede cumplir al confrontarse con el pasado, o bien procede de un sentimiento compartido que de difunde a partir de la adhesión a una interpretación previa.

La narración biográfica que relata la historia de Eva Perón está marcada por el constante contrapunto entre la visión del personaje cual objeto de veneración y otras

imágenes que le devuelven sus rasgos humanos. En el primer caso el relato se contagia con la ironía del narrador y con su intento de desmitificar a Evita a través de sus largas secuencias de hipérbolos, o simplemente narrando hechos que ya tienen una naturaleza hiperbólica, y que al ser expuestos en la trama narrativa, contribuyen por sí mismos a los significados del texto.

Las secuencias narrativas que pertenecen al segundo caso, en cambio, descubren la infelicidad, las fragilidades y la soledad de Evita, hasta convertirla a veces en una especie de víctima de la historia. Son los pasajes del texto en los que se advierte cierta actitud de ternura del narrador hacia Evita, los que lo desvelan como «*el último enamorado*» de esta mujer². No obstante, incluso estas escenas desvían al lector de la imagen de Evita que hemos heredado y desenmascaran la farsa creada por el personaje histórico y las frustraciones psicológicas que se ocultan bajo cierto ejercicio del poder.

El relato del encuentro entre Evita y el proyectorista del cine Rialto ofrece una maravillosa síntesis de esta alternancia. El episodio se produce como la representación trágica de una epifanía con un matiz burlesco en el fondo. La epifanía consiste en una experiencia de pérdida que le hace sufrir al proyectorista la sensación del tiempo partido en un antes y un después y que coincide con uno de los momentos claves de la novela en la obra de desmitificación de la figura de Evita. El hombre, al que suelen llamar el Chino, tiene el encargo de proyectar, en la sala de una residencia presidencial, una serie de películas entre las cuales se halla el reportaje del viaje de Evita a Europa. Durante la proyección el hombre la observa, sentada en la platea, moviendo los labios y repitiendo las palabras de sus discursos pasados:

«Si la Evita de la pantalla decía <<Quiero contribuir con mi grano de arena a esta gran obra que está llevando a cabo el general Perón>>, la Evita de la platea inclinaba la cabeza, se llevaba las manos al pecho o las extendía hacia el auditorio invisible con tanta elocuencia que la palabra Perón se apartaba del camino y sólo se oía el sonido de la palabra Evita. Parecía como si, repasando los discursos del pasado, Ella ensayara los del futuro delante del extraño espejo de la pantalla, donde se reflejaba no ya lo que podía hacer sino lo que nunca más sería» (Martínez, 1997:216).

Esta escena destaca un aspecto interesante al descubrir los mecanismos sobre los que Evita construye su propia máscara y teje su trama para volverse eterna, y sobre todo al señalar cómo se confunden y se hacen borrosas las fronteras entre historia y ficción, por ser la misma realidad histórica producto de una serie de engaños. Además el episodio reafirma la muerte cual real protagonista de la novela, sea en la narración que abarca la historia del cadáver, sea en el relato sobre la vida de Eva Perón. La

2 Así lo denominó Carlos Fuentes en “Santa Evita”, un artículo que escribió para La Nación, México, 1996.

pantalla del cine se convierte, como el mismo narrador explica, en una variante de la metáfora del espejo. Como en la fábula de Narciso, Evita se mira a sí misma en el tiempo, pero no reconoce el límite que la separa de su propia imagen reflejada en la pantalla, lo cual equivale a no reconocer su propio acercamiento a la muerte (Magrelli, 2002:147-160); ella rehúsa desdoblarse entre el ser que observa y el ser histórico, y por lo tanto se impide a sí misma el beneficio del recuerdo. Al recitar nuevamente su discurso, Evita sustituye el recuerdo por la repetición del pasado sin darse cuenta; según Freud, el acto automático de repetición concreta que reemplaza la recreación del pasado en la memoria, señala la tendencia del sujeto a la represión patológica de los recuerdos (Ricoeur, 2000:84). Además de mirar en la pantalla el pasado que nunca más regresaría, Evita ve lo que jamás pudo ser y que está representado en el cuadro que Pio XII le ofrece en la película, *«Il matrimonio degli Arnolfini»*. En ese momento las palabras del Papa la sacuden y por un rato Evita cede a la tristeza:

«En la soledad de la platea, Evita rompió a llorar. Tal vez no fuera llanto sino tan sólo el relámpago de una lágrima, pero el Chino, que conocía a la perfección todos los signos que exhalaban las espaldas y las nucas de los espectadores, descifró la tristeza de Evita en el ligero temblor de los hombros y en los dedos que subieron, furtivos, hacia los ojos. La cámara, mientras tanto, había comenzado a desplazarse por los dormitorios de Rafael y por los apartamentos Borgia, pero Evita ya se había marchado de allí dejando sólo la pesadumbre de su cuerpo vestido de tules: no estaba en la pantalla ni en la platea sino en algún secreto paisaje de ella misma» (Martínez, 1997:220).

El narrador omnisciente se apropia aquí de la perspectiva del proyectorista, aunque parece que su punto de vista se insinúa, sobre todo en la última parte del párrafo. De hecho, el Chino apenas intuye el llanto de Evita, pues no puede mirarla en los ojos. Al contrario, cuando en otro momento de la narración ella llega a la sala del hospital donde él también se halla, pues acaba de perder a su mujer Lidia en un terrible accidente ferroviario, sus miradas se cruzan, y ella le mira con su *«expresión compasiva»*, *«que lleva pegada desde el principio de la tarde»* -añade el narrador- precisamente como si fuera una máscara. La antítesis entre las dos escenas no carece de trascendencia. Como José Nemesio Astorga puede mirar a Evita solamente de espaldas, queda incumplido lo que Válery de nomina el quiasmo entre dos destinos (Magrelli, 2002:145). No solamente, Evita no reconoce la otredad en sí misma determinada por el paso del tiempo, sino que además, en la oscuridad de la platea, ella se aparta de la mirada extraña; así que, si por un lado su yo observador no puede salvar a su yo histórico restituyéndolo al pasado, por otro, al no enterarse de que Astorga la observa, la mirada del hombre no puede romper su aislamiento. Evita queda así encerrada en su papel de Benefactora del pueblo y el encuentro con el proyectorista solamente sirve para reafirmarlo y borrar las sombras que la inquietaban.

La lectura de la secuencia narrativa que acabamos de comentar confirma que el proceso de desmitificación, llevado a cabo por el narrador, implica la comprensión del objeto al que se dirige ese intento, en la totalidad, si es posible, de sus aspectos, incluso en esos rasgos que resultan inútiles para formular un juicio. La actitud del narrador, y de hecho la del autor, se aleja tanto de la perspectiva del que tiene que juzgar, como de la inclinación a compadecer, y llega, en cierta medida, a una identificación temporal de sí mismo con su objeto (Todorov, 2001:150-153). Mientras que el juicio se basa en una estrecha consideración de los hechos y en la separación entre el sujeto y el objeto, la postura del escritor se basa en la meditación sobre las causas que llevaron a Evita a actuar como lo hizo, y a contribuir en vida a la formación de ese mito que sometería las conciencias y, al menos en parte, del destino de su pueblo después de su muerte. El procedimiento que lleva a la comprensión también se refleja en los diálogos y en las voces de los demás personajes, y hasta en la del coronel Moori Koenig, encargado por esos mismos hombres que establecieron en Argentina el régimen militar, y por los cuales Tomás Eloy Martínez tuvo que sufrir su largo exilio. No obstante, el mismo Moori Koenig, en el primer capítulo del libro, confiesa al doctor Ara una verdad sobre el cadáver de Evita que, como sabemos, el autor en cierta medida comparte:

«- Usted sabe muy bien lo que está en juego -dijo el coronel y se levantó a su vez-. No es el cadáver de esa mujer sino el destino de la Argentina. O las dos cosas, que a tanta gente le parecen una. Vaya a saber como el cuerpo muerto e inútil de Eva Duarte se ha ido confundiendo con el país. No para las personas como usted o como yo. Para los miserables, para los ignorantes, para los que están fuera de la historia. Ellos se dejarían matar por el cadáver. Si se hubiera podrido, vaya y pase. Pero al embalsamarlo, usted movió la historia del lugar. Dejó a la historia dentro. Quine tenga a la mujer, tiene al país en puño, ¿se da cuenta?» (Martínez, 1997:34).

Aunque reconocemos cierta verdad sobre la identificación del cadáver con el país, la convicción de Moori Koenig acerca de una división de los argentinos sobre «los miserables» que «están fuera de la historia» y lo que, como él, quedan conscientes del nuevo curso de los hechos y capaces de actuar en nombre de la racionalidad, es la gran ilusión en la que cae el coronel y que el narrador va desmoronando a lo largo del relato, siguiendo cada paso de su progresivo envilecimiento, de hecho, la obsesión por el cadáver de Evita arrastra en una «locura colectiva» (Oviedo, 1996:2) a todos los que se le acercan, sean ellos partidarios o enemigos de Perón. El cuerpo muerto de Eva Duarte monopoliza tanto la atención de sus antiguos admiradores, de sus «grasitas», como la de los que la despreciaban y que ven en la adoración de ese cuerpo el peligro mayor para la seguridad del nuevo régimen.

En las escenas de masa que se hallan en la novela, la obsesión con el cuerpo embalsamado de Evita se traduce en un estado de melancólica resignación que susti-

tuye la acción y la protesta con una plegaria vana e insistente, y el recuerdo de Evita por una imagen divinizada. Incluso las ofrendas de flores, mensajes y velas y las reivindicaciones que atormentan al coronel quedan anónimas, casi como si no tuvieran un sujeto agente y fueran realmente el fruto de una maldición.

La sustitución del recuerdo por una imagen fija alcanza un significado particular cuando reflexiona sobre esa especie de enfermedad que afecta a la nación argentina y que se resume en la incapacidad de construir un futuro. Adoptando los razonamientos de Paul Ricoeur, la diferencia básica entre el empleo del recuerdo y el de la imagen consiste en la percepción del tiempo pasado, la cual caracteriza el primero mientras que no se halla en el segundo, a pesar de que los dos llevan a la representación presente del objeto ausente (2000:23). El mito que se impone en la conciencia nacional y que reemplaza la memoria de Evita como personaje vinculado a un período de la historia de Argentina, provoca el estancamiento de la vida del país en un tiempo atascado, irreal. Además, ello causa la trascendencia de una concepción de la identidad nacional que impide su misma evolución, porque se funda en un ideal de conservación de una misma forma de ser, a pesar de la sucesión de épocas que implica toda suerte de cambios en la vida social, política y económica de un país, como si cuidarse y ser conscientes de la identidad propia significara mantenerse siempre idénticos al conjunto original de rasgos comunitarios. El filósofo francés señala esta difícil relación con el tiempo como la primera causa que lleva a una identidad frágil, y que colinda con otros dos motivos: el temor a confrontarse con el otro y la herencia de una realidad fundada por medio de la violencia (98). Los elementos que conllevan una fragilidad original e intrínseca en la identidad comunitaria, favorecen ese trauma de la memoria colectiva que Freud denomina «*la reducción del sentimiento de sí mismo*» y que ocurre cuando la condición del luto se prolonga hasta convertirse en un estado de melancolía permanente³. En *Santa Evita* esta condición, a parte de iterarse en una multiplicidad de personajes secundarios, se apodera de la vida del coronel en la forma más extrema, que le conduce a la necrofilia. Ya desde el principio, cuando su actitud de recelo parece incorruptible, se advierte la amenaza insinuante de la obsesión colectiva en la metáfora recurrente del zumbido de las abejas.

La obsesión con el cadáver de Evita lleva al coronel al extravío en un laberinto de soledad y muerte, a la total pérdida de contacto con la realidad temporal y espacial y con su propio cuerpo, simbólica e hiperbólicamente representada por un sueño recurrente, en que el pobre hombre se ve caminando por paisajes lunares en un inútil busca:

«Como ya dije, el Coronel soñaba casi todas las noches con la luna. Se veía caminando por los desiertos blancos y agrietados del Mar de la Sereni-

3 En una traducción italiana de Trauer und Melancholie, que Freud escribió en 1915, se lee: «Il melancolico ci presenta un'altra caratteristica che manca nel lutto: uno straordinario avvillimento del sentimento di sé, un enorme impoverimento dell'Io. Nel lutto il mondo si è impoverito e svuotato, nella melanconia impoverito e svuotato è i'lo stesso» (193-214).

dad, sobre el que brillaban seis o siete lunas torvas y amenazantes. Sentía, en el sueño, que iba en busca de algo, pero cada vez que divisaba un promontorio, un temblor del paisaje, la ilusión se deshacía antes de que pudiera alcanzarla. Esas imágenes de nada y silencio permanecían dentro de él durante horas, y sólo se disipaban con los primeros tragos de ginebra» (Martínez, 1997:381).

La visión de un vagabundeo sin fin por un lugar que se niega a sí mismo y que carece de cualquier punto de referencia, refleja la pérdida de conciencia del cuerpo, la primera morada del ser humano, el primer ámbito espacial que Ricoeur define como el «*ici absolu*», el aquí absoluto. El cuerpo, en la alternancia entre la acción de desplazarse y la de detenerse, posibilita el acto de habitar, lo cual implica una constante relación entre el cuerpo propio y el espacio público (Ricoeur, 2000:185-186). Resulta entonces significativa la progresión de la degradación de Moori Koenig, en cuyo ánimo la necesidad de encontrar un sitio donde descansar es reemplaza con el deseo inacabable de apropiarse del cadáver de Evita y de esconderlo, y en el cual su destino se va identificando con un cuerpo muerto. Ello coincide con la gradual aniquilación del cuerpo del coronel debida a otra dependencia, el alcoholismo, la cual está anunciada con ironía desde las primeras páginas de la novela en las recurrentes alusiones a la sed del coronel, casi siempre relacionadas con los peligros que derivan del encargo de esconder el cuerpo de Evita. Si por un lado la ausencia de un sitio a donde llegar, y en consecuencia de una dinámica entre el movimiento y el descanso, simbolizan la condición de destierro de Moori Koenig, por el otro la atracción patológica por el cadáver es metáfora de otra pérdida, la de la percepción del tiempo, de manera que el personaje también sufre la suspensión temporal que lo exilia de la historia. La negación de las dimensiones temporal y espacial sustrae a la memoria sus dos elementos constitutivos y priva al sujeto de la posibilidad de construirse una identidad que no sea tan sólo el mero producto de una pretensión oficial y de un pasivo consenso general. De ahí que el personaje llegue a encarnar la forma más desesperada del exilio, la cual se manifiesta primeramente como una condición interior, y una síntesis del malestar de la nación argentina y de la falta de identidad:

«Manejó toda esa mañana por la desolación sin rumbo de las autopistas, desviándose en Mainz para comprar una botella de ginebra y en Heidenberg para reponer la nafta. Soy un argentino, se decía. Soy un espacio sin llenar, un lugar sin tiempo que no sabe adónde va.

Se lo había repetido muchas veces: Ella me seguía. Ahora lo sentía en los nudos de sus huesos: Ella era su camino, su verdad y su vida».

En el tragicómico epílogo de su historia, el coronel mira enloquecido a los astronautas norteamericanos clavando la bandera estadounidense en la Luna, convencido de que en realidad están enterrando el cuerpo de Evita. La ficción creada por Eva Perón se

perpetúa en la loca imaginación del coronel, quien le permite actuar su papel incluso en este acontecimiento histórico tan memorable.

Como ya hemos mencionado, a la experiencia del coronel Moori Koenig se contrapone la del narrador, quien, en cierta medida, comparte con el primero la obsesión por el cadáver, y sin embargo, su camino le conduce hacia la orilla opuesta. Si el coronel que da atrapado en el ancla de un cuerpo muerto, el narrador y el personaje Eloy Martínez descubre el ala ligera de la memoria y se deja llevar por ella en un vuelo que le devuelve la percepción del tiempo y la conciencia de su condición histórica. Bajo esta perspectiva, destaca en el tejido simbólico del libro el leitmotiv de la mariposa. En la imagen, que aparece por primera vez en un sueño del narrador y regresa de forma recurrente en varias situaciones narrativas, se concentran distintos significados. Por un lado, ella es la metáfora de la estructura narrativa elegida por el narrador, y claramente expresada en su comentario autorreferencial, como si fuera el nudo donde convergen y de donde vuelven a separarse los tres hilos narrativos de la novela. Por el otro, la mariposa también puede simbolizar el presente del escritor. De hecho, en la partición triple de la narración es reconocible la concepción triple del presente: el presente del pasado, o memoria, el presente del futuro, o espera, y el presente actual, o atención (Ricoeur, 2000:121). La mirada interior del narrador, que se manifiesta en la escritura, pertenece a la tercera forma, pero necesita dejarse transportar por el ala amarilla de la memoria, para alcanzar a comprender el pasado, y para no perder la facultad de volar hacia delante, de proyectarse en el futuro. El temor a la comprensión comporta la suspensión de un presente irreal, el vuelo hacia arriba que aparta de la realidad y de la historia. Las mismas palabras del narrador desvelan esta necesidad:

«No iba a dejar que las supersticiones me arredraran. No iba a contar a Evita como maleficio ni como mito. Iba a contarla tal como la había soñado: como una mariposa que batía hacia delante las alas de su muerte mientras las alas de su vida volaban hacia atrás. La mariposa estaba suspendida siempre en el mismo punto del aire y por eso yo tampoco me movía. Hasta que descubrí el truco. No había que preguntarse cómo uno vuela o para qué vuela, sino ponerse simplemente a volar» (Martínez, 1997:78).

El impulso a desplazarse de un recuerdo a otro, de detenerse en algún testimonio y luego volver a buscar la voz de otro testigo, es lo que convierte al narrador en un habitante del territorio colectivo de la memoria. De tal manera se rescata su libertad individual y la ficción narrativa se revela como el medio más precioso para inventar nuevas dinámicas e interacciones entre el olvido y la conservación del recuerdo, para oponerse a ese ejercicio frágil de la memoria que consiste en la explotación de la función narrativa en el discurso oficial y en el poder de seducción de las conmemoraciones, los que educan en el deber pasivo de la memoria desvinculado de la reflexión individual. La ficción de *Santa Evita* reconquista los detalles «inútiles» de la memoria

y desafía ese empleo abusivo y propagandístico del pasado que se basa en una actitud maniquea y en el olvido de lo que se estima inservible para el bien actual, lo cual ayuda a la comprensión del pasado, ni a la del presente⁴. De ahí que el narrador después de relatar su encuentro con el coronel Corominas que le empujó a escribir la novela, confiese: «*No quería repetir la historia que me habían contado. Yo no era uno de ellos*» (Martínez, 1997:390).

La imagen que encierra la novela y por la cual el narrador se figura como un navegante que rema con sus palabras «*de una playa a la otra del ciego mundo*» recuerda nuevamente el pensamiento de Ricoeur que relaciona la búsqueda del recuerdo con la del errar por mar, y que según va encontrando numerosas y diferentes tierras sigue anhelando el regreso a su patria: «*L'errance du navigateur ne demande pas moins son droit que la résidence du sédentaire. Certes, ma place est là où est mon corps. Mais se placer et se déplacer son des activités primordiales qui font de la place quelque chose à chercher. Il serait effrayant de n'en point trouver*» (2000:185). El narrador navegante Eloy Martínez, llevando a Evita en su barco, puede finalmente desanclarla del cuerpo embalsamado y restituirla a la memoria leve y, como diría Maurice Blanchot, a un pasado por el recuerdo.

Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl (2001). *Estética e romance*. Torino: Einaudi.
- Balderston, Daniel y Beatriz Sarlo et altri (1987). *Ficción y política: la narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza.
- Borello, Rodolfo (1991). *El Peronismo (1943-1955) en la narrativa argentina*. Ottawa: Hispanic Studies.
- Martínez, Tomás Eloy (1997). *Santa Evita*. Barcelona: Seix Barral.
- _____, (1989). *La novela de Perón*. Madrid: Alianza.
- Freud, Sigmund (1979). «Lutto e melanconia». *Freud. Antologia di scritti*. Enzo Funari (Ed.) Bologna: Il Mulino.
- Fuentes, Carlos. «Santa Evita». *La nación*. México. 1996.
- Magrelli, Valerio (2002). *Vedersi vedersi. Modelli e circuito visivi nell'opera di Paul Valéry*. Torino: Einaudi.
- Menton, Seymour (1993). *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Oviedo, José-Miguel. «El cuerpo de Evita». *El Comercio*. Lima. Abril, 16, 1996:2
- Ricoeur, Paul (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Éditions du Seuil.
- Todorov, Tzvetan (2001). *Memoria del male, tentazione del bene. Inchiesta su un secolo tragico*. Milano: Garzanti.
- Vargas Llosa, Mario. «Los placeres de la necrofilia». Suplemento «Cultura» de *La Nación*. Febrero, 1996.

⁴ Según Todorov la “tentación del bien” en el empleo del pasado consiste precisamente en los abusos que sacralizan o al contrario vuelven banal el recuerdo. (2001:193-212 y 238-247).