

**ROSTROS Y MÁSCARAS DE EVA PERÓN:
IMAGINARIO POPULISTA Y REPRESENTACIÓN
(ARGENTINA, 1951–2003)**

by

Susana Rosano

B. A. in Literatura

Universidad Nacional de Rosario, Argentina, 1982

M. A. in Hispanic Languages and Literature,

University of Pittsburgh, 2002

Submitted to the Faculty of
Arts and Sciences in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Ph.D. in Hispanic Languages and Literature

University of Pittsburgh

2005

UNIVERSITY OF PITTSBURGH

ARTS AND SCIENCES

This dissertation was presented

by

Susana Rosano

It was defended on

April 7, 2005

and approved by

Mabel Moraña, PhD, Professor

Hermann Herlinghaus, PhD, Professor

Gerald Martin, PhD, Professor

Aníbal Pérez-Liñán, PhD, Assistant Professor

Dissertation Director: Mabel Moraña, PhD, Professor

Copyright © by Susana Rosano

2005

**ROSTROS Y MÁSCARAS DE EVA PERÓN:
IMAGINARIO POPULISTA Y REPRESENTACIÓN
(ARGENTINA, 1951–2003)**

Susana Rosano, PhD

University of Pittsburgh, 2005

The dissertation examines a body of narratives related to the literary and film representations of Eva Perón, the most crucial female figure of the populist Argentine imaginary. The defining feature of the corpus goes from the publication of *La razón de mi vida*, in 1951, to 2003, when Daniel Herrendorf published *Evita, la loca de la casa*.

The dissertation focuses on populism as a particular inflection in the modernization process in Argentina, as it is studied by Ernesto Laclau, among others. In this sense, it examines the reverberative effects that the presence of Eva Perón caused in the paternalistic and homophobic Argentine society during the 1950s and after that, in a process that allowed her to become an ideological, political and aesthetic icon in the nationalistic culture.

The different images of Eva Perón in literature and film are read as a cultural metaphor that crosses the last fifty years in Argentina. The issues that were expressed through her life became permanent points of reference and were later

used in the articulation of other ideological and cultural concerns, lending themselves easily to other formulations. In this way, the figure of Eva Perón has developed into a cultural reference point that has the ability to engender different meanings in different contexts.

The hypothesis of the dissertation is that these representations can be read as allegories of the different social, political and cultural moments in the modernization process in Argentina. In this sense, these narratives can be articulated in the symbolic sphere with an imaginary where modernity, gender and populism interweave at different levels. To analyze the representation of Eva Perón from its beginning and to follow it in its trajectory, allows us to uncover the reasons behind the creation of her rich symbolic value.

The objective of the dissertation is to address the following questions: How was Eva Perón depicted in Argentine literature and film during the period 1951–2003? What factors are at the origins of those modes of representation? What place can we assign to these representations in relation to the modernization process in Argentina?

TABLA DE CONTENIDO

1.0 INTRODUCCIÓN	1
2.0 EVA A TRAVÉS DEL ESPEJO	35
2.1 ENTRE LA HISTORIA Y LA FICCIÓN	38
2.2 UNA HEROÍNA AL MEJOR ESTILO MELODRAMÁTICO	43
2.3 LA “RAZÓN” DE UNA VIDA.....	47
2.4 LA CONSTRUCCIÓN NARRATIVA DEL ROSTRO	66
2.4.1 Borrar el origen.....	72
2.4.2 Las políticas del resentimiento	76
2.4.3 El mal gusto de lo popular.....	81
2.5 JIRONES DE VIDA.....	88
3.0 LA LEYENDA NEGRA	98
3.1 LA FIESTA DEL MONSTRUO	107
3.2 EVA EN LA HISTORIA.....	119
3.3 LA FABRICACIÓN DE UN MITO	124
3.4 UNA MUJER DETRÁS DEL TRONO	128
3.5 EVA, LA ACTRIZ.....	144
4.0 LA MÁQUINA DESEANTE.....	149
4.1 BAJO UN MANTO DE ESTRELLAS.....	158

4.1.1 Ser Evita	165
4.2 QUÉ ES UNA MUJER	174
4.3 POÉTICA DEL LUMPENAJE	188
4.3.1 La fiestonga	198
4.4 UN CUERPO PARA EL AMOR.....	203
5.0 LA ESCRITURA CADAVÉRICA.....	214
5.1 EL CUERPO COMO LUGAR DE LA MUERTE.....	225
5.2 EL PASAJE A LA INMORTALIDAD	230
5.3 LA ESCENA FUNERARIA	246
5.4 DESCIFRAR UN ENIGMA.....	251
5.5 LOS CADÁVERES NO SE ACOSTUMBRAN A SER NÓMADAS.....	259
6.0 CONCLUSIONES	271
BIBLIOGRAFIA	278
BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA	278
Películas y documentales.....	283
BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA	284

1.0 INTRODUCCIÓN

Eva Perón es un mito para argentinos: un cuento que todos conocemos y que no nos cansamos de que nos vuelvan a contar

César Aira

La irrupción del peronismo implicó en la Argentina posterior a la década del 40 una ruptura no sólo política sino también cultural. La esfera liberal autoritaria, que desde la crisis de 1930 fue fundamentalmente antidemocrática y excluyente, atravesó una convulsión radical con la aparición y desenvolvimiento de la maquinaria peronista. La liquidación del Estado liberal fue acompañada por la incorporación democratizante de la clase trabajadora en una Argentina moderna y corporativista, donde por primera vez las masas se convierten en sujetos históricos y responden a la apelación desde el Estado y donde también por primera vez las mujeres comienzan a incorporarse masivamente a la arena política y social.

En ese sentido, el peronismo surgió en el país luego de un período marcado por una sucesión de gobiernos conservadores que, preocupados por defender los intereses de las clases dominantes, no dieron solución a una clase obrera que se iba gestando junto al incipiente desarrollo industrial. Las condiciones de trabajo eran

inhumanas y las prácticas políticas estaban signadas por el fraude y la corrupción¹. Por otro lado, la interrupción del comercio exterior a causa de las guerras mundiales favoreció el desarrollo paulatino de la industria nacional² que, a la par del crecimiento incipiente de una nueva burguesía nativa, fue consolidando una clase obrera cada vez más consciente y decidida en sus demandas por aumento de salario y mejores condiciones de trabajo. La nueva realidad socioeconómica necesitaba de un nuevo Estado y una legislación acorde, de allí la Reforma Constitucional de 1949, que incluyó en su primera parte, sobre Principios Fundamentales, el capítulo III “Derechos del trabajador, de la familia, de la ancianidad y de la educación y la cultura”. El proceso fue hegemonizado por la burguesía nativa que crecía en desmedro de la antigua oligarquía agroexportadora que, salvo algunas excepciones, vio afectados sus intereses con la nacionalización del comercio exterior, llevada a cabo a través de la Secretaría de Industria y Comercio. De esta manera, las ganancias provenientes del mercado exterior, que antes iban directamente a manos de esta clase, se comenzaron a desviar hacia la industria. Otra herramienta fundamental en este proceso fue la nacionalización del

¹ Para un análisis pormenorizado de la complejidad de la experiencia de la clase trabajadora argentina en el momento de la irrupción del peronismo, ver *Resistencia e integración*, de Daniel James, especialmente el capítulo I: “El peronismo y la clase trabajadora: 1943-5 (19-65)”

² Daniel James consigna que el número de establecimientos industriales aumentó de 38.456 en 1935 a 86.440 en 1946, a la vez que los trabajadores de ese sector pasaban de ser 435.816 a 1.056.673 en 1946. Mientras tanto, se modificaba la composición interna de esa fuerza laboral, ya que sus nuevos integrantes provenían de las provincias del interior más que de la inmigración extranjera, que ya había comenzado a reducirse desde 1930. En 1947, aproximadamente 1.268.000 integrantes del interior habían llegado a Buenos Aires, atraídos por el rápido crecimiento industrial (*Resistencia e integración* 20-21). Para un análisis más detallados de los cambios económicos, sociales y políticos producidos bajo el peronismo, cf. *Argentina en el callejón*, de Tulio Halperín Donghi, especialmente el capítulo “El peronismo y su búsqueda vana de un nuevo equilibrio” (154-76); “El peronismo”, de Carlos Alberto Floria en *Lo mejor de todo es historia* (469-526); “1945: un año decisivo” y “Las ordalías de la oposición”, en *Historia integral de la Argentina*, de Félix Luna (181-220), y la *Breve historia contemporánea de la Argentina*, de Luis Alberto Romero.

Banco Central que dejó en manos del Estado el control de la política de inversiones, la regulación de los intereses y la emisión de moneda. Esta nueva situación fue la base sobre la que se erigieron las conquistas salariales y sociales del gobierno de Juan Domingo Perón que nunca estuvieron enmarcadas (según la propia narrativa peronista) en la lucha de clases sino en una conciliación de sesgo populista.³

El populismo posibilitó por lo tanto en Argentina la reunificación de interpelaciones que expresaban su oposición al bloque oligárquico de poder: democracia, industrialización, nacionalismo, antiimperialismo. La condensación de esas fuerzas contribuyó a la formación de un nuevo sujeto histórico y potenció el desarrollo de su antagonismo con los principios del discurso oligárquico. De esta manera, desbarató también el poderoso mito unificador que para las elites económicas argentinas había significado hasta ese momento el liberalismo⁴. En este sentido, Ernesto Laclau reconoce que durante la década del 30 liberalismo y democracia dejaron de estar articulados en el escenario político y social⁵. Bajo los principios de un Estado que actuaba como una especie de regulador de la riqueza, director de la política y armonizador social, el advenimiento del peronismo significó que por primera vez en la historia del país se otorgaba, y con estatuto legal, no sólo importantes reivindicaciones a los trabajadores sino la “dignidad” como seres

³ El propio Juan Domingo Perón se encargó de aclarar este punto más de una vez. Es ejemplar en este sentido su discurso en la Bolsa de Comercio de 1944, cuando intimó a los empresarios “a dar algo para no perder todo” (*Discursos completos*, 72). Mariano Plotkin desmenuza la ideología de Perón y las transformaciones a las que fue sometido por la presión popular, a partir de un plan originariamente conservador. En ese sentido, interpreta el populismo de Perón, su fuerte verticalismo, como una necesidad histórica por organizar y controlar el desborde de las masas. Cf. 40-51

⁴ Para el análisis de la crisis del consenso liberal en la Argentina de la década del 30, ver Plotkin, especialmente el capítulo 1 (20-41)

⁵ Ver *Politics and Ideology in Marxist Theory. Capitalism, Fascism, Populism*. 168-97

humanos de la que habían sido privados por los anteriores gobiernos, para quienes no eran más que *los cabecitas negras*, dejando en ellos la impronta de que la conciliación de clases es posible⁶.

Aunque la bibliografía que analiza este hecho es sumamente extensa, podría ser interesante citar en este sentido las palabras de V.S. Naipaul, escritas veinte años después de los dos primeros gobiernos peronistas. Naipaul traza una crónica desolada de la Argentina de entre 1972 y 1979, donde permaneció varios meses impulsado por el deseo de comprender el fenómeno peronista. Aunque en su mirada el estado de violencia y anomia en que se encontraba la Argentina de 1972 se debía a un fenómeno de ignorancia con respecto a su propio pasado —gran parte de los *récorde*s y archivos de la era peronista habían sido destruidos por la sangrienta oposición al régimen—, Naipaul sintetiza en estas líneas agudas el reconocimiento que Perón logró obtener de las masas y su incorporación de la mujer a la escena pública:

But Perón was what he was because he touched Argentine so closely. He intuited the needs of his followers: where he appeared to violate, there he usually triumphed. He went too far when he made war to Church in his second president term; but that was his only error as a people's leader. He brought out and made strident the immigrant proletarian reality of a country where, in the women's magazines, the myth still reigns of "old" families and polo and romance down at the *estancia*. He showed the country its unacknowledged half-Indian face. And, by imposing his women on Argentina, first Evita and then Isabelita, one an actress, the other a cabaret dancer, both provincials, by turning women branded as the macho's easy victim into the macho's rulers, he did the roughest kind of justice in a society still ruled by a degenerate machismo, which decrees that a woman's place is essentially the brothel. (156, énfasis nuestro)

⁶ Mariano Plotkin reconoce que la apropiación simbólica del espacio urbano y del pasado nacional que hizo el peronismo y su creciente proceso de legitimación en las masas se produjo en gran medida como respuesta al nivel de polarización extrema que comenzó a sufrir la sociedad argentina desde 1945. Al unificarse la oposición a Perón —que abarcaba un arco extremo entre los comunistas, socialistas, liberales y conservadores— bajo las banderas del revitalizado mito liberal, los peronistas debieron buscar una fuerte alternativa de legitimidad. En 1949, además de ser herederos incuestionables del pasado nacional, los *descamisados* se inscribían en la tradición de las puebladas y montoneras del siglo XIX. (51-54)

Con la nueva visibilidad que adquirieron las masas en una Argentina que aún resguardaba en su memoria la riqueza de haber sido el “granero del mundo”, el país se convulsionó. La irrupción urbana del “folklore aluvional” (José Luis Romero), obrero, inmigrante, heterogéneo, produjo con su energía incontrolable los cimbronazos de una clase social, la oligarquía vernácula, que se obstinaba en sobrevivir. David Viñas recuerda en ese sentido que si hacia 1890 o 1910 los grupos tradicionales se sintieron perplejos e irritados con los primeros embates modernizadores⁷ y la invasión urbana de miles de inmigrantes que duplicaron la población del país, el advenimiento del peronismo aturdió a aquellos grupos que se replegaron con desánimo, mientras constataban que sus proyectos y hasta sus propios valores se volvían muchas veces contra ellos mismos, cuestionando sus islas de privilegio social y cultural.

Las migraciones internas incorporaron a la actividad industrial un nuevo proletariado que se trasladaba hacia las grandes ciudades desde el interior del país y que imprimió en el peronismo un tipo particular de discurso, donde lo popular democrático comenzó a ser central. La aparición de ese nuevo *sensorium*⁸ produjo

⁷ Beatriz Sarlo se refiere pormenorizadamente a los cambios de perspectiva y de foco que trajo aparejado el proceso modernizador en Buenos Aires, en la década que va de 1920 al 30. Las nuevas tecnologías aplicadas a la vida cotidiana y la ampliación del público lector —a partir de la existencia de editoriales como Claridad— incorporan sectores medios y populares cada vez más amplios a la experiencia de la modernidad, en lo que Sarlo denomina “una cultura de mezcla”. Cf. *Una modernidad periférica*, especialmente el capítulo I “Buenos Aires, una cultura de mezcla” (13-29)

⁸ Walter Benjamin fue capaz de comprender la complejidad de la ciudad moderna y auscultar el miedo que generó el advenimiento de las muchedumbres en las nuevas urbes. Es en este sentido que se refiere al *nuevo sensorium*. Y es desde una reflexión que pretende pensar lo popular en su articulación al proceso histórico de constitución de lo masivo donde Jesús Martín-Barbero reconoce a Benjamín como un pionero. El fue el primero en vislumbrar la relación que existe entre las transformaciones de las condiciones de producción y los cambios culturales. Esto es, las transformaciones en los modos de percepción que la modernización acarrea. Los dispositivos modernizadores —las nuevas tecnologías aplicadas a la vida cotidiana— desencadenan una nueva

una modificación cuantitativa: no sólo asqueó a las elites sino que constituyó un lugar preciso de interpelación de las clases populares. La irrupción de las masas en las grandes ciudades habilitó nuevas formas de ver, de sentir, de oír, de gustar. Esta nueva experiencia desplegó notables cambios en la sensibilidad; una nueva mirada sobre el espacio urbano, donde era posible descubrir en cada esquina las aristas de un proceso de cambio absolutamente revulsivo. Es el momento en que los medios masivos y la consolidación de la industria cultural se constituyen en los voceros de la interpelación que desde el populismo convertía a las masas en pueblo y al pueblo en una nueva forma de nación⁹. Este nuevo *sensorium* habilita no sólo una nueva forma de mirar y de sentir sino también cambios en los modos de representación ideológico-discursivos. A la imposición de un arte dedicado exclusivamente a las minorías, se le opone una masa que comienza a percibir sus nuevos derechos y exige participar en el consumo de los bienes culturales (Jesús Martín-Barbero).

sensibilidad en las masas, en su experiencia como consumidores de arte, además de profanar la materialidad del aura. Benjamín ilumina magistralmente estos cambios, a partir de las transformaciones al nivel de la percepción, del *sensorium*, que generan las nuevas técnicas en el arte como el cine y la fotografía. (Cf. Martín-Barbero, 61-71 y Walter Benjamín, *Discursos interrumpidos I*)

⁹ El concepto de nación es una creación discursiva característica de la racionalidad moderna y definida por un grupo de elite —que en América Latina fue constituido por los criollos liberales—, con consecuencias reales de mucho alcance. El carácter de artefacto cultural, de constructo, de la nación ha sido señalado por diversos autores (Hobsbawm, Anderson). Gellner, por ejemplo, afirma en *Thought and Change* que “nationalism is not the awakening of nations to self-consciousness: it invents nations where they do not exist” (64). Pero donde Gellner ve invención, construcción, incluso falsedad, Benedict Anderson propone la existencia de una “comunidad imaginada”, donde se privilegia esta idea de imaginación, creación. Desde aquí que Anderson defina a la nación como una “imagined political community and imagined as both inherently limited and sovereign” (14). En los últimos años, se ha incrementado una lectura del proceso de formación de las naciones que deja de lado los que hasta ese momento eran los actores principales, filósofos y libertadores, para ocuparse de otros actores como los imprenteros, publicistas, literatos y poetas, además de la masa anónima de funcionarios criollos. Estos últimos en su peregrinaje por los corredores del poder imperial o a partir de las trabas para transitarlos, descubrieron o imaginaron la existencia de una identidad americana, diferenciada de la española (Anderson, capítulo 4).

Desde su aparición en el escenario argentino, el horizonte imaginario del peronismo tiñó no sólo el proyecto de construcción de la nación sino también los intersticios más invisibles de su cultura. Indudablemente, las grandes transformaciones que se operaron en la estructura económico-social de aquella época produjeron también una enorme convulsión en el área de la cultura. A partir de la década del 40 y del 50 nada vuelve a ser igual en la Argentina. Con el acceso de las grandes masas a la esfera pública, peronismo y modernización quedan inevitablemente ligados en el imaginario nacional. Es en este sentido que se puede pensar al peronismo como una formación cultural, o sea como un fenómeno cultural mucho más abarcador que el de las estrechas esferas políticas y económicas. Y es aquí precisamente donde se inscribe como singular la marca que la presencia de Eva Perón dejó en el peronismo y en la historia cultural argentina, potenciada sin lugar a dudas por el enorme y definitivo impacto que la industria cultural produjo en la construcción de su imagen pública, y desde allí también en la consolidación del peronismo en el imaginario argentino¹⁰. Como dice John Kraniauskas

This story of Peronism...takes us with Evita into and through an emerging mass media – musicians on tour, popular theatre, radio, film, and their associated magazines– which was beginning to make its presence felt on politics: Eva meets Perón, the media meets the military. ("Political Puig..." 124)

¹⁰ El gobierno de Perón implementó por primera vez en la Argentina un proyecto de difusión político amplio, centralizado y monopólico, donde cobraron singular importancia la utilización de la radio, el cine y la fotografía como medios de propaganda. La impresionante campaña de difusión del régimen peronista estuvo dirigida por la Subsecretaría de Informaciones del Estado, a cargo del periodista Raúl Apold, en donde trabajaban más de mil personas. Es interesante resaltar que hasta enero de 1947, momento en que Apold fue nombrado director de Difusión de la Secretaría y se encargó de organizar su enorme estructura, quien le escribía los discursos a Evita era la misma persona que redactaba sus libretos para los radioteatros: Muñoz Aspiri. (Cf. *Eva Perón* de Alicia Dujovne Ortiz, especialmente pag. 74-5, 343-6 y 454, y *Evita*, de Marysa Navarro, 336-51). Para el análisis de la utilización de la propaganda en el gobierno de Perón, ver especialmente *Mañana es San Perón*, de Mariano Plotkin (en especial la parte II), y *Perón y los medios de comunicación*, de Pablo Sirvén.

Desde esta perspectiva, se puede pensar a Eva Perón como un elemento central en la consolidación del peronismo como *estructura de sentimiento*, en el sentido que le da Raymond Williams a este término. En *Marxismo y literatura*, el crítico inglés reconoce que en la mayoría de los casos se estudia a la cultura fundamentalmente en tiempo pasado, en relación a una experiencia que se cristaliza en productos terminados. De esta manera, su análisis se enfrenta con el riesgo de reducir lo social “a formas fijas”. Para Williams, la estructura de sentimiento es una hipótesis cultural que permite leer estrategias simbólicas y de representación a partir de la forma en que fueron vividas, experimentadas.¹¹ Es decir, de una experiencia social que todavía está en proceso. Es desde aquí que rescata la noción de *sentimiento*, diferenciándola de la de *concepción del mundo* o *ideología*. Se trataría entonces de

elementos característicos de impulso, restricción y tono; elementos específicamente *afectivos de la consciencia y las relaciones: y no sentimiento contra pensamiento, sino pensamiento tal como es sentido y sentimiento tal como es pensado: una consciencia práctica de tipo presente, en una continuidad vivida e interrelacionada.* (Williams 155, énfasis nuestro)

Pensar al peronismo como una estructura de sentimientos que se instaló en el imaginario social a partir del desmantelamiento de las fuertes jerarquías amparadas por el liberalismo argentino permite abordarlo desde su carácter de proceso, no del

¹¹ Sarlo y Altamirano resaltan el hecho de que Williams subraye la necesidad de reconstruir esas estructuras de sentimiento a partir de la documentación de las experiencias culturales reales, de los desplazamientos que un mismo texto, ya sea estético o filosófico, soporta en su funcionamiento social concreto, en su manipulación y en su relación con la subjetividad individual y colectiva. Así concebida, la noción “es crítica respecto del automatismo implícito en el modelo estructural de la ideología como mecanismo exterior que opera pese a la consciencia intersubjetiva y detrás de ella. Entre las estructuras culturales definidas y articuladas abstractamente y el modo en que son vividas existe una distancia que tiende a ser colmada con esta mediación” (*Conceptos de Sociología Literaria*, 41).

todo articulado. Y también permite pensarlo como una forma cultural que aún no ha terminado de precipitar. Sin lugar a dudas, la figura de Eva Perón es fundamental en esta estructura de sentimiento. Su articulación dentro de la doxa peronista permitió, a partir de la fuertísima propaganda oficial, la inscripción de su nombre en la esfera de lo público, con un fuerte componente melodramático: *Eva, puente de amor entre Perón y el pueblo*. Así presentada, su imagen, pero también su voz, se diseminó rápidamente en el imaginario social, y recibió un enorme refuerzo inesperado a partir de dos elementos fundamentales: su muerte joven, de cáncer, y el increíble peregrinaje de su cadáver, sitiado por las mismas fuerzas opositoras que derrocaron a Perón.

Junto a la imagen de Juan Domingo Perón surgiría así en la Argentina de la década del 40 otra figura que, sin llegar a ejercer nunca un cargo público, logró reunir en su sola persona el poder que otorga el apoyo incondicional de las masas. La esposa de Perón, Eva Duarte, no va a ocupar el tradicional lugar de la Primera Dama sino que, muy por el contrario, enfrentada a las damas elegantes de la sociedad va a ir cambiando los lujosos vestidos y las joyas por los “trajes sastre”, al tiempo que se va alineando al lado de los *descamisados* como una militante más. Según la mayoría de sus biógrafos (Navarro, Dujovne Ortiz, Borrón-Vacca) y en gran parte de las ficcionalizaciones (como por ejemplo en las novelas de Abel Posse y Tomás Eloy Martínez), este cambio fue notable al regreso de su viaje por Europa, en 1947

¿Por qué es la figura de Eva la que, en el imaginario social trasciende a quien fuera el autor intelectual y el ejecutor de este proyecto que transformó la estructura

económica argentina? ¿Qué mecanismos se produjeron para que termine siendo Evita, transformada en un símbolo, la bandera que se disputaron durante mucho tiempo los distintos sectores del movimiento peronista? ¿Cuál es precisamente el exceso de sentido que las sucesivas renarrativizaciones de su figura impiden cristalizar? Interrogar las ficcionalizaciones que se han tejido sobre su figura podría arrojar alguna luz sobre este fenómeno, que fue dibujando en la frágil silueta de “una mujer del pueblo” —como ella misma gustaba auto-representarse con insistencia en los discursos y en su autobiografía *La razón de mi vida*— una figura capaz de arrancar las más grandes pasiones y el odio más desmedido, y cuya vigencia se ha extendido por más de cincuenta años, desde su muerte en 1952 hasta nuestros días.

La pregunta que guía esta investigación intenta dar cuenta de las distintas modalidades con que se narrativizó la figura de Eva Perón, figura central del imaginario populista a partir de los años 40, en un momento de verdadera crisis de la cultura nacional. Su figura anuda una serie de cuestiones de representación: el problema del género, la mujer como ícono ideológico y estético en la producción nacionalista; la rearticulación de la relación Europa-América a partir de sus viajes y la utilización de la moda como dispositivo cultural y simbólico; el ascenso interclase —una “humilde mujer de pueblo” convertida en Primera Dama—; la reformulación del Estado como un espacio intersectado por dinámicas populares (la masa invadiendo el espacio simbólico de las instituciones gubernamentales). A partir de Evita, se produce la activación de sectores sociales que nunca habían participado de la escena nacional —a los que ella interpeló con su discurso demagógico populista

como “los pobres”, “mis cabecitas negras”, “los grasitas”, “los descamisados”— y a los cuales da visibilidad pública a partir de la Fundación de Ayuda Social Eva Duarte de Perón y de la creación de la rama femenina del Partido Justicialista.

Aunque a Eva Perón se la considera *uno* de los líderes políticos más importantes del siglo XX, se le ha prestado poca atención a su imagen desde el aspecto feminista o desde el punto de vista de los estudios de género. Es desde esta perspectiva que la bibliografía teórica disponible en este campo de estudios puede iluminar su vida y su trabajo desde un nuevo ángulo, al permitir un enfoque sobre la interrelación cultural y política que se establece entre género y modernidad, mujeres e identidad política en Argentina. En este sentido, la utilización del concepto de género permitirá reflexionar sobre las implicancias que tiene esta división del espacio social en posiciones desigualmente valoradas según reciban la connotación de lo masculino (lo público) o lo femenino (lo privado). Mientras el mundo de lo público se asocia con valores fuertes de razón, acción y poder (ciudadanía y política), el mundo de lo privado ha sido relacionado con el cuerpo, lo doméstico y el mundo de los afectos. Esta particular división de esferas tiene alcances múltiples, ya que la connotación *abierta* de lo público coloca a lo masculino del lado de lo general y lo universal, como la historia y la sociedad, mientras que la connotación *cerrada* de lo privado confina lo femenino al registro de lo particular y lo concreto, lo no abstracto de la subjetividad y la intimidad, desvinculando a las mujeres de los espacios de reconocimiento del poder (Nelly Richard “Género”). Es en este sentido que esta disertación se propone iluminar los aspectos menos desarrollados de Eva Perón: desde la ideología de género es posible analizar cómo

opera esta línea de corte y división entre lo masculino y lo femenino que separa lo público de lo privado y ubica a las mujeres en un lugar de menor visibilidad. Y desde aquí preguntarse por la particular inserción de esta mujer en el mundo del poder, y sobre su repercusión en la trama cultural argentina. Al mismo tiempo, este estudio intenta inscribir estas elaboraciones de género en la experiencia populista, entendiendo a ésta como una particular inflexión en el proceso de modernización en Argentina, como ha sido estudiado por Ernesto Laclau, entre otros. En este sentido, se examinarán detalladamente los efectos revulsivos que la presencia de Eva desencadenó en el imaginario sexista y paternalista de la sociedad argentina de su época, y los diferentes modos de representación que ella recibió tanto en literatura como en cine.

Pensar al género como una forma de experiencia social y también como una categoría de análisis que intercepta a la Modernidad puede resultar de suma utilidad para el desmontaje de las relaciones sociales y políticas del período que se va a analizar y también arrojar luz sobre los efectos del ejercicio del poder masculino¹². En este sentido sería interesante detenerse en el escenario social y

¹² En su ya hoy clásico libro *Historia de la sexualidad*, Foucault reconoce que ésta, que a primera vista aparece como “natural”, “privada”, ha sido construida culturalmente de acuerdo a las metas hegemónicas de las clases dominantes. En este sentido, define a las tecnologías de la sexualidad dentro de las tecnologías del ser como un “set de técnicas para maximizar la vida” (127). De esta manera, el género no sería un atributo de los cuerpos, algo originariamente existente en los seres humanos, sino el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, comportamientos, y relaciones sociales por el despliegue de una compleja tecnología política disciplinadora (biopolítica). Esta tecnología hace de la sexualidad y del género no sólo una preocupación secular sino del Estado que ejercita sus efectos represivos de control sobre cuatro objetos privilegiados de conocimiento: la sexualidad de los niños y del cuerpo femenino, el control de la procreación y la psiquiatrización de los procesos sexuales anómalos como perversiones. Estos dispositivos de control, que son implementados a partir de la pedagogía, la medicina, la demografía y la economía están sostenidos por el Estado, institución moderna por excelencia, y son reproducidos al interior de cada subjetividad en primera instancia por la familia. Entre los principales trabajos que abordan aspectos

cultural donde Eva Perón ejerció su corta vida política. En un prolijo artículo publicado en *Punto de Vista*, Hugo Vezetti¹³ analiza las representaciones sobre la familia y la sexualidad en la revista *Viva cien años*, de aparición quincenal y de amplia difusión en la Argentina entre 1934 y 1949. La publicación se presentaba en sociedad como “la primera revista sudamericana de salud”. Vezetti constata a partir de la lectura de diversos artículos de la revista el fuerte carácter prescriptivo, moralizante, aplicado a la comprensión de las conductas familiares de la época y un abordaje predominantemente médico-higiénico del matrimonio, al que se lo considera como un estado de obligación hacia la especie. Bajo una tradición de diagnóstico propiamente eugenésico, se enfoca a la familia desde una preocupación marcada por los signos de desorden e inestabilidad en el cuerpo social y a partir del dogma perdurable del hogar familiar como factor primario y natural del orden moral colectivo. Aunque cierto impacto modernizador puede ser leído por Vezetti en la transformación “técnica” de la casa, con la incorporación de nuevos artefactos para el hogar, la representación general de la familia aparece ante todo como un sistema de obligaciones, fuertemente naturalizado y con una sexualidad claramente destinada a los fines de la reproducción y del amor cristiano. La revista apela también al viejo discurso de la función materna como un deber sagrado y la tarea de sumisión de la madre a las necesidades del niño.

teóricos de esta problemática, cf. Judith Butler, *El género en disputa*; Teresa de Lauretis “The technology of Gender”; Gayle Rubin, “El tráfico de mujeres”; Nelly Richard, “Feminismo, experiencia representación”.

¹³ Cf. “Viva cien años: algunas consideraciones sobre familia y matrimonio en Argentina”

En sintonía con esta línea de análisis sobre los valores tradicionales a los que adscribía la sociedad argentina en la década del 40, Donna Guy afirma en *El sexo peligroso. La prostitución legal en Buenos Aires 1875–1955* que gran parte de la indignación de clase que se dirigió sobre Perón y Eva en su época surgió del mismo sistema de valores que había generado grandes debates sobre la prostitución y la cultura popular (especialmente el tango) en la década del 30. En este sentido, el argumento de Roberto Arlt en *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931) de que la unión heterosexual no servía ya para promover al ciudadano argentino ideal¹⁴, parecía cumplirse en los temores de las clases media y alta argentina:

Los mismos temores a la independencia femenina, a las dudosas mujeres de clase baja que decidían sus vidas, a su unión con los hombres más peligrosos de la sociedad para hacer una revolución social, todos se hicieron realidad en el contexto de los años peronistas 1943–55 y, de este modo, la ficción se convirtió en realidad. (*El sexo peligroso* 207)

De esta manera, una sociedad adscripta a la normativa heterosexual y al borramiento de lo femenino leyó en Eva dos de las imágenes de mujer que según Rita Felski materializaban los miedos de la modernidad: la prostituta —que intersecta las ambiguas fronteras entre economía y sexualidad, la mercantilización de lo social y de los afectos—, y también la actriz:

Like the prostitute, the actress could also be seen as a “figure of public pleasure”, whose deployment of cosmetics and costume bore witness to the artificial and commodified forms of contemporary rare female sexuality. This motif of the female

¹⁴ Las dos novelas de Arlt están íntimamente relacionadas en la medida en que en *Los lanzallamas* termina la historia que comienza en *Los siete locos*. En estas novelas, el Astrólogo, anarquista y revolucionario principal, está castrado e Hipólita, la prostituta, es frígida. Es decir que ninguno puede compartir una experiencia sexual de procreación ni tampoco llevar a cabo la revolución. *Los lanzallamas* termina con la huida de la prostituta y el anarquista, y la revolución nunca tiene lugar. Para leer un interesante análisis sobre la obra de Arlt desde la perspectiva del *gender system* cf. *La violencia del discurso. El Estado autoritario y la novela política argentina*, de Kathleen Newman, especialmente su capítulo 2 “La mujer imposible” (45-114)

performer easily lent itself to appropriation as a symptom of the pervasiveness of illusion and spectacle in the generation of modern forms of desire. Positioned on the margins of respectable society, yet graphically embodying its structuring logic of commodity aesthetics, the prostitute and the actress fascinated nineteenth century cultural critics preoccupied with the decadent and artificial nature of modern life.(19–20)

Es decir que muchos de los argentinos condenaron a Eva Perón a partir de un imaginario asociado con un estereotipo de femineidad, el de la mujer como centro y protectora del hogar, pero este mismo estereotipo funcionó también en la construcción de la representación de Eva que realizara la narrativa oficial peronista. En *La razón de mi vida* y en muchos de sus discursos, la propia Eva se autorrepresenta como mujer y se reinscribe imaginariamente como marginal en esa misma estructura patriarcal de la sociedad, siempre en un segundo plano al lado de Perón. Su autobiografía en este sentido oculta un borramiento de parte de su identidad, en sintonía con la efectiva adulteración oficial de la partida de nacimiento que atestiguan sus biógrafos. Al reinscribir su nombre en la esfera de lo público, Eva se apropia de atributos que tradicionalmente fueron clasificados como masculinos. Oculta además en su autobiografía y en el ámbito legal los estigmas de su ilegitimidad, su pasado de actriz, y construye una imagen de sí misma y de las mujeres que la acompañarán en la función pública adscripta a los valores patriarcales de la época y al lugar de la mujer como ángel del hogar.

De cualquier manera, si el proceso de modernización representa un movimiento de reajuste en las representaciones simbólicas, una lectura desde el género podría comprobar que la voz de Eva Perón está atravesada por las propias ambigüedades que la inscripción de la mujer sufre en ese período. Si bien los

diferentes discursos que se articulan en el relato nacionalista forman parte de un juego patriarcal interesado en organizar y fijar el papel de la mujer en la nación, uno se podría preguntar hasta qué punto la voz de Eva no se modula como la de un ventrílocuo, al dejar pasar a través de su voz sonidos propios, diferentes. Aunque el discurso político argentino parece llevar hasta sus últimos límites la inscripción de Eva, saturando lo femenino y congelándolo en el imaginario político del peronismo¹⁵, la pregunta ineludible es hasta qué punto la inscripción del género desencadena una interrupción, un desvío, en esa norma patriarcal. Hasta qué punto, al carecer de voz propia y de un sistema femenino de representación, Eva se apropia de voces masculinas como la de su marido, Juan Perón, y por el mero hecho de enunciarlas desde un yo femenino logra diferenciarse.

Por otra parte, la nueva articulación que se produce entre lo público y lo privado a partir de la publicación de *La razón de mi vida*, en 1951, y de la circulación de las fotografías de Evita en la esfera pública, desmantela esos compartimentos

¹⁵ En este sentido, el libro *Imágenes de vida, relatos de muerte*, de Paola Cortés Rocca y Martín Kohan, concluye anunciando la efectiva muerte de Evita, a partir de los frustrados intentos espiritistas de José López Rega en *La novela de Perón* de traspasar su alma al cuerpo de Isabel Perón. “De alguna manera, es aquí cuando se produce, finalmente la muerte de Evita: entre 1973 y 1975. La consigna montonera –Evita hay una sola–, que intenta acabar con el proyecto lopezreguista de reencarnación, atenta también contra la proliferación que constituye uno de los sostenes de la promesa de que Evita resucite. En el grito montonero de “Evita hay una sola”, se agota inadvertidamente el compromiso del “seré millones” con el que la propia Evita había anunciado su vuelta. Si hay una sola, no será millones, y si no será millones, entonces no volverá” (109). No coincido con esta apreciación de Cortés Rocca y Kohan. Creo que efectivamente el espacio político argentino fue saturado en el género por el poder icónico de Eva, de allí que tanto los intentos de Isabel Perón como el de Chiche Duhalde y actualmente el de Cecilia Bolloco sólo puedan ser leídos como farsa. Sin embargo, su poder simbólico a nivel de los imaginarios aún está vigente. Su exceso de significado, a nivel de las afectividades populares, se puede leer en la extraordinaria proliferación de relatos que en estos últimos veinticinco años se han seguido publicando. Tal vez esté en lo cierto, entonces, Andrés Avellaneda cuando afirma la existencia de “otro” retorno del peronismo a la Argentina: el de “una Eva literaria que se ofrece como puente para reconfigurar los territorios simbólicos”. (“Evita: cuerpo y cadáver en la literatura”, 121)

cerrados, e inscribe de una forma absolutamente novedosa la imagen de una mujer en el escenario político argentino. La estrategia discursiva que habilita esta torsión es una narrativa amorosa (Eva, puente de amor entre Perón y el pueblo) que impulsa por primera vez a una mujer en el discurso político. Desde aquí, la articulación entre género y modernidad se torna central en el imaginario populista. Y en este sentido, Eva es un ícono de la inscripción de la Argentina en el texto de la *modernidad periférica*.

En este panorama, las representaciones simbólicas literarias, al apropiarse de la figura de Evita, vaciándola y resignificándola, van más allá, especulando, experimentando con zonas de su femineidad que aparecen como *muertas* en la narrativa oficial. La Eva sexualizada de los relatos de Osvaldo Lamborghini, Copi y Néstor Perlongher; la Eva enamorada de Roberto Arlt en la novela de Guillermo Saccomanno o la Eva combativa de los poemas de Leónidas Lamborghini y María Elena Walsh parecen querer decir mucho más sobre su inscripción de mujer de lo que ya puede admitir la semiótica del espacio político en Argentina.

Si el Estado peronista se caracterizó por su capacidad de mediación altamente eficiente (Laclau), después de la Revolución Libertadora en 1955 ese Estado se vació y fue separado traumáticamente del apoyo masivo del movimiento obrero que le había dado legitimidad. Después de la derrota de Perón, una amplia polémica enfrentó al país, ante la titánica empresa de definir “el significado” del peronismo. El *hecho peronista* que entre 1945 y 1955 había dividido la opinión en dos campos inconciliables, volvería a dividirlo a pocos meses de su caída. El campo intelectual argentino, la izquierda particularmente, se debatió para tratar de encontrarle “un

acostumbrada a la existencia opulenta y lujosa de una clase social que usufructuaba los beneficios de un país aún inmensamente rico.

El prólogo contrasta dos momentos históricos de la Argentina, a partir de la evocación que Mary Main realiza del encuentro con dos presidentes emblemáticos. La primera vez, en 1920, se cruza en la calle con el presidente Marcelo T de Alvear, magníficamente ataviado con una levita. Veinte años después, se produce otro encuentro ocasional, esta vez con Juan Domingo Perón, que en vez de la elegante levita vestía un uniforme militar de saco blanco. Las dos situaciones llevan a la autora a reflexionar sobre el hiato que separa la vida cotidiana de las clases altas, abatidas por el impacto modernizador y por el ingreso masivo de las multitudes en la otrora recoleta ciudad porteña. El apogeo de la oligarquía agoroexportadora de la década del 20 —cuando las clases altas estaban acostumbradas a manejarse como patrones de estancia en un país que parecía sólo pertenecerles a ellos— se desbarata con el arribo de las multitudes convocadas bajo el populismo de la década del cuarenta. El arribo de los nuevos sujetos que pugnan por un lugar en el espacio urbano es interpretado a partir de una posición de sujeto de la enunciación que coincide sin fisuras con la lectura liberal:

Fue una época en que se servían cinco platos en cada comida; la de las tarjetas de visita, de las mañanas perdidas en la elección de telas para un vestido y, también, de otras existencias; de aquellas menos afortunadas que transcurrían en torno a una cocina de carbón en una habitación desprovista de ventanas (...)

Luego llegó la época en que nos despertábamos en medio de la noche para oír el resonar de los cascos de la policía montada en su recorrido nocturno de las calles desiertas y algunas veces vimos cómo camiones cargados con hombres armados dispersaban la multitud reunida en la calle Florida. Y casi sin violencia, en un país rico y pacífico, nos encontramos sometidos por la dictadura. (8–9)

Como era previsible, Mary Main decora esta imagen de la dictadura¹¹⁵ con la existencia de cárceles, amenazas, intimidaciones: “En esa existencia llena de pequeños acontecimientos sociales y de diarios negocios o inversiones, el miedo poseía las características de lo propio y real” (10). Es en esta atmósfera donde aparece por primera vez Eva Perón, como un verdadero símbolo de la nueva época, de ese “incierto y receloso género de vida“, en que la primera dama ya se había convertido en “una obsesión colectiva” (10).

De esta manera, la introducción construye un efecto de verosimilitud que habilita la biografía posterior, al ofrecer a los lectores la palabra de un testigo de los acontecimientos. La autora se presenta como una autoridad presencial de los hechos: como argentina, culta, letrada utiliza este primer momento de la biografía para ubicar su punto de vista. Su voz se ofrece entonces como la de alguien que observa *objetivamente* desde afuera de la escena, pero que se identifica claramente con los valores de las clases altas. Es interesante en este sentido el reproche con que alude en la primera página a Hipólito Yrigoyen, a quien acusa –sin especificar su nombre, pero fácilmente inferible en la lectura a partir de la fecha que se ofrece– de ser un “presidente que parecía creer que el pueblo trabajador poseía buenas razones para destrozarnos *nuestras* vidas recurriendo a la violencia” (7 énfasis nuestro).

Este hiato, esta distancia entre el capital simbólico que detenta la narradora de la biografía y aquél en que se inscribe Eva quedan claros en el momento en que

¹¹⁵ En este sentido, la biografía de Mary Main coincide una vez más con la lectura de la oposición liberal, que paragonaba bajo el rótulo de tiranía y de “fascismo modificado” (50) al gobierno de Perón con el de Rosas: “Este año [1945] fue, desde la tiranía de Rosas, ciento y tantos años antes, uno de los más turbulentos de la historia argentina” (48).

Mary Main se refiere a “la clase” de auditorio que podía escucharla y comprender sus palabras cargadas de sentimentalismo. La voz narrativa se identifica una vez más con los sectores opuestos a Perón, *los cultos*:

Para la gente culta este sentimentalismo y esa extravagancia resultaban tan desagradables y tan ridículos como los melodramas de las primeras películas cinematográficas. Ella [Eva] no se dirigía sin embargo al sector culto de la población, sino al simple y poco educado, donde resultaba mucho más fácil convencer mediante promesas formuladas con voz llena de emoción que usando términos abstractos y una honesta moderación. (74)

Como el título del libro deja ver claramente, Mary Main dibuja el perfil de Eva Perón como el de una mujer dominante, inescrupulosa, que maneja a los hombres en función de su ambición. Marysa Navarro señala atinadamente en este sentido que esta biografía comparte con casi toda la producción de la época un argumento redundante en donde la figura plana de Eva es trazada sin ningún tipo de ambigüedades, a partir del convencimiento de tener un único objetivo en su vida, frente al cual no vacila: ascender socialmente, tener poder, joyas, pieles, dinero. Una vez más, pues, el resentimiento. La explicación que se da desde el principio para entender la actuación de Eva se focaliza en su origen humilde, ilegítimo. Toda su vida se explica así a partir de sus comienzos. Según esta interpretación, sus orígenes humildes en un pueblo insignificante de la provincia de Buenos Aires, la temprana ausencia del padre, su pertenencia a las clases bajas, dan sentido desde el principio a una verdadera ambición patológica, que la llevará durante toda su vida a destruir a los otros y a sí misma.

En este sentido, el primer capítulo de la biografía —donde se cambia la voz narrativa a una tercera persona, siguiendo las convenciones de cualquier biografía, y adoptando de esta manera el punto cero de la objetividad— describe

minuciosamente los pormenores de la infancia en Los Toldos, el ambiente familiar, social, geográfico y de clase en que Eva nació y fue criada. La ausencia y posterior muerte del padre, las privaciones que sufre doña Juana y sus hijos son resignificados desde el principio en una conducta que según esta interpretación sobredetermina todo el desarrollo posterior de la vida de Eva, y que aprende tempranamente de su madre: su inteligencia le permite comenzar a manejar inescrupulosamente a los hombres. Es lo que hace doña Juana luego de la muerte de Juan Duarte: entusiasmar a un italiano de apellido Giovanone y lograr que le permita trasladarse con sus hijos a Junín (17). En un pueblo de vida asfixiante, que conlleva todos los signos de la barbarie, bajo un hogar donde no existía “el menor orden o disciplina”, Eva recibe su primera lección de vida:

Se le inculcó desde un principio que la vida es una lucha en la que triunfan los más duros y los más inescrupulosos; que no podía permitirse el riesgo de dejar una ventaja a nadie y que el hombre es el enemigo por excelencia o un tonto del cual toda muchacha inteligente puede sacar provecho. (19)

Con este bagaje cultural, donde la relación entre un hombre y una mujer no es más que una batalla, con el odio como único sentimiento reparador frente a las humillaciones sufridas en la niñez, Eva abandonará su pueblo con el sueño de ser un día “famosa, rica y bella” (20). Pero Mary Main parece combinar aquí el desprecio por los sujetos populares con la estigmatización de toda la cultura argentina. La actuación de Eva, “utilizando a terceros y recurriendo al sexo como arma” (24), también se explica en su opinión por la existencia de una sociedad donde la mujer argentina vivía subordinada como un peón de estancia: “En realidad [Eva] tuvo dos causas verdaderas de resentimiento social: nacer pobre en una nación de ricos y ser

mujer en un país hecho por los hombres” (25). Su actuación en la radio, el teatro y el cine, al igual que su encuentro con Perón no serán más que la consecuencia lógica de este argumento. Eva “cambió de galán como quien cambia de traje” (26) con el único objetivo de no abandonar a sus víctimas “antes de extraerles la única gota aprovechable” (26).

La mujer del látigo complementa así esta representación de Eva como una persona con una “total falta de decoro” (45), una “pirata” (43), una “simuladora” (47), con la de un personaje masculino, el de Juan Perón, delineado como un pelele. A Perón —a quien se le dedica el capítulo III para contar su vida anterior al encuentro de Eva— se lo define como un hombre débil de carácter (55), que le tenía temor a Eva (172). Incluso, cuando se narran los hechos del 17 de octubre, Mary Main define la actuación de Perón como la de un pusilánime, que “parecía una vieja solterona” (57) con sus actitudes temerosas. El relato de las jornadas previas al 17 de octubre falsea incluso los datos aportados por la investigación histórica al darle a Eva un papel protagónico central que todos los historiadores coinciden en afirmar que no tuvo¹¹⁶. En esta lectura, sin embargo, Eva es el artífice principal de la resistencia que llevó al entonces coronel Perón al primer plano de la acción¹¹⁷. Main relata que mientras Perón estaba preso y suplicaba a los militares que lo dejaran huir a Uruguay, Eva no mostró ni debilidad ni vacilaciones:

¹¹⁶ Ver Navarro, “Evita y la crisis del 17 de octubre...”.

¹¹⁷ Marysa Navarro define esta lectura de Eva Perón como la de una especie de Mujer Maravilla que, a pesar de no haber tenido ninguna instrucción, ser mala actriz y no haber demostrado interés en la política y en un momento en que las mujeres ni siquiera podían votar, pudo pergeñar un plan para acaparar el poder de Perón. En este sentido, dice, el mejor ejemplo es lo que estas obras de la década del cincuenta afirman acerca de su participación en la crisis del 17 de octubre. (ver “La Mujer Maravilla...32-34”).

Estalló en una tormenta de lágrimas y furia cuando la separaron de su amante, pero tan pronto como se alejaron comenzó a visitar a sus antiguos amigos para pedirles que lo dejaran en libertad y en su demanda recurrió a los gritos, a la intimidación y a la lisonja. (55)

Una vez que la representación de ambos personajes ha sido estabilizada en la biografía, el relato se encarga a partir del capítulo IX de establecer los pormenores de una actuación política que no es más que el resultado de las acciones de *la mujer del látigo*: “No fue sólo en la economía, en la radiofonía y en la prensa donde Eva intervino. Nada escapó a su influencia, ni los ministros y diplomáticos extranjeros, ni diputados o senadores y jueces de la Suprema Corte, ni los sindicatos y la policía, ni siquiera el ejército a pesar de toda su oposición” (110). El texto se convierte entonces en el recuento de una acción de gobierno caracterizada por el enriquecimiento ilícito y la malversación de fondos (139), el espionaje (123), la censura y las torturas a los opositores (157–60). De esta manera, Mary Main se hace cargo de todos los prejuicios y lugares comunes de la oposición liberal. El libro culmina con la escena del renunciamento de Eva a la vicepresidencia en 1951, y un epílogo final da cuenta de su muerte posterior, y de las peticiones al Papa por su canonización. En definitiva, se concluye, la vida de Eva no ha sido otra cosa que una tragedia, articulada sobre las inflexiones de la barbarie:

La historia de la vida de Eva es una tragedia porque yace sin que toda la pompa y ceremonia desplegada a su alrededor puedan aportarle el menor consuelo, porque derrochó su inteligencia y su valor en un engaño. Pero la tragedia no está en su muerte, un desenlace clásico inevitable, sino en su vida, una vida de destrucción que finalizó destruyéndose a sí misma. No sólo fue a causa de su enfermedad física. La semilla de la destrucción había germinado muchos años antes en la mente de una criatura pobre, nacida en un hogar irregular; una pequeña simiente de ambiciones que, si su triunfo hubiera sido menos espectacular, no la hubiera transformado en otra cosa que en una mujer tenaz y decidida a alcanzar sus propósitos. Pero el éxito la favoreció y sus ambiciones se hicieron obsesivas, llevándola a mezclar la realidad con los sueños y a confundir el éxito mundano con los signos de una fuerza espiritual. (198)

3.5 EVA, LA ACTRIZ

En *Eva, la predestinada. Alucinante historia de éxitos y frustraciones*, Roman Lombille construye un perfil psicológico con aristas bastante parecidas a la interpretación de Mary Main. Pero en este caso la patología que define el carácter de Eva se matiza con elementos religiosos; en todo momento el libro reconoce en Eva a una mujer de fe. Ella es aquí otra vez una resentida, cuya ignorancia y su origen ilegítimo la llevan a representar durante toda su vida un papel diferente a lo que ella —según se especula— en verdad era. En realidad, dice Lombille, “el destino de los trabajadores le era perfectamente indiferente” (39). Eva se coloca pues su “disfraz” de dama de la Esperanza bajo un único objetivo: “tener dinero, atesorar, acumular, sin darse jamás por satisfecha, aunque los depósitos en dólares crecieran en Estados Unidos, en Suiza, en Italia, en el Brasil, en España”(36).

Publicado en 1955, poco después del golpe militar que derrocó el segundo gobierno peronista, el libro de Lombille comparte un argumento que ya circulaba entre los opositores al régimen, desde el cuento “El simulacro”, de Jorge Luis Borges, hasta *Qué es esto? Catilinaria*, de Ezequiel Martínez Estrada (1956): Perón y Eva eran dos actores, que lo único que hacían era engañar al pueblo para poder cumplir sus sueños de ambición y enriquecimiento personal¹¹⁸.

¹¹⁸ Dice Martínez Estrada en *Qué es esto? Catilinaria* (1956), una diatriba de improperios de toda índole presentada como una “interpretación” del peronismo, y publicada pocos meses después del golpe de 1955: “Perón era conscientemente farsante e hipócrita, impostor y traidor, pero el pueblo, “su” pueblo no veía en él sino al galán esbelto (...) y creyó que estaba representando el drama del país” (244). De Eva dirá: “Esta mujer, además de “recibir hombres” como reza una ficha de crédito de alguna peletería era actriz de un teatro de *varietes* (Teatro de Variedades) de suburbio. Tenía no sólo la desvergüenza de la mujer pública en la cama, sino la intrepidez de la mujer pública

Esta idea de la representación entonces articulará todas las instancias del libro, que se abre una vez más con el relato de la infancia para culminar con la escena del renunciamiento a la vicepresidencia, en 1951. Lo que lleva a Evita a representar siempre, primero como actriz y luego como mujer de Estado, es según Lombille “el repudio social y moral” al que fue sometida desde la infancia. La interpretación sigue de cerca el argumento desplegado en *La mujer del látigo*: si Evita hubiera sido *culta* podría haberse repuesto del resentimiento que le produjo una niñez de carencias. “Pero en el hogar de doña Juana Ibarguren no hay sitio para estas veleidades de la inteligencia o el espíritu. Allí la dura realidad del mundo burgués, que repele y juzga y marca, es respetada. Y entonces, hay que representar” (14).

En sintonía con *La mujer del látigo*, *Eva, la predestinada* reconoce la muerte de su padre Juan Duarte como un hito insalvable en su vida, pero en este caso Lombille ubica en ese momento “su primer contacto con la fe” (19). El viaje a Europa entonces no será sino una instancia más en la sucesiva cadena de humillaciones, cuando el Papa —por presiones de la oposición antiperonista que se encuentra ya establecida en Italia— se niega a darle el marquesado. Todo esto impulsará en Eva su deseo de venganza, convertida en “hambre social”. Lombille articula aquí una vez más el libreto liberal que leyó al peronismo como un “fascismo” (38), y a Montevideo como un “reducto de la libertad en el Río de la Plata” (81) que da albergue, como en el siglo XIX, a los exiliados de la dictadura.

en el escenario” (246). Esta combinación no podrá dar como resultado en esta lectura más que el “milagro peronista” caracterizado por su “ingrediente demoníaco” (245).

La megalomanía que produce el resentimiento llevarán a Eva a ubicarse en “la categoría inmaterial y esquizofrénica de la divinidad” (124)¹¹⁹. Este análisis de la conducta de Eva como anormal, como producto de una desviación, es compartido como ya se dijo en casi todas las obras del período¹²⁰. En este sentido, Lombille adscribe a la representación de la mujer del látigo, que integra junto a Perón, “un solo cuerpo bifronte” (120), donde Eva es quien realmente lleva las riendas¹²¹. Pero la megalomanía también conduce a un desdibujamiento de su femineidad:

La megalomanía abarca al Universo, a Dios, y a Eva. Eva es Perón. Eva no tiene más sexo. O mejor: es mujer-hombre, capaz de engendrarse a sí misma. Plantada sobre sus dos piernas, observa la proyección de su ser todopoderoso. Ella quisiera ser un hombre. Un hombre rudo y brutal. “Esta debiera haber nacido hombre”—decía con frecuencia Juana Ibarguren, su madre. (123)

La monstruosidad de Eva entonces se construye a partir de la desintegración del paradigma hegemónico de la buena madre, compartido tanto por la retórica peronista oficial como por el discurso liberal que desde el siglo XIX había articulado una normativa que ubicaba como el único rol femenino legítimo el de la mujer-

¹¹⁹ La megalomanía, el resentimiento es entonces para Lombille la marca de la diferencia en esta alianza gobernante de la pareja Perón. Desde una lectura clasista, Lombille reconoce entonces que la fuerza de Evita sólo puede explicarse a partir de la lógica de que “hay que matar para sobrevivir”: “Esto lo sabía ya Eva mejor que Perón. Eva venía de abajo, de entre los andrajos de la plebe, mientras el militar gozaba de paga del Estado desde los 17 años. Él jamás había descendido hasta las callejuelas turbias donde la canalla, por las noches, mezcla su olor al olor de las letrinas, para conquistar un mendrugo y seguir subsistiendo, aunque sea a trueque de otra vida humana, o a cambio de la cruel prostitución de la propia, en cuerpo y alma” (89).

¹²⁰ El *Libro negro de la Segunda Tiranía*, publicado en Buenos Aires en 1958, fue dado a conocer por la Revolución Libertadora que derrocó a Perón en el 55 y se presentó como el resultado de la indagación que llevó a cabo una comisión nacional de investigaciones, con el fin de evaluar los primeros dos gobiernos peronistas. También allí, en el apartado que bajo el título “La Señora” se dedica a Eva Perón, los autores aseguran que gran parte de su actuación deberá ser estudiada por “la historia y la psiquiatría” (43).

¹²¹ Casi hasta la redundancia, Ezequiel Martínez Estrada repite el argumento: “Todo lo que le faltaba a Perón o lo poseía en grado rudimentario, para llevar a cabo la conquista del país de arriba abajo, lo consumó ella o se lo hizo consumir a él. En este sentido [Eva] también era una ambiciosa irresponsable. En realidad él era la mujer y ella el hombre” (*Qué es esto?* 245).

madre. Precisamente por haberse apartado de ese camino preestablecido por la sociedad argentina para el género femenino, su monstruosidad se piensa en estas representaciones en estrecha relación con su sexualidad. Aunque este tipo de narrativización ya estaba presente en otras obras de la época, como *Bloody Precedent* y *La mujer del látigo*, Roman Lombille es quien la extrema hasta el límite de desdibujar la diferencia que está presupuesta en la normativa heterosexual. De esta manera, borrando las fronteras de la diferencia, es que “Eva es Perón”. Pero, aún más allá, “Eva no tiene más sexo” y deviene entonces así un verdadero monstruo, una especie de tercer término que desmantela el pensamiento binario hombre-mujer, ya que ella misma tiene la capacidad de ser “mujer hombre, capaz de engendrarse a sí misma”. O, en las palabras de Ezequiel Martínez Estrada, “él es la mujer y ella es el hombre” (27).

Si el cuerpo del monstruo, como se ha dicho, incorpora los miedos, ansiedades, fantasías de una cierta cultura, la Eva-monstruo que delimita Lombille permite leer las zozobras de la elite ilustrada frente al advenimiento del fenómeno peronista. Este lugar novedoso, primerísimo, que una mujer ocupa por primera vez en el espacio público argentino se lee una vez más en este texto como una irrupción monstruosa, a-normal, en sintonía con la representación de los sujetos populares que se leyó páginas atrás en el cuento del *tandem* Borges-Bioy Casares. La presencia de Eva Perón en el escenario argentino, parece decir Lombille, sólo es posible a partir de la ruptura de los paradigmas conocidos. Eva deviene monstruo, entonces, porque para ella como mujer no hay cabida en el imaginario liberal ilustrado. Por eso entonces no queda otra salida que pensar que “ella quisiera ser un

hombre. Un hombre rudo y brutal”, como imagina que ya lo decía su madre Juana Ibarguren.

Pero si Eva es fuerte, inexorablemente Perón será representado como un ser débil, poco masculino, temeroso, pusilánime¹²². “En los diálogos entre ambos priva siempre la voluntad de la mujer sobre la parsimonia y la blandura del hombre, que oculta su inferioridad bajo una capa de bonhomía y pillería” (88). Sin embargo, aunque es débil, finalmente Perón le ganará la partida a su mujer, al impedirle según esta interpretación de Lombille, la candidatura para la vicepresidencia. El actor, diría Martínez Estrada, derrotará a la vedette, y se quedará finalmente él solo con el poder, consolidándose de esta manera en el único papel estelar que la lógica paternalista hegemónica argentina puede imaginar: la de un hombre.

¹²² Las especulaciones sobre la sexualidad de Perón han sido de una gran insistencia no sólo para la ficción sino para algunos de los biógrafos. A las meditaciones de Tomás Eloy Martínez sobre su infertilidad en *La novela de Perón*, se suma la biografía de Alicia Dujovne Ortiz. En *Eva Perón*, la escritora se detiene largamente en elucubraciones sobre el amor de la pareja, y lo que ella considera la “peculiar sexualidad” de Perón. Al relatar un supuesto romance que tuvo, luego de la muerte de Eva, con una jovencita de trece años, militante de la Unión de Estudiantes Secundarios (UES) — episodio que fue largamente utilizado por la oposición— Dujovne Ortiz asegura: “Es que Perón, con sus casi sesenta años, aún quería probar la fruta verde. Regresaba así a su pasión primera, los amores infantiles, con una avidez acrecentada por la edad y el espanto de la carne corrupta. Lo que deseaba era frescura. Frescura, puerilidad, tontería” (Dujovne Ortiz 470).

4.0 LA MÁQUINA DESEANTE

Podés ponerte uno de mis vestidos, si querés. Pero sólo por esta noche. El de encaje rojo, que me queda un poco grande. Tomá. Llévalo. Te lo doy. Cuidado. Podés combinarlo con el chal dorado. Voy al baño.

Copi: *Eva Perón*

El *La tajada* —uno de los guiones de cine que Manuel Puig escribió antes de *La traición de Rita Hayworth* (1968) pero que jamás publicara en vida—, Nélida es una chica pobre que se avergüenza de su familia y la rechaza mientras asciende socialmente¹²³. Por esos mismos años, Copi estrena en el teatro de L'Épée de Bois, en París, su obra *Eva Perón*, escrita en francés y en la que el actor Facundo Bo actúa el personaje travestido en Evita. El estreno se produce el 2 de marzo de 1970, y por supuesto el escándalo se desata: los críticos de *Le Fígaro* la llaman “pesadilla carnavalesca” y “mascarada macabra”¹²⁴. La obra tiene un éxito de taquilla impresionante pero manos anónimas prenden fuego al teatro varios días después,

¹²³ Si bien fue escrito en 1960, este guión que nunca fue filmado permaneció inédito hasta 1996, fecha en que un grupo de estudio de la Universidad Nacional de La Plata, dirigido por José Amícola, lo publicó junto a otros dos textos iniciales de Puig en *Materiales iniciales para la traición de Rita Hayworth*. Graciela Goldchuk reconoce que si bien en el guión se narra la vida de una actriz en ascenso entre los años 1944 y 1950, una historia similar a la de Evita, es posible pensar que “Nélida Cuenca es una versión más casera de Evita, una versión libre que le permite a Puig contar la historia a su manera, sin las estridencias de la Historia” (Puig *Materiales iniciales...* 10).

¹²⁴ Para los pormenores de la recepción de *Eva Perón* ver Copi, de César Aira (105-108), y Rosenzvaig 141-142.

mientras se está representando. Además, por iconoclasta, se dice que a Copi se le negó la posibilidad de ingresar a la Argentina hasta 1984.

Es un lugar común de la crítica el señalamiento de la ruptura que Puig imprime en la escena cultural argentina, al llevar a la literatura los materiales “espurios” de la cultura de masas. Ya se sabe: esto le ganó a Puig el silencio inicial y el exilio. Pero, leída su obra treinta años después, queda claro el lugar de ruptura que su escritura produce, una escritura de mezcla, como la denomina Andrés Avellaneda, quien reconoce que a partir de allí el peronismo aparecerá como claro subtexto —muchas veces no explicitado— de la ficción de las últimas décadas. Y en este sentido, es muy interesante leer el diario de Esther en *La traición de Rita Hayworth*, en sintonía con *La tajada*, donde el personaje Nérida-Evita tiene como único objetivo lograr el ascenso social a partir de su consagración como actriz. También en la *Eva Perón* de Copi el mito heroico de una heroína abanderada de los descamisados se astilla. Aquí, la escena transcurre en los últimos días de una Eva consumida por el cáncer, pero el tono de la obra no es en absoluto trágico. Copi representa a Evita rodeada de un Perón impotente y de una madre absolutamente interesada en su dinero (que insiste una y otra vez en obligarla a que le dé antes de morir el número de su caja fuerte en Suiza). Si en algo se parecen los textos de Puig y la representación de Evita de Copi es precisamente en la centralidad otorgada a la cultura de masas. En la obra de Copi, como en *La traición de Rita Hayworth* y en *El beso de la mujer araña*, entre otras novelas y guiones cinematográficos de Puig, la pasión está puesta en el espectáculo. Los imaginarios de la época han sido estelarmente fascinados por el *star system*: el esplendor de la radio y del cine de la

década del 40 en Argentina es omnipresente en su atmósfera de luminarias, vestidos y diamantes. La Evita de Copi es en muchos sentidos una heroína de Hollywood, una estrella, y se mueve como tal en el escenario.

En este capítulo se interrogarán una serie de representaciones sobre Eva Perón, a partir, precisamente de las lógicas del *star system*, y de la consiguiente utilización de los modelos retóricos de la cultura de masas y de la estética *camp* que representan a Eva como artificio narrativo¹²⁵. En este sentido, esta zona de las narrativizaciones de Eva la leen con su intensidad melodramática como una criatura de estilo y artilugio, superficie sin sustancia cuya identidad es creada a partir de las diferentes máscaras y vestidos que despliega. Es una Eva, por supuesto, que en muchos aspectos encarna también la vitalidad de los años 60. Y aquí es significativo el final de la obra de Copi: luego de asesinar a su enfermera, Evita le roba su capa y su sombrero y se escapa, engañando a todos por segunda vez, ya que en ese momento el lector se entera de que el cáncer también fue un embuste.

Esa fuga final de la Eva de Copi desata también el estallido de una sexualidad que estaba absolutamente borrada en las narrativas que la construyen desde una perspectiva épica. En el cuento “El único privilegiado”, de Rodrigo Fresán, Mónica-Evita, la mucama, despierta los deseos eróticos del narrador y es quien se encarga precisamente de su iniciación sexual. En *El Fiord*, de Osvaldo Lamborghini, el

¹²⁵ Algunos de las representaciones de Eva de este período – precisamente la construcción de un cuerpo sexualizado a partir de los textos de Copi y Perlongher– han dado lugar a una lectura *queer* que excede ampliamente los alcances de esta investigación. En este sentido, David William Foster reconoce que entre las muchas funciones que ha cumplido el ícono de Eva en el imaginario argentino está la de ser la figura rectora del movimiento lesbigay. “Si Evita viviera, sería tortillera” fue el grito de guerra de los grupos homosexuales que aparecieron en la escena pública argentina posterior a la dictadura. Cf. “Evita, Juan José Sebreli y género”.

personaje de Carla Greta Terán, que en el relato está pariendo y participa de orgías, tiene muchos puntos en común con Evita. En el relato “Evita vive (en cada hotel organizado)”, de Néstor Perlongher, Evita acaba de bajar del cielo y entrega su sexo, droga y protección a tres marginales que la encuentran en un hotel alojamiento.

Pero, además, y alejados de la estética *snuff* de Perlongher, del neobarroco de Lamborghini o del grotesco de Copi, otros textos contribuyen a la estabilización de esta representación de Eva como máquina deseante. En 1989, Guillermo Saccomanno publica *Roberto y Eva. Historia de un amor argentino*, una novela que relata el encuentro imaginario entre Roberto Arlt y Eva Perón a principios de la década del 40, cuando ella era una pobrísima actriz de radio que soñaba desesperadamente con convertirse en estrella. Roberto y Eva construirán entonces lo que Hurtado, el periodista testigo de los acontecimientos, define como “una historia de amor”. El encuentro está enmarcado por la peligrosa cercanía del Astrólogo y culmina abruptamente con la muerte de Roberto Arlt, el 26 de julio de 1942, exactamente diez años antes de la muerte de Evita. Como el mismo Astrólogo anticipa, el romance de Eva y Roberto responde a “una confabulación de los astros” que hace ineludible el encuentro del “escritor rebelde y la partiquina amante”. El diagnóstico del Astrólogo en este sentido es certero: “Cada uno contaba con el don que le faltaba al otro. Él tenía una inteligencia femenina. Y ella, por su determinación, llegaría a ser considerada un macho” (20). El corpus de este capítulo se completa con una novela aparecida en el 2003 que vuelve sobre esta representación vital de Eva Perón, pero esta vez con un giro sorprendente: ella se

ha vuelto loca. En *Evita, la loca de la casa*, de Daniel Herrendorf, se recrea a partir de un monólogo interior imaginado en la última noche de su vida la presunta demencia de una mujer tenaz.

La Eva-diva de todos estos relatos pone en función aquello que señala Andrés Avellaneda como una estética de mezcla y permite entonces —en un entrecruzamiento entre la ficción, la política y la cultura— desmontar, desnaturalizar, tanto las articulaciones del discurso oficial peronista como las del mito antiperonista, proponiendo lo que este crítico denomina como una especie de “populismo estético”, que reniega en la literatura argentina de la pesada herencia borgeana. Esta *ocupación* del mito de Eva se podría pensar como una construcción paralela a la que se produjo en la década del 70 por parte de la guerrilla armada, cuando los sectores de izquierda del peronismo, bajo la guía de los Montoneros, se apropiaron de su imagen para darle al peronismo una torsión revolucionaria. Para este sector, Evita pasaría a formar parte de la vanguardia política del movimiento, bajo la consigna de “Si Evita viviera sería montonera”.

En *Respiración artificial*, Ricardo Piglia sostiene la tesis de que Borges culmina la literatura del siglo XIX y es Roberto Arlt, un *cronista del mundo*, el que con su estilo *criminal* forja una lengua nacional donde conviven y se encuentran distintos lenguajes con sus registros y sus tonos. Y al armar entonces una genealogía se podría pensar en la extrañeza de la literatura de Manuel Puig, su imprevisibilidad, como “un vuelco en la literatura argentina regida por el buen gusto y la sobriedad, que habían sido impuestos por Borges y luego ‘democratizados’ por Cortázar” (Amícola *Camp...*88). El anecdotario avala esta hipótesis con el recuerdo de la

indiferencia que el propio Borges hizo pública ante la producción de Puig¹²⁶. Al exacerbar las marcas de lo femenino y la narrativa del “mal gusto”¹²⁷, Puig creó las condiciones para una desestabilización del sistema literario, acudiendo al gesto parricida que Witold Grombrowicz había aconsejado a los jóvenes escritores como la única posibilidad de supervivencia para la literatura argentina:

¿No consistirá el papel de una cultura más joven, además de repetir las obras adultas, en crear sus propios puntos de partida? ¿No será que las palabras "arte", "historia", "cultura", "poesía" suenan aquí en forma diferente que en Europa, y por lo tanto, no es posible pronunciarlas del mismo modo? ¿Debe el joven obediencia al maestro o por el contrario debe, con arrogancia, con atrevimiento, abrirse paso? ¿No era esta la plataforma ideal para someter a una crítica creadora todos los mecanismos gastados del espíritu europeo, poner en claro todas sus estupideces, liberarse de sus convenciones? Por eso *la corrección del arte argentino, su aire de alumno aplicado, su buena educación*, eran para mí un testimonio de impotencia frente a su propia realidad. Prefería *gaffes*, equivocaciones, hasta suciedad, pero creadoras. De vez en cuando trataba de decirle a algún argentino lo mismo que se me ocurre decirle a los polacos: "¡Interrumpid por un momento la producción de versos, de cuadros, las conversaciones sobre el surrealismo, averiguad si esto os satisface realmente, pensad si no valdría la pena meditar un poco más en vuestra ubicación en el mundo y en la elección de vuestros medios y fines." Pero no. A pesar de toda su inteligencia no lo asimilaban. Nada podía detener la marcha de este nuevo taller cultural. Exposiciones. Conciertos. Conferencias sobre el gaucho o sobre Alfonsina Storni. Comentarios, glosas, ensayos. Novelas y cuentos. Volúmenes de poesía. Pero, a todo esto, ¿no era acaso un polaco quien hablaba? ¿Ignoraban que los polacos por lo general no son "finos" ni están a la altura de la problemática parisiense? Decidieron, pues, que yo era un anarquista bastante turbio, de segunda mano, uno de aquellos que por falta de mayores luces proclaman el *élan vital* y desprecian aquello que son incapaces de comprender. (*Diario Argentino* 48-49, énfasis nuestro)¹²⁸

¹²⁶ José Amícola reconoce que entre los manuscritos de Puig que tuvo la oportunidad de consultar, encontró una semblanza sobre un encuentro que había tenido el escritor con Borges, quien había sido su profesor de literatura inglesa, y sobre los posteriores juicios que el escritor consagrado había formulado sobre los “títulos incomprensibles de las novelas de quien había sido su alumno” (*Amícola Camp...*90).

¹²⁷ Para el análisis de la singularidad de Puig con respecto a la tradición canónica argentina, articulada a partir de la oposición Borges-Cortázar que reorganiza esta literatura en los 60, ver *Speranza Manuel Puig...* especialmente el capítulo 3 “Después del fin de la literatura: del pop art a Manuel Puig” (73-119).

¹²⁸ Al recordar una cena en la casa de Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, a donde también concurrió Borges, Gombrowicz se pregunta “¿cuáles eran las posibilidades de comprensión entre esa Argentina intelectual, estetizante y filosofante y yo? A mí lo que me fascinaba del país era lo bajo, a ellos lo alto. A mí me hechizaba la oscuridad de Retiro, a ellos las luces de París. Para mí la inconfesable y silenciosa juventud del país era una vibrante confirmación de mis propios estados anímicos, y por eso la Argentina me arrastró como una melodía, o más bien como un presentimiento de melodía. Ellos no percibían ahí ninguna belleza. Y para mí, si había en la Argentina algo que lograra la plenitud de expresión y pudiera imponerse como estilo, se manifestaba únicamente en los

La estética de mezcla reintrodujo de esta manera la representación de Eva Perón en la literatura argentina a partir precisamente de la hibridación de los parámetros de la cultura alta y la baja, con la incorporación residual de los imaginarios massmediáticos a los cuales Manuel Puig dio entrada para siempre en la cultura letrada. Y en este sentido la imagen de Eva Perón ofrece una ductilidad particular, a partir de una coincidencia: su origen popular, ilegítimo, alejado de los parámetros de la cultura hegemónica, y su propia condición de actriz de radioteatro y cine. La fuerte división de aguas que la presencia de Puig provocó en el escenario cultural argentino es en este sentido similar al desvío que la figura de Eva produce en los imaginarios políticos hegemónicos. La ruptura del sistema ocurre entonces en sintonía con la virulencia social, política y económica, con el ritmo vertiginoso de cambio cultural de los años sesenta en la Argentina. En un ensayo imprescindible para comprender la génesis de este cambio histórico, Oscar Terán analiza el campo cultural argentino de “nuestros años sesentas”, en un período que circunscribe al de 1955–1965 y que lee como germen de los años posteriores. Terán reconoce allí que la publicación de *El otro rostro del peronismo* (1956), de Ernesto Sábato una obra decidida a problematizar un fenómeno que los integrantes de la revista *Sur* habían hasta entonces sólo satanizado, “abría la necesidad de rever ese pasado inmediato

tempranos estados de desarrollo, en lo joven, jamás en lo adulto”. (46) Gombrowicz sostiene que “esta élite argentina hacía pensar más bien en una juventud mansa y estudiosa cuya única ambición consistía en aprender lo más rápidamente posible la madurez de los mayores”. (47) Así, “Borges, por ejemplo, advertía únicamente sus propios años y no, por decirlo así, la edad que le rodeaba; era un hombre maduro, un intelectual, un artista, perteneciente a la Internacional del Espíritu sin ninguna relación definida ni intensa con su propio suelo. Y esto, a pesar de que de vez en cuando aderezaba su metafísica (que muy bien podía haber nacido en la luna) con lo gauchesco y lo regional —en el fondo su modo de encarar lo americano era precisamente europeo—, él veía a la Argentina como un francés culto ve a Francia o un inglés a Inglaterra” (47).

