



8-2005

Recuperando a los Peron: Posmodemidad e intertextualidad en dos obras de Tomas Eloy Martinez

Jose D. Minay
University of Tennessee - Knoxville

Follow this and additional works at: https://trace.tennessee.edu/utk_graddiss

 Part of the [Modern Languages Commons](#)

Recommended Citation

Minay, Jose D., "Recuperando a los Peron: Posmodemidad e intertextualidad en dos obras de Tomas Eloy Martinez. " PhD diss., University of Tennessee, 2005.
https://trace.tennessee.edu/utk_graddiss/2672

This Dissertation is brought to you for free and open access by the Graduate School at TRACE: Tennessee Research and Creative Exchange. It has been accepted for inclusion in Doctoral Dissertations by an authorized administrator of TRACE: Tennessee Research and Creative Exchange. For more information, please contact trace@utk.edu.

To the Graduate Council:

I am submitting herewith a dissertation written by Jose D. Minay entitled "Recuperando a los Peron: Posmodernidad e intertextualidad en dos obras de Tomas Eloy Martinez." I have examined the final electronic copy of this dissertation for form and content and recommend that it be accepted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, with a major in Modern Foreign Languages.

Michael Handelsman, Major Professor

We have read this dissertation and recommend its acceptance:

Oscar Rivera-Rodas, Luis Cano, Euridice Silva, Todd Diacon

Accepted for the Council:

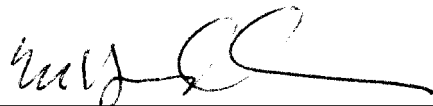
Carolyn R. Hodges

Vice Provost and Dean of the Graduate School

(Original signatures are on file with official student records.)

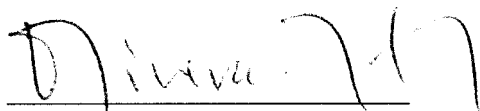
To the Graduate Council:

I am submitting herewith a dissertation by José D. Minay entitled "Recuperando a los Perón: Posmodernidad e intertextualidad en dos obras de Tomás Eloy Martínez." I have examined the final paper copy of this dissertation for form and content and recommend that it be accepted in partial fulfillment of the requirement for the degree of Doctor of Philosophy, with a major in Modern Foreign Languages.

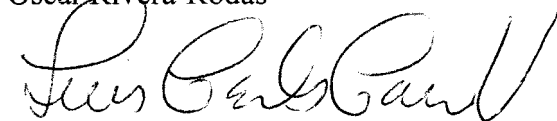


Michael Handelsman, Major Professor

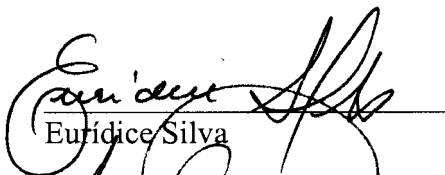
We have read this dissertation
and recommend its acceptance:



Oscar Rivera-Rodas



Luis Cano

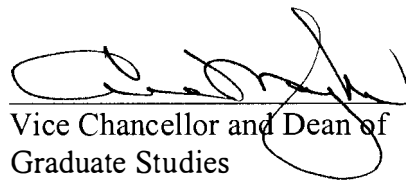


Euridice Silva



Todd Diacon

Accepted for the Council:



Vice Chancellor and Dean of
Graduate Studies

Recuperando a los Perón: Posmodernidad e intertextualidad
en dos obras de Tomás Eloy Martínez

A Dissertation
Presented for the
Doctor of Philosophy
Degree
The University of Tennessee, Knoxville

José D. Minay
August 2005

Abstract

Recent history has been the central theme of Argentinean writer Tomás Eloy Martínez. In his two most recognized novels, La novela de Perón (1985) and Santa Evita (1995), he revisits the Peronist period in Argentinean history and attempts to re-write and re-signify traditional accounts of that history while presenting what he hopes is a more balanced interpretation of the Peróns and their place in the nation's history.

The present dissertation analyses how Martínez uses numerous postmodern narrative strategies such as metafiction, parody, and intertextuality to carry out his revisionist project in the above-mentioned novels. As a point of departure, the dissertation examines the author's critical attitude towards historiography and his skepticism on how history has been represented in his country. Secondly, it studies the transgression of boundaries among literary genres which helps the author represent the Peróns in a multifaceted and eclectic way. Through metafiction, the author shares the challenges he faces in the construction of his work, helps the reader follow the storyline, and present information that comes from the non-fictional world.

This dissertation also explains how Martínez uses parody in La novela de Perón to deconstruct the idealized version of history represented in Peron's Las memorias del General. Of special note is the fact that intertextuality is the most used technique in both novels; indeed, Martínez enters in dialogue with a wide variety of literary sources to support his views on historiography and to bring into question the traditional portrayal of both Perón and Evita in Argentina and in Latin American history.

This dissertation concludes that Martínez's two works with the current of postmodern novels which Linda Hutcheon has described as "Historiographic

Metafiction.” That is to say, both novels are intensely self-reflexive and treat historiography as closely-related genres. In fact, Martínez’s novels are presented as an alternative to historical accounts of the past. For Martínez, through imagination one can speculate about what might have happened in those mysteries left unexplained by official history and the passing of time. With the diverse array of evidence presented in the novels, the reader is challenged to reevaluate the Peróns legacy, a legacy which according to our reading of Martínez can be summarized in two words: authoritarianism and corruption.

Índice

Introducción	1
Sección I: La Posmodernidad en <u>La novela de Perón</u> y <u>Santa Evita</u>	19
A. El concepto de posmodernidad	19
B. El cuestionamiento del relato histórico en <u>La novela de Perón</u> y <u>Santa Evita</u>	29
C. La transgresión de los géneros literarios	50
D. La metaficción en <u>La novela de Perón</u> y en <u>Santa Evita</u>	89
E. La parodia en <u>La novela de Perón</u>	104
Sección II: La intertextualidad en la narrativa de Tomás Eloy Martínez	115
A. Hacia una definición de intertextualidad	115
B. La intertextualidad en <u>La novela de Perón</u>	118
C. La intertextualidad en <u>Santa Evita</u>	141
Conclusión	163
Bibliografía	179
Vita	189

Introducción

La historia se ha convertido en uno de los temas predilectos de la narrativa contemporánea de Hispanoamérica. Este interés se ha observado con renovado ímpetu desde mediados de la década de los setenta del siglo XX. Tomás Eloy Martínez es uno de los novelistas hispanoamericanos más reconocidos por tratar en sus obras la historia de su país, especialmente el período peronista. A través de sus novelas Martínez hace una relectura de la historia reciente de Argentina con una actitud de desconfianza frente a la historia oficial. Su propósito es reevaluar la historia, deconstruir mitos con lo que espera llegar a una versión más balanceada de la historia. En la presente tesis se analizan los elementos posmodernos en las mencionadas obras en cuanto a su actitud ante la representación de la historia, su estilo y los recursos utilizados. Asimismo se analiza la frecuente intertextualidad y su función en el tratamiento del tema de Perón y Evita en sus dos obras más conocidas, La novela de Perón (1985) y Santa Evita (1995).

Tomás Eloy Martínez es un escritor contemporáneo nacido en Tucumán, Argentina en 1934; recibió su licenciatura en literatura española y latinoamericana en la Universidad de Tucumán y su maestría en la Universidad de París, Francia. Martínez ha trabajado como periodista, guionista de películas, ensayista y se le reconoce como un destacado novelista. Además de su trabajo como escritor se ha desempeñado como docente en las universidades argentinas de La Plata y Córdoba y como profesor de literatura latinoamericana en la Universidad de Maryland entre 1984 y 1987. Actualmente dirige el programa de estudios latinoamericanos en la Universidad de

Rutgers de New Jersey. Su obra ficcional abarca un período de treinta y cinco años. Su primera novela Sagrado se publicó en 1969; y su más reciente novela El cantor de tango apareció en 2004. Sus novelas se enmarcan en lo que muchos llaman la posmodernidad, la misma que abarca los períodos del boom y postboom de la narrativa hispanoamericana. En su narrativa, Martínez refleja los cambios ocurridos en la narrativa hispanoamericana de esta época y, asimismo, la situación sociopolítica de la Argentina durante estas mismas décadas.

En su totalidad, la obra ficcional y no ficcional de Tomás Eloy Martínez se compone de doce publicaciones. En 1961 publicó su primer libro titulado, La estructura del cine argentino; en 1969 apareció su primera novela ya mencionada, Sagrado, en la que critica las tradiciones religiosas y las costumbres de la sociedad de su provincia natal de Tucumán; en 1974 publicó un relato periodístico titulado La pasión según Trelew, obra que trata del fusilamiento en la ciudad de Trelew de dieciséis jóvenes por los militares durante la dictadura del General Alejandro Agustín Lanusse. En 1978 apareció su colección de quince relatos breves titulada Lugar común la muerte, en la que mezcla la literatura y el periodismo para tratar el momento cercano a la muerte de hombres poderosos de su país. El primer relato, por ejemplo, se titula “Perón sueña con la muerte” y es una historia relatada a Martínez por José López Rega en Madrid. En 1985 se publicó La novela de Perón que fue traducida a doce idiomas y, en términos generales, trata del regreso de Perón a la Argentina el 20 de junio de 1973 cuando los argentinos lo recibieron como al mesías que aseguraba la salvación política y económica de su país.

En 1991 publicó La mano del amo, una novela diferente a las anteriores en la que Martínez se aleja del tema histórico para describir la búsqueda de una felicidad inexistente. En 1995 apareció Santa Evita, sin duda alguna su novela más celebrada hasta la fecha, traducida a treinta y seis idiomas. La novela examina lo acontecido con el cuerpo embalsamado de Evita después de su muerte. El envío del cuerpo de Evita por los militares a Europa y las supuestas réplicas de este cuerpo se convierten en el nudo central de la obra donde se mezclan hechos reales con la fantasía del autor, produciendo finalmente, un sentido metafórico ante lo ocurrido en la Argentina durante los años de la dictadura militar. El vuelo de la reina, publicada en 2002, es un fiel reflejo de la sociedad argentina. Con esta novela Martínez ganó el Premio Alfaguara de España. La historia de la obsesión del director de un diario de Buenos Aires llamado G. M. Camargo por la periodista Reina Remis le sirve a Martínez para desarrollar los temas del deseo y el poder. A través de la historia ficcional Martínez muestra la historia de la corrupción de la clase política argentina.

Finalmente, en El cantor de tango (2004), Martínez presenta la historia más reciente de Argentina. El personaje principal de la novela es Bruno Cadogan, un estudiante graduado de literatura de la Universidad de Nueva York, en proceso de escribir su disertación doctoral. El mencionado personaje viaja a Buenos Aires en septiembre de 2001 para realizar su investigación de algunos ensayos escritos por Jorge Luis Borges sobre los orígenes del tango. El viaje del estudiante le sirve a Martínez para presentar la

vida actual en la ciudad de Buenos Aires en contraste con aquélla del pasado de Borges. La novela muestra la historia reciente de una Argentina en decadencia.

En 1996 publicó Las memorias del General que se compone de una entrevista de Martínez a Perón en España, algunos documentos inéditos y ensayos sobre la vida del General y su entorno político. También dedica una sección a la vida política de José López Rega, especialmente después de la muerte de Perón. En 1999 sale a la luz su colección de ensayos, El sueño argentino, donde hace una reflexión sobre la realidad histórica de Argentina y se pregunta sobre las razones de la decadencia de su país. El asunto central de esta obra puede resumirse con las palabras de Martínez cuando afirma, “Este país fue fundado por ficciones” (13), es decir, cada argentino se ha imaginado el país al que pertenece. El autor muestra la manera en que pensadores como Alberdi, Sarmiento, Martínez Estrada y Borges, entre otros, se imaginaron a la Argentina. En esta obra Martínez también dedica algunas secciones al tema de Perón y Evita. En Ficciones verdaderas (2000) el escritor discute obras importantes de la literatura de autores como Borges, García Márquez, Vargas Llosa, y otros, inspiradas en hechos históricos.

Respecto del interés que Martínez tiene por la historia nacional, el tema de Perón y Evita ocupa un lugar especial ya que se mantiene en plena vigencia en la Argentina. La sola mención de estos personajes aún desata pasiones contrapuestas de admiración y respeto por un lado, o de odio por otro. Las diversas obras históricas y ficcionales que se han publicado a través de los años en torno a este tema reflejan estas posiciones encontradas, y también han ayudado a mantener a Perón y Evita en la memoria del

pueblo argentino. En el terreno de la ficción, el tema de los Perón ha generado una producción en todos los géneros literarios. Algunos poemas sobre este tema son “El cadáver de la nación” de Néstor Perlongher (1989), “Eva” de María Elena Walsh y “Cantos a Eva Perón” de Alberto Rivas. También se encuentran los cuentos “El simulacro” de Borges y “Esa mujer” de Rodolfo J. Walsh, publicado en su colección titulada Oficios terrestres (1965). En el teatro se destacan Eva Perón (1969) de Copi y Evita y Victoria (1990) de Mónica Ottino. En la novela, además de las dos obras de Tomás Eloy Martínez ya mencionadas, se han publicado La pasión según Eva (1997) de Abel Posse y Roberto y Eva (1989) de Guillermo Saccomano. La aparición de las películas “Eva Perón” (1997) de Juan Pablo Feinmann en Argentina y “Evita” (1997), con la actuación principal de Madonna como Eva y Antonio Banderas haciendo el papel del Che Guevara, también han hecho resurgir el interés sobre el tema dentro y fuera de Argentina.

A primera vista, llama la atención que con los graves problemas que actualmente atraviesa Argentina, como el legado de las dictaduras de los años setenta y sus miles de desaparecidos políticos, el exilio de intelectuales y disidentes, más los constantes problemas en la economía del país que ha tocado fondo en 2002, todavía exista interés entre escritores y lectores por los Perón. Pero al parecer, las mismas dificultades del presente sirven de estímulo para recordar y reflexionar sobre un pasado en que Argentina supuestamente gozó de una mejor suerte y en el que Perón y Evita jugaron un papel protagónico.

En las décadas de los años treinta y cuarenta del siglo veinte, Argentina se perfilaba como la sexta potencia económica del mundo, gracias en parte a las ganancias obtenidas por las exportaciones a Europa durante la Segunda Guerra Mundial. Al asumir Perón su primer mandato en 1946, Argentina pasaba por los mejores momentos en su economía. La gestión de justicia social de Perón y Evita en favor de la clase obrera fue posible en cierta medida debido a la condición económica favorable del país. Lo que ha quedado en la memoria de muchos es el recuerdo de un gran momento vinculado a la figura de Perón. Pero, lo que para una buena parte de los argentinos es una época de reivindicación social, para la otra es el recuerdo de un momento de división entre los argentinos marcada por la dictadura y el despilfarro de las arcas de la nación.

La presencia de Perón se ha perpetuado en Argentina a través de la corriente política del Partido Justicialista apoyado por los gremios que el General mismo ayudó a organizar. El poderoso aparato de este partido promocionó a Perón como el “conductor de la nación.” Aún hoy en día esta imagen de gobernabilidad es identificada con la figura del General. El Partido Justicialista es una de las fuerzas políticas mayoritarias en Argentina y tiene como objetivo promover los ideales del peronismo identificándose profundamente con la clase obrera.

Evita, por su parte, permanece en la memoria de los argentinos en muchas maneras. En primer lugar, su imagen física, especialmente su rostro es uno de los más reconocidos por los argentinos. Hasta el momento es la mujer que ha alcanzado mayor notoriedad en su país y se ha convertido en un ícono que junto a Carlos Gardel y, más

recientemente Diego Armando Maradona, son ídolos populares. Como Primera Dama es recordada por su papel activo y apasionado en favor de los pobres y las mujeres.

Asimismo los argentinos no olvidan el profundo rencor que Evita sintió en contra de la oligarquía a la que culpó por la condición de pobreza del pueblo. A Evita se le acredita la obtención del derecho al voto de la mujer. También ha quedado en la memoria de los argentinos su dramático fin y el dolor que su muerte causó especialmente en la clase obrera. Después de su muerte, se ha tenido noticia de que su cuerpo embalsamado y errante fue enviado por los gobiernos militares a Europa para ocultarlo. Por lo tanto, la Evita que se recuerda en la actualidad es aquella que con el tiempo ha cobrado dimensiones míticas y es a la que la ficción le ha dedicado mayor atención.

Con el trasfondo de la mayor crisis social y económica de toda su historia, los argentinos conmemoraron los cincuenta años de la muerte de Evita el 26 de julio de 2002. Ante una amarga realidad de más de seis millones de desempleados y más del cincuenta por ciento de la población viviendo por debajo del nivel de pobreza, Evita ha sido evocada como un símbolo del verdadero sentido del peronismo inicial de justicia social que en el presente se ha perdido por completo. Los grupos de piqueteros que se han formado en todo el país para reclamar sus derechos señalan que si Evita viviera sería piquetera; y es que, para muchos, Evita es aún el símbolo máximo de reivindicación social de los más desposeídos. Algunos dirigentes peronistas, por otro lado, afirman que si Evita viviera no habría necesidad de grupos de fuerza en Argentina como los antes

mencionados. Ante la adversidad, muchos argentinos suponen que si Evita estuviera viva sería la garantía de una mejor condición social en su país.

Las afirmaciones de los piqueteros y de los políticos peronistas dejan al descubierto que en todos estos años no ha surgido en Argentina otra figura política de la talla de Evita que luche en favor de los pobres. El rápido enriquecimiento de muchos líderes políticos es una prueba de que éstos se han preocupado más por su propio bienestar y el de los suyos que por aquellos que los han elegido para servir. La conmemoración de los cincuenta años de la muerte de Evita ha servido para una reflexión sobre el desvío de la corriente actual del justicialismo con aquella de solidaridad con los pobres supuestamente propiciada por Evita. En este sentido, las ideas de Evita son vistas como el cauce al cual debe regresar el justicialismo y, a través de éstas, hacer los cambios que la Argentina requiere.

Tanto Perón como Evita siguen presentes en la Argentina debido a la memoria del pueblo, y gracias a la historiografía y la ficción. Aunque mucho se ha escrito para satisfacer la curiosidad de los argentinos de conocer la vida de estas dos importantes figuras del pasado, en realidad poco se sabe de ellos con certeza. Sus vidas, como muchos de los datos sobre su gestión en el gobierno, siguen siendo un enigma. Las fuentes originales sobre ambos personajes son escasas y poco confiables. En el prefacio de su obra Perón, A Biography (1983), Joseph Page afirma: "He left few reliable records of his long career, perhaps under the conviction that he would fare better in the eyes of posterity if judgements about him did not rest upon hard fact" (ix). Asimismo, algunos

historiadores han notado no sólo la dificultad de obtener documentos oficiales, que en muchos casos siguen como material clasificado, sino también el aparente ocultamiento deliberado de dicha información por el mismo Perón.

Algo similar ocurre con las fuentes de Evita. Su rápido ascenso desde una condición humilde hasta convertirse en la mujer más poderosa de Argentina, y según muchos del mundo, despierta muchos interrogantes sobre quién era en realidad y cómo logró alcanzar tal posición de poder. La historiadora Marysa Navarro afirma que mucho de lo que se ha escrito a favor o en contra de Evita representa las posiciones políticas polarizadas del peronismo y el antiperonismo. A este respecto Navarro declara:

Gran parte de estas obras no pueden ser tomadas seriamente pues no son el fruto de una investigación rigurosa sino más bien ensayos interpretativos, ricos en anécdotas y chismes, pero como han sido escritas con el propósito de ensalzar a Evita o denigrarla, son fuentes valiosas para entender la mitología evitista. (8)

En la introducción a una obra atribuida a Eva Perón titulada, Con mis propias palabras: Eva Perón, Joseph Page afirma:

La búsqueda de la Eva Perón histórica se basa en un conjunto limitado de fuentes primarias y secundarias: fotografías, documentales, una película en su totalidad, un fragmento de otra, textos y cintas de audio de sus discursos, unas cuantas cartas escritas de su puño y letra, varios libros publicados con su nombre, gran cantidad de testimonios

publicados y grabados, así como a relatos de segunda mano...”. (13)

Es decir, la información que se tiene sobre Eva Perón es escasa y tendenciosa. En este sentido, Joseph Page concuerda con Marysa Navarro al afirmar: “Con frecuencia Evita ha cobrado forma de espejo que refleja las ideas preconcebidas y las fantasías de quienes la contemplan...” (13).

Tanto el estudio de estos personajes vistos por muchos argentinos como los gestores de una época de oro, como lo que ocurrió con Argentina en los años subsiguientes, presentan un gran desafío debido a las fuentes poco confiables que existen sobre ellos. ¿Quiénes fueron en realidad Perón y Evita? ¿Representa la política de esta pareja una respuesta viable en la actualidad? ¿Quiénes son realmente los responsables del estrepitoso declive sufrido por la Argentina desde el derrocamiento de Perón en 1956? En su ensayo, “The Return of Eva Perón” (1972), V. S. Naipaul describe el deterioro y el caos de la Argentina durante estos años de la siguiente manera:

Now, after eight presidents, six of them military men, Argentina is in a state of crisis that no Argentine can fully explain. The mighty country, as big as India and with a population of twenty-three million, rich in cattle and grain, Patagonian oil and all the mineral wealth of the Andes, inexplicably drifts. Everyone is dissaffected. And suddenly everyone is Peronist. Not only the workers...but Marxists and even middle-class young whose parents remember Peron as a tyrant, torturer and thief. (96)

Dada la importancia que cobran los Perón para muchos argentinos como símbolos máximos de una época próspera de justicia social contrastadas con las condiciones adversas del presente, los intelectuales han visto la necesidad de una revisión de la historia de estos personajes para reevaluarlos y reflexionar sobre lo que ha acontecido desde aquel entonces. Por consiguiente, Tomás Eloy Martínez ha dedicado gran parte de su obra a tratar de descubrir lo que verdaderamente representan Perón y Evita para Argentina. Martínez ha abordado el mencionado tema como periodista, ensayista y novelista. En su labor periodística, él entrevistó a Perón en más de una ocasión, y la información obtenida en estos contactos directos ha servido como base de una de sus obras, La novela de Perón.

A diferencia de otros que han escrito sobre el tema de los Perón, Martínez sobresale por su actitud hacia el relato histórico, su forma de representación ficcional, y por los recursos estilísticos que utiliza que lo identifican con la literatura posmoderna. Primeramente, es necesario destacar que en la mayoría de sus obras el mencionado escritor tiene como tema central la historia reciente de su país. En las dos novelas que analizaré en esta disertación, el autor revisita la historia del período peronista para llevar a cabo una profunda reflexión sobre la realidad de Argentina. Martínez demuestra en sus obras un verdadero desencanto por la historia argentina durante la segunda mitad del siglo veinte y reflexiona sobre cómo se ha llegado a dicha situación. Una de las conclusiones que se puede sacar es que los argentinos pusieron todas sus esperanzas de un mejor futuro en una persona cuya historia se presentaba en una forma mitificada. En

este sentido, Martínez cuestiona el discurso de la historia oficial. A través de su obra, desmitifica a la figura principal, Juan Domingo Perón, a quien caracteriza como un hombre ya anciano y achacoso, con fallas en su memoria y, así, echa abajo la imagen del líder fuerte con que se asocia la figura del General. Martínez critica especialmente el entorno político de Perón mediante su asesor más cercano, José López Rega, quien parece controlar muchas de sus acciones.

Martínez muestra una postura claramente posmoderna en cuanto a la naturaleza del relato histórico en Santa Evita donde afirma: “Todo relato es, por definición, infiel. La realidad, como ya dije, no se puede contar ni repetir. Lo único que se puede hacer con la realidad es inventarla de nuevo” (97). Esta postura coincide plenamente con algunas ideas centrales de teóricos de la posmodernidad. En su libro, Tropics of Discourse (1978), Hayden White explica que el discurso historiográfico se basa en interpretaciones personales de lo que el historiador juzga ser la realidad en los documentos históricos. White llega a la conclusión de que “A historical narrative is thus a mixture of adequately and inadequately explained events...an interpretation that passes for an explanation of the whole process mirrored in narrative” (51). Por su parte, Linda Hutcheon califica la historiografía juntamente con la ficción como construcciones humanas (5). Es decir, según los escritores posmodernos, es imposible recrear por medio de la escritura la historia en su integridad. Paradójicamente, una de las principales maneras de conocer la historia es a través de los textos.

El hecho de que no se puede recuperar el pasado íntegramente no quiere decir que el conocimiento de la historia no sea pertinente en el presente. Linda Hutcheon aclara que mientras la posmodernidad no es contraria a la historia, “it does question our...assumptions about what constitutes historical knowledge” (1988, xii). En otras palabras, es una nueva actitud hacia el relato historiográfico de no aceptarlo como una ciencia exacta sino como una aproximación o interpretación de los hechos del pasado. En este sentido, las distancias entre la representación historiográfica y la ficcional se acortan.

También el estilo de las obras de Martínez revela su tendencia posmoderna. En sus obras es notoria la transgresión de los géneros literarios tradicionales. A este respecto Keith McDuffie ha señalado que en las novelas de Martínez se confunden la crónica, la historia y la ficción. En relación a este aspecto, observado frecuentemente en las obras posmodernas, Linda Hutcheon constata: “The borders between literary genres have become fluid...who can tell anymore what the limits are between a novel and a short story collection...the novel and history...the novel and biography?”(1988, 9).

Esta tendencia a no respetar los límites de los géneros literarios demuestra la actitud de los escritores posmodernos de rechazo a la tradición que ha impuesto estos límites. En las obras de Martínez se observan diferentes tipos de discursos como el biográfico, el autobiográfico, el periodístico, el epistolar, el cine y, también, elementos de la cultura popular. Este juego con los diferentes géneros ayuda a dar una verosimilitud al relato ficcional de sus obras. Hay una mezcla entre la historia documentada (como datos

específicos, hechos y eventos identificados como reales) y la pura invención ficcional. El interrogante que surge a este respecto se refiere a los objetivos de Martínez al escribir y a su concepto de historiografía en general. En más de una ocasión Martínez ha afirmado que la historia oficial de su país se construye sobre falsedades. En una entrevista de Caleb Bach, Martínez afirma que “La historia la escriben los que están en el poder. Pues bien, si los que están en el poder tienen derecho a ‘imaginarse’ una historia falsa, ¿por qué no pueden los novelistas intentar descubrir la verdad con su imaginación? Este es el desafío” (Bach, 15). De esta afirmación se desprende que su propósito al escribir sus novelas es descubrir la historia real de su país, pero a través de la imaginación. En este sentido se considera la imaginación un recurso para especular sobre lo que pudo haber acontecido y sobre una historia imposible de recuperar.

Según críticos como Elzbieta Sklodowska y Franklin García Sánchez, un recurso que se identifica a menudo con lo posmoderno es la metaficción, esto es, la ficción que es consciente de su carácter ficcional. Martínez comparte con el lector detalles del proceso de su producción literaria y reflexiona sobre dicho proceso. Es obvio que desde el principio Martínez desconfía de cómo se ha contado la historia de su país y, por medio de estas dos obras, se dedica a exponer lo que se ha ocultado. Al mismo tiempo hace una reevaluación de los Perón y muestra la situación política de Argentina desde la perspectiva de los años noventa.

Otro recurso que según los críticos se asocia a la posmodernidad es la parodia, la misma que ocupa un lugar central en las novelas de Martínez. No estará de más

reconocer que no es un recurso nuevo. De hecho, en su estudio La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1991), Elzbieta Sklodowska traza su trayectoria desde los tiempos de Aristóteles hasta el presente. Sklodowska afirma que “el interés crítico por la parodia que se ha dado en los últimos años es un fenómeno sin precedentes— particularmente en relación al florecimiento en el mundo occidental de la llamada estética posmoderna...” (1991, 1). En sus obras, Martínez se acerca a la historia en forma crítica, con una actitud de desconfianza, desmitificadora y deconstruccionista. El autor compara la información a su alcance y la contrasta con aquellas aparecidas en las representaciones de la historiografía. De esta manera pone en evidencia las inexactitudes al ridiculizar la historia oficial. Así, el novelista derriba los mitos y reflexiona sobre la historia de su país.

Finalmente, la intertextualidad es un recurso de uso extensivo en las novelas de Tomás Eloy Martínez. Aunque en esta disertación se trata por separado la posmodernidad y la intertextualidad, en realidad esta última, aunque ha existido desde tiempos remotos, ha llegado a ocupar un lugar central en la época posmoderna. Así lo señala Franklin García Sánchez y añade que esto es particularmente cierto en la literatura hispanoamericana (9). En las dos novelas de Martínez analizadas en esta tesis sobresale el constante diálogo intertextual con diversas obras, en diferentes maneras y con múltiples propósitos. En términos generales se entiende por intertextualidad la presencia de otros textos dentro de una obra (Riffaterre 170). Así que, en algunos casos, el diálogo intertextual se lleva a cabo con otras obras que tratan el tema de los Perón, pero en otras

instancias Martínez dialoga con obras de la literatura universal para subrayar algún aspecto específico presente en ellas.

Los casos más obvios de intertextualidad en La novela de Perón y Santa Evita son los epígrafes que encabezan las novelas o los capítulos de las mismas. Algunos de los epígrafes son citas de Perón o Evita, pero también de escritores de la literatura occidental como Ernest Hemingway, Jean Cocteau, José Lezama Lima, Oscar Wilde y Claude Levi-Strauss. Algunos casos especiales de intertextualidad con la Biblia se patentizan en La novela de Perón cuando Martínez recrea momentos históricos de gran importancia como el regreso de Perón a Argentina. Asimismo, se alude al profeta Daniel para explicar cómo José López Rega se define a sí mismo y el rol que desempeña en el círculo de personas más cercanas a Perón.

La cita de la letra musical de canciones conocidas, como el tango “Cambalache” o la milonga “Estercita”, es otra forma de intertextualidad que recrea el ambiente de la época de los Perón. En Santa Evita, el título de cada capítulo es una cita directa de Evita entresacada de algunos de sus discursos, entrevistas o publicaciones. En este caso, la intertextualidad tiene por objeto el de evocar algún pasaje importante en la vida de Evita. Los dieciséis títulos representan una colección de frases famosas de Evita, fácilmente reconocidas por los argentinos. También se pueden mencionar la incorporación a la novela de las cartas entre Perón y Evita durante la visita de ésta a Europa, las cuales reproducen la dimensión emocional de la pareja.

Otro tipo de intertextualidad es el comentario que hace Martínez de otras obras de autores como Borges, Cortázar, Carlos Perlongher y Rodolfo Walsh quienes han trabajado con el mito de Evita. Por medio de sus comentarios, Martínez muestra la postura asumida por el autor de la obra a la que se refiere. Estas fuentes ficcionales le sirven para explicar cómo se va construyendo el mito. También, el hecho de integrarlas en su ficción es un intento de representar la esencia de todo lo que se ha escrito sobre el tema de los Perón.

Por último, en La novela de Perón ocurre un caso especial de intertextualidad con un texto dictado por Perón a su secretario personal, José López Rega, quien a su vez, arregla y edita lo expuesto por el General. Perón y López Rega preparan de antemano este texto para entregárselo a Martínez como parte de una entrevista que éste viene a hacerle al General en Madrid. Martínez reproduce esta singular entrevista en su libro de ensayos, Las memorias del General (1996), en la sección titulada “Las memorias de Puerta de Hierro” (17), explicando en el prólogo los pormenores de lo acontecido. En la novela, Martínez entra en un diálogo intertextual con las memorias arregladas de Perón para parodiarlas y mostrar que la historia ha sido cambiada para favorecer la imagen del General.

En la primera parte de este estudio se analizará el sentido posmoderno en la representación del mencionado tema. Después de definir lo que se entiende por posmodernidad, se analizará la actitud de Martínez en cuanto al relato histórico y cómo su postura es reflejada en sus obras. Asimismo, se tratará la transgresión de los géneros

literarios tradicionales observada en sus obras y su significado. Luego, se estudiará el uso de algunos recursos estéticos asociados a la posmodernidad y su función. En la segunda parte de la tesis, se analizará la intertextualidad en el desarrollo del tema de los Perón en La novela de Perón (1985) y Santa Evita (1995). Para ello se examinará el concepto teórico de este recurso y la relación con las obras mencionadas.

Sección I

La Posmodernidad en La novela de Perón y Santa Evita

A. El concepto de posmodernidad

Toda la obra de Tomás Eloy Martínez se desarrolla en la época contemporánea que en la literatura occidental muchos llaman la posmodernidad. En relación con la literatura hispanoamericana, la posmodernidad coincide con el periodo del “boom” de los años sesenta y el “postboom” desde mediados de los años setenta hasta el presente. Aunque algunos críticos cuestionan la idea de que la posmodernidad haya llegado a Hispanoamérica¹, es necesario señalar que Tomás Eloy Martínez ha escrito sus obras más reconocidas desde los Estados Unidos en donde se ha desempeñado por muchos años como profesor de literatura. El contacto que Martínez ha tenido con los académicos norteamericanos sin lugar a dudas ha enriquecido y moldeado su visión sobre la representación de la historia lo cual queda claramente patente en sus novelas. Como producto de la época posmoderna, la obra de Martínez refleja las actitudes filosóficas, las prácticas estéticas y la realidad social del momento en que surge. Por su actitud hacia el relato histórico, la transgresión de los géneros literarios, los elementos metaficticios, la parodia, y la gran importancia de la intertextualidad, las dos obras más conocidas de Martínez, La novela de Perón y Santa Evita, pueden ser consideradas como ejemplos por excelencia de la novela posmoderna. En su afán por descubrir quiénes fueron realmente en su época Perón y Evita y mostrar en lo que se han convertido con el pasar del tiempo, Tomás Eloy Martínez echa mano de los mencionados recursos asociados a la

¹ Roberto A. Follari trata sobre este tema en el capítulo III, “La cuestión moderno/posmoderno en América Latina” de su libro Modernidad y posmodernidad. Asimismo Nelly Richard aborda el mencionado tema en “Latinoamérica y la posmodernidad.”

posmodernidad para desmitificar a estas figuras y proponer una interpretación diferente a la presentada por la historia oficial.

El término “posmodernidad” se ha utilizado con insistencia desde la década de los años setenta para describir los grandes cambios sociales y culturales en el mundo occidental desde la segunda mitad del siglo veinte hasta la actualidad. Debido a que la obra de Martínez se desarrolla dentro de este contexto, es necesario precisar lo que se entiende por posmodernidad y desde cuándo comienzan a manifestarse sus características en la literatura. Asimismo, se hace necesario demostrar en qué manera se ve reflejada la posmodernidad en las dos obras de Martínez relacionadas con el tema de Perón y Evita.

Según los entendidos en el tema, como Jean-François Lyotard y Fredric Jameson, los inicios de la posmodernidad pueden ser trazados desde la década de los años cincuenta del siglo veinte. El contexto social en el que se desarrollan las ideas posmodernas es el de las sociedades postindustriales surgidas en Occidente después de la Segunda Guerra Mundial. Fredric Jameson ha dicho que la sociedad de estos años ha sido conocida con diferentes nombres como “...consumer society, information society, or high tech society, and the like” (1991, 3). Estos nombres revelan las características centrales de esta época que, como bien lo señala David Lyon en su libro Posmodernidad, son el consumo y la tecnología, teniendo como resultado colateral la globalización.

Muchas de las características de la posmodernidad son en realidad una intensificación del pensamiento filosófico iniciado durante la modernidad. Por esta razón, no todos los intelectuales aceptan la posmodernidad como una nueva época de la cultura occidental y el tema ha generado grandes debates entre unos que afirman y otros que dudan su existencia. Asimismo, cabe señalar que debido a que la posmodernidad es

un fenómeno en pleno desarrollo, no hay una distancia histórica que permita conocer todos sus alcances y determinar con claridad si se trata de una etapa tardía de la modernidad o de una época totalmente nueva. A pesar del desacuerdo entre los intelectuales y las dificultades para evaluar este movimiento, es innegable el hecho que en las últimas cinco décadas ha habido grandes cambios en el pensamiento filosófico, el orden político mundial y en los avances tecnológicos que hacen suponer que se vive una nueva realidad que sobrepasa los límites de la modernidad. Los mencionados cambios han afectado la forma de percibir el mundo en las variadas disciplinas del quehacer humano como por ejemplo, la filosofía, las ciencias, la arquitectura, el arte, la música y la literatura.

En su aspecto filosófico, contrariamente a la extremada confianza en la razón humana que caracterizó a la modernidad, inspirada en los principios de la Ilustración, en la posmodernidad se comienza a cuestionar la capacidad del hombre de tener la respuesta para todas las inquietudes del ser humano. Terry Eagleton define las diferencias filosóficas entre la modernidad y la posmodernidad al explicar:

La posmodernidad es un estilo de pensamiento que desconfía de las nociones clásicas de verdad, razón, identidad y objetividad, de la idea de progreso universal o de emancipación, de las estructuras aisladas, de los grandes relatos o de los sistemas definitivos de explicación. Contra esas normas iluministas, considera el mundo como contingente, inexplicado, diverso, inestable, indeterminable, un conjunto de culturas desunidas o de interpretaciones que engendra un grado de escepticismo sobre la

objetividad de la verdad, la historia y las normas, lo dado de las naturalezas y la coherencia de las identidades. (11)

De esta definición se desprende que la posmodernidad se caracteriza por una pérdida de fe en la tradición y en los valores de la modernidad. La desconfianza e incredulidad, sin embargo, no son características únicas de este período. Es durante la modernidad que se inicia el proceso de deconstrucción de los principios tradicionales de la religión, como la existencia de un Dios y los dogmas para explicar los interrogantes existenciales del ser humano. En su lugar, la modernidad implanta el pensamiento humano como única vía de explicación válida del conocimiento. Ahora, en la posmodernidad, los sistemas explicativos del hombre se han puestos en tela de juicio. Es decir, la actitud de desconfianza e incredulidad se agudiza en este período y alcanza a los diversos discursos del hombre. En la posmodernidad se ha puesto en duda la misma posibilidad de llegar a explicaciones definitivas, y lo máximo a lo que se puede aspirar es a una aproximación del conocimiento. Aunque la posmodernidad se caracteriza por cuestionar todos los discursos, no propone ningún valor que los reemplace. Debido a esta postura, toda propuesta es considerada como relativa y nada aparece como absoluto.

La historiografía ha sido uno de los relatos tradicionales más cuestionados durante la posmodernidad. Durante este período el relato histórico ha sido considerado en un mismo nivel con el relato ficcional. A este respecto, Linda Hutcheon ha observado, “What the posmodern writing of both history and literature has taught us is that both history and fiction are discourses, that both constitute systems of signification by which we make sense of the past...” (1988, 89). Por su parte, Hayden White ha expresado su opinión en relación a ambos discursos de la siguiente manera: “Viewed simply as verbal

artifacts, histories and novels are indistinguishable from one another...the aim of the writer of a novel must be the same as the writer of history. Both wish to provide a verbal image of reality” (1978, 122). Además de nivelar ambos sistemas de escritura como discursos, Linda Hutcheon señala: “...history and fiction are discourses, human construct, signifying systems, and both derive their major claim to truth from that identity” (1988, 93). Es decir, en la medida que se pueda llegar a la verdad del pasado, ambos discursos intentan hacerlo por medios diferentes. Mientras que la historiografía utiliza la interpretación de documentos para explicar la historia, la ficción puede utilizar la imaginación y la especulación para lograr el mismo fin además de los documentos.

Linda Hutcheon y otros críticos como Barbara Foley han indicado que durante el último siglo la historiografía y la novela histórica se han influenciado mutuamente (Linda Hutcheon 1988, 105). Pero, según Hutcheon, la nueva actitud de escepticismo y de sospechas hacia la historiografía en algunas novelas recientes, es el reflejo del impacto que han tenido en la ficción las nuevas teorías de críticos como Hayden White y Dominique LaCapra (105, 106). La postura de estos críticos ha debilitado la confianza en la capacidad de la historiografía de recrear la historia empíricamente. La actitud de la ficción posmoderna, sin embargo, no está en contra del conocimiento de la historia. De hecho, frecuentemente las novelas posmodernas revisan la historia, para cuestionar cómo ha sido representada por el discurso historiográfico. La novela histórica posmoderna cuestiona las nociones en torno a la historiografía y al conocimiento de la historia. La actitud de la ficción posmoderna es que la historiografía es una forma de aproximación a la verdad del pasado, pero no la única. También, enfatiza que la historia es

inaprehensible en su totalidad. Asimismo, la novela posmoderna se considera como una de las posibles formas de representación e interpretación del pasado.

Como ya se ha mencionado en la introducción de esta tesis, en la literatura posmoderna se observa un abandono de los límites rígidos entre los géneros literarios. Este abandono puede ser visto como un desafío a la tradición que ha demarcado estos límites. En muchas novelas posmodernas, por ejemplo, se observa un diálogo intertextual con fuentes que trascienden los géneros literarios y las diversas disciplinas. En dichas novelas se pueden encontrar fragmentos de poesías y cuentos (generalmente de otros autores), juntamente con recortes de periódicos (auténticos o inventados), el testimonio, fragmentos musicales, guiones cinematográficos, y otros registros de la cultura popular como las arengas políticas y propagandas publicitarias. Muchas veces los temas que tratan estas novelas acercan la ficción a otras disciplinas como la historia, la sociología o la psicología, siendo común hallar citas o alusiones provenientes de dichas disciplinas en la ficción contemporánea. En este sentido se favorece un acercamiento ecléctico de forma y contenido en el desarrollo de la temática ficcional posmoderna.

Críticos como Linda Hutcheon, Elzbieta Sklodowska, Franklin, García Sánchez, están de acuerdo en señalar que la intertextualidad, la parodia y la metaficción son los tres recursos centrales en las novelas posmodernas. La intertextualidad (la presencia de otros textos dentro de la novela) ha llegado a ocupar un papel predominante en la estética posmoderna. Por un lado, esto se debe a las nuevas ideas críticas—como las propiciadas por Julia Kristeva—que niegan la posibilidad de originalidad de las obras y los estilos, y por otro, por el deseo de insertarse al discurso más amplio de la intelectualidad. La intertextualidad es analizada más detalladamente en la Parte II de esta disertación.

La parodia, es definida como “The imitative use of the words, style, attitude, tone and ideas of an author in such a way as to make them ridiculous. This is usually achieved by exaggerating certain traits, using more or less the same technique as the cartoon caricaturist” (Cuddon, 682). En este sentido, la parodia depende de la intertextualidad para existir ya que conscientemente el autor cita o se refiere a otra obra, género o estilo. El propósito de la parodia es de cuestionar, ridiculizar y/o deconstruir otras obras o géneros considerados serios. Linda Hutcheon se refiere a este recurso en los siguientes términos: “Parody is a perfect postmodern form, in some senses, for it paradoxically both incorporates and challenges that which it parodies” (1988, 11). La incorporación de otro texto dentro de la novela, sin embargo, no es siempre literal. Muchas veces, como es el caso observado en La novela de Perón, es una imitación deformada del texto original, que exagera ciertos aspectos que el novelista desea destacar.

Finalmente, la metaficción o autorreflexividad es mencionada por importantes críticos como Linda Hutcheon y Patricia Waugh como uno de los recursos predominantes en la posmodernidad. La metaficción es definida como “...a kind of fiction that openly comments on its own fictional status...the term is normally used for works that involve a significant degree of self-consciousness about themselves as fiction” (Baldick, 133). El autor, en estos casos, es consciente que su obra es un artificio y se refiere a ella para compartir con el lector el proceso de su construcción ficcional. En las obras de Martínez, la metaficción muchas veces sirve para aclarar la procedencia de sus fuentes o para explicar las ideas que presenta.

En términos generales, la literatura posmoderna se caracteriza por una gran experimentación en el uso de técnicas narrativas. Mihály Szegedy-Maszák ha resumido

los diferentes recursos estilísticos, las estrategias, actitudes y propósitos que caracterizan a las obras posmodernas por medio del siguiente listado:

...distancing, demystification, eclecticism—the death not only of individual styles, but also of local traditions and a sense of history—as well as a cult of pastiche, miming, deconstructive montage, grafting, superimposing one text on the other, self-reflexive or self-referential metafiction and parody. (41)

Como se ha señalado anteriormente, los inicios de la posmodernidad coinciden con el período del “boom” de la literatura hispanoamericana. También el “boom” se caracteriza por la experimentación. Por esta razón, importantes críticos como Matei Calinescu y Linda Hutcheon incluyen a los novelistas del mencionado período literario como parte de la literatura posmoderna. En tal sentido, Matei Calinescu ha dicho:

“Today the international corpus of postmodernist writing includes...writers such as Julio Cortázar, García Márquez, Carlos Fuentes, Cabrera Infante, and perhaps Manuel Puig” (1987, 301).

Por otra parte, y en claro desacuerdo con los críticos anteriores, Roberto González Echevarría argumenta: “There is no doubt in my mind that what Barth and his sources call modern literature correspond to the novelistic trend of the Boom” (68). González Echevarría fundamenta su posición en el llamado de John Barth a la necesidad “that postmodern works be made accessible to a greater number of readers, since the novelties of modernity are by now more or less debased common currency...” (68). La posición de González Echevarría no parece suficientemente convincente ya que se basa en un solo

aspecto de la posmodernidad para llegar a su conclusión. Para el mencionado crítico, hay relación entre la modernidad y el “boom,” y la posmodernidad y el “postboom.”

Según los críticos, el período del “postboom” se inicia a mediados de la década de los años setenta y se identifica con el desencanto por el fracaso de los proyectos de democratización de los países hispanoamericanos (Skłodowska 1977, 668). Es posible que, como resultado del desencanto con la situación política de los países de la región, haya surgido el notorio interés por el tema de la historia durante este período. En este sentido, Elzbieta Skłodowska sostiene que estas novelas tienen como objeto “releer la historia por medio de una reflexión metahistórica, que incluye la parodia y la distorsión grotesca con el objetivo de deconstruir la historiografía oficial” (1997, 670). La deconstrucción de la historia se realiza bajo el sombrío trasfondo de las dictaduras militares latinoamericanas. Esto, en parte, explica el deseo de los escritores de volver a la historia con una actitud crítica para cuestionar la imagen idealizada que cada país se ha formado de sí mismo. Al deconstruir la historia oficial, la novela histórica posmoderna también desmitifica a las figuras ejemplares del pasado erigidas por dicha historia.

Fernando Aínsa se refiere a la relación que existe entre estas novelas y la historia al señalar: “La historicidad del discurso ficcional puede ser textual y sus referentes documentarse con minucia o, por el contrario, la textualidad revestirse de modalidades expresivas del historicismo...” (20). Es decir, la novela histórica posmoderna tiene la flexibilidad de fundamentar sus argumentos en la documentación, de la misma manera como lo hace el historiador. Además de esta posibilidad, este tipo de novela puede imitar ficcionalmente las formas historiográficas con diferentes fines, como por ejemplo, la parodia de dichos discursos. Fernando Aínsa indica que en estas novelas, “La

multiplicidad de puntos de vista impide acceder a una sola verdad histórica” (24). Por lo tanto, en estas obras se exponen todos los puntos de vista: los de la historia oficial como otros que antes no han sido tomados en cuenta. Muchas veces las versiones son contradictorias y es el lector quien debe formarse su propio juicio sobre la verdad que con anterioridad era aceptada como un dogma y representada por la historiografía.

Por medio de La novela de Perón y Santa Evita, Martínez relea la historia reciente de la Argentina, no con una nostalgia por un pasado mejor comparado a un presente adverso, sino con una actitud crítica hacia las nociones idealizadas de los argentinos sobre la época del peronismo. La mezcla de los géneros literarios y extra literarios observada en ambas novelas obedece a la tendencia hacia el eclecticismo en la representación posmoderna. Para Martínez ha sido natural integrar a su ficción las formas por él antes desarrolladas como guionista, periodista, ensayista, novelista, crítico literario y como testigo de una historia vivida por él personalmente. Los recursos asociados a la posmodernidad (la parodia, la metaficción y la intertextualidad) que abundan en la obra de Martínez le sirven para deconstruir y desmistificar la historia oficial; para reflexionar y comentar con el lector su propia obra ficcional; y para insertar en su obra los variados puntos de vista sobre el tema de los Perón y sobre la historiografía.

En conclusión, independientemente de si la posmodernidad ha llegado o no a Hispanoamérica, la obra de Tomás Eloy Martínez refleja las tendencias de dicho fenómeno cultural. En parte, esto se debe a la influencia del medio en que el autor escribe las dos obras analizadas en esta disertación. Por medio de estas novelas, Martínez

da una mirada a su país desde lejos, con una estética y actitud posmoderna en cuanto al tema de la historia.

B. El cuestionamiento del relato histórico en *La novela de Perón* y *Santa Evita*

Uno de los aspectos que más llama la atención en *La novela de Perón* y en *Santa Evita* es la actitud de Martínez hacia el relato histórico, especialmente su escepticismo sobre la historiografía de su país. En *La novela de Perón* Martínez cuestiona cómo se ha contado la historia oficial y en *Santa Evita* enfatiza su incredulidad en la capacidad del relato historiográfico de reconstruir la historia. Esta postura coincide plenamente con los planteamientos de los críticos posmodernos en relación a la historiografía.

Tradicionalmente se ha pensado en la historiografía como una ciencia capaz de recrear por medio de la investigación minuciosa los hechos del pasado de manera objetiva. A pesar de la innegable contribución de la historiografía a la comprensión de los hechos del pasado, en la posmodernidad muchos críticos como Hayden White y Dominick LaCapra han cuestionado algunos de sus reclamos. En la actualidad, la historiografía es considerada por muchos como una interpretación subjetiva del historiador de los hechos históricos. Si bien es cierto que la historiografía se basa en documentos para probar la autenticidad del recuento, los críticos posmodernos argumentan que en el proceso de la investigación el historiador selecciona y descarta documentos que él considera pertinentes para la construcción de su relato (White 1978, 51). Por estas razones la producción del historiador no representa la totalidad de los hechos. Lo que el historiador obtiene es una de muchas posibles interpretaciones de la historia.

Martínez escribe sus novelas influenciado por las nuevas ideas en relación al relato historiográfico. El autor no solamente está de acuerdo con las nuevas tendencias sino que también sostiene que en su país hay razones que van más allá de lo teórico para poner en duda la forma en que se ha representado la historia. En una entrevista de Caleb Bach aparecida en la revista Américas, Martínez señala:

Mire usted, en la parte del mundo de donde yo vengo, los gobiernos frecuentemente han falsificado documentos. No existe casi nada auténtico. Esto sucedió durante la disputa con Inglaterra sobre las islas Malvinas. Entonces se elaboró una historia completamente falsa basada en la propaganda como pretexto para iniciar una guerra. Lo mismo ocurrió durante la llamada guerra sucia, y generalmente ha sucedido así a lo largo de la historia de mi país. La historia la escriben los que están en el poder. (15)

Es decir, ha sido una práctica habitual de los líderes políticos de Argentina y otros países de Hispanoamérica alterar los documentos y manipular las versiones de los hechos históricos para hacer prevalecer sus puntos de vista.

En La novela de Perón, Martínez decide tratar el tema de la historia desde la ficción (que por definición representa lo imaginario), para cuestionar la historiografía (que generalmente representa lo verídico). El objetivo de Martínez es mostrar que la representación de Perón en los diversos recuentos historiográficos de los periódicos y revistas, y especialmente en Las memorias del General, contiene muchas inexactitudes tendientes a perfeccionar y mitificar la figura del General. En vista de que los mismos documentos oficiales, en los que se apoya la historiografía, han sido manipulados,

Martínez considera que el único medio de aproximación a la historia de su país es la imaginación. Pero la imaginación en las obras de Martínez no siempre se basa en meras suposiciones, sino en versiones de testigos reales e incluso en su experiencia personal, que a pesar de no estar documentadas en la historia oficial, son fuentes verídicas.

Además de la recreación de la historia por medio de personajes reales, Martínez presenta otros personajes imaginarios para recrear el ambiente generado por el regreso de Perón.

La imaginación, en este sentido, viene a ser un recurso más que ayuda a suponer o especular sobre aquello que ha acontecido pero para lo que no existen documentos que lo corroboren. Martínez presenta una versión metafórica de la realidad de su país, que dada las circunstancias, es lo máximo a que se puede aspirar.

El objetivo principal de Martínez en La novela de Perón es descubrir quién fue Perón realmente. Así se señala en la novela por medio de la orden dada al periodista Zamora: “Ante todo, saber quién es Perón” (37). Para lograr este objetivo, Martínez no solamente basa su investigación en los documentos oficiales (los cuales cuestiona), sino también en entrevistas a personajes antes ignorados por la historia oficial. El mismo Martínez ha declarado en la segunda edición publicada por la editorial Legassa:

Durante diez años reuní millares de documentos, cartas, voces de testigos, páginas de diarios, fotografías. Muchos eran desconocidos. En el exilio de Caracas reconstruí las Memorias que Perón me dictó entre 1966 y 1972 y que López Rega me leyó en 1970, explicándome que pertenecían al General aunque él las hubiera escrito. Luego en Maryland, decidí que las verdades de este libro no admitían otro lenguaje que el de la imaginación. Así fue apareciendo un Perón que

nadie había querido ver. No el Perón de la historia sino el de la intimidad. (Tapa posterior de La novela de Perón)

Aunque esta obra contiene muchos personajes de la vida real y se basa en información auténtica (como dos entrevistas a Perón, las entrevistas a los parientes, amigos y conocidos del General), no se puede perder de vista que Martínez construye una obra ficcional. Es decir, además de la información verídica se presentan en la novela hechos y personajes ficticiales. El mismo autor aclara que en esta novela, “Hay personajes ficticios que dialogan con personajes reales, publicaciones ficticias que narran hechos reales y publicaciones reales que narran ficciones, así como también hay personajes reales que viven acontecimientos imaginarios...” (Martínez 1988, 42). Martínez se ha referido a lo que ha tratado de proyectar por medio de los personajes ficticiales de La novela de Perón:

Es por obra y gracia de esos personajes de ficción que la novela refleja, tal como me lo propuse, la imagen de un país derrotado y pauperizado que está a la merced de las aventuras militaristas: un país que ha dejado atrás. Sin saberlo todavía, las ilusiones de grandeza europea con que se había vestido durante el centenario de su emancipación, en 1910, y que ahora parece uncido a la tragedia latinoamericana. En la Argentina de *La novela de Perón*, hay astrólogos, presidentes bobas, caudillos decrepitos y bufones, como en las novelas de cualquier país al que los argentinos hubiésemos llamado, en otro tiempo, república bananera. Esos personajes de pesadilla son, sin embargo, el referente histórico más poderoso del

texto. Existieron, sobreviven todavía, son la exhalación de la decadencia nacional. (Martínez 1988, 47)

Si bien es cierto que lo narrado es una ficción, refleja fielmente la realidad de Argentina y de su historia.

Más importante que la autenticidad de los hechos históricos representados en la obra es la actitud que emana de ella en relación al relato histórico. Constantemente se transmite una desconfianza sobre la historiografía y la forma como ésta ha abordado el tema de Perón. Martínez muestra que la historia ha sido manipulada para hacer resaltar solamente un período de la vida de Perón, es decir, como general y presidente de Argentina, de cincuenta años de edad. Por otro lado, poco o nada se dice de sus primeros años, y por sobre todo, se oculta la imagen real de Perón como anciano en la década de los años setenta. La opinión de Martínez en este sentido es revelada a través del personaje editor de la revista Horizonte, quien declara: “El Perón que conocen los argentinos parece que hubiera nacido en 1945, cuando tenía cincuenta años: ¿no es absurdo? Un hombre tiene tiempo de ser muchas cosas antes de los cincuenta” (37). El ocultamiento intencional de la figura de Perón, especialmente durante su exilio en Madrid, es ilustrado al principio de la novela, durante el viaje de regreso a Argentina. El narrador declara, “Su secretario lo había retenido en la cabina de primera clase, para que se mantuviera fresco al llegar y la muchedumbre que lo aguardaba lo viese como al otro: el Perón del pasado” (12). Aunque el pasaje citado es puramente imaginario, representa bien lo que las versiones periodísticas y biográficas hicieron durante los años de ausencia del General, es decir, mantener intacto el recuerdo de la imagen de Perón desde el momento que fue depuesto en 1952.

Según Martínez, los relatos sobre Perón aparecidos en la prensa no solamente han ocultado la mayor parte de su vida sino que también han contribuido a erigir el mito sobre la figura del General. La opinión de Martínez en relación a esos relatos es expresada por el personaje editor de la revista Horizonte quien declara: “Abundan las alabanzas, las mitologías, los rejuntes de documentos, pero la verdad no aparece en ninguna parte” (37). En este sentido, Martínez muestra que los medios de prensa están más interesados en complacer a los consumidores que en contar seriamente la historia de Perón. El editor le pregunta al periodista Zamora, “¿Con qué vamos a calmar el hambre de los lectores? ¿Con recopilaciones de discursos, con un álbum de fotos gloriosas a la manera del semanario *Gente*?” (37). Esos interrogantes, además de aludir a lo que los medios de prensa han hecho en sus recuentos, muestran el relato histórico como un producto de venta y un mercado por el que los medios informativos deben competir. De hecho, el editor expresa su descontento con el trabajo realizado por el periodista Zamora diciéndole: “¿No ha leído lo que han hecho los otros?... ¿Y nosotros vamos a competir con esta magra historia: sin nada más? Perderemos como en la guerra” (38).

Martínez utiliza la ficción para mostrar cómo se ha mejorado la historia de Perón y cómo se han conseguido los documentos para avalar el relato histórico. En su novela construye al personaje de Perón que llega a decir: “Esa pasión de los hombres por la verdad me ha parecido siempre insensata... Alguien ha escrito por ahí que debo estudiar mejor los documentos. Ajá. Aquí están los documentos, todos los que se me da la gana. Y si no están López los inventa” (50, 51). Aunque tanto el personaje de Perón como la instancia de la enunciación son ficcionales, el novelista conoce suficientemente bien al personaje real. También está al tanto de la forma en que se llevan a cabo las alteraciones

de documentos en su país. Por estas razones, el novelista puede suponer lo que ha acontecido. De hecho, Martínez recuerda que publicó en Buenos Aires unas memorias de Perón basadas en entrevistas al General entre 1966 y 1970. Según Martínez, en la entrevista Perón había omitido y tergiversado algunos hechos importantes que lo hacían ver mejor ante la historia. Cuando Martínez le envía a Perón el relato que ha compuesto le hace mención de las omisiones y cambios advertidos, pero el General no quiere que se haga ningún cambio al recuento convenientemente arreglado (Martínez 1988, 44). La ficción de Martínez sobre Perón no son meras especulaciones sino que se basa en sus propias experiencias con el General y su entorno inmediato. En sus contactos con Perón, sin duda alguna, Martínez pudo detectar la personalidad calculadora del General lo que le sirvió para representarlo en la ficción. Lo que Martínez prueba es que el recuento histórico se presta como instrumento para construir el mito de Perón y perpetuarlo en la memoria de los argentinos.

En más de una ocasión en la novela, Martínez cuestiona el relato autobiográfico de Perón como una forma de representar fielmente la historia. En relación al relato autobiográfico, Sylvia Molloy ha señalado: “Memory is often accepted as a faithful replicating mechanism, its functioning seldom questioned, its deceptions rarely contemplated” (7). Son justamente estos aspectos y otros los que Martínez pone en tela de juicio en la novela. Primeramente, se cuestiona la capacidad de la memoria de recordar y replicar los hechos remotos del pasado tal como ocurrieron. Para ello, Martínez representa al personaje de Perón con vacilaciones en sus recuerdos. El narrador-autor señala que “La memoria había sido el más fiel de sus dones y la estaba perdiendo” (48). En 1904, por ejemplo, Perón recuerda que fue enviado a Buenos Aires

para continuar sus estudios, pero al mismo tiempo recuerda que en esos mismos meses él pasó uno de los más duros inviernos en la Patagonia (56). En la memoria de Perón existen ambos recuerdos ocurridos en dos lugares diferentes muy distantes el uno del otro en una misma fecha. Martínez muestra que uno de los problemas de la memoria es su fragilidad, especialmente en la vejez. En sus dificultades por recordar su llegada al Colegio Militar, Perón afirma: “La historia no tiene por qué saber que yo, Juan Domingo Perón, tengo derecho a las vacilaciones, a la debilidad de no poder” (107).

No solamente Martínez cuestiona la infalibilidad de la memoria sino también el propósito de la autobiografía. El novelista muestra que la autobiografía de Perón es hecha con el fin de exaltar la figura del General y quedar en la historia como un gran hombre. En la novela, el personaje López Rega insta a Perón: “Sea más histórico mi Generalponga un poco de mármol en el retrato. No se revele, no se dé a conocer. Una grandeza se hace de silencios” (107). Para lograr el propósito de representar a Perón como una figura ejemplar se esconde la información que puede resultar negativa, se distorsionan los hechos del pasado y se exageran los rasgos positivos. Martínez muestra que el recuento de la autobiografía no es un espejo que refleja fielmente el pasado sino que se convierte en un instrumento de propaganda para perpetuar las ideas e imagen de Perón. El personaje de Perón en la novela llega a decir, “La historia es una puta, López. Siempre se va con el que paga mejor.... No es una estatua lo que busco sino algo más grande. Gobernar a la historia” (186). Martínez revela que la historia de su país es arreglada por los más poderosos. Lo que pretende Perón es hacer que prevalezca su versión de la historia.

La otra versión de la historia presentada en La novela de Perón es el artículo periodístico de Zamora, basado en entrevistas a conocidos de Perón de toda la vida. Martínez se desdobra en este personaje y presenta algunas de sus ideas sobre la representación histórica. Cuando el editor de la revista Horizonte propone promocionar el artículo en los periódicos más leídos de Argentina prometiendo mostrar la verdad al desnudo sobre Perón, Zamora reacciona diciendo, “La verdad es inalcanzable: está en todas las mentiras, como Dios” (38). Martínez concuerda con los críticos posmodernos que niegan la posibilidad de replicar la historia en su total integridad. Martínez deja entender, sin embargo, que en las variadas representaciones de la historia se pueden encontrar fragmentos de la verdad.

El título que han escogido para el artículo de Zamora lee: “La vida entera de Perón / El Hombre / El Líder / Documentos y relatos de cien testigos” (68). Aunque el artículo promete representar toda la vida de Perón, Zamora se hace a sí mismo los siguientes interrogantes:

¿Cómo abarcar hasta la última entraña dispersa de la realidad, y no extraviarse? ... ¿Simplemente narrando los tiempos y los lugares tal como ellos se abren paso en las espesuras de la conciencia? ¿Con las ovejas de la razón o con la fatalidad de los sentidos? (192)

Aunque la intención del periodista es llevar a cabo un trabajo honesto y profesional, sus reflexiones muestran las limitaciones humanas que confronta. La primera es la imposibilidad de contener la historia completa en un artículo, como se promete en el título, y seguidamente, la interpretación correcta de todos los hechos de su relato. Se pone en duda que el periodista pueda discernir entre lo verdadero y lo falso de datos que

a veces son contradictorios. El segundo interrogante, implícitamente, expresa dudas de que el objetivo de representar fielmente la historia se pueda conseguir solamente registrando datos básicos como la fecha y el lugar de los hechos. En este sentido, para obtener un relato coherente, los datos al alcance del periodista deben ser explicados. Es así como el periodista, al igual que el historiador, debe por necesidad interpretar sus fuentes de información, y como lo ha dicho Hayden White, llenar los vacíos con especulaciones (1978, 51). El último interrogante presenta el dilema de representar solamente la historia de los hechos (que generalmente pretende el relato histórico) o de incluir la dimensión de los sentimientos (que más se asocia a la ficción). Martínez parece indicar que la representación histórica de un personaje debe integrar sus aspectos más íntimos (que generalmente no tienen tanta relevancia en la historiografía), para que su representación sea más completa.

Martínez ilustra el carácter fragmentario de la representación de la realidad por medio de la metáfora de los ojos de la mosca, la cual se repite en diferentes oportunidades en la novela. El capítulo diez, lleva como título “Los ojos de la mosca” en alusión a esta metáfora que viene a dar el sentido a toda la novela. El día 20 de junio de 1973, Zamora se desplaza del aeropuerto Ezeiza hacia Buenos Aires, mientras que la multitud avanza en sentido contrario hacia el aeropuerto. Una mosca que se posa en el espejo externo del vehículo da paso a las reflexiones de la captación de la realidad de ese momento:

¿Una mosca volando en el frío? Tiene azul el lomo, las alas sucias de hollín y ávidos los ojos: compuestos ojos, de cuatro mil facetas cada uno. La verdad dividida en cuatro mil pedazos.... Bajo la mosca, en

el espejo del Renault, cabe la entera postal del peronismo: las vinchas,
 los blue-jeans de ruedo acampanado, las remeras cantando que Perón
 Vuelve y Vence. (192)

La mosca es testigo de cuatro mil facetas de la realidad que observa. Así como la mosca, la novela reconstruye la historia presentando versiones diferentes que vienen a ser como trozos de un gran mosaico con infinitas piezas y que es imposible de armar completamente.

En otro pasaje de la novela, Zamora reflexiona sobre el carácter sensacionalista de la prensa argentina en cuanto a la historia de su país. Zamora sostiene que en ese momento, el 20 de junio de 1973, cuando todos saben dónde estuvo errando el cadáver de Evita, ya a nadie le interesa tratar esa historia. Los argentinos están más interesados en pensar en el mañana, y agrega: “Dentro de poco...este país se quedará sin pasado. El pasado es aquí algo irreal, como una pantalla de cine. A cada instante, una proeza nueva (y peor) de la realidad lo sustituye. Ni siquiera es olvido” (207). Es decir, no hay un interés real por representar la historia y reflexionar sobre ella. La atención de la prensa está en lo novedoso y sorprendente del presente que anula el interés por el pasado.

En el capítulo catorce, titulado “Primera Persona”, Martínez muestra la dificultad en alcanzar la meta de saber quién es realmente Perón. El periodista Zamora se encuentra reunido con el periodista del diario La Opinión, Tomás Eloy Martínez. En dicho encuentro el personaje Martínez le dice a Zamora:

Eche una ojeada a esta correspondencia untuosa con Trujillo, Pérez
 Jiménez y Somoza que me cayó en las manos. Advierta los vocativos
 con que Perón se dirige a esta santísima trinidad de gobernantes: Hijo

Ilustre de América, Héroe Bolivariano, Señor Benefactor. Oígallo hablar aquí contra las conspiraciones del comunismo internacional, y allí adular a Castro y al Che Guevara. El General es una interminable contradicción de la naturaleza. ... Creo conocerlo bien y sin embargo llevo más de siete años desconociéndolo. (259)

La falta de definición ideológica de Perón se convierte en un problema para saber la verdad sobre el General. Es por esta razón que grupos tan dispares como los Montoneros (guerrilleros de izquierda), los gremialistas y López Rega con sus seguidores conocidos como “los elegidos” (de derecha), pueden identificarse con Perón el día de su regreso a Argentina. En el fondo, Perón quiere congraciarse con todos, pero no quiere comprometerse con nadie. La tarea de descubrir quién es el verdadero Perón, en estas circunstancias, se hace imposible.

En La novela de Perón Martínez muestra un claro escepticismo hacia el relato histórico en varios niveles. Primeramente, pone en tela de juicio la forma cómo se ha representado la historia del peronismo en su país. Asimismo, muestra que los diferentes modos de representación de la historia tales como la autobiografía, las memorias, y el periodismo son incapaces de presentar una versión completa y objetiva de la historia. Finalmente, llega a la conclusión de que es imposible alcanzar una verdad histórica y que sólo se logra conocer fragmentos de la historia a través de los diferentes modos de representación.

En Santa Evita, el cuestionamiento de Martínez hacia el relato histórico se vuelve más directo y evidente. Martínez introduce el capítulo cuatro con un epígrafe de una declaración de Oscar Wilde que lee: “El único deber que tenemos con la historia es

reescribirla” (79). La reescritura de la historia, de acuerdo con Martínez, es una invención presentada como la réplica de un hecho real. Esta idea en relación a la representación historiográfica se desarrolla más claramente en el mencionado capítulo cuatro. Martínez sostiene: “Todo relato es, por definición, infiel. La realidad como ya dije, no se puede contar ni repetir. Lo único que se puede hacer con la realidad es inventarla de nuevo” (97). Es decir, Martínez niega que cualquier relato (ficcional o no-ficcional) tenga la posibilidad de replicar la realidad, presumiblemente del presente o del pasado. Martínez usa un ejemplo metaficcional para demostrar, a través de su experiencia personal, la imposibilidad de reconstruir un pasaje de la vida de Evita:

Al principio yo pensaba: cuando junte los pedacitos de lo que una vez transcribí...tendré la historia. La tuve, pero era letra muerta.... excavé en los archivos de los diarios, vi los documentales de la época, oí las grabaciones de la radio. La misma escena se repetía: Evita sin saber cómo alejarse del amor ciego de la multitud, acercándose, yéndose; Evita suplicando que no le permitieran decir lo que no quería, que ya no le callaran el decir. No aprendí nada, no añadí nada. En esa parva inútil de documentos, Evita nunca era Evita. (97)

A primera vista, lo narrado por el autor-narrador parece ser solamente un elemento metaficcional por medio del cual comparte con el lector la dificultad de recrear la imagen completa de Evita a partir de su participación en el Cabildo Abierto del peronismo. El autor, sin embargo, muestra a través de esta instancia lo que generalmente un historiador hace y consigue en su intento de recrear la historia. El acto de “juntar los pedacitos” es semejante a armar un rompecabezas para conseguir una imagen completa de un retrato.

Pero un retrato no logra dar vida al personaje en todas sus dimensiones. La confesión del autor-narrador de que “Evita nunca era Evita” implica que para que la representación de un personaje se aproxime a la realidad, no es suficiente juntar y ordenar la información obtenida en los documentos. La dimensión de las emociones y la intimidad, por ejemplo, van más allá de los fríos datos que por sí solos no alcanzan a reflejar la completa realidad.

Martínez también muestra la imposibilidad de recrear la historia basándose únicamente en la documentación, dando como ejemplo una anécdota personal. El autor-narrador sostiene que entre 1972 y 1973, escribió un guión de cine con el propósito de reconstruir el evento del Cabildo Abierto con fragmentos cinematográficos de los noticieros y fotografías. Martínez explica su propósito diciendo:

Quise que el relato tuviera una trama y, a la vez, un tejido de símbolos, pero no era capaz de discernir cuánta verdad había en él... Necesitaba ayuda. Alguien que me dijera: *Los hechos fueron así tal como los contaste*. O que me enseñara hacia dónde moverlos para que coincidieran con alguna ilusión de verdad. Recordé a Julio Alcaraz y lo llamé por teléfono. (98)

La reacción de Julio Alcaraz después de escuchar la lectura del guión es la siguiente: “Lo que usted ha escrito está bien, qué quiere que le diga. Hizo lo que pudo. Es la historia oficial. La otra no está filmada. Está fuera del cine. Y ni siquiera se podría inventar porque la actriz principal está muerta” (115). Por medio de Julio Alcaraz, Martínez muestra que la historia oficial tiene que probar los hechos relatados con la debida documentación. En este caso, Martínez, basado en su conversación personal con Alcaraz, especula sobre lo ocurrido privadamente entre Perón y Evita. A través de la ficción,

Martínez muestra a Julio Alcaraz escuchando desde fuera del dormitorio de Perón y Evita una violenta discusión entre ambos. El supuesto altercado tiene como punto central el hecho de que Perón se opone a la nominación de Evita como candidata a la vicepresidencia. Evita acusa a Perón de querer complacer a los militares y no al pueblo. La discusión termina con la dramática revelación de Perón a Evita de que ella está enferma de cáncer.

La negación de Perón a que Evita se convirtiera en su compañera de boleta para la elección presidencial ha sido uno de los grandes enigmas no explicados por la historia oficial. El problema de la historiografía es que no hay documentos que prueben las razones que tuvo Perón de negarle a millones de argentinos el deseo de tener a Evita como su vicepresidenta. Martínez, por su parte, puede imaginarse lo que ha ocurrido, debido a que la ficción no se rige por los mismos parámetros que la historiografía y puede integrar información sin la obligación de tener un documento para probar su veracidad. En todo caso la recreación ficcional del altercado se presenta como una posibilidad de lo que pudo haber ocurrido en la privacidad de la pareja.

Los hechos que se escogen y los que se descartan para ser registrados en la historia es el tema que la novela plantea en más de una ocasión. En uno de estos casos, el personaje Moori Koenig, encargado de sacar el cuerpo de Evita de la CGT para ubicarlo en un lugar secreto, reflexiona sobre su participación en este hecho de la historia de la siguiente manera:

La historia: ¿era así la historia? ¿Uno podía entrar y salir de ella tranquilamente?... A lo mejor no estaba sucediendo nada de lo que parecía suceder: A lo mejor la historia no se construía con realidades sino

con sueños. Los hombres soñaban hechos, y luego la escritura inventaba el pasado. No había vida sino relatos. (176)

La reflexión de este personaje pone en entredicho lo que se registra como historia y lo que acontece en la realidad. Aunque el coronel Koenig participa en un hecho relevante, es probable que para el relato histórico el hecho no tenga una mayor importancia. En este sentido, hay una alusión al método selectivo de la información por parte del historiador para escribir la historia al que se refieren los críticos posmodernos (White 1978, 51). Asimismo, Martínez da a entender que el relato histórico es en parte la imaginación o invención sobre el pasado. Se presume que esta afirmación se refiere a la interpretación que los historiadores dan a la documentación previamente seleccionada. En todo caso, el relato no llega a ser un espejo de la realidad histórica.

El método del historiador es indirectamente aludido por el narrador quien comenta: “La realidad no es una línea recta sino un sistema de bifurcaciones” (177). Martínez sostiene que los hechos no ocurren en un orden lógico. Por el contrario, ocurren en forma caótica. Es decir, la realidad es por naturaleza compleja, y no se puede descifrar de principio a fin sin encontrar contradicciones. En vez de asemejarse a un camino recto, la realidad es más parecida a un laberinto. En este sentido, la historiografía no refleja la realidad empírica ya que trata de organizarla y obtener un relato coherente en un orden lineal y cronológico. La novela por su parte, presenta los hechos con saltos hacia adelante y hacia atrás, en forma fragmentada y con múltiples puntos de vista aproximándose más a como ocurren en la realidad.

Martínez hace una comparación entre la actividad de un embalsamador y la de un biógrafo argumentando que “El arte del embalsamador se parece al del biógrafo: los dos

tratan de inmovilizar una vida o un cuerpo en la pose con que debe recordarlos la eternidad” (157). La cita es una alusión intertextual del libro del doctor Pedro Ara, El caso de Eva Perón (1974), en el que dicho doctor relata los pormenores del embalsamamiento del cuerpo de Evita. Esta comparación le vale a Martínez para demostrar cómo el biógrafo selecciona su información y la arregla para representar a su personaje del modo que él quiere que sea recordado. En el caso de Evita, estas biografías muestran, según Martínez, su lado más auspicioso. Esto supone que el lado más oscuro de la vida de Evita frecuentemente es ocultado. El personaje de la novela, Emilio Kaufman, señala:

¿Viste lo que hacen los biógrafos de Evita? Cada vez que tropiezan con un dato que les parece loco, no lo narran. Para los biógrafos, Evita no tenía olores ni calenturas ni agachadas. No era persona. Los únicos que alguna vez bajaron a su intimidad fueron un par de periodistas....Roberto Vacca y Otelio Borroni. Publicaron su libro en 1970.... Se llamaba *La vida de Eva Perón. Tomo Primero*. Nunca hubo un tomo segundo. (245)

De acuerdo a esta apreciación, cualquier información de Evita que parezca objetable por parte del biógrafo, es dejada de lado. Uno de estos aspectos es la intimidad de Evita que puede resultar controversial en algunos pasajes de su vida. Al omitir las flaquezas humanas, la biografía erige una imagen idealizada pero, al mismo tiempo, irreal e incompleta del personaje, en este caso de Evita.

La historiografía, como ya se ha mencionado, se afirma en documentos para probar la autenticidad de su relato. A veces, sin embargo, la documentación se convierte

en una dificultad para los historiadores porque deben probar que los documentos son fieles a su contenido. En este sentido, el autor-narrador señala:

Para los historiadores y biógrafos, las fuentes siempre son un dolor de cabeza. No se bastan por sí mismas. Si una fuente dudosa quiere tener derecho a la letra de molde, debe ser confirmada por otra y ésta a su vez por una tercera. La cadena es a menudo infinita, a menudo inútil, porque la suma de las fuentes puede también ser un engaño. (143)

Generalmente los documentos sirven para probar la veracidad del relato histórico. Pero como Martínez lo ha indicado, los hombres poderosos de su país muchas veces han alterado estos datos con el fin de mejorar su imagen en la historia (Bach 15). Como prueba de esta afirmación, el autor-narrador menciona el acta de casamiento de Perón y Evita, comentando:

El casamiento no es falso pero casi todo lo que dice el acta sí lo es, de principio a fin. En el momento más solemne e histórico de sus vidas, los contrayentes—así se decía entonces—decidieron burlarse olímpicamente de la historia. Perón mintió el lugar de la ceremonia y el estado civil; Evita mintió la edad, el domicilio, la ciudad donde había nacido. Eran imposturas evidentes, pero pasaron veinte años antes que alguien las denunciara. (144)

El autor-narrador prueba que los datos de los documentos oficiales fueron arreglados y señala que varios historiadores y biógrafos han integrado en sus obras esta acta sin cuestionar en absoluto su autenticidad. Es así como las inexactitudes se han hecho permanentes en la historiografía de Argentina.

Sobre las razones de la adulteración de los documentos, Martínez es implacable en juzgar a Perón y Evita sosteniendo que,

Mintieron porque habían dejado de discernir entre mentira y verdad y porque ambos actores consumados, empezaban a representarse a sí mismos en otros papeles. Mintieron porque habían decidido que la realidad sería, desde entonces, lo que ellos quisieran. Actuaron como actúan los novelistas. (144)

La acusación de Martínez está de acuerdo con la declaración que ha hecho en la revista Américas (Bach 15), afirmando que en Hispanoamérica la historia la escriben los que están en el poder, muchas veces falsificando o inventando los documentos. La historia, por tanto, se toma en una ficción semejante a la que inventan los novelistas.

Un hecho en la vida íntima de Evita que resulta controversial para muchos historiadores argentinos es su salida para Buenos Aires cuando ella tenía apenas quince años. Según el narrador-autor, “Los historiadores adictos a Evita siempre han creído... que Ella viajó sola a Buenos Aires, con el permiso de la madre” (310). La otra versión que sus seguidores dejan de lado es que doña Juana, la madre de Evita, había convencido al famoso cantante Agustín Magaldi a que la llevara a Buenos Aires. El narrador-autor se inclina por esta última versión basado en una entrevista con un amigo cercano de Agustín Magaldi, Mario Cariño. Según Cariño, Magaldi instaló a Evita en un apartamento de la calle Callao en Buenos Aires, y pasaba con ella las mañanas y las tardes. Asimismo, Mario Cariño contradice la versión de los biógrafos que aseguran que Evita salió de Junín el 3 de enero de 1935. Según Cariño, Evita pasó la Navidad de 1934 con Magaldi, y afirma que él fue testigo de este hecho. El narrador-autor integra a la novela esta

información para mostrar que, probablemente las fechas de la salida de Evita de Junín fueron cambiadas para encubrir un dato que podría empañar la imagen de Evita.

La historia arreglada de Evita hace que ella sea vista como una joven provinciana que llega por sus propios medios a Buenos Aires con la firme determinación de convertirse en una actriz y que logra su objetivo, primeramente en la radio y después en el cine. Es poco creíble, sin embargo, que una persona desconocida en el medio artístico haya podido lograr esta meta sin la ayuda de una figura tan conocida como la de Agustín Magaldi, de similar popularidad a la de Carlos Gardel. Es probable que la decisión de Evita de irse a Buenos Aires a probar suerte en el medio artístico le haya costado un precio alto, en más de una ocasión, para lograr su propósito.

Los innumerables encubrimientos de la verdad (especialmente del pasado de Evita) con el fin de mejorar su imagen como las alteraciones de documentos y las versiones contradictorias a la historia oficial de personajes marginales, llevan al autor-narrador a reflexionar de la siguiente manera:

¿Por qué la historia tiene que ser un relato hecho por personas sensatas y no un desvarío de perdedores como el Coronel y Cifuentes? Si la historia es—como parece—otro de los géneros literarios, ¿por qué privarla de la imaginación, el desatino, la indelicadeza, la exageración y la derrota que son la materia prima sin la cual no se concibe la literatura? (146)

El autor-narrador llega a la conclusión de que en su país no se puede llegar a la verdad basándose únicamente en los documentos oficiales. Según el narrador, las versiones de los personajes marginales también deben ser tomadas en cuenta, aunque éstas no

representen la mejor imagen de la realidad. Por lo tanto, el narrador se muestra partidario de representar a los personajes no solamente con virtudes sino que también con sus imperfecciones y fracasos. El narrador también propone liberar y enriquecer el discurso historiográfico con el uso de los recursos asociados a la ficción. Es decir, dejar que la historiografía pueda especular, por medio de la imaginación, con todas las versiones a su alcance, sin tener que probar cada afirmación con un documento.

En Santa Evita, Martínez trata el tema de la historia con una actitud de desconfianza hacia el relato oficial de su país. Una vez más, Martínez deja en claro que ningún discurso puede recrear la historia en su integridad ni reclamar para sí toda la verdad. La documentación existente en el cine no es totalmente clara ni capaz de proveer la información para conocer toda la verdad. Por otro lado, se pone en tela de juicio la objetividad de las historias y biografías en torno al tema de Evita. Es así que se demuestra que la historiografía ha protegido su imagen al no cuestionar los documentos oficiales claramente manipulados. Finalmente, Martínez cuestiona la selección de testigos considerados fiables, y descarta a Julio Alcaraz y a otros, incluso menos conocidos, por ser marginales.

En La novela de Perón y en Santa Evita, Martínez muestra el deseo de descubrir quiénes fueron realmente Perón y Evita, aunque de antemano es consciente de que su meta es inalcanzable. Dada la imposibilidad de lograr esta meta, la ficción se presenta como una alternativa de mayor flexibilidad por la que el novelista puede (re)evaluar todas las formas de representación (históricas y ficcionales) que han tratado el tema de los Perón. El cuestionamiento de la documentación en la que se ha basado el relato histórico es una prueba de la imposibilidad de llegar a la verdad sobre Perón y Evita. Además, al

acusarlos de ser los responsables de la falsificación de documentos, Martínez desmitifica a estas figuras que con el tiempo han sido idealizadas.

C. La transgresión de los géneros literarios

El descubrimiento de la verdad se torna en una obsesión en La novela de Perón y en Santa Evita. Esta obsesión lleva a Martínez a representar a Perón y a Evita de una forma multifacética. Al discurso ficcional de la novela, Martínez integra otros como el autobiográfico, el periodístico, el cinematográfico, la crítica de otras obras literarias y hasta su propio testimonio. Aunque Martínez utiliza estos discursos con las ventajas que cada uno le proporciona, también muestra sus limitaciones en la representación de la historia. Martínez concluye que ninguno de los discursos es capaz de representar toda la verdad, pero cada uno de ellos aporta una pieza importante en el gran rompecabezas en que se torna el conocimiento del pasado histórico.

En La novela de Perón sobresalen tres tipos diferentes de discursos que se juxtaponen y ocupan gran parte de la obra. El primer discurso lo constituye la novela misma que tiene como tema principal el retorno del general Perón a la Argentina y también sirve de explicación y enlace con los otros discursos que se integran dentro de la obra. El segundo discurso es el autobiográfico, representado por las memorias del General, dictadas por Perón a José López Rega. Estas memorias pretenden convertirse en la historia oficial presentando a Perón como una figura ejemplar. El tercero es el discurso periodístico, representado por el artículo de Emiliano Zamora sobre la vida de Perón. Este artículo tiene como propósito reconstruir la vida del General a través del testimonio de parientes y amigos de su infancia. Además de estos relatos principales, hay otros relatos menores como el testimonio de Tomás Eloy Martínez, convertido en un personaje

más de su novela y la entrevista del periodista Emiliano Zamora con Mercedes Villada de Achával, viuda del general Lonardi. Todas las narraciones llevan a la reflexión sobre quién es Perón y la importancia de su retorno para la solución de los problemas de su país.

El discurso novelesco tiene como tema central el regreso de Perón el día 20 de junio de 1973. La novela presenta la historia de varios personajes, algunos reales y otros ficticiales. El aeropuerto de Ezeiza es el lugar fijado para el reencuentro de Perón con su pueblo. Entre los personajes reales de la novela está el mismo general Perón, su esposa Isabel Martínez y su secretario José López Rega que vienen viajando desde Madrid a Buenos Aires junto al presidente Héctor Cámpora y otros líderes políticos y gremialistas. Otros personajes tomados de la vida real son Mercedes Villada Achával y los amigos de infancia de Perón. Estos personajes son entrevistados por el periodista ficticio Emiliano Zamora. La experiencia individual del momento histórico desde la perspectiva de cada uno de estos personajes constituye la trama principal del discurso novelesco.

Los personajes ficticiales representan básicamente los extremos opuestos del peronismo. Por un lado, Martínez introduce a la extrema izquierda peronista integrada por las FAR (Fuerzas Armadas Revolucionarias) y los Montoneros, por medio de personajes como Nun Antezana, Diana Bronstein, Vicky Pertini y Cabezón Iriarte. Por el otro extremo, Martínez muestra al bando derechista del peronismo comandado a distancia por José López Rega. Algunos de los personajes principales de la derecha son Arcángelo Gobbi, Norma, Lito Cobra y el comisario David Almirón. Martínez exhibe estos grupos antagónicos existentes dentro del peronismo, y por medio de sus personajes

imaginarios expone la ideología que dichos grupos apoyan. Si bien es cierto que los argentinos están conscientes de la existencia de estos bandos, al usar diferentes personajes Martínez trata de mostrar por medio de la ficción el tipo de individuos que se esconde tras cada una de estas organizaciones.

El narrador omnisciente en tercera persona indica en las primeras líneas de cada capítulo el nombre del personaje cuya historia se enfatiza. Estos relatos no siguen una secuencia cronológica y, de hecho, las retrospectivas temporales abundan. La fragmentación en el desarrollo de las diferentes narraciones requiere de una participación constante y activa del lector. Además, hay contradicciones en la apreciación de la realidad histórica por parte de los diferentes personajes, lo cual es una demostración de lo difícil que resulta discernir entre todas las versiones la verdadera historia.

A través de los personajes ficcionales, Martínez muestra los planes y expectativas de la izquierda peronista del gobierno del General. Según Nun Antezana, el día de la llegada de Perón, las columnas de montoneros y de las Fuerzas Armadas Revolucionarias “coparán los primeros trescientos metros de la manifestación ante la cual el General pondrá fin a su exilio de dieciocho años, anunciando el nacimiento de la patria socialista” (61). Los grupos de la izquierda peronista esperan que Perón establezca un gobierno similar al de Fidel Castro en Cuba y al de Salvador Allende en Chile con una preocupación especial por el aspecto social. La izquierda peronista espera que el gobierno enfatice la justicia social que Evita pregonó con vehemencia durante el primer gobierno de Perón. Para lograr este objetivo, sin embargo, están conscientes que hay grandes obstáculos. Uno de ellos es José López Rega y sus seguidores, quienes cuentan con el respaldo de Isabel Martínez de Perón. El plan de los montoneros es exigirle al

General que instaure un gobierno socialista. Un mensaje que llega a manos de López

Rega indica:

Una columna o dos de Montoneros...trama copar el palco cuando el General llegue a Ezeiza. Tomarán los micrófonos, exigirán varias cabezas (ante todo la suya: a él lo llaman “el brujo”), humillarán a Isabel coreando que hubo una sola Evita y que es irremplazable, pero sobre todo reclamarán que el peronismo se convierta en una revolución *moto perpetuo*, la patria socialista. (100)

El ala derechista del peronismo está representada en la novela por la “orden de los elegidos”—doce miembros de una secta formada por José López Rega—cuyos integrantes están dispuestos a dar la vida por Perón. Por medio de estos personajes Martínez muestra la derecha peronista interesada en un tipo de gobierno autoritario que restaure el orden en el país por medio de la fuerza si es necesario. Uno de los personajes principales de esta corriente peronista, Arcángelo Gobbi, sintetiza las aspiraciones de la derecha peronista del gobierno de Perón con las siguientes palabras:

Para mí la cosa es volver al '55 y chau. Patria peronista. Un pueblo, un jefe. Con el General mandando, en menos de un año somos de nuevo Argentina Potencia. Por eso me dan los zurdos tanta bronca. ¿A qué viene tanta franela con Fidel Castro y Salvador Allende? Eso del socialismo irá con los subdesarrollados muertos de hambre, no con nosotros que comemos carne todos los días... Este país se arregla con mano dura. Horcas. Una hoguera en el medio y que arda todo el zurdaje. Limpieza. Purificación... El día que se lance a colgar el

pueblo, yo estaré del lado de los que cuelgan. Eso. A los amigos,
todo. A los enemigos, ni justicia. (245)

Según estas palabras, la derecha ve en Perón al líder militar, y espera que purgue de sus filas el ala izquierdista del peronismo. De ninguna manera están dispuestos a aceptar un nuevo tipo de sociedad en Argentina como pretende la izquierda.

Martínez muestra el carácter violento y represivo de la derecha peronista en varias oportunidades. José López Rega le indica al comisario David Almirón que la única cualidad de Arcángelo Gobbi para formar parte del grupo de “los elegidos” es que no tiene piedad, y agrega: “Necesitamos hombres sin piedad” (143). Presumiblemente este grupo ayudará durante el gobierno de Perón a neutralizar a la izquierda peronista, y por esa razón necesitan hombres crueles e incondicionales para llevar a cabo sus acciones de persecución y tortura.

José López Rega surge como la figura más representativa del bando derechista, acusando a cualquiera que se identifique con la izquierda. En este sentido, López denuncia de izquierdista al presidente Héctor Cámpora, señalando: “Ya se lo han dicho varios al General: que a Cámpora le fascina el modelo cubano. Que quisiera fundar el castro-peronismo” (101). Desde el avión López Rega dirige las operaciones “antisubversivas” en tierra en las inmediaciones del aeropuerto de Ezeiza. José López Rega sostiene, “Hay que soltar...a todos los perros contra las columnas sospechosas” (101). Lo que Martínez hace en su representación de la derecha peronista es aludir a la organización de terror que José López Rega dirigió, la Triple A, y que en 1975 le amenazó a él y a su familia de muerte, por lo cual debió salir de Argentina.

El punto culminante del relato novelesco lo constituye el choque de los dos extremos y la masacre ocurrida en Ezeiza. Este hecho es relatado en el primer capítulo de la novela. Un mensaje recibido por los pilotos del avión señala que un grupo compuesto por miembros de las Fuerzas Armadas Revolucionarias y de los montoneros trataron de romper el cordón de seguridad alrededor del palco oficial. Pero, “como los cinturones de seguridad se mantuvieron firmes, los de las FAR abrieron fuego. Usaron armas de procedencia soviética, con caño recortado. Cuando el ataque fue repelido, el tiroteo se generalizó” (22).

Tras este informe que aparece al final del primer capítulo, la acción se detiene para dar paso a una retrospectiva temporal que abarca desde el capítulo dos hasta el capítulo diecinueve en los que se relatan las historias de los diversos personajes. La acción hacia el futuro es retomada en el capítulo veinte (345), el último de la novela, donde se relata el desenlace de la masacre en el aeropuerto de Ezeiza. La novela concluye formalmente con un epílogo que describe la muerte de Perón en julio de 1974. Finalmente, Martínez incluye una sección de “Reconocimientos” en el que agradece a todos los que le ayudaron de alguna manera a crear su obra.

Además de la masacre ocurrida en el aeropuerto de Ezeiza, el relato novelesco sirve de enlace y explicación de los otros discursos que aparecen en la novela como textos independientes. En el capítulo cuatro, “Principio de las memorias,” la trama de la novela se desvía de los preparativos del retorno cuando el narrador sostiene que Perón

...debe negarse a dormir como ha sucedido ya en los últimos quince días. Está corrigiendo sus Memorias. O mejor dicho, va colocándose a sí mismo en las Memorias que le ha escrito López: el

General lleva meses viéndolo en el arduo trabajo de transcribir cassettes y enredar documentos. (48)

Con estas palabras el narrador omnisciente introduce el tema de la (auto)biografía de Perón y explica que se trata de un relato en conjunto del General y su secretario José López Rega. Si bien es cierto que el arreglo formal está a cargo de José López Rega, la información de base es provista por Perón. Sobre el propósito de la autobiografía, el narrador afirma: "...las Memorias le servirán para que se adoctrine al vulgo con el ejemplo" (48). Esta afirmación sugiere que la autobiografía presentará a un personaje ejemplar y digno de imitar.

La narración autobiográfica es la más cuestionada dentro de la novela. Por medio del relato novelesco Martínez imagina los pormenores que llevaron a la creación de las memorias del General. Martínez muestra que las memorias tienen como objeto dejar una imagen perfeccionada de Perón en la historia. Uno de los primos del General, Julio Perón, muestra la tendencia de Perón de mejorar y dignificar su pasado. El primo Julio sostiene: "Juan es así con todo. No habla de la chacra de su padre sino de la estancia, y ... que su mamá era bisnieta de los conquistadores cuando todos en la familia sabíamos que era hija de un indio conquistado..." (42). Aunque éstos y otros ejemplos parecen triviales, lo importante radica en que la información mejorada sobre Perón se ha replicado como verdadera en las biografías oficiales. El primo Julio al mirar las fotografías de un viejo álbum comenta: "Pero me revienta, Juan que sigas insistiendo en presentarte como ex alumno del Internacional de Olivos y no del Politécnico de Cangallo, y que el error se multiplique ahora en todas tus biografías" (42, 43).

La narración novelesca interrumpe el relato autobiográfico para explicarlo y cuestionarlo en múltiples ocasiones. En una de estas oportunidades cuando en la autobiografía se afirma que el abuelo de Perón fue un senador nacional, el relato novelesco por medio del narrador comenta: “Más de un historiador ha querido corregir aquellos datos cuando el General autorizó a que los publicara en la revista *Panorama*. Que el abuelo fue diputado provincial en 1868 y no senador nacional” (50). De esta manera el discurso novelesco contradice la exactitud del relato autobiográfico. En otra ocasión, cuando Perón relee parte de lo que López Rega ha escrito, piensa que su secretario “Ha interpretado la historia verdadera: la que debió suceder, la que sin duda prevalecerá” (55). Este pensamiento muestra a Perón consciente de que la historia es una composición literaria y que la persona que la escribe puede hacer prevalecer su punto de vista e instalarla como verdad permanentemente. De esta manera, la historia de Perón puede acentuar ciertos aspectos, como “los trazos viriles en el retrato de su padre y los femeniles en el de su madre...” (53), o suprimir aquellos que no mejoran la imagen del General. En tal sentido, el narrador señala: “Todo estaba en orden, entonces. López había podido limpiar de las Memorias el manchón de primos y tías que las empañaban.” (58)

Aunque la información de la autobiografía presentada en la novela proviene esencialmente del documento facilitado por Perón a Tomás Eloy Martínez en marzo de 1970, no se trata de una copia idéntica de dicho documento. Martínez, en muchas instancias, deforma y exagera el documento original para subrayar los aspectos que Perón desea enfatizar en torno a su persona. El texto está escrito en primera persona y sigue una secuencia cronológica. El mencionado texto aparece en forma fragmentada desde el

capítulo cuatro hasta el diecisiete y se diferencia de los otros discursos por estar escrito en letras bastardillas. Lo que queda claramente establecido es la subjetividad del discurso autobiográfico y el hecho de basarse en los recuerdos del General.

El discurso novelesco también sirve de eslabón para unir al discurso periodístico que al igual que la autobiografía se inserta en la novela. En el capítulo tres, “Las fotos de los testigos,” la novela explica cómo surge la idea de un artículo periodístico diferente sobre la vida del General, basado en el testimonio de familiares y amigos de su infancia. El tema del artículo periodístico es aludido en el capítulo cinco, “Las contramemorias,” en el que se relata la marcha de los grupos de izquierda hacia el aeropuerto. El personaje Nun Antezana se detiene en un kiosco para comprar la edición especial de la revista Horizonte que contiene el artículo sobre la vida de Perón. Este artículo difiere mucho de las versiones mitificadas de las otras revistas, y especialmente de la autobiografía. Nun reacciona sorprendido ante esta versión que representa a Perón como un ser humano más, comentando: “Alguien ha visto de verdad a este Perón que desconozco...” (69). Aunque los integrantes del grupo de peronistas de izquierda se enteran del contenido del artículo, el narrador comenta que después de echar un vistazo a la revista “...desoyen las voces de los testigos que van corroyendo el mito de Perón” (72). Martínez subraya el hecho de que los peronistas de todos los bandos apoyan el mito que se ha formado en torno al General y no quieren aceptar la realidad.

En la sección de “Reconocimientos,” Martínez agradece a “...los Siete Testigos que me abrieron sus cajas de papeles y toleraron con benevolencia mis interrogatorios” (361). Basado en su entrevista con estas personas, el autor escribe el artículo que sirve como contrapartida de las memorias de Perón y López Rega. El novelista crea el

personaje del periodista Emiliano Zamora para introducir en la novela el artículo basado en las perspectivas de estos “testigos”.

El discurso novelesco también se convierte en un espacio en que Tomás Eloy Martínez puede expresar sus propias vivencias en torno al general Perón. Su personaje Emiliano Zamora, le entrevista en su calidad de periodista que ha estado en contacto con el General. De esta manera, Martínez se convierte en un personaje de su propia novela. El testimonio de Martínez aparece en el capítulo catorce titulado “Primera persona”. En la primera oración del capítulo el escritor confiesa: “He contado muchas veces esta historia, pero nunca en primera persona, Zamora” (259). Todo el capítulo es un monólogo en el que Martínez habla y Zamora escucha. El narrador omnisciente en tercera persona interrumpe la narración en una sola ocasión para decir que es más de la una de la tarde y que es el 20 de junio de 1973. El escritor revela el propósito de su testimonio diciendo: “Por una vez voy a ser el personaje principal de mi vida... Quiero contar lo no escrito, limpiarme de lo no contado, desarmarme de la historia para poder armarme al fin con la verdad” (260). Como periodista y ensayista, Martínez ha escrito sobre el tema de Perón, pero siempre con los límites impuestos por dichos géneros literarios. En esta oportunidad el escritor muestra la ventaja de representarse a sí mismo sin tener que sujetarse a ninguna modalidad definida.

En este mismo capítulo, Martínez se refiere al periodismo como un género imperfecto de representación de la historia. El escritor afirma: “El periodismo es una profesión maldita. Se vive a través de, se siente con, se escribe para. Como los actores: representando ayer a un guapo del novecientos y anteayer a Perón. Punto y aparte” (260). Más que nada, Martínez critica los límites en que se encuadra el discurso

periodístico. Menciona que el periodista crea su relato a través de versiones de otras personas, distanciándose a sí mismo, y teniendo siempre en cuenta el destinatario de su composición. Es decir, el discurso periodístico limita al escritor especular sobre lo que él piensa o percibe como realidad.

El discurso novelesco provee un contexto que permite integrar el diario de vida de la señora Mercedes Villada, viuda del general Eduardo Lonardi. De acuerdo con lo afirmado en la sección de “Reconocimientos,” la viuda del general Lonardi le permitió a Tomás Eloy Martínez copiar dicho diario. En el relato ficcional es el periodista Emiliano Zamora quien visita a la viuda de Lonardi para intercambiar información. Al dicho intercambio alude el título del capítulo doce, “Cambalache” (225). La viuda del general Lonardi es caracterizada como una mujer que desconfía de los historiadores debido a cómo se ha contado la historia. Este personaje llega a decirle a Zamora: “Tantos periodistas han contado cosas que no sucedieron, tantos han armado y desarmado la historia con mala fe, que ya no sé... Es difícil creer que usted será distinto” (227). Gradualmente la viuda cede y le da al periodista una copia de su diario, el cual es reproducido parcialmente en el mismo capítulo.

Además de recrear por medio de la ficción el día del retorno de Perón a la Argentina, el discurso novelesco explica los procesos de creación de los otros discursos representados en la novela. La novela da coherencia y unidad a los otros relatos explicando su relevancia dentro de la obra. En este sentido, la ficción tiene la ventaja sobre los otros discursos de poder abarcar dentro de sí a otros tipos de representación histórica.

La estructura de la novela desde los diferentes discursos y puntos de vista de sus personajes tiene como punto central el día del regreso de Perón. Es decir, todas las historias convergen en dicho momento culminante. Martínez, simbólicamente, apunta a este momento como el inicio de la desilusión de los argentinos. La ocasión, en vez de convertirse en el inicio de una nueva etapa, se torna en una tragedia causada por las divisiones dentro del peronismo.

En Santa Evita la transgresión de discursos ocurre de un modo más natural y fluido que en La novela de Perón. Los diferentes discursos que se integran en la novela, con excepción del testimonio de Martínez, no son textos independientes, sino que forman parte de la trama general de la obra. Los más destacados en la novela aparte del novelesco son: el guión cinematográfico, la crítica literaria de otras obras sobre Evita, el testimonio del peluquero de Evita, Julio Alcaraz, y el testimonio del mismo autor, Tomás Eloy Martínez.

El discurso novelesco es presentado por un narrador en tercera persona. En el mencionado discurso se presentan dos relatos paralelos: el de la vida de Evita, por un lado, y el de su post-vida, por el otro. Estas narraciones comienzan con la muerte de la Primera Dama argentina, ocurrida el “veintiséis de julio de mil novecientos cincuenta y dos” (16). Además de estos dos relatos, cabe mencionar los comentarios y anécdotas del autor-narrador como otra parte del discurso novelesco. Todas estas narraciones se yuxtaponen a través de toda la novela, y a través de éstas Martínez revisa la historia de Evita para descubrir quién fue ella realmente y reflexionar sobre su importancia en la memoria de los argentinos.

El relato sobre la vida de Evita se presenta en forma interrumpida y con saltos retrospectivos que tratan las etapas principales de la Primera Dama, como esposa del general Perón, su gestión en la política, su juventud en la ciudad de Buenos Aires, y su infancia en Los Toldos. Los aspectos que se tratan sobre la vida de Evita permiten retratar al personaje histórico en cuanto a sus preocupaciones sociales y a su personalidad. Martínez representa a Evita poco antes de morir, rogándole a Perón alinearse con los pobres y no con los militares. Evita declara, “Todos estos que andan por aquí lamiéndote los zapatos te van a dar vuelta la cara un día. Pero los pobres no, Juan. Son los únicos que saben ser fieles” (14). En esta declaración el personaje de Evita deja en claro su identificación con la clase obrera. Asimismo, apunta con el dedo a uno de los grupos que ella consideró como una amenaza para la continuidad del peronismo en el poder. Otra de las preocupaciones antes de su muerte es que quiere ser recordada por los pobres. Eva dice: “Lo que no quiero es que la gente me olvide, Juan. No dejés que me olviden” (15). Evita tiene la certeza que va a morir, pero también sabe que puede permanecer en la memoria de los argentinos si no la olvidan.

Martínez representa algunos pasajes de la vida de Evita durante los días de su enfermedad. Uno de éstos es su aparición en público el día del juramento de Perón como presidente de Argentina por segunda vez. A pesar de su enfermedad y del consejo de su marido de guardar cama, la Primera Dama ayudada por calmantes asiste a dicha ceremonia. Perón le dice: “Siempre igual, Chinita. Siempre terminás haciendo lo que te da la gana” (38). Martínez muestra en esta representación otra de las características recordadas de Evita, es decir, su determinación en obtener todo lo que se propone. En otro recuento durante esta etapa, la Primera Dama conversa con su madre, doña Juana

Ibarguren sobre su relación con Perón. Ella sostiene: “A mí Perón me sacó de adentro lo mejor, y si soy Evita es por eso” (42). En su afirmación, la Primera Dama le da todo el crédito a su marido por lo que ha llegado a ser. Otra de las características por las que se recuerda a Evita es su lealtad total a Perón como líder político a quien apoyó con vehemencia. Pero también Martínez muestra la relación amorosa de pareja de los Perón. Las citas de las cartas de Evita a Perón dejan al descubierto un amor intenso que le profesó al General durante su vida.

En otra sección de la novela, Martínez representa la Primera Dama en su gestión social. En uno de los pasajes de esta etapa, Martínez describe el encuentro que tuvo José Nemesio Astorga, alias el Chino. Este hombre había ido a proyectar unas películas en la residencia presidencial. Antes de que las películas terminaran, Evita se presentó en la cabina donde estaba Astorga, encendió la luz y le preguntó, “¿Sos peronista vos? No te veo el escudo de Perón en la solapa... A lo mejor no sos peronista ... Hay que acabar con todos los que no son peronistas” (221). Más adelante y en circunstancias aún más adversas, Astorga se encuentra con Evita en un hospital con su esposa accidentada. En esta ocasión, sin embargo, Astorga lleva el escudo de Perón en la solapa y recibe beneficios de parte de la Primera Dama. Martínez deja entrever el carácter sectario e intolerante de Evita cuando se trata de política, y la manera en que utiliza la asistencia social para ayudar solamente a los seguidores de Perón.

En esta misma sección se hace notar el carácter imponente de la Primera Dama. Por un lado, Evita podía mostrarse comprensiva y bondadosa con sus seguidores, pero también podía estallar en una furia sin control cuando alguna situación la irritaba. El autor-narrador muestra cómo en una ocasión “Evita en persona acariciaba las manos de

una pareja de campesinos, acercaba el oído a sus voces temblorosas y de vez en cuando echaba la cabeza hacia atrás como si buscara las palabras inolvidables que habían ido a buscar esas personas tan simples” (225). Pero en otro momento, ante la queja de una mujer que reclamaba que un empleado de la fundación le había quitado la casa que Evita le había regalado, la Primera Dama manda buscar al empleado y lo encara en frente de todos. Después de quitarle la casa que la fundación le había regalado a él y a su familia, le dice: “Te vas a la mierda, de donde nunca tendrías que haber salido” (226). La única palabra que vale es la de Evita y ella usa el poder a su propia discreción y sin responderle a nadie. El carácter autoritario es una característica por la que se le recuerda a Evita.

Mucho más adelante en la novela, Martínez se ocupa en tratar de esclarecer la forma en que Evita llegó a Buenos Aires, en 1934, a los quince años de edad. La versión del autor-narrador está basada en una entrevista a Mario Pugliese Cariño a quien menciona en la sección de “Reconocimientos” (393). Según Cariño, en julio de 1934, Agustín Magaldi estaba visitando Chivilcoy y Junín y que dicho cantante fue a comer a la pensión de doña Juana Ibarguren. Durante el almuerzo Magaldi dominaba la conversación de la mesa, pero al final sólo hablaba con Evita. En dicha conversación Evita declaró: “Magaldi es el mejor cantor que hay. Yo también voy a ser la mejor actriz” (314). Dos aspectos que sobresalen en este relato son el magnetismo de la personalidad de Evita y su determinación para lograr sus metas. Pero lo que resulta controversial es que Evita llega a un acuerdo para irse con Magaldi a Buenos Aires y a través de los contactos del cantante logra conseguir un trabajo en la radio. Ya instalada en Buenos Aires, el autor-narrador sostiene que Magaldi, “Pasaba la mañana y parte de la tarde en la pensión de la avenida Callao donde vivía Evita. Allí compuso sus más

hermosas canciones de amor...” (318). Su relación dudosa con Magaldi y su convivencia con Perón antes de casarse fueron aspectos de su vida utilizados por sus detractores para atacarla y calificarla de “trepadora,” calificativo utilizado para sugerir que Evita había utilizado sus relaciones para conseguir sus fines.

La última parte del relato de la vida de Evita trata sobre su nacimiento y niñez en Los Toldos. Martínez pone en boca de doña Juana Ibarguren el relato de esta etapa en la vida de su hija. El personaje comienza diciendo: “Desde que Evita vino al mundo sufrí mucho” (366). El sufrimiento que describe doña Juana es debido al distanciamiento de su pareja, Juan Duarte, después del nacimiento de su última hija, Evita. Juan Duarte no estaba casado con doña Juana pero tuvo con ella cinco hijos. Con su familia legítima, Duarte tuvo tres hijas. De todos sus hijos, Evita fue la única que Duarte se negó a reconocer. De hecho, Duarte vio a Evita muy pocas veces en el resto de su vida que “si se le hubiera cruzado en el medio del campo no la habría reconocido” (367). Un hecho que Martínez hace resaltar es el funeral de Juan Duarte al que doña Juana y sus hijos asisten pero al que no son bien recibidos. Doña Juana es confrontada por la familia legítima, pero finalmente logra que sus hijos se despidan de su padre biológico. De su padre Evita recibió rechazo, ilegitimidad y humillación. En contraste, se puede notar la importancia que Perón tuvo para Evita por aceptarla, legitimarla y elevarla a lo más alto que podía llegar una mujer argentina.

Los comentarios del autor-narrador aparecen como parte del discurso novelesco que ayudan a explicar aspectos sobre la vida de Evita. El capítulo ocho, “Una mujer alcanza su eternidad”, es un buen ejemplo de estas intervenciones. En este capítulo el autor-narrador enumera las razones que hicieron que Evita se convirtiera en un mito

popular. El narrador subraya el hecho que en menos de cuatro años Evita surgió del anonimato para instalarse como "...Benefactora de los Humildes y Jefa Espiritual de la Nación" (183). Su muerte prematura, a los treinta y tres años, y el sentido de tragedia nacional que se experimentó en Argentina, colocan a Evita a la par de los otros mitos como Gardel y el Che Guevara. Asimismo, se señala que su compromiso con la causa de los pobres, la llevó a tener una alta popularidad entre dicho segmento social. También la relación de pareja con Perón, especialmente su total devoción a su marido, es señalada por el narrador como otra razón para haber alcanzado el nivel de mito popular. Estas explicaciones sobre la popularidad de Evita son positivas; sin embargo, hay otras que resultan controversiales. En este sentido, el autor-narrador sostiene: "Los ayudantes de Evita dejaban caer fajos de dinero cuando ella pasaba por las poblaciones" (193). También se afirma que Evita tomaba billetes, los besaba y arrojaba al aire. La popularidad de Evita parece haber sido ayudada por incentivos económicos que la Primera Dama podía dar a sus seguidores. El narrador, sin embargo, señala que muchos peronistas conservaron billetes y otros objetos tocados o besados por Evita como recuerdo para su veneración (194). La intervención del narrador sirve para explicar cómo Evita se convierte de una mujer común y corriente en un mito.

Como se ha dicho, esta historia de la post-vida de Evita comienza con la narración de los últimos días de su muerte, el embalsamamiento de su cuerpo y el secuestro de su cadáver por parte de los militares tras el derrocamiento de Perón en 1955. La custodia y ocultamiento del cuerpo de Evita por el coronel Carlos Eugenio de Moori Koenig, los oscuros instintos y sentimientos que el cadáver despierta en el militar, y el poder maléfico en contra de los que perturban la paz de dicho cuerpo es la trama principal, la cual sigue

un orden cronológico. Desde el principio de la novela se pone de relieve la importancia simbólica del cuerpo de Evita para la clase obrera de Argentina. Tres años después de su muerte y poco después del derrocamiento de Perón, el gobierno militar decide que el coronel Moorí Koenig, ex-edecán de la Primera Dama, debe ocultar el cadáver. El vicepresidente de la república declara: “Muerta...esa mujer es todavía más peligrosa que cuando estaba viva. El tirano lo sabía y por eso la dejó aquí, para que nos enferme a todos” (25). El temor a la figura ya mitificada de Evita en la mente de los argentinos, hace que su cuerpo se convierta en un símbolo poderoso que los militares antiperonistas quieren ocultar. El material inflamable con que su cuerpo está conservado, también es aludido con un sentido simbólico: “Muerta, se iba a convertir en un incendio” (47). Evita es comparada con una bomba incendiaria que puede explotar en contra de sus adversarios. También, los militares están conscientes que mientras los peronistas sepan sobre la existencia del cadáver, el mito sobre Evita seguiría creciendo. El doctor Ara, también está consciente del valor simbólico de Evita. De hecho, el embalsamador le dice a doña Juana: “Viva, su hija no tenía par, pero muerta, ¿qué importa? Muerta puede ser infinita” (55). Para los militares se torna una necesidad imperiosa de ocultar el cuerpo de Evita. El recorrido de los lugares donde los militares ocultan el cadáver y los extraños hechos que acontecen a los que esconden el mencionado cadáver es el hilo que une a la novela desde el principio hasta el capítulo quince.

El relato de esta historia, sin embargo, es interrumpido por Martínez en varias oportunidades para dar a conocer el proceso de escritura de su novela. A diferencia de la historia principal, estas interrupciones metaficcionales se dan mayormente por un narrador en primera persona. El acto de escritura de Santa Evita se convierte en una

historia paralela que hace posible la integración de otras historias, como el encuentro del autor-narrador con personajes de la vida real (como el encuentro con la viuda del coronel Koenig Moori) y la incorporación de otros tipos de representación como el testimonio y el guión cinematográfico.

En una de las primeras intervenciones del autor-narrador, Martínez afirma que con excepción de Evita y el coronel Koenig Moori, él ha conocido a todos los personajes reales mencionados en su novela (55). Uno de estos personajes es la viuda del Coronel Koenig Moori. Esta afirmación le sirve a Martínez como preámbulo para integrar la historia de su encuentro con la viuda del coronel. En la sección de “Reconocimientos,” Martínez agradece a la viuda y su hija Silvia, quienes hablaron con el escritor una noche de 1991 (393). En dicho encuentro, el autor-narrador habla con la viuda sobre el cuento de Rodolfo Walsh, “Esa Mujer”. Según el autor-narrador, el “...alude a una muerta que jamás se nombra, un hombre que busca el cadáver—Walsh—y a un coronel que lo ha escondido” (56), y un castigo que pesa sobre el coronel del cuento. El autor-narrador quiere averiguar si lo relatado en el cuento se fundamenta en la realidad histórica. La viuda confirma su sospecha afirmando: “—Lo de Walsh no es un cuento... Sucedió” (57). Martínez muestra que, a veces, lo que a primera vista parece un relato meramente ficcional se basa en la realidad. El autor confirma su sospecha de que el encuentro entre Walsh y el Coronel fue un hecho verídico. La viuda conserva las grabaciones de las conversaciones que avalan la veracidad de dicho encuentro. Asimismo, la viuda confirma el terrible fin de su marido, hecho que atribuye a su participación en el ocultamiento del cadáver. Según la viuda, “La culpa la tuvo Evita... Toda la gente que

anduvo con el cadáver acabó mal” (59). El coronel Moori Koenig, se había dado por completo al alcohol, enloqueció y antes de morir, llamaba a gritos a la muerte (59).

Martínez incluye esta historia paralela en la novela con el fin de mostrar el mito que se ha creado en torno al cuerpo de Evita en la vida real. De hecho, en sus investigaciones, el narrador de la novela ha descubierto una serie de coincidencias que sostienen que aquellos que mudaron el cadáver de Evita sufrieron alguna tragedia. Ante este descubrimiento, trata de desvincular la figura de Evita de dichas tragedias. Según el narrador, la perturbación de la paz de cualquier muerto tiene consecuencias nefastas: “...los cadáveres [en general] no soportan ser nómades. El de Evita parecía sublevarse cuando lo movían de un lado a otro” (61). Al tratar de dar una explicación lógica de lo acontecido a los que perturbaron la paz del cuerpo de Evita, el novelista se afirma en otro mito que probablemente provenga de la creencia popular de los argentinos. El narrador resiste la creencia del mito del poder maléfico del cadáver de Evita, y explica las tragedias como una suerte de castigo divino contra aquellos que perturban la paz del eterno descanso, considerado normalmente como un derecho sagrado. En todo caso, la explicación que Martínez propone es tan discutible como el mito que se ha creado en torno al cadáver de Evita.

El cruce del discurso de una entrevista considerada como periodística con el discurso novelesco basado en la investigación tiene como fin, por un lado, mostrar cómo se erige el mito de Eva como figura maléfica, y por otro lo deconstruye. Si bien es cierto que Martínez logra mostrar cómo se construye el mito, no logra deconstruirlo de manera convincente debido a que su explicación se fundamenta en otro mito. El entrecruce de estos dos discursos, no obstante, muestra que la ficción muchas veces puede explicar de

una manera verosímil y razonable que a veces, los mitos tienen origen en hechos del mundo real que no tienen una explicación lógica.

El tema del mito de Eva como figura perversa es también abordado por el narrador por medio de la crítica literaria. Según el narrador, “El mito se construye por un lado y la escritura de los hombres, a veces, vuela por otro” (197). Esta afirmación explica que algunos intelectuales utilizaron sus obras para promover el mito de Evita como un personaje tenebroso (tal vez con justa razón), en vista de la persecución a que fueron objeto dichos escritores durante el gobierno peronista. Como contraste a esta postura, el mito popular que se ha construido alrededor de Evita le ha sido mayormente favorable. El mito sobre Evita en realidad existe solamente en la cultura popular; en la cultura culta es una creación de los escritores. El autor-narrador que pertenece a la cultura culta va a comentar la forma en que los escritores como Julio Cortázar, Juan Carlos Onetti y Jorge Luis Borges tratan de crear una imagen negativa de Evita.

En su comentario sobre la novela El examen, el narrador sostiene que para Cortázar Evita representa “...el regreso a la horda, es el instinto antropófago de la especie, es la bestia iletrada...” (197). El narrador explica que para algunos intelectuales era difícil aceptar que una mujer venida de la provincia y sin educación ocupara una posición de poder no reservada para la gente de su estrato social. Según el narrador, en la sociedad argentina de mitad del siglo veinte se esperaba de las mujeres de provincia que se ocuparan de oficios como “...bordar, almidonar las camisas, encender el fuego en la cocina, cebar el mate, bañar a los chicos...” (198). Al romper estos moldes sociales establecidos e invadir un terreno del cual son parte los intelectuales, Evita provoca en ellos una reacción de máximo rechazo.

No sólo en vida existe el odio mutuo entre Evita y la clase dominante sino que éste continúa después de su muerte. El narrador comenta que en el cuento “Ella,” Juan Carlos Onetti “tiñó el cadáver de verde, lo hizo desaparecer en un verdor siniestro” (198). En el mencionado cuento, Onetti quiere pensar en Evita como un cadáver en descomposición que ya no existe y no tiene relevancia en el mundo de los vivos. Irónicamente, el cadáver de Evita ha quedado en un estado incorruptible gracias al embalsamamiento de su cuerpo realizado por el doctor Pedro Ara. En vez de desaparecer de la vida de los argentinos, de acuerdo con los mismos militares, en su estado actual Evita se ha convertido en un símbolo poderoso.

Sobre el cuento, “El simulacro,” el narrador comenta que la intención de su autor, Jorge Luis Borges, es parodiar la forma en que la gente humilde expresa su dolor por la muerte de Evita. El narrador afirma que el propósito de Borges es “...poner en evidencia la barbarie del duelo y la falsificación del dolor a través de una representación excesiva” (199). El hecho de recrear la capilla ardiente con una muñeca de pelo rubio representando el cadáver de Evita y un hombre de luto representando a Perón no consigue el efecto de ridiculizar a los seguidores de Evita. Por el contrario, muestra la creatividad del pueblo de formar un espacio en donde pueden expresar su dolor por la pérdida de un ser querido. Según el narrador, lo que el cuento consigue transmitir es “...un homenaje a la inmensidad de Evita: en “El simulacro,” Evita es la imagen de Dios mujer, la Dios de todas las mujeres, la Hombre de todos los dioses” (199). El narrador interpreta esta forma metafórica de velar a Evita como algo que es común en el ámbito religioso; esto es, venerar la imagen de un santo que representa a un fallecido o a Dios.

Finalmente, el narrador comenta dos obras en que sus escritores, Raúl Roque Damonte (Copi) y Néstor Perlongher, tocan el tema de Evita a través de su sexualidad. El primero de ellos en su drama, Eva Perón, muestra a Evita en sus últimos y más críticos momentos. Todos los actores del mencionado drama (incluyendo al que representa a Evita) son travestis. En el drama se exageran los rasgos de la personalidad intempestiva de Evita. Al parecer, la representación de Evita por un travesti pretende mostrar que el carácter fuerte y violento de la Primera Dama es atípico en una mujer y más parecido al de un hombre. Basado en la personalidad dominante de Evita, Copi la representa como un ser intermedio entre mujer y hombre. Pero lo que aparece como un ataque directo a la Primera Dama y que Martínez cita directamente, es un monólogo en que ella declara:

... Ya no soy la que fui. Hasta mi muerte tuve que hacerla sola. Todo me lo permitieron. Iba a las villas miserias, repartía billetes y les dejaba todo a los grasitas: mis joyas, el auto, mis vestidos. Volvía como una loca, toda desnuda en el taxi, sacando el culo por la ventanilla. Como si ya estuviera muerta, como si sólo fuera el recuerdo de una muerta. (199)

Esta representación puede ser considerada como una parodia de Evita como persona y de su participación en la acción social. Martínez, sin embargo, aclara que ésta no es una representación perfecta porque es una imitación de un personaje y una esfera social que Copi desconoce. Según el narrador, “Copi no tuvo la calle que había tenido Evita, y en ese texto se nota” (200). Debido a que Copi perteneció siempre a la clase más adinerada e influyente de su país, el narrador sostiene que no le resulta natural. Martínez también indica que en la mencionada obra, Copi le hace decir a Evita: “Soy la Cristo del

peronismo erótico... Cójanme como quieran” (200). Su representación de Evita es irreverente por las connotaciones sexuales con que se le asocia. Copi distorsiona el compromiso apasionado de la Primera Dama con el pueblo peronista con una entrega de tipo sexual.

Néstor Perlongher sigue la misma línea de representación de Evita que Copi. El narrador comenta que Perlongher “quiere desesperadamente ser Evita, la busca entre los pliegues del sexo y de la muerte...” (200). A diferencia de Copi, el narrador aclara que Perlongher “habla el mismo lenguaje de la toldería, de la humillación y del abismo” (201). En su publicación de cuentos, Evita vive, Perlongher hace aparecer a la Primera Dama en su mundo de drogas y sexo. No es la intención del autor denigrar la figura de Evita sino de integrarla a su mundo y proponer que se puede continuar viviendo después de morir. El narrador explica que Perlongher escribió estos cuentos poco después de enterarse de que tenía sida y de que “...soñaba con la resurrección” (201).

Por medio de la crítica literaria de estas dos obras, el narrador reflexiona que la pasión sexual no fue en realidad una característica sobresaliente en la vida de Evita. El narrador apoya su tesis diciendo que “los que conocieron su intimidad pensaban que era la mujer menos sexual de la tierra” (202). Lo que el narrador olvida mencionar, y que defiende su tesis con más fuerza, es que la enfermedad que padecía Evita seguramente la imposibilitaba de sostener relaciones sexuales con normalidad y aún menos, hallar satisfacción en esta actividad humana.

La crítica literaria le sirve a Martínez para exponer la postura de otros escritores en relación a Evita que generalmente ha sido negativa. El novelista deconstruye el mito creado sobre ella por algunos escritores como un monstruo. No es la bestia salvaje como

lo supone Cortázar, o el cadáver verde de Onetti, ni la promiscua sexual de Copi y Perlongher. Pero en el proceso de deconstruir el mito malévolos creado por los escritores, también deconstruye el mito popular de Evita como una santa. Martínez rebaja la imagen de Evita como simplemente "...una mujer autoritaria, violenta, de lenguaje ríspido" (79).

En el capítulo cuatro, el narrador interviene nuevamente para introducir otro tipo de discurso: el testimonio de Julio Alcaraz, peluquero y confidente de Evita. Este testimonio, o supuesto testimonio, es materia de controversia. Por un lado, Martínez, en su sección de "Reconocimientos," dedica las siguientes palabras de agradecimiento: "A Julio Alcaraz, por su relato del renunciamento" (393). Aunque no profundiza en la naturaleza de la información que consigue, Martínez admite que ha escuchado una versión sobre el renunciamento por parte de Julio Alcaraz. Por otro lado, en el artículo que concede a la Revista Américas, se refiere a esta sección de la novela. Según Martínez, el hecho inexplicable de negarle a Evita la posibilidad de ser candidata a la vicepresidencia le hace reflexionar sobre las posibles razones de la actitud controversial de Perón. En el mencionado artículo, Martínez declara: "Ahí es cuando decidí imaginarme lo que había ocurrido a través de Julio Alcaraz, el peluquero que diseñó su famoso peinado. Lo que le atribuí a ese hombre, lo inventé por completo. Es todo falso" (Bach 20). Esta contradicción, entonces, echa una sombra de dudas sobre lo que representa la información proporcionada por Alcaraz y lo que es imaginado por Martínez. En todo caso, se introduce un testimonio cuyo contenido es cuestionable.

Martínez integra este discurso en forma de monólogo, creando una situación en que Julio Alcaraz decide revelarle algunas informaciones que ha guardado por muchos años en secreto. El narrador sostiene que después de escuchar a Alcaraz, transcribe el

testimonio. Sobre el documento final dice: “Lo que sigue, mal que me pese es una reconstrucción. O, si alguien lo quiere, una invención: una realidad que resucita” (86). El narrador se expresa sobre el supuesto testimonio de una manera muy ambigua que lo sitúa entre una reconstrucción y una invención.

El testimonio es relatado mayormente en primera persona y es presentado con letras bastardillas para diferenciarlo del discurso novelesco. El personaje de la novela, Julio Alcaraz, describe a la gran multitud exigiendo la proclamación de Evita como candidata a vicepresidenta. El ambiente de efervescencia popular es contrastado con el estado físico de tristeza y soledad de Evita: “*En el centro de aquella esplendorosa algarabía, Evita estaba sola... Estaba pálida, más flaca, con los pómulos tirantes*” (95). Lo paradójico de la descripción de Alcaraz es que el día en que Evita alcanza la cúspide de su popularidad, es un día de soledad y frustración.

En la recreación (o invención) del diálogo, Evita le expresa a Julio sus sentimientos de frustración diciendo: “*La política es una mierda, Julio. Nunca te dan lo que te corresponde. Si sos una mujer, peor. Te basurean. Y cuando querés algo de verdad tenés que ganártelo con los dientes. Me han dejado sola. Cada día que pasa estoy más sola*” (95). El valor de esta recreación es de imaginar a Evita en sus momentos íntimos, evaluando la situación política que la rodea. Es decir, detrás de la poderosa imagen pública que Evita proyecta, la recreación trata de mostrar la parte humana y privada del personaje: sus frustraciones, sentimientos de incompreensión y vulnerabilidad en un momento crucial de su vida. En el diálogo imaginario con Alcaraz, Evita expresa su malestar diciendo:

Los únicos que me hablan claro aquí son los grasitas. Con los demás

tenés que usar el diccionario. Los generales se reúnen con Perón a escondidas para pedirle que no me deje ser candidata. ¿Sabés lo que le contesta? Que se metan el cargo en el culo, que yo soy yo y hago lo que se me da la gana. Pero no hago lo que se me da la gana. En esta historia se está metiendo mucha gente, Julio. Es un nido ãe intrigas, de zancadillas; no te das una idea. Hasta Perón se está empezando a cansar. El otro día lo agarré y le dije: ¿Vos querés que renuncie? Yo renuncio. Me miró con expresión ausente y me contestó. Hací lo que te parezca, Chinita. Lo que te parezca. (96)

La recreación de esta instancia sugiere la intromisión de los militares en la decisión de Perón para impedir la candidatura de Evita. Ellos están conscientes de que Perón tiene la última palabra sobre quién será su acompañante de boleta. La tesis de Martínez, en este caso, es que los militares no quieren que Evita se convierta en la segunda autoridad del país. Esta tesis, sin embargo, no explica las razones que tienen para oponerse a la candidatura de Evita.

Por medio de la ficción, Martínez imagina la difícil posición de Perón de tratar de complacer a su esposa y a sus colegas militares a la misma vez. Martínez reconstruye imágenes de tensión dentro de la pareja en relación a este tema. En la representación, Perón se muestra indeciso, y Evita aparece irritada y confundida por las explicaciones ambiguas de su marido:

Hay que tener cuidado con el partido, me dijo. El partido sos vos, le contesté. Dejáme que lo piense, Chinita, dijo. Ahora estoy ocupado. Es la primera vez que no sabe qué hacer. Esta mañana tuvimos una

agarrada. Yo insistí con el tema. El se dio cuenta que yo iba a explotar y trató de calmarme. Queda muy mal que te proponga yo, dijo. No hay que mezclar nunca el gobierno con la familia. Hay que ser delicado con las formas... (97)

Martínez imagina a Perón dándole a Evita vagas excusas por la renuencia a aceptar su candidatura. La falta de claridad del General es, según el autor, la causante de las acaloradas disputas con su pareja. Esta opinión es hasta cierto punto verosímil. Debido a la naturaleza de la enfermedad que padece Evita, lo inverosímil es que ella no mencione ni sospeche nada sobre la gravedad de su salud. Según la versión de la novela, lo único que enfurece a Evita es ignorar la razón verdadera de Perón para no apoyarla, y eso la hace sentirse traicionada por su marido.

El supuesto relato de Alcaraz es interrumpido temporalmente para introducir un guión cinematográfico sobre el Cabildo Abierto del Justicialismo. El narrador afirma que escribió un guión de cine entre 1972 y 1973. Su objetivo es “reconstruir la historia de la candidatura frustrada con fragmentos de noticieros y procesiones de fotografías” (98). El narrador acude a Julio Alcaraz para comprobar la exactitud de la representación cinematográfica. Mientras el narrador lee su guión, Alcaraz escucha, comenta y corrige el relato. El propósito de Martínez de incluir este guión en su novela es para revisar la historia a través de otro tipo de representación que integra imágenes visuales auténticas. Martínez quiere demostrar que lo visual tampoco puede representar la historia completa.

En la novela, el guión es presentado a doble columna. En la primera columna (del lado izquierdo) se explica lo que la película muestra sobre el ambiente reinante durante el

Cabildo Abierto y los detalles que se destacan en relación a los líderes del peronismo. Al principio de la narración, en la primera columna, se describe lo siguiente:

Panorámica de la multitud.

Desde el palco oficial hasta
el obelisco no cabe un alfiler. Flamean las banderas.

Las tomas aéreas revelan
que hay millón y medio de
personas. Bosques de carteles en el centro de la calle.

La luz es áspera, muy contrastada. Sol tibio, como se
advierte por las ropas de la
gente... Un reloj: las cinco
y veinte de la tarde. (99)

El contraste que se presenta en las imágenes entre la multitud y el frío clima, nuevamente llevan a pensar en Evita. Metafóricamente, Evita es la luz y el calor del día que se va extinguiendo. Las imágenes muestran detalles de gestos y acciones de los máximos líderes. En un momento dado, se describe a Perón y al secretario de la CGT, José Espejo, de la siguiente manera:

En primer plano, la expresión
incómoda del general. El latigazo de un tic le alza las

cejas. El secretario general de
la CGT, de figura redonda,
algo grotesca, toma el micró-
fono... (100)

Las expresiones de tensión de los máximos líderes hacen sospechar que algo anda mal. Una señal es que Evita, a quien la multitud viene a apoyar, está ausente del palco oficial. Estas imágenes preocupantes, sin embargo, contrastan con el optimismo y el ambiente festivo de la multitud.

En la segunda columna (del lado derecho) se presenta el discurso de los líderes desde el palco oficial. El primero en hacer uso de la palabra es el secretario general de la CGT, José Espejo. Su discurso, sin embargo, es interrumpido por el clamor de la multitud que corea el nombre de Evita. De hecho, la intervención de la multitud se convierte en la voz más importante del evento. La figura de Perón, queda relegada a un segundo plano.

En su discurso, Evita pide a la audiencia cuatro días para pensar y tomar una decisión sobre su candidatura a la vicepresidencia. Esta petición tiene una respuesta negativa por parte de sus seguidores. De ahí en adelante el discurso se transforma en un diálogo entre Evita y la multitud. Mientras Evita explica, "*Compañeros. Entiendanme. Yo no renuncio a mi puesto de lucha. Renuncio a los honores*" (107), el coro colectivo la presiona respondiendo, "*Con-tes-ta-ción! Di-ga-que-sí!*" (108). El discurso de Evita continúa en un tira y afloje con la multitud que quiere una respuesta inmediata. Finalmente, por orden del general Perón, el secretario de la CGT debe levantar el acto de forma inmediata,

Compañeros...La Señora...
La compañera Evita nos
pide sólo dos horas de espe-
ra. Nosotros vamos a que-
darnos aquí hasta que nos
dé su resolución. No nos
vamos a mover hasta que
dé una respuesta favorable
a los deseos del pueblo tra-
bajador. (114)

En el discurso novelesco que se yuxtapone con el guión, se comentan algunos aspectos rescatados en esa representación cinematográfica. El contenido del documental muestra la historia oficial que han conocido todos los argentinos sobre el Cabildo Abierto. Pero como lo sostiene Julio Alcaraz, “La otra [historia] no está filmada. Está fuera del cine” (115). Es decir, el cine muestra solamente la historia que puede captar por medio de los lentes de las cámaras. Asimismo, el narrador se refiere a las limitaciones del cine diciendo: “En el cine no hay historia, no hay memoria. Todo es vida contemporánea, presente puro. Lo único verdadero es la conciencia del espectador” (115). Las imágenes y voces grabadas del Cabildo Abierto sólo consiguen mostrar lo inmediato, sin una perspectiva histórica ni un contexto más amplio para explicar ese presente representado.

Después de terminar la representación cinematográfica, Martínez crea la situación por la cual Julio Alcaraz quiere complementar la información del guión con el lado desconocido de la historia. Es decir, Martínez vuelve al testimonio simulado de Alcaraz.

Este personaje comienza su relato diciendo: “*Al terminar el Cabildo Abierto, Evita me pidió que la acompañase a la residencia presidencial*” (116). Según este personaje, mientras estaba con Evita, Perón llegó y llevó a su esposa al dormitorio para hablar privadamente. Desde afuera, Julio Alcaraz puede escuchar la acalorada conversación de la pareja. Perón le advierte a Evita: “*Dentro de un rato, el partido va a proclamar tu candidatura. La vas a tener que rechazar*” (117). Evita rechaza violentamente la orden de su marido diciendo, “*A mí no me van a presionar los hijos de puta que te han convencido a vos. No me van a presionar los curas ni los oligarcas ni los milicos de mierda*” (117). Según esta recreación, Evita no sabe con certeza cuál de sus adversarios está influenciando a Perón en su contra. De hecho, en el altercado, Evita le pide una explicación clara a su marido: “*—Quiero saber por qué. Explicámelo y me quedo tranquila*” (117). Perón elude la respuesta y la frustración de Evita llega a su punto límite insultando a su marido por no apoyarla:

--Sos un hijo de puta—la oí estallar--. Sos el peor de todos. Yo no quería esa candidatura. Por mí, te la podías meter por el culo. Pero llegué hasta aquí y fue porque vos quisiste. Me trajiste al baile, ¿no? Ahora bailo. Mañana a primera hora hablo por la radio y acepto. Nadie me va a parar. (117)

Aunque Martínez crea la situación de un altercado como preámbulo de una revelación dramática, es poco probable que Evita en la realidad no estuviera al tanto de lo que le acontecía por ser la esposa del General y por la astucia que siempre la caracterizó. Pero en la situación imaginada por Martínez, Perón se ve obligado a revelar a Evita la razón de su oposición a la candidatura de vicepresidenta. El personaje de Alcaraz sostiene:

Por un instante, hubo silencio. Sentí las respiraciones agitadas de los dos y tuve miedo de que también se oyera la mía. Entonces, él habló.

Separó las sílabas, una por una, y las dejó caer:

--Tenés cáncer—dijo—. Estás muriéndote de cáncer y eso no tiene remedio.

Nunca voy a olvidar el llanto volcánico que se remontó en la oscuridad en la que yo me ocultaba. Era un llanto de llamas verdaderas, de pánico, de soledad, de amor perdido.

Evita gritó:

--¡Mierda, mierda!

Oí correr a las mucamas y me marché, sonámbulo, de la casa. (118)

El supuesto testimonio de Alcaraz sirve para dar una posible explicación a un hecho que la historia no ha podido esclarecer satisfactoriamente. Pero esta posibilidad abre otros interrogantes que han quedado sin una clara respuesta, como, por ejemplo, ¿fue en realidad la condición física la única razón de Perón para negar a Evita su ansiada candidatura? Es razonable pensar que la aceptación de su candidatura hubiera sido un último homenaje y agradecimiento por una labor bien hecha. Por otro lado, si como se supone en el testimonio simulado de Alcaraz, que los militares y la Iglesia Católica se oponían a su candidatura, ¿cuáles eran las razones de su oposición?

Por medio del testimonio simulado, Martínez representa un tipo de gobierno en que todo el poder y la información están centralizados en la figura del general Perón. Aunque se trata de un gobierno democrático, Perón no puede alejarse de la estructura jerárquica de la institución militar. Perón recibe la información sobre las reacciones de

los diferentes sectores de la sociedad como los militares, la iglesia, la oligarquía y la clase obrera. En esta representación se llega al extremo de mostrar que ni su esposa tiene acceso a toda la información. Las palabras de Evita en contra de los militares y los curas parecen ser un intento por adivinar de dónde provienen los ataques en su contra. La realidad de Argentina es como un gran rompecabezas, y Perón es el único con todos los pedazos para armarlo.

La yuxtaposición de los diversos discursos como el testimonio simulado de Alcaraz, el cinematográfico y la misma novela, tiene como propósito mostrar que la realidad tiene diferentes facetas y que muchos aspectos no quedan documentados para la historia. Por medio del testimonio simulado de Alcaraz, Martínez muestra que hay una parte íntima que esconde mucha información y que está fuera del alcance de los relatos de la historia. Es justamente la acción privada de Perón e inexplicada por la historia lo que Martínez aprovecha para sugerir una posibilidad creíble de la frustrada nominación de Evita. Por otro lado, el guión cinematográfico representa el lado público y conocido de Perón y Evita. Aunque las imágenes son auténticas, sólo ayudan a revivir los hechos sin esclarecer las razones de Perón de negar a los “descamisados” la nominación de Evita como candidata a la vicepresidencia. Aunque nunca se podrá saber toda la verdad, el testimonio simulado de Alcaraz sirve de hipótesis que ayuda a reflexionar en las muchas razones que pudieron ser responsables de tan rotundo fracaso.

El último capítulo se convierte en un espacio en el que Martínez da su propio testimonio sobre los hechos que le llevaron a escribir su novela. Esta narración se da en primera persona y la acción toma lugar a fines de junio de 1989. El narrador cuenta que un día viernes, cerca de la medianoche, recibió una llamada telefónica de parte de los

militares que años atrás se habían hecho cargo del cadáver de Evita. Estos militares estaban reunidos en un restaurante y, según uno de ellos, le querían aclarar algunos detalles imprecisos aparecidos en La novela de Perón. Como uno de los tantos intelectuales que fueron perseguidos por la dictadura militar, Martínez tuvo sus dudas para asistir a la cita a la que le invitaban esa noche, pero terminó por acceder, porque como él mismo lo explica: “Permitir que una historia como ésa me pasara de largo era un acto de alta traición contra mi conciencia” (387). En dicho encuentro, uno de los militares, Carlo Maggi, corrige la información dada por Martínez de que Evita había sido llevada por Moori Koenig a Bonn, y también niega que el rumor sobre las supuestas copias del cadáver sea cierto. El coronel Tulio Corominas afirma: “Hubo sólo un cuerpo. Lo enterró el capitán Galarza en Milán, y desde entonces estuvo ahí hasta que yo lo recuperé” (389). De hecho, el coronel Corominas retornó el cadáver de Evita a Perón en Madrid.

Lo más importante del testimonio de Martínez es que el encuentro con los militares le estimula a reflexionar sobre quién fue en realidad Evita. En su conversación con Martínez, el coronel que le había llamado por teléfono declaró que un presidente de la república había dicho: “Ese cadáver somos todos nosotros. Es el país” (387). De acuerdo con esta afirmación, si el cadáver metafóricamente representa al país en general, la necesidad de conocer a Evita adquiere una importancia de autoconocimiento e identidad para los argentinos. Martínez confiesa: “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” (390). La escritura viene a ser un modo de liberación de esta obsesión de

Martínez, y uno de los caminos que llevan al conocimiento de Evita, y también de la historia de los argentinos.

Hacia el final de su testimonio, en el último capítulo de la novela, Martínez escribe las siguientes palabras: “Al despertar de un desmayo que duró más de tres días, Evita tuvo al fin la certeza de que iba a morir” (391). Estas palabras son también las primeras de la novela. Es así que la obra adquiere una estructura circular en que el principio y el final se juntan. Asimismo, en el último párrafo de la novela Martínez muestra que no sigue una secuencia cronológica cuando afirma: “No sé en qué punto del relato estoy. Creo que en el medio. Sigo, desde hace mucho, en el medio. Ahora tengo que escribir otra vez” (391).

En conclusión, la transgresión de los límites de la novela hacia otros tipos de discursos en las dos obras analizadas en esta disertación permite (re)evaluar a Perón y a Evita desde múltiples perspectivas. En La novela de Perón, la (auto)biografía de Perón-López Rega muestra al General en su intención de crear un mito sobre su persona, y quedar en la historia oficial como un personaje ejemplar y heroico. El diálogo que se produce entre la autobiografía (citada en partes literalmente), la novela misma (imaginando el proceso de la producción del citado documento) y las “contramemorias” (producida en base a entrevistas periodísticas a los amigos de infancia de Perón), ayuda a desmitificar la figura del General. El discurso de la novela como el del artículo periodístico desmienten el relato de la autobiografía. Es así como surge en la novela la imagen de Perón como un hombre ya anciano y desgastado, pero que no ha perdido la astucia que siempre lo caracterizó. Por medio de la autobiografía se descubre que el ideal de Perón para gobernar a la Argentina fue la mano férrea de un militar (292). Asimismo,

la autobiografía deja entrever la admiración de Perón por el liderazo carismático de Mussolini en Italia (252). De las expresiones favorables de Perón hacia Mussolini se presume que fue el modelo imitado por el General para gobernar a la Argentina. Pero lo que salta a la vista es la falta de escrúpulos de Perón para cambiar los datos reales y mejorar su sitial en la historia. Finalmente, al revelarse esta información en los entrecruces discursivos, lleva a cuestionar el lugar privilegiado en el que la historia oficial ha colocado a Perón.

Algo similar ocurre en los diferentes discursos presentados en Santa Evita. Por medio del discurso novelesco Martínez revisa la vida de Evita para dar un perfil de su personalidad. Algunas de sus características, como la tenacidad, el valor y el carisma para hacer frente a sus limitaciones sociales son admirables. Asimismo, su identificación con los pobres en quienes ve reflejada la historia de su pasado de humillación merece ser mencionada. Pero llevados al terreno de la política, algunos de sus métodos para alcanzar la adhesión del pueblo al peronismo resultan demagógicos. Martínez muestra que Evita en algunos casos utilizó la ayuda social como moneda de cambio por la lealtad del pueblo a Perón. Su estilo autoritario y sectarista excluyó a los que no eran militantes peronistas. También en los comentarios del narrador se señala el uso del dinero como manera de atraer la atención de los pobres al peronismo. Si se toma en cuenta que se utilizaban fondos públicos en estas campañas del peronismo, se puede afirmar que hubo un mal uso de los recursos del país. Pero el mito de Evita se debe en parte a la llamada “justicia social” implementada por la Primera Dama. Sin este programa, difícilmente Evita hubiera alcanzado la notoriedad que logró en su momento, a pesar de que lo utilizó muchas veces para manipular al pueblo. Lo que Martínez olvidó enumerar como una de

las razones de la creación del mito de Evita, fue el uso efectivo de los medios de comunicación utilizados para la propaganda del peronismo.

El discurso novelesco sobre la post-vida de Evita realza la importancia del cadáver de la Primera Dama como un símbolo del pueblo argentino. Martínez desmitifica el supuesto poder maléfico del cadáver de Evita de los que perturban la paz del cadáver. Lo que resulta más importante, sin embargo, es la acción macabra de los militares de secuestrar el cuerpo de Evita y de vejarlo, en un intento de borrar todo vestigio del peronismo. En un nivel simbólico, lo que le acontece a Evita es lo mismo que le ocurre al pueblo argentino durante el régimen militar. La paz de Argentina es perturbada y la dignidad de su pueblo es pisoteada. Es por eso que al final de la novela se afirma que uno de los presidentes dijo: “Ese cadáver somos todos nosotros. Es el país” (387).

El guión cinematográfico revela claramente el tipo de liderazgo demagógico del General Perón. Aunque el mismo Perón dice que él hace lo que el pueblo dice, en realidad ocurre todo lo contrario; es el pueblo que se somete a la voluntad de su liderazgo absoluto. Las palabras iniciales de José G. Espejo aclaran cuál es la cadena de comando del peronismo: “Mi general, ... he aquí reunido al pueblo de la patria para decirle a usted, su único líder ... como en todas las grandes horas, ¡presente mi general!” (100). Al final del guión queda claro que no se hace lo que el pueblo pide sino lo que Perón ordena. El guión cinematográfico también muestra la única ocasión en que Evita se ve bajo el control de alguna persona, es decir, su marido el general Perón. Pero también se observa que Evita está de acuerdo con el tipo de liderazgo de su marido. De hecho, ella ayuda a crear un mito sobre Perón cuando declara, “Perón es la patria, Perón

es todo ...” (104). Con esta declaración Evita eleva la figura de su marido a un nivel simbólico justificando su sometimiento como el de sus seguidores a Perón.

Mientras que el guión cinematográfico muestra el lado público de los Perón, el testimonio de Julio Alcaraz ayuda a Martínez a recrear el lado más íntimo y menos conocido de la pareja. Aparece así la figura de Evita como una mujer de carácter intempestivo que no se intimida ante su marido pero que está consciente que su poder político deriva de su relación con el General. El supuesto testimonio de Alcaraz también sugiere los posibles enemigos que se oponen a la candidatura de Evita a la vicepresidencia; por un lado están los militares, y por otro, la Iglesia Católica. El testimonio de Alcaraz ayuda a aclarar la postura política de las diversas instituciones de la sociedad argentina ante la figura de Evita.

Por medio del testimonio de Julio Alcaraz se puede ver a Evita en su intimidad y la forma en que ella percibe la realidad que la rodea. Otros discursos, como el novelesco y la crítica literaria, muestran cómo otros individuos evalúan a Perón y Evita. En La novela de Perón el discurso novelesco sirve de espacio a varios personajes marginales, como los amigos de infancia de Perón, para expresar su opinión sobre la figura del General. En Santa Evita, la crítica literaria muestra que algunos escritores han ayudado a construir el mito de la Evita autoritaria, perversa y vengativa, mientras que la opinión del narrador ayuda a derrumbar dicho mito. La participación del narrador como testigo e investigador de los hechos en ambas novelas revela la importancia y vigencia del tema y el deseo de saber quiénes en realidad fueron los Perón en su época y cuál es su relevancia en el presente de Argentina. El entrecruce de los variados discursos muestra a estas dos figuras desde múltiples perspectivas. Los puntos de vista de los personajes a veces

resultan contradictorios, lo cual hace necesaria la participación del lector para evaluar las diversas versiones y determinar cuál es la más verosímil.

D. La metaficción en La novela de Perón y en Santa Evita

Según muchos críticos como Patricia Waugh, Linda Hutcheon, Franklin García Sánchez, Elzbieta Sklodowska, y otros, la metaficción es un recurso frecuentemente observado en la ficción posmoderna. Patricia Waugh ha dicho que si bien es cierto el término de “metaficción” es relativamente nuevo, es una tendencia que siempre ha existido en la novela. Además, sostiene que la metaficción “is as old (if not older) than the novel itself...is a tendency or function inherent in all novels”(5). Por su parte, Inger Christensen recalca que es necesario distinguir entre el nombre de “metaficción”, de reciente adopción, y el origen mismo de dicho fenómeno que es de una larga tradición. Christensen menciona a Miguel de Cervantes y Lope de Vega como ejemplos de escritores antiguos que utilizaron este recurso en sus obras (9), y en su libro Meaning of Metafiction, analiza las obras de Laurence Sterne y John Barthes, representantes de los siglos dieciocho y veinte, en los que se observa este fenómeno. Es, sin embargo, en la época posmoderna cuando la metaficción ocupa un papel preponderante en la novela.

Patricia Waugh ha definido la metaficción de la siguiente manera:

Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about its relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such

writings not only examine the fundamental structure of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text. (2)

De acuerdo con la definición de Patricia Waugh, la metafiction es una tendencia de algunas obras de recordar deliberadamente al lector que la obra que lee es una creación ficcional. Generalmente, los escritores interrumpen la narración para hacer comentarios sobre el proceso de elaboración de su propia obra. A veces, el autor añade una nota al pie de la página para explicar, fuera del marco de la novela, algún detalle adicional sobre lo que se está relatando como ficción. Estos comentarios desestabilizan la confianza del lector en la sensación de realidad creada por el relato ficcional. El doble juego de crear un mundo y luego destruir la ilusión de realidad, tiene como efecto una constante (re)evaluación del lector entre lo que constituye lo real y lo imaginario. Cabe señalar que la ficción no es necesariamente un sinónimo de “mentira,” sino más bien, un modo distinto de interpretación, representación y explicación de la realidad.

Patricia Waugh también ha señalado que al comentar el autor-narrador su propia obra, rompe la barrera entre dos procesos que tradicionalmente han sido considerados distintos; es decir, la “creación literaria” y la “crítica” (6). Es común en los autores posmodernos salirse del marco de la narración ficcional para comentar su propia obra y/o aclarar y reforzar algún aspecto de la narración. Estos comentarios, que muchas veces van dirigidos al lector, pueden aparecer dentro de la narración ficcional o en forma de anotaciones al pie de la página.

En las novelas de Tomás Eloy Martínez abundan los elementos metaficticios que se observan en diversas formas y con propósitos diferentes. En general, Martínez utiliza

la metaficción para guiar al lector en su lectura de la novela y aclarar algunos pasajes que pueden resultar confusos. Un ejemplo de la preocupación del autor-narrador por la clara comprensión del lector, es la que aparece en el capítulo once de La novela de Perón, titulado “Zigzag”. El autor-narrador, consciente de la complejidad de la construcción de su obra, confiesa:

Quizá tanto zigzag en la vida de nuestro héroe desorienta al lector.

Como en la historia se avecinan hechos de índole militar (¿o tal vez política?): se avecinan inundaciones donde aguas de las más variadas especies habrán de confundirse, parece prudente hacer un alto y recordar ciertos detalles de interés. (218)

Antes de continuar adelante con la narración, el autor-narrador decide dar una síntesis de los hechos importantes ocurridos en la vida de Perón entre los años 1926 a 1930. Para el lector, llega a ser un desafío seguir las tres narraciones que se intercalan; la autobiográfica, la periodística y la novelesca. Por ejemplo, las primeras tres secciones del artículo del periodista Emiliano Zamora aparecen en el capítulo cinco, la cuarta sección en el capítulo ocho y la quinta y última sección en el capítulo once. El autor-narrador decide intervenir para ayudar al lector a (re)ordenar la historia de la vida de Perón.

El primer “zigzag” (como lo llama el narrador), es un resumen cronológico de la vida del General desde el año 1926 hasta el año 1936. En menos de una página, el autor-narrador destaca algunos hechos como el noviazgo de Perón con Aurelia Tizón (su primera esposa), la muerte de su padre, su casamiento, su nombramiento como agregado cultural en Chile y su solaridad con el removido general Francisco Fasola Castaño, del

ejército argentino. En el segundo zigzag, el autor narrador vuelve al año 1930 para resumir el perfil de Perón como militar y político y su ideología sobre el liderazgo militar. Primeramente el autor le recuerda al lector que “el capitán Perón era más un oficial de gabinete que de acción” (219) y que enseñaba historia militar. En cuanto a los que influyeron en su ideología, el autor-narrador sostiene: “A Napoleón lo recitaba como al Credo. Schlieffen era en cambio su santo Tomás de Aquino: la traducción de todos los enigmas sobrenaturales a las luces del orden natural” (220). El resumen de la vida de Perón sirve para retomar el hilo de la narración periodística que se puede perder fácilmente con las interrupciones y saltos dentro de la novela.

En el tercer zigzag, el autor-narrador declara:

El lector nos permitirá un último zigzag acelerado. En la primavera de 1970, casi cuarenta años después de los hechos que estamos a punto de narrar, el poeta César Fernández Moreno y el incipiente novelista Tomás Eloy Martínez interrogaron al general Perón en Madrid sobre la cuartelada que acabó con el gobierno democrático de Hipólito Yrigoyen en la Argentina e inició una seguidilla de protectorados militares... Recogeremos el desnudo diálogo donde las voces se entremezclan y rearmen el pasado (ese pasado) tal como fue. (220)

El autor-narrador se dirige al lector para relatar un hecho de la vida real ocurrido en 1970: el encuentro de Tomás Eloy Martínez con Perón en Madrid. Martínez se ha referido en varias oportunidades a este hecho en artículos y entrevistas.

Antes de representar la entrevista con Perón, el narrador aclara que el contenido no corresponde al mundo ficcional sino que se propone recrear la conversación con el

General tal como fue. En su representación del diálogo, más que preguntar, Martínez parece interrogar a Perón sobre su participación en los hechos políticos de 1930. El interés de Martínez es descubrir las razones de Perón para haber apoyado el derrocamiento del presidente democráticamente electo Hipólito Yrigoyen. Como bien indica el autor-narrador, el derrocamiento de Yrigoyen dio paso a una constante intervención de los militares en la política de Argentina, entre los cuales figuró el mismo Perón. Al ser confrontado por Martínez sobre el tema, Perón trata de distanciarse de la acción de algunos grupos de militares sosteniendo: “Ah, no señor. Yo en esas no quise meterme... En las mismas vísperas del golpe, el 5 de setiembre, había pedido mi pase a Uspallata porque no quería saber nada con aquellos traidores a la Constitución” (221). La reacción de Perón indica un deseo de quedar en la historia como un militar respetuoso de la constitución argentina. Pero ante la evidencia de haber participado en forma activa con el gobierno militar de José Félix Uriburu, Perón se defiende señalando: “La Argentina entera se hacía pedazos. Tener un presidente tan viejo nos envejecía. Eramos pobres pero no dábamos lástima como damos ahora... Todo el mundo vivía de prestado...” (221). Es paradójico que Perón ponga como excusa la edad de Yrigoyen como una razón válida por haber participado en su derrocamiento. En 1970, Perón tenía setenta y cinco años de edad y se aprestaba a regresar como presidente de su país. Pero las excusas de Perón dejan establecido que su lealtad mayor no fue a la defensa de la constitución de su país, sino a las Fuerzas Armadas.

La función de la metaficción en este caso es aclararle al lector un pasaje de la historia de Argentina que pocos asocian con Perón. Por medio de la (re)creación de la supuesta conversación, el narrador desenmascara a Perón por su rol de golpista en el

derrocamiento de Yrigoyen. El narrador quiere mostrar al verdadero Perón y descartar el que ha sido idealizado por la historiografía.

En el capítulo cinco de La novela de Perón, titulado “Las contramemorias,” se observa otro tipo de intervención metaficcional. El autor-narrador añade una anotación al pie de la página que lee:

En 1971, José López Rega reveló que el nacimiento de 1895 correspondía en realidad a la quinta vida de Juan Domingo Perón. En las anteriores había sido Per-O, una reina egipcia cuyo nombre significa “La Casa Grande” y que gobernó las aldeas del Alto Nilo 3500 antes de Cristo... Rompe, el pez cuya nariz es espada eléctrica... y el sacerdote Saints-Péres quien fue maestro de Descartes... En 1970, Perón admitió que había firmado algunos artículos con el seudónimo de Descartes “porque el filósofo usó mi apellido (Perrón) y yo quiero devolverle la gentileza. (75)

El autor-narrador inserta esta anotación en medio del artículo periodístico del personaje Emiliano Zamora, donde se relatan los primeros años de vida de Perón. A pesar de que el lector está consciente de que Zamora y su artículo pertenecen al mundo ficcional, la historia es verosímil, en parte, porque la información está basada en testimonios de los amigos de infancia de Perón. Por otro lado, el comentario metaficcional revela una percepción no tradicional sobre la existencia humana por parte de López Rega (editor de las memorias de Perón) que lo acerca más al mundo ficcional que a la realidad. Con esta referencia el autor-narrador socavaba la autoridad de Perón y José López Rega como serias fuentes capaces de representar objetivamente la realidad histórica.

En Santa Evita los elementos metaficcionales son mucho más frecuentes que en La novela de Perón. El narrador constantemente comparte información sobre varios aspectos de la construcción de su novela. Generalmente hace sus comentarios metaficcionales en primera persona. En el tercer capítulo titulado “Contar una historia,” el narrador escribe las siguientes palabras para expresar lo difícil que ha sido representar a Evita:

Desde que intenté narrar a Evita advertí que, si me acercaba a Ella, me alejaba de mí. Sabía lo que deseaba contar y cuál iba a ser la estructura de mi narración. Pero apenas daba vuelta la página, Evita se me perdía de vista y yo me quedaba asiendo el aire. O si la tenía conmigo, en mí, mis pensamientos se retiraban y me dejaban vacío. (63)

El narrador explica la dificultad de transferir las ideas e imágenes mentales a una forma escrita. Para representar a un personaje importante como Evita no basta con saber aplicar las técnicas de construcción de la novela. El mayor desafío, según el narrador, es representar al personaje de una manera verosímil y hacerlo revivir por medio de las palabras. El narrador comparte con el lector su frustración de pensar que tiene una idea de cómo representar a Evita, pero al momento de intentarlo no puede hacerlo.

El narrador también cuenta sobre las fuentes de información que consulta y lo que le interesa contar sobre Evita: “Hablé con las figuras marginales y no con los ministros ni aduladores de su corte porque no eran como ella... Lo que a mí me seducía, en cambio, eran sus márgenes, su oscuridad, lo que había en Evita de indecible” (64). Es obvio que el autor-narrador no quiere representar a la Evita de la historia oficial. Su intención es recrear a la persona de carne y hueso que fue, y no la que ha llegado a ser

por el mito a favor o en contra de ella. Es decir, el autor-narrador desea representar a una Evita íntima y para ello dice entrevistarse con personas que en alguna oportunidad estuvieron cerca de ella: "...la madre, el mayordomo de la casa presidencial, el peluquero, su director de cine, la manicura, las modistas, dos actrices de su compañía de teatro, el músico bufo que le consiguió trabajo en Buenos Aires" (64). Casi todos estos personajes, con excepción de su madre, han sido ignorados por la historia oficial, por ser considerados marginales, y sin embargo, pertenecieron en alguna oportunidad al entorno más cercano de Evita.

Uno de estos personajes marginales es Aldo Cifuentes, un confidente del coronel Moori Koenig. El autor-narrador afirma que mucha de la información provista sobre el Coronel fue obtenida de conversaciones que sostuvo con Cifuentes y que él ha grabado en siete cassettes (146). El narrador declara que, al volver a escuchar las grabaciones, siente sospechas de la veracidad de algunos de los datos. Pero finalmente declara, "...no sé con cuál versión quedarme. ¿Por qué la historia tiene que ser un relato hecho por personas sensatas y no un desvarío de perdedores como el Coronel y Cifuentes?" (146). Esta referencia metaficcional indica que la novela no solamente tomará en cuenta las versiones de personajes considerados como autoridades en la materia sino también se hará eco de las voces marginales. Después de todo, estos personajes no tienen nada que ganar o perder con su versión de la historia, por lo que probablemente digan lo que ellos consideran como cierto. Aunque Martínez ha hablado con mucha gente sobre el tema de Evita, su objetivo no es relatar fielmente la información obtenida de sus fuentes. De hecho, el narrador llega a decir: "Las fuentes sobre las que se basa esta novela son de confianza dudosa, pero sólo en el sentido en que también lo son la realidad y el lenguaje:

se han infiltrado en ellas deslices de la memoria y verdades impuras” (143). Martínez, por medio de la metaficción se asegura que el lector esté consciente que su obra no pretende reflejar una realidad empírica. Su objetivo es más bien reflejar una realidad metafórica; que aunque los hechos no ocurrieron exactamente como se relatan, caben dentro de la posibilidad de que así hubieran ocurrido.

La metaficción es también un medio por el cual Martínez explica cómo ha construido su novela. El autor-narrador se vale de una metáfora lograda, según él, en un sueño que revela la estructura de su obra. El narrador cuenta que en su sueño, Evita

Era una enorme mariposa suspendida en la eternidad de un cielo sin viento. Un ala negra se henchía hacia adelante, sobre un desierto de catedrales y cementerios; la otra ala era amarilla y volaba hacia atrás, dejando caer escamas en las que figuraban los paisajes de su vida en un orden inverso al de la historia... (65)

En esta metáfora, el ala negra es la historia de Evita desde su muerte hacia adelante. Esta historia trata sobre el cadáver de Evita desde que los militares lo secuestraron de la sede de la CGT en noviembre de 1955, su recorrido por Europa y su regreso a la Argentina en octubre de 1974. Por otro lado, la historia de su vida comienza con sus últimos días y va avanzando hacia el pasado hasta su niñez en provincia.

Contrariamente a lo que acontecería en un libro de historia, en esta novela hay dos narraciones paralelas que tienen como punto de partida común la muerte de Evita. En este sentido, la historia más reciente del cadáver de Evita y el principio de su vida se dirigen hacia un encuentro que no se llega a concretar. Esta estructura en que el fin y el principio se acercan da la sensación de la eternidad de Evita.

Por medio de la metaficción, Martínez también explica lo que ha hecho en relación al tema de su obra. El narrador sostiene:

Si esta novela se parece a las alas de una mariposa...también ha 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 también es el nombre de un pájaro que nadie puede ver, e historia significa búsqueda, indagación: el texto es una búsqueda de lo invisible, o la quietud de lo que vuela. (65)

Los mitos a los que hace referencia el autor-narrador, pertenecen al terreno de la ficción, en este caso, lo que los argentinos han inventado sobre Evita. Martínez define su texto como una ficción que se sitúa entre el mito y la historia. Hacia el final de la novela el narrador se refiere al espacio que hay entre mito e historia como un "...reino indestructible y desafiante de la ficción" (366).

Esta referencia metafictional deja entrever que la historia de Evita es metafóricamente, la historia de Argentina. El autor-narrador trata de reconocerse a sí mismo dentro de esa historia cuando se refiere "a la yo que era Ella". El narrador alude a cómo esa historia le ha afectado especialmente con el exilio, al igual que aconteció con el cadáver de Evita. A nivel colectivo, "al nosotros," por medio de la novela todos los argentinos han de verse reflejados. Es decir, la historia que han compartido ha tenido en todos algún tipo de repercusión positiva o negativa. En el fondo, la novela es una indagación de lo que ha pasado con Argentina en los últimos cincuenta años, de las

ambiciones del país, y de la desafortunada condición a la que ha llegado al umbral del siglo veintiuno.

En más de una oportunidad, Martínez utiliza la metaficción para referirse a los personajes de su novela. Una de las razones es que muchos de los personajes mencionados son reales, y algunos son reconocidos por casi todos los argentinos. Por medio de la metaficción, Martínez hace una aclaración sobre los personajes que ha conocido y aquéllos que no conoció. Acerca de los personajes, el narrador sostiene:

En esta novela poblada por personajes reales, los únicos a los que no conocí fueron Evita y el Coronel. A Evita la vi sólo desde lejos, en Tucumán, una mañana de fiesta patria; del coronel Moori Koenig encontré un par de fotos y unos pocos rastros... Tardé meses en dar con su viuda, que vivía en un departamento austero en la calle Arenales y que aceptó verme al cabo de una postergación tras otra.

(55, 56)

De esta afirmación se desprende que Martínez elabora su historia, en parte, basado en las entrevistas a los personajes que menciona en su novela. También queda claro que los numerosos segmentos de la novela que tratan sobre el coronel Koenig (a quien nunca conoció) son recreaciones imaginadas por el autor. Los relatos sobre el Coronel, sin embargo, están basados en documentos y entrevistas con personajes de su entorno inmediato, como su viuda y su hija. Es importante notar que Martínez hace uso de la metaficción para aclarar que, a pesar de que no conoció a estas figuras importantes, la información que consigue es confiable, lo que le permite recrear a ambos personajes según datos presumiblemente reales. Es decir, aunque su obra es ficcional, su contenido

no es una mera imaginación del autor, sino que se basa en el testimonio de personas cercanas a los personajes representados.

En otro tipo de intervención metaficcional el autor-narrador se refiere al recuerdo de doña Juana Ibarguren (madre de Evita), de los últimos días de su hija en la primera nota al pie de la página,

“Aquel final de Evita fue triste como las radionovelas de los años 40” me dijo doña Juana la única vez que la vi. “Las cosas de las que hablamos ese día eran como las que Alicia, la chica inválida, hablaba con su ama de llaves en una obra que se llamaba, creo *Sueño de amor*”. Evita Duarte interpretó el personaje de Alicia en la radionovela *Una promesa de amor* de Martinelli Massa, que se difundió en radio El Mundo en junio de 1942. (40)

Esta primera anotación es insertada en medio de la narración ficcional sobre el sufrimiento de Evita en los días antes de su muerte. Por medio de dicha narración se representa un diálogo íntimo entre doña Juana y su hija el 6 de junio de 1952. Debido a la naturaleza del diálogo, es inconcebible que el narrador haya tenido acceso directo al contenido de dicha conversación. Por medio de esta referencia metaficcional, sin embargo, el autor-narrador pretende dar un sentido de verosimilitud, a lo que a todas luces es ficcional. En la nota al pie de la página, el autor-narrador indica que vio una sola vez a doña Juana y que en dicha ocasión habló con ella sobre los últimos días de su hija. Las citas directas sugieren que lo que se está relatando como ficcional es un hecho real referido al autor-narrador por doña Juana Ibarguren.

Más adelante en la narración, Evita le pide a su madre que le lea una carta que ella le escribió a Perón desde Madrid. Al final de la carta, el autor-narrador inserta la anotación número dos al pie de la página en la que se indica lo siguiente:

La carta parece una parodia pero no lo es. Fue reproducida en *El último Perón* de Esteban Peicovich (Planeta, Barcelona, 1976), en *Eva Perón* de Nicholas Fraser y Marysa Navarro (W.W. Norton, New York, 1980), y en *Perón y su tiempo, I. La Argentina era una fiesta* de Félix Luna (Sudamericana, Buenos Aires, 1984). (44)

La reproducción de la carta aparece en medio de la conversación ficcional entre Evita y doña Juana. El autor-narrador interviene para aclarar que la carta de Evita es auténtica y, para demostrarlo, cita otras obras que la han reproducido textualmente. Debido a que Martínez integra documentos auténticos en situaciones creadas con su imaginación, se ve en la necesidad de informar al lector sobre la existencia de la carta citada.

La tercera anotación al pie de la página aparece en el capítulo cinco y es la más extensa de todas. Martínez crea una situación ficcional en la que el coronel Carlos Moori Koenig se encuentra obsesionado con todos los significados y alcances de la palabra “Evita,” como verbo conjugado, sus sinónimos y palabras parecidas. Martínez utiliza la metaficción para enlistar y explicar algunos nombres utilizados por los enemigos de Evita para denigrarla. La cita lee:

Helvio Botana, que me refirió la obsesión del Coronel por las etimologías de la palabra Evita, insistió...en que yo debía precisar cuáles eran las fuentes de las que fueron tomados los otros apelativos. Yegua y Potranca eran formas comunes de aludir a Evita entre los

oficiales opositores a Perón desde, por lo menos comienzos de 1951. Friné y Butterfly fueron apodos puestos de moda por las columnas de Ezequiel Martínez Estrada en el semanario *Propósitos*. Bicha y Cucaracha eran, según Botana nombres de la vagina en el lunfardo carcelario. Estercita y Milonguita derivan del tango “Milonguita”...

(131)

La intervención metaficcional no solamente sirve como un pequeño catálogo de los sobrenombres ofensivos en contra de Evita, sino que también identifica a los grupos que los utilizan. Por un lado, se menciona a oficiales militares opositores a Perón, y por otro, a la élite intelectual representada en la cita por Ezequiel Martínez Estrada. Bien es sabido que para algunos militares, una mujer con tanto poder como Evita representaba una verdadera amenaza porque les restaba la influencia que siempre habían tenido. También es sabido que el odio de Evita a la oligarquía era igualmente correspondido por el mencionado segmento social. Todos los sobrenombres tienen una connotación sexual. La mayoría de los nombres son otra forma de decir prostituta, incluso los nombres de “Estercita” y “Milonguita” que, como es indicado en la cita, son tomados del tango “Milonguita”. Martínez cita parte de la letra del tango en la misma anotación:

“¡Estercita! / Hoy te llaman Milonguita, / flor de lujo y de placer, / flor de noche y cabaret. / ¡Milonguita! / Los hombres te han hecho mal, / y hoy darías toda tu alma / por vestirme de percal” (131). Claramente es la historia de una joven que se ha prostituido. El referirse a Evita como “Estercita” o “Milonguita” es una forma encubierta de denigrarla. Martínez incluye la letra de este tango para explicar el significado y procedencia de estos sobrenombres. Como lo indica en su anotación, este tango fue

compuesto en 1919, y es posible que muchos desconozcan el sentido de estos apodosados a Evita.

Martínez no solamente usa la metaficción para explicar el significado de nombres que se usaron para denigrar a Evita. También la usa para dar una sensación de verosimilitud a su relato. Martínez crea una situación ficcional en la que el coronel Carlos Moori Koenig visita al doctor Ara para pedirle que le entregue unas supuestas copias falsas del cuerpo de Evita. El narrador asegura que estas copias “habían sido fabricadas con una mezcla de cera, vinil e ínfimas adiciones de fibra de vidrio” (133). El rumor popular de las supuestas copias del cadáver de Evita es integrado por Martínez en su novela en la que incluso imagina el material de los maniqués. El recurso metaficcional es utilizado en un intento de convencer al lector de la posibilidad de existencia de tales copias. En su cuarta anotación al pie de la página sostiene:

Nunca vi las copias pero puedo imaginarlas. A fines de 1991 descubrí en el museo Whitney de Nueva York unas figuras humanas, hechas con resina de poliéster y fibra de vidrio, a las que confundí con personas vivas. El escultor se llama Duane Hanson y sus obras están, creo, en el aeropuerto de Fort Lauderdale y en el museo de la Universidad de Miami. Todas las figuras miran hacia abajo porque, según uno de los catálogos: “la expresión de los ojos es lo único que el arte no puede reproducir.” (133)

En la intervención metaficcional, el autor-narrador afirma que aunque nunca vio las copias del cadáver de Evita, ha visto obras de arte hechas con algunos de los mismos materiales y que tienen la apariencia de ser reales. Martínez se empeña en incluir este

rumor popular, a pesar de que los militares le han confesado que dichas copias nunca existieron. Martínez quiere representar no sólo lo verídico sino también las versiones que la gente común cree que son verdad aunque no haya forma de probarlo.

El último capítulo sobre el encuentro de Martínez con los militares que estuvieron encargados del entierro y devolución del cadáver de Evita, contiene muchos elementos metafictionales que explican el sentido general de la novela. La corrección de algunos datos sobre el cadáver de Evita aparecidos en La novela de Perón por los militares lleva a Martínez a volver a reflexionar sobre el tema de Evita hasta convertirse en una obsesión. Martínez dice: “La veía en mis sueños: Santa Evita con un halo de luz tras el rodete y una espada en las manos. Empecé a ver sus películas, a oír las grabaciones de sus discursos, a preguntar en todas partes quién había sido y cómo y por qué” (390). La descripción de Martínez sobre su obsesión con el tema explica el objetivo de su nueva novela: saber quién y cómo fue realmente Evita.

Por medio de la metafiction Martínez quiere recordarle de vez en cuando al lector que él ha escogido la ficción en su objetivo de descubrir quienes son realmente Perón y Evita. No pretende ocultar este hecho. Las frecuentes intervenciones metafictionales hacen que el lector esté consciente de la diferencia entre un relato ficcional y uno histórico. Por un lado, Martínez muestra que lo histórico no es siempre sinónimo de verídico, y por otro, que lo ficcional no es simplemente una mentira, sino un modo de interpretación metafórica de la realidad.

E. La parodia en La novela de Perón

La parodia es uno de los recursos estilísticos más recurrentes en la literatura posmoderna. Así lo sostienen algunos críticos como Linda Hutcheon, Elzbieta

Sklodowska y Franklin García Sánchez. Básicamente, la parodia es un diálogo entre dos discursos: el de una obra con otra preexistente que es el texto parodiado. En otras palabras, la intertextualidad es necesaria para que pueda realizarse la parodia. La diferencia que existe entre la simple intertextualidad y la parodia es que en esta última el texto convocado no es necesariamente idéntico al original, sino más bien una imitación o deformación de éste. Pero el punto que marca una clara diferencia es que la parodia tiene como objetivo burlarse y criticar una obra que es considerada seria. La parodia puede servir para cuestionar, corregir, o simplemente burlarse de otra obra o estilo. J. A. Cuddon ha definido la parodia en los siguientes términos:

The imitative use of the words, styles, attitude, tone and ideas of an author in such a way as to make them ridiculous. This is usually achieved by exaggerating certain traits, using more or less the same technique as the cartoon caricaturist. In fact, a kind of satirical mimicry. As a branch of satire its purpose may be corrective as well as derisive. (682)

En La novela de Perón, se utiliza la parodia para revisar, criticar y corregir un texto (auto)biográfico producido por el General y su secretario José López Rega titulado, Las memorias de Perón. Para lograr su objetivo, el novelista a veces imita dicho texto, en otras ocasiones lo reproduce literalmente, y en ciertos casos sólo hace referencia al texto original. Por medio de la parodia, Martínez exagera y se burla de Las memorias de Perón, y a través de los comentarios del narrador de la novela, cuestiona la exactitud de la información del mencionado texto. De esta manera, se puede notar un diálogo entre el discurso de la novela, la parodia, y el texto parodiado. El propósito de la parodia es el de

desenmascarar a Perón y López Rega en sus intentos de producir una versión idealizada de la vida del General.

El primer aspecto del que Martínez se burla es el propósito de las memorias. Martínez crea una situación ficcional en la que Perón reflexiona sobre el significado del texto que López está arreglando. Según el narrador, Perón piensa que “esas Memorias eran la cruz que le faltaba a la iglesia peronista..., las Memorias le servirán para que se adoctrine al vulgo con el ejemplo” (48). La exageración en la descripción y expectativa del texto que se está preparando produce el efecto burlesco sobre el texto aludido. Primeramente, las memorias se comparan con el símbolo máximo de la cristiandad, y la corriente política peronista se relaciona con una doctrina religiosa. Es decir, Las memorias del General debe ser para los peronistas lo que la Biblia es para los cristianos. En esta relación, Perón viene a ser lo que Jesucristo es para el cristianismo, el salvador de la Argentina. Es por esto que el narrador, refiriéndose a Perón, sostiene que “Las masas deben impregnarse de sus virtudes...” (48). El relato de la novela convierte las memorias en objeto de risa, porque a través de ellas, Perón pretende presentarse como un personaje digno de ser imitado.

Un ejemplo de la novela en que Martínez representa a Perón comparándose a la divinidad ocurre en el capítulo nueve. José López Rega le sugiere al General que no utilice ciertas ideas de Napoleón y Schlieffen como propias. A esta sugerencia Perón responde: “No se preocupe, hombre, nadie osará mancharme, ni siquiera de plagio. A mi pobre país no le queda otra cosa que Perón. Me tiene a mí, y adiós. Yo soy la Providencia, el Padre Eterno. Déjese de macanas, López. Siga” (172). Martínez representa al General en más de una ocasión como alguien que se cree Dios y que piensa

que es la única solución para su país. Esta prepotencia le permite plagiar a otros autores, como a Napoleón y Schlieffen, porque está seguro que nadie lo va a desenmascarar.

Martínez sigue citando casi textualmente las palabras de Perón al declarar: “*En la escala de mis ambiciones, la prioridad ha sido hacer el bien y dentro de eso, a quienes más lo necesitan. Nunca he podido explicarme el amor a la patria alejado de este concepto humano*” (172). Después de citarlo, Martínez se burla sarcásticamente del discurso del General a través de la novela: “(Perón y Jesucristo un solo corazón: descubre López... Y el General, desabrigándose de la frazada, suspira: Es mi sermón de la montaña, López. Mi canto de bienaventuranza.)” (172). El humor se produce por la inaudita relación que hace López Rega entre Jesús y Perón, y la emotiva reacción del General que acepta la loable comparación. Martínez ridiculiza tanto a López Rega como a Perón por la representación exagerada del General en sus memorias que lo pone a la par de los seres divinos.

Otro aspecto que Martínez satiriza es que los recuerdos de un anciano son la fuente principal en que se fundamenta el texto parodiado. Varias veces en la novela se representan situaciones en las que el General no puede recordar el pasado. En una de estas instancias, Martínez crea una situación ficcional en la que López Rega trata de agilizar la memoria del General por medio de un juego. El narrador sostiene: “A veces, con el afán de resucitarla [la memoria], López le mostraba fotos manchadas de óxidos y lunares de sepia. Señalaba a uno de los personajes con el índice y lo desafiaba: ¿Quién era éste, mi General, a ver si se acuerda?” (48). El humor se produce al recurrir a un juego para recordar los personajes de una historia tan personal. El mismo Perón se convierte en un objeto de burla por no reconocerse a sí mismo en las fotografías. López

Rega le dice a Perón: “Mírese mi General. ¿Ya no se reconoce? Es usted mismo en 1904, en 1908, en 1911...” (48). Por medio de esta representación de un Perón débil y senil se deconstruye la imagen poderosa que generalmente se tiene de él, y se pone en tela de juicio que pueda recordar una historia tan remota sin cometer errores en su narración.

López Rega también es satirizado por su intento de insertarse en la historia de Perón. El discurso de la novela lo representa cuando trata de recrear el funeral del general Bartolomé Mitre en enero de 1906. El personaje de López Rega se dirige a Perón diciendo: “Piense, mi General: remóntese. Enero de 1906. Nos vistieron de negro...usted y yo caminábamos adelante” (54). En el texto original que Martínez reproduce en su libro Las memorias del General (1996), se afirma: “Detrás venían mi abuela y mis tías y, siguiéndolas, mis primos y López Rega” (27). Esta información infiltrada resulta insólita debido a que López Rega nació en octubre de 1916. Lo irrisorio es que el discurso novelesco representa al secretario de Perón insistiendo en su presencia en un acto que toma lugar antes de su nacimiento. El secretario declara: “Yo iba solo adelante, abriéndome paso entre las muchedumbres que lloraban. Buenos Aires parecía un camposanto. Sudábamos a chorros y nos ahogaba el calor de tantas flores” (54). El discurso novelesco hace resaltar la información falsa que se ha registrado como verdadera en la historia oficial.

El texto de la novela entra en un diálogo intertextual con el texto de Perón para parodiarlo y criticar la manipulación de los datos con objetivos específicos que tienden a construir un mito sobre el General. Uno de los objetivos es enfatizar un linaje distinguido, borrando cualquier información que resulte vergonzosa en su pasado. El

narrador llega a decir: “(Todo estaba en orden, entonces. López había podido limpiar de las Memorias el manchón de primos y tías que las empañaban...)” (58). De hecho, la historia familiar de Perón aparece depurada de todo lo que pueda opacar su imagen de acuerdo a los valores convencionales de la sociedad argentina.

En algunas ocasiones Martínez cita exactamente partes del texto original, reproducido en Las memorias del General, pero siempre con la intención de parodiarlo. La descripción del padre de Perón, por ejemplo, es idéntica en ambos textos: “*Mi padre era severo en todo lo que se relacionaba con nuestra crianza. Aprovechaba cualquier cosa para darnos una lección... Salíamos juntos a cazar avestruces y guanacos...*” (53). La burla sarcástica es presentada por el discurso novelesco en el que López Rega sostiene: “(¿He interpretado bien lo que usted pidió, mi General: que acentuara los trazos viriles en el retrato de su padre y los femeniles en el de su madre?... ¿Así le gustan: vidas ejemplares?” (53). Por medio del discurso novelesco Martínez imagina cómo y por qué López Rega ha arreglado la historia de los padres de Perón. Martínez supone que es Perón quien le indica a López Rega cómo debe representarlos, con el objeto de que sus vidas sean vistas como ejemplos.

Martínez usa la parodia para mostrar lo que Perón oculta sobre su paso por el Colegio Militar. En el texto original (reproducido por Martínez en Las memorias del General), el General idealiza su experiencia en dicho colegio. El declara que para sus compañeros, el ingreso a la vida militar en 1910 fue difícil, sin embargo, para él resultó ser “una verdadera distracción” (31). Sobre las maniobras finales en 1913, sostiene que “...fueron tan difíciles que muchos de mis compañeros perdieron las mochilas... Hubo caminatas de más de cincuenta kilómetros que yo, como buen infante, completé sin

darme por vencido” (31). El ingreso de Perón al Colegio Militar y su prueba final son dos instancias que Martínez trata por medio de la parodia. Para ambos casos Martínez cuenta con documentación que desmiente la versión del General.

En el primer caso, el discurso de la novela crea una situación en la que Perón tiene dificultad de recordar la experiencia de iniciación en el Colegio Militar. López Rega desafía al General a relatar este hecho puntual: “Pregúntese mi General. Ponga las vísceras sobre la mesa. Atrevasé. ¿Qué le pasó la noche de la manteada, cuando llegó al Colegio Militar? Qútese del corazón esa espina tan dolorosa” (107, 108). Lo irrisorio es la vehemencia con que el secretario trata que el General recuerde esta instancia y su uso del lenguaje coloquial. En el texto original de Perón-López Rega no se menciona cómo fue la experiencia de Perón en la tradición de la manteada que generalmente es de humillación para los novatos. En la versión de la parodia, sin embargo, Martínez inventa una historia en la que, como en el texto original, Perón sale victorioso:

Era costumbre que los recién llegados se sometieran a una prueba de bautismo llamada manteo. Consistía en palizas inhumanas que nos sacudían los últimos restos de soberbia civil y endurecían, de paso, nuestro espíritu. Un grupo de cadetes había sufrido antes de mi entrada la humillación de correr en cuatro patas, desnudo, sobre el patio lleno de escarcha... (108)

La intención de la parodia es mostrar que este incidente se oculta en el texto original porque a Perón le resulta vergonzoso recordarlo. Martínez remeda el estilo de Las memorias del General, y pone en boca de Perón una historia inventada en la que el General hace que su figura salga favorecida. En la parodia, el General convence a los

cadetes del tercer año de la necesidad de terminar con la cruel tradición de los manteos diciendo: “*Que nadie tenga un mal recuerdo de su paso por este colegio. Todos aceptaron. Aquel fue mi primer triunfo político... Desde entonces acabaron aquellas prácticas salvajes*” (108). La parodia se burla de la supuesta capacidad de persuasión y liderazgo de Perón, gracias a la cual sus compañeros y él se escapan del abuso de esta tradición. La parodia muestra como Perón distorsiona la historia para quedar como un héroe que, en este caso, logra humanizar la institución militar. Hay una obvia exageración por el supuesto logro de Perón que es justamente lo que el texto original hace muchas veces con la historia del General.

En el segundo caso, la voz narrativa presenta a López Rega desafiando a Perón a contar su experiencia en las maniobras finales de diciembre de 1913. Aunque Perón se ha negado a hacerlo, López Rega insiste en recordarle el momento: “El sol abría una boca de cincuenta grados. Usted tenía un tobillo hinchado, mi General. Yo cada tanto, le desataba las botas... Hubo momentos en que llovieron pájaros” (109). López aprovecha el hecho de que Perón no puede recordar para instalarse en la historia oficial. El humor sarcástico se da por la exagerada descripción de López Rega de las maniobras finales. Es insólito que éste sea representado en un hecho ocurrido tres años antes de la fecha de su nacimiento. Pero como Martínez ha probado con anterioridad, López Rega no tiene reparos en mentir para quedar en la historia como alguien que ha estado cerca de Perón toda su vida.

Martínez se burla de ambas instancias porque él tiene en su poder información que desmiente la versión oficial de Perón. Uno de los compañeros del General, el

teniente coronel Saúl Pardo, le entrega a Martínez una declaración por escrito

(reproducida en Las memorias del General) declarando lo siguiente:

A los pocos días nos mantearon a todos. Esperaron un día muy helado para hacernos sufrir más. Para mantearnos, los cadetes más antiguos se ponían en un corredor, del patio de tierra al patio de mosaico, y nos cagaban a trompadas y a lonjazos... A Perón lo montó en pelo un cadete grandote que se llamaba Pascal o Pascual, ya no me acuerdo. Tendría que haber visto el estropicio que le hicieron... Y no se imagina lo que fueron las maniobras finales... Llegamos tirando los fusiles, las mochilas y todo por el camino... Creo que Perón fue uno de los que no pudo llegar. Se quedó sin aliento en la travesía como tantos otros. (84, 85)

Martínez usa la parodia para cuestionar la visión idealizada de Perón presentada por la historia oficial.

Más adelante en la novela, el contenido repetitivo del texto de Perón es objeto de burla por parte de Martínez. En la novela López Rega le pregunta a Perón: “¿Suprimimos o dejamos tal cual sus reflexiones sobre la vida militar? Son extensas. Y técnicas. Algún lector se nos podría quedar dormido en el camino” (171). El comentario de López Rega sugiere que el relato de Perón es aburrido en las partes que habla sobre su vida militar. La reacción de Perón no se hace esperar: “López, ¿y usted que piensa: que voy a eliminar precisamente la matriz de mi doctrina?... Y usted pretende que no diga eso. Que ande como un mono, por lo anecdótico, de rama en rama... Me importan un carajo los lectores. Que se duerman” (171). El efecto humorístico se produce por la

reacción airada de Perón que encuentra ofensivo que López Rega lo critique por hablar demasiado sobre el significado que tiene para él su adiestramiento militar. Martínez muestra que lo que Perón ha escrito en relación a su filosofía militar no resulta interesante para la mayoría de los lectores, y critica su insistencia en incorporar esta información en sus memorias.

Está claro que la parodia es un recurso diferente utilizado por el novelista para deconstruir la historia oficial escrita por el general Perón con la ayuda de López Rega. Por medio de la parodia, Martínez se distancia de la mencionada versión y ataca la información falsa que aparece en ella. Es así como surge la figura de un Perón senil y decadente que recurre a la mentira para mejorar su imagen en la historia oficial. Asimismo, se desenmascara a López Rega en sus insólitas mentiras con el fin de insertarse en la historia oficial al lado del general Perón. Al remedar y ridiculizar el texto parodiado, Martínez muestra su desacuerdo con una historia claramente manipulada con la que se pretende crear un mito sobre el general Perón. En otro sentido, la parodia es una manera de corregir Las memorias del General. Martínez desmiente la mencionada historia al burlarse de sus errores y presentar pruebas que rebaten la información dada por Perón y López Rega.

Sección II

La intertextualidad en la narrativa de Tomás Eloy Martínez

A. Hacia una definición de intertextualidad

Una de las características más notorias de la obra de Tomás Eloy Martínez sobre el tema de los Perón, y que ha recibido menos atención de la crítica, es el constante diálogo intertextual que ocurre en sus novelas. En ambas obras hay un caudal de referencias que aparecen citadas en diferentes maneras, a saber: epígrafes, cartas, frases conocidas de Perón y Evita, la crítica de obras escritas por otros autores que tratan el mismo tema y hasta la letra de música popular. La intertextualidad es un recurso que enriquece y potencia las dos obras analizadas en esta disertación. Las enriquece al presentar citas de primera mano que permiten conocer mejor a los personajes de la vida real, y al recrear el ambiente un poco olvidado de la época. Las potencia porque se afirman en citas de diferentes autores para desarrollar los temas que presenta, como el de la historia y el de los Perón.

Aunque la intertextualidad no es un fenómeno reciente, ya que se observan ejemplos en libros tan antiguos como la Biblia, tanto el término como el estudio de la intertextualidad son relativamente nuevos. Julia Kristeva es la primera en utilizar el término y en definir la naturaleza de la intertextualidad en su artículo, “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman,” publicado en la revista Critique en abril de 1967. En este artículo Kristeva puntualiza que “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (3). A esta característica inherente al texto de asimilar otros textos preexistentes, Kristeva le da el nombre de intertextualidad. Inicialmente este principio teórico expuesto por Kristeva fue interpretado por los críticos

como un mero estudio de las fuentes utilizadas por un autor. En 1974, en otro ensayo, La Révolution du langage poétique, Kristeva cambia su término original de “intertextualidad” por el de “transposición” porque según ella, el nuevo término “tiene la ventaja de precisar que el paso de un sistema signifiante a otro exige una nueva articulación de lo tético—de la posicionalidad enunciativa y denotativa” (Navarro vii). Es decir, más allá de identificar las fuentes de un autor, Kristeva propone analizar cómo se asimilan los textos y la función y significado que cobran en el nuevo contexto. Otros teóricos como Roland Barthes, Michael Riffaterre, Charles Grivel, Gérard Genette, Lucien Dallenbach, Laurent Jenny, Marc Angenot, Harold Bloom, entre muchos otros, han desarrollado este concepto y han redefinido la intertextualidad.

Roland Barthes se refiere al intertexto en términos generales de la siguiente manera: “l’intertexte n’est pas forcément un champ d’influences; c’est plutôt une musique de figures, de métaphores, de pensées-mots; c’est le signifiant comme sirene”(1975a, 148). Es decir, para Barthes el intertexto no es necesariamente un campo de influencias, ni tampoco un recurso al que echa mano un escritor, sino la repetición de imágenes, metáforas o pensamientos de otras obras que se evocan al leer un texto. En su obra, The pleasure of the text (1975b), él explica la intertextualidad como una memoria circular de la cual es imposible sustraerse. Barthes comenta que al leer un texto se puede hallar detalles que traen a la memoria a otros autores y otras obras y concluye que el intertexto es “the impossibility of living outside of the infinite text—whether this text be Proust, or the daily newspaper, or the television screen: the book creates the meaning, the meaning creates life” (36).

Michael Riffaterre define en forma más específica lo que entiende por intertexto al observar que es “el conjunto de los textos que podemos asociar a aquel que tenemos ante los ojos, el conjunto de textos que hallamos en nuestra memoria al leer un pasaje” (170). En otras palabras, el intertexto es todo lo que se ha incorporado consciente o inconscientemente de otras fuentes en el texto. Asimismo, Riffaterre redefine la intertextualidad como “un fenómeno que orienta la lectura de un texto, que rige eventualmente la interpretación del mismo y que es lo contrario de la lectura lineal” (171). Según Riffaterre, la intertextualidad es la interacción del texto con el intertexto, fenómeno que determina finalmente el sentido de la obra. Por otra parte, Charles Grivel da a entender gráficamente para qué sirve el intertexto. Según este crítico, la cita de otro texto le sirve al autor “como una palanca en provecho propio,” (71) a partir de la cual puede desarrollar o potenciar una idea.

Otros teóricos como Gérard Genette, por ejemplo, reelaboran el concepto de intertextualidad introduciendo otros términos. Genette se refiere a lo expuesto por Kristeva como transtextualidad. A partir de ésta, Genette introduce otros términos para clasificar cinco tipos de relaciones transtextuales, a saber: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad (1977, 53-61). Estos tipos de transtextualidad indican el grado y modalidad de relación entre los textos. De estos tipos, la intertextualidad, la paratextualidad y la metatextualidad son los más relevantes en este estudio sobre las obras de Tomás Eloy Martínez. Genette define la intertextualidad como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente, y la mayoría de las veces, por la presencia efectiva de un texto en otro” (1977, 54). Es una definición más restringida que la ofrecida por Kristeva que ayuda a

poner ciertos límites al estudio intertextual en las obras literarias. Por otro lado, la paratextualidad según Genette, “está constituida por una relación menos explícita y más distante” (1977, 55) como por ejemplo, títulos, intertítulos, notas marginales y epígrafes. La metatextualidad es básicamente el “comentario que une un texto a otro texto del que él habla sin citarlo (convocarlo) necesariamente” (1977, 56).

Dado el hecho de que finalmente, y como lo ha expresado Charles Grivel, “no hay texto que no sea intertexto” (66) y “no hay texto que no sea repetición” (68), se hace necesario especificar los límites que se impondrán para el tratamiento del tema en el presente estudio. En este sentido, se analizarán solamente las formas de transtextualidad claramente manifiestas. En cada caso se tomarán ejemplos para mostrar la función que estos intertextos cumplen en las obras.

B. La intertextualidad en La novela de Perón

Una de las formas más obvias de transtextualidad que se encuentra en la obra de Tomás Eloy Martínez es el uso de los epígrafes. La novela de Perón, por ejemplo, está precedida por dos epígrafes, uno es una cita de Ernest Hemingway y el otro de Juan Domingo Perón. La posición de estos paratextos indica que su función es primordialmente la de guiar al lector en la forma en que la obra debe ser interpretada. La cita de Hemingway lee: “Si el lector lo prefiere, puede considerar este libro como una obra de ficción. Siempre cabe la posibilidad de que un libro de ficción deje caer alguna luz sobre las cosas que antes fueron narradas como hechos” (7). Esta cita tomada del prefacio de la obra de Hemingway, París era una fiesta (1965), ayuda a entender que La novela de Perón es una obra ficcional y no una narración histórica. Es decir, implícitamente se comparan dos tipos de discursos diferentes. El discurso histórico,

según este paratexto, narra hechos concretos y reales, pero también queda al descubierto que los hechos narrados por la historia no siempre están libres de la ficción. Aunque el discurso histórico trata de hechos reales, esto no significa que los represente en su totalidad. Los vacíos que ocurren en el relato histórico debido a su inhabilidad de asir todo un pasado perdido por medio del lenguaje causan esta falta de claridad o ambigüedad que muchas veces deben ser aclaradas por la imaginación del lector. Este paratexto invita al lector a adoptar una actitud abierta en relación del discurso ficcional como una posibilidad de esclarecer los hechos históricos. En este sentido, la ficción abre una posibilidad especulativa sobre lo que pudo haber pasado en algún momento de la historia en la que se está reflexionando y que no hay otra manera de averiguarlo. Cabe constatar que Martínez recurre a la opinión de otro autor para mostrar que sus ideas en torno a la ficción pertenecen a un discurso más amplio y que él, por medio de su obra, se inserta en dicho discurso. En palabras de Charles Grivel, “el lenguaje del otro produce la seguridad ...[de] participar en un orden de expansión” (65). Es decir, Martínez no actúa solo, sino que concuerda y participa con otros escritores en el pensamiento y desarrollo de esta idea. Al apropiarse de estas palabras y reintroducirlas en su obra, Martínez muestra que la misma declaración para la lectura de París era una fiesta es también válida cuando se la traspone a La novela de Perón.

El segundo epígrafe recoge las palabras expresadas por Perón al autor en una entrevista del 26 de marzo de 1970. El propósito de esta entrevista fue el de publicar un artículo sobre la vida del General en el semanario Panorama (Martínez 1996, 10-11). El epígrafe reza: “Los argentinos, como usted sabe, nos caracterizamos por creer que tenemos siempre la verdad. A esta casa vienen muchos argentinos queriéndome vender

una verdad distinta como si fuese la única. ¿Y yo, qué quiere que haga? ¡Les creo a todos!” (7). Debido al tema que reúne a Martínez con Perón, se presume que la verdad en este contexto tiene relación con la percepción o perspectiva de la realidad histórica. Juan Perón, el enunciador, cuestiona la actitud de algunos individuos de pretender ser dueños de toda la verdad. En este sentido se alude al carácter fragmentario del conocimiento de la verdad. Al aceptar que puede existir más de una versión de la historia, como lo sugiere Perón en esta instancia, se afirma que la verdad se va conociendo solamente en partes y que es imposible rescatarla en su totalidad. Un efecto inmediato de este paratexto en el lector es el reflexionar sobre el carácter escurridizo e inalcanzable de una verdad absoluta.

Los dos paratextos iniciales sugieren lo que el autor tratará de hacer en su obra. Por un lado, mediante la ficción esclarecerá algunos detalles de la historia que no han quedado claros, como el de quién fue en realidad Juan Domingo Perón y cuál ha sido su legado político. Por otro lado, él presentará perspectivas diferentes a la presentada por la historia oficial de Perón. Aunque éstas están relatadas como ficciones en las “Contramemorias,” tienen su base en entrevistas reales de Martínez a personas conocidas de Perón por mucho tiempo. Al final de la novela, en la sección de “Reconocimientos,” se menciona a algunas de las personas que le han servido de fuente de información a Martínez. Entre ellas sobresale la que lee, “A los Siete Testigos que me abrieron sus cajas de papeles y toleraron mis interrogatorios interminables. A Mercedes Villada Achával de Lonardi, que me permitió copiar su diario” (361). Estas son voces marginales de amigos, de familiares y hasta de gente contraria a Perón que la historia oficial no ha tomado en cuenta. Es interesante que Martínez haya citado la postura de Perón en torno a

las múltiples posibilidades de interpretación de la historia ya que en la novela el General trata de imponer su versión como la verdadera. En todo caso el paratexto caracteriza a Perón como un personaje contemporáneo o posmoderno en su forma de evaluar la historia. La postura de Perón en el paratexto paradójicamente valida el testimonio de estos testigos como portadores de fragmentos de una verdad más amplia. La pretensión del narrador de presentar otra versión de la historia más amplia y ajustada a la verdad, sin embargo, se constituye en un verdadero problema. Es decir, no existe una sola verdad histórica, sino diferentes percepciones de la misma.

Además de los paratextos iniciales, dentro de la novela se observan otros, como los epígrafes que encabezan algunos capítulos. En el capítulo nueve titulado “La hora de la espada,” por ejemplo, se puede observar un ejemplo de la naturaleza de la intertextualidad como un diálogo infinito de citas. Al principio del capítulo, hay dos epígrafes provenientes de fuentes no ficcionales. El primero es una cita de una cita. Como lo indica el texto de Martínez, Wilhelm Groener cita en El testamento del Conde Schlieffen (1926) a Alfred Von Schlieffen: “Un conductor de ejércitos no se hace por decreto. Un conductor nace, llevado por el óleo de Samuel en su cabeza” (169). Martínez cita a Groener quien, a su vez, ha citado a Schlieffen, y este último ha utilizado una imagen de la Biblia para hacer su declaración. El enunciador original, Schlieffen, da una explicación de cómo los líderes militares llegan a ser reconocidos como tales. Schlieffen presenta la imagen bíblica del ungimiento del rey Saúl por el profeta Samuel. Según la narración bíblica, Samuel tomó una ampolla de aceite y la derramó sobre la cabeza de Saúl para investirlo como rey por mandato de Dios (La Santa Biblia, 1 Samuel 10.1). El aceite es, en este caso, el símbolo del poder. Al evocar esta poderosa imagen,

Schlieffen muestra lo especial y casi providencial de los pocos que llegan a dirigir ejércitos. Según este paratexto, los conductores nacen dotados para desempeñar la labor y llegan a sus cargos por designios de Dios y no por promociones políticas.

El segundo epígrafe es una cita de un libro de Perón titulado Conducción política (1951). Según la cita: “Los conductores nacen, no se hacen ... y el que nace con suficiente óleo de Samuel ya no necesita mucho más para conducir” (169). Aunque resulta claro que Perón ha citado a Schlieffen, el texto del General no reconoce haberlo hecho. Martínez utiliza ambos paratextos al principio del capítulo para compararlos como una prueba de una apropiación ilegítima. Luego, por medio de la ficción, entran en diálogo intertextual ambos paratextos para revelar que no solamente Perón ha tomado las ideas de Schlieffen, sino también frases de Napoleón y de otras fuentes. Lo que en realidad quiere resaltar Martínez es que algunas ideas centrales de Perón sobre la conducción no le pertenecen. Por otro lado, Martínez muestra que uno de los grandes deseos de Perón es ser recordado como la máxima autoridad en el tema de la conducción. Perón está consciente de que la única forma de asegurar que este deseo se cumpla es dejando estas ideas en sus Memorias como Evita lo hizo muchos años antes en su libro La razón de mi vida (1951). En el capítulo cuatro, el narrador comenta que Perón, “...tal vez demasiado tarde, advierte que esas Memorias eran la cruz que le faltaba a la iglesia peronista,” y que dichas Memorias “servirán para que se adoctrine el vulgo con el ejemplo” (48).

En el capítulo nueve, el personaje de Perón define sus Memorias a José López Rega en los siguientes términos: “Es mi sermón de la montaña, López. Mi canto de bienaventuranza” (172). El texto entra en relación metatextual con la Biblia para

expresar en forma metafórica lo que las Memorias significan para Perón. Pero el interrogante sobre el plagio sigue en pie: ¿cómo puede explicarse que Perón no haya medido las consecuencias de estos préstamos ilegítimos? Haciendo uso de la imaginación Martínez especula cómo esto pudo haber acontecido. En la narración, López Rega explica que “al principio cuando Perón citaba a Napoleón y Schlieffen, les concedía comillas, notas al pie, sinopsis bibliográficas ... más adelante se nos olvidaron esos pruritos” (172). López Rega le sugiere a Perón suprimir estas reflexiones o ser más nacionalistas usando citas de otros argentinos. La respuesta de Perón no se hace esperar: ¿y usted qué piensa: que voy a eliminar precisamente la matriz de mi doctrina? De ahí sale todo, de lo que yo digo sobre la milicia ... Perón viene de ahí: es el *troupiér*, el pedagogo de la conducción” (171). López Rega le sugiere específicamente que diga lo mismo, pero con otras palabras porque alguien puede percatarse de que las frases célebres usadas no son originales, a lo cual Perón responde: “Los argentinos ni siquiera saben quién es Schlieffen, López, y con el tiempo se olvidarán de lo que Napoleón dijo o no dijo. Preguntarán: ¿Tal frase? ¡Ah, es del General! Y ahí acabará todo” (172).

Al caracterizar a Perón razonando de esa manera, Martínez deconstruye la imagen idealizada que tienen los peronistas de su líder máximo. Martínez representa a Perón como un personaje deshonesto que toma ventaja de la ignorancia de sus seguidores para parecerse a una persona que tiene una ideología propia. Aunque el propósito de Martínez es criticar y desenmascarar a Perón, lo que resulta finalmente de todo esto es un buen ejemplo de cómo las variadas formas de intertextualidad se van entretejiendo. La alusión de Schlieffen al pasaje bíblico es un ejemplo de metatextualidad en el que se relaciona un texto con otro sin citarlo directamente. La cita de Groener y Martínez a la alusión bíblica

de Schlieffen se constituye en un paratexto de acuerdo a la definición de Genette.

Finalmente, el préstamo no declarado de Perón, según la definición de Genette, es un plagio, una forma de intertextualidad menos canónica (50).

El capítulo diez, “Los ojos de la mosca” (191), es precedido por un extenso epígrafe que es una cita directa a Perón, fechada el 29 de junio de 1966. Por medio de este paratexto, Martínez presenta la opinión de Perón sobre dos de sus más grandes enemigos que lo derrocaron en 1955. El paratexto lee de la siguiente manera:

El golpe que me derrocó en setiembre de 1955 fue encabezado por Eduardo Lonardi, un general temulento que ya me había traicionado en Chile veinte años antes, y al que por compasión perdoné. No duró mucho en el poder sino unos pocos meses. Lo reemplazó un general que había sido alumno mío en la Escuela Superior de Guerra, de nombre Pedro Eugenio Aramburu. Era un hombre inepto para todo, menos para la perversidad. Al primero lo liquidó la cirrosis. Tuvo el triste fin que se merecía. Del segundo se encargará el pueblo alguna vez. El pueblo no dejará sin venganza los estropicios que nos hizo ese canalla. Aramburu entregó al país a los intereses extranjeros, fusiló sin misericordia a los patriotas que se rebelaron y mandó a esconder o a destruir (sólo Dios sabe eso) el cadáver de Evita, para que el pueblo no pudiera venerarlo. Esos crímenes nunca quedan impunes. (191)

Martínez inserta las palabras de Perón en un capítulo dedicado a reflexiones sobre lo que es la verdad y cómo diferentes personas la perciben. El paratexto presenta la versión de Perón quien afirma haber sido traicionado por el general Lonardi cuando trabajaban

juntos en Chile como agregados militares. Perón se presenta como víctima pero que tiene la virtud de ser compasivo con aquellos que le hacen daño y, debido a esa bondad, sufre las consecuencias años más tarde cuando es derrocado por el mencionado adversario. Perón, sin embargo, no relata los pormenores de la supuesta traición de Leonardi en su contra. A Pedro Aramburu lo culpa de haber mandado a esconder o eliminar el cadáver de Evita y anuncia que el pueblo se vengará de él algún día. Perón no dice si tiene conocimiento del plan de los Montoneros de ajusticiarlo.

En el capítulo diez, la presencia de una mosca que se presenta en varios espacios y con diferentes personajes sirve de forma metafórica para explicar el carácter fragmentario del conocimiento de la realidad. En tres ocasiones en el capítulo se repite la idea de que las moscas tienen “compuestos ojos, de cuatro mil facetas cada uno. La verdad dividida en cuatro mil pedazos” (192). Es decir, la verdad es la percepción que tiene cada individuo de un hecho. Lo que Martínez quiere mostrar es la imposibilidad de llegar a una sola verdad. Desdoblado en el personaje de Emiliano Zamora, Martínez se pregunta: “¿Cómo abarcar hasta la última entraña dispersa de realidad y no extraviarse?” (192). Por eso, Zamora está escribiendo un artículo que ha titulado, “Perón: La vida entera / Documentos y fotos de cien testigos” (193). La versión de cada individuo es vista como un fragmento de la totalidad de la verdad. En su intento de representar un tema tan vasto y complejo como la vida entera de Perón, Zamora se encuentra con diferentes opiniones que imposibilitan el acceso a una verdad consistente. Aunque el intertexto presenta la versión de Perón como víctima de sus enemigos, en este capítulo se presentan otras versiones basadas en varios documentos que contradicen lo afirmado por el General.

En el capítulo doce titulado, “Cambalache,” el periodista Zamora visita a la viuda del general Eduardo Lonardi, doña Mercedes Villada Achával de Lonardi. La visita toma lugar el mismo día del regreso de Perón a Argentina. El propósito de Zamora es averiguar la otra versión de lo ocurrido entre Perón y Lonardi en Chile. En esta visita el periodista intercambia la información que él posee por la copia del diario de vida de la viuda del General Lonardi. Desde la perspectiva de la viuda, fue Perón quien traicionó a su marido en Chile. Según este documento, al cual Martínez hace mención en su sección de “Reconocimientos” al final de la obra, Perón se involucró en actividades de espionaje mientras se desempeñaba en Chile como agregado militar en la embajada de Argentina. Ayudado por un argentino residente en Chile, Guido Arzeno, Perón pensaba conseguir documentos secretos sobre las intenciones del gobierno chileno de comprar armamentos. Estos documentos serían vendidos por el ex-oficial del ejército chileno, Carlos Leopoldo Haniez. En realidad, el gobierno chileno sospechaba de este ex-oficial y, por medio de otros oficiales activos, amigos de Haniez, le tendieron una trampa poniendo a su disposición documentos falsos. Pocos días antes de concretarse el negocio, el gobierno argentino mandó llamar a Perón para ocupar otro puesto en Buenos Aires. Perón le aseguró a Haniez que Lonardi tenía órdenes de cerrar el trato. Por otro lado, Perón le indicó a Lonardi que tenía que terminar la operación y que no había ningún peligro. Cuando Lonardi se presentó al lugar indicado para realizar la transacción, fue sorprendido por los detectives chilenos. Este incidente resultó en el inmediato retiro de Lonardi de Chile por parte del gobierno argentino. Según el recuento de la viuda de Lonardi, Perón se desentendió totalmente de su participación en el hecho. Martínez saca a la luz este recuento que deja mal parado a Perón. Después del fracaso, Perón se lava

las manos y no ayuda a un compañero que ha caído en desgracia por su culpa. Esta versión echa por tierra lo afirmado por Perón en el intertexto de haber sido traicionado por Lonardi.

Sobre Pedro Eugenio Aramburu, en el intertexto fechado en junio de 1966, Perón declara con certeza que el pueblo se vengará de este personaje. Bien es sabido que este militar y político fue secuestrado el 29 de mayo de 1970 por el naciente grupo guerrillero peronista de los Montoneros y “ajusticiado” por haber fusilado en 1956 a veintisiete líderes peronistas. Los mismos jóvenes Montoneros se han encargado de informar con lujo de detalles sobre esta acción a la que dieron el nombre de “Operación Pindapoy” (<http://www.ellatinoamericano.cjb.net>). Según los Montoneros, después de secuestrar a Pedro E. Aramburu, realizaron un juicio en el cual lo acusaron, entre otras cosas, de haber promulgado los decretos 10.362 y 10.363 el 9 de junio de 1956 que legalizaban la matanza de los veintisiete líderes sin juicio previo. Otro cargo que le imputaron a Aramburu fue el haber encabezado la represión al peronismo. Asimismo, le acusaron de haber profanado el lugar donde permanecían los restos de Evita y la desaparición de su cadáver. Finalmente, otro de los cargos en contra de Aramburu fue la difamación de Juan Domingo Perón y de Evita. Por medio de un comunicado, los Montoneros informaron que el primero de junio de 1970, Pedro Eugenio Aramburu fue ejecutado al ser hallado culpable de los cargos en su contra. La persona que ejecutó a Aramburu, según los mismos Montoneros, fue Fernando Abal, jefe de esta nueva organización guerrillera que en aquel momento contaba con sólo doce miembros.

Martínez recrea el episodio de la muerte de Aramburu como un cumplimiento de la advertencia que Perón había hecho en el paratexto del capítulo diez. Pero Martínez va

más allá del acierto de Perón respecto al futuro de Aramburu. Elabora su texto a través del recuerdo de un encuentro entre Abelardo Antezana—un supuesto miembro de los Montoneros—y el periodista Zamora, en el café Gijón de Madrid, en 1971. Ahora es el 20 de junio de 1973 y Zamora recuerda las palabras de Antezana: “yo maté a Aramburu” (196). Casi toda la información proporcionada por el personaje de Antezana coincide con la de los mismos Montoneros: e.g., los nombres de los fundadores de dicho movimiento guerrillero, el nombre de la operación y los detalles de la ejecución de Aramburu. Lo que Martínez añade por medio de la ficción es el supuesto contacto de los Montoneros con Perón antes de la “Operación Pindapoy.” Antezana constata que, “En mayo de 1970, antes de secuestrarlo, yo le escribí a Perón pidiéndole consejo. El General, una vez más se lavó las manos. Usted sabrá lo que hace, Antezana. Usted ya habrá medido las graves consecuencias” (200). La caracterización de Perón por Martínez otra vez sufre un grave deterioro porque hace ver al General como cómplice del ajusticiamiento de su enemigo. Según esta caracterización Perón no hace mucho por detener los planes de los Montoneros ni tampoco los delata a las autoridades argentinas. Por consiguiente, su pasividad ante este plan deconstruye la imagen de víctima que Perón pretende reflejar por medio del paratexto.

Finalmente, fragmentos de tres tangos son utilizados a través de la novela con diferentes fines. El primero de ellos proviene del famoso tango, “Cambalache” de Enrique Santos Discépolo, y se inserta en la novela en el capítulo doce que lleva por título el mismo nombre del tango. En este capítulo se comenta que Perón cantaba este tango en Chile a las nuevas amistades que se había forjado, entre las cuales estaba la del presidente Arturo Alessandri. Perón definía dicho tango como una “rapsodia ética del

alma argentina” (229). Tan conocida es su letra que el presidente chileno en una ocasión corrigió cortésmente a Perón por equivocarse levemente en uno de sus versos. En vez de cantar “El que no llora no mama / y el que no afana es un gil,” Perón canta “El que no llora no mama / y el que no mama es un gil!” (229). Es irónico que Perón se identifique con la letra de un tango que describe la decadencia de los valores éticos y morales de la sociedad del siglo veinte y que, por otro lado, lleve a cabo actividades de espionaje en contra de los que le han brindado su amistad.

Una estrofa de un tango menos conocido que Martínez cita es el de María Elena Walsh, “El 45.” Los primeros dos versos de la tercera estrofa dicen: “Te acordás hermana de la Plaza de Mayo / cuando ‘el que te dije’ salía al balcón.” La versión de Martínez es un poco diferente al original: “¿Te acordás hermano / del Cuarenta y Cinco / cuando el que te dije / salía al balcón?” (261). Martínez inserta estos versos en el capítulo titulado “Primera Persona,” en donde el periodista Zamora—en el que Martínez se ha desdoblado a través de toda la novela—entrevista al personaje Tomás Eloy Martínez sobre Perón. Martínez adapta la letra de los versos del mencionado tango para expresar la experiencia que tuvo al encontrarse con Perón por primera vez en Madrid en 1966 con motivo de una entrevista periodística.

La tercera cita aparece como un paratexto del capítulo dieciocho titulado, “Con el pasado que vuelve,” y proviene del famoso tango de Alfredo Le Pera, “Volver.” La estrofa citada dice, “Tengo miedo del encuentro / con el pasado que vuelve / a encontrarse con mi vida” (321). Martínez recurre a este tango en un capítulo donde se enfoca en los siete testigos compañeros de infancia de Perón. Estos amigos han ido al aeropuerto de Ezeiza para esperar su llegada. Para estos ancianos, Perón no tiene nada

que ver con el mito en el que creen la mayoría de los argentinos. Por esa razón, el fragmento del tango sirve para imaginar los sentimientos de Perón al reencontrarse con un pasado que no puede manipular.

La cita de fragmentos de estos tres tangos, además de cumplir en cada caso una función específica, en su totalidad ayudan a evocar el sentir de otra época. Por la evocación de “Cambalache,” se puede ver que las quejas del pasado expresadas en el conocido tango, son parecidas a las del presente. El tango dice:

Hoy resulta que es lo mismo
 ser derecho que traidor
 ignorante, sabio, chorro,
 generoso, estafador.
 Todo es igual; nada es mejor;
 lo mismo un burro que un gran profesor.

 Que falta de respeto,
 que atropello a la razón;
 cualquiera es un señor,
 cualquiera es un ladrón

 (Discépolo 2)

En este caso en particular, la cita de unos versos produce en la mente del lector una relación transtextual con el contenido de todo el tango. El tono del tango es de un

profundo pesimismo por la pérdida de valores morales en el siglo veinte. Como lo ha dicho Discépolo, así fue la historia “en el quinientos seis / y en el dos mil también” (Discépolo 2). Es decir, los males mencionados siempre han existido y seguirán existiendo.

En los capítulos de la novela se observan varios casos transtextuales, siendo los intertextos más importantes la Biblia y el ensayo “Las memorias de Puerta de Hierro,” que Martínez reproduce en su colección de ensayos Las memorias del General (1996). En el primero de estos casos, la metatextualidad es utilizada, en términos de Grivel, como una “palanca” o instrumento para describir un clima especial vivido el día del regreso de Perón a Argentina y para la caracterización de uno de los personajes principales de la obra, José López Rega. En el segundo caso, Martínez recurre a la intertextualidad para cuestionar el discurso de Perón. Además de estas dos fuentes, se observan paratextos en forma de epígrafes que aluden especialmente al arte de la conducción y a otros temas como el derrocamiento de Perón en 1955. Finalmente, cabe destacar fragmentos de música popular que se integran con diversas finalidades.

En primer lugar, conviene examinar el contexto de la relación metatextual observada en el capítulo dos titulado, “Los compañeros del arca.” Este capítulo recrea el clima de expectación del “Gran Día” del regreso de Perón a Argentina. Para describir este clima de fervor popular, la novela entra en una asociación metatextual con la Biblia. A través del personaje Arcangelo Gobbi, se describe la experiencia colectiva de los argentinos del momento histórico. Aunque la Biblia no es citada directamente, hay términos e imágenes que evocan pasajes bíblicos y creencias fundamentales de la fe cristiana. El narrador advierte que a Arcangelo Gobbi,

le sobra voluntad para ponerse de pie y dar gracias a Dios por haber llegado al Gran Día. Con unción contempla la foto del General que los escenógrafos han colgado en el centro del altar donde está montando guardia, sobre el puente más próximo al aeropuerto de Ezeiza. Al caer la tarde Perón descenderá en helicóptero y caminará hacia el púlpito—suspendido sobre la cabeza de las multitudes—para pronunciar su sermón del regreso. (25)

El lenguaje utilizado para describir el momento tiene una fuerte connotación religiosa. Comenzando con el nombre de Angelo Gobbi, se observa una reminiscencia léxica con el personaje bíblico del Angel Gabriel—recordado por haber anunciado a María que daría a luz a Jesús, el mesías prometido. En la novela, este personaje es caracterizado como un hombre de mucha devoción que pertenece a una secta religiosa. Angelo Gobbi contempla la imagen del General con “unción” como alguien que venera una imagen religiosa con una actitud de recogimiento y entrega. En su conjunto, la cita presenta una reminiscencia temática con el relato bíblico del regreso de Jesús a la tierra. La actitud expectante y de devoción del personaje, su descripción del momento como el “Gran Día,” y la forma en que se describe el regreso de Perón muestran un paralelismo con las referencias bíblicas del “día del Señor,” especialmente con la descripción de la Primera Epístola de Pablo a los Tesalonisenses y en la Segunda Epístola Universal de Pedro de dicho evento¹.

¹ La Primera Epístola a los Tesalonisenses, capítulo cuatro, versículo dieciseis lee: “Porque el Señor mismo con voz de mando, con voz de arcángel, y con trompeta de Dios, descenderá del cielo...” (1096). Por su parte, la Segunda Epístola Universal de Pedro, capítulo tres, versículo diez lee, “Pero el día del Señor vendrá como ladrón en la noche...” (1132).

Tanto en el relato bíblico, según San Pedro, como en el de la novela se utiliza el tiempo futuro como anuncio profético de lo que acontecerá en el ansiado momento. En el relato bíblico de San Pedro, el retorno tomará lugar en la noche mientras que en la novela será en un atardecer de invierno. En los dos relatos habrá un descenso de lo alto para reencontrarse con su pueblo. En el caso de Perón, después de descender, caminará a un púlpito desde donde pronunciará un sermón. Los términos utilizados corresponden a una retórica religiosa—Gran Día, unción, altar, púlpito y sermón—que buscan acentuar la importancia trascendental que tiene para muchos argentinos el regreso de su líder. La metatextualidad que se establece en la novela con imágenes bíblicas ayuda a realzar la importancia del momento en la mente del lector y a mostrar la evolución que ha experimentado la figura de Perón desde su derrocamiento en 1955. El capítulo veinte ilustra muy bien el cambio que se ha producido con el tiempo. El narrador explica:

Le rindieron honores, con los sables desenvainados. La misma gente que tiempo atrás había ordenado que se castigara con la cárcel el mero uso público de su nombre y que había vetado a su partido en todas las elecciones, estaba allí abrazándolo, dando gracias a Dios por haberlo conservado saludable y entero, en condiciones de salvar a la patria.

(352)

La imagen de Perón ha evolucionado desde la de un perseguido político a un salvador de la patria. La única fuente de información que los argentinos han tenido sobre Perón ha sido la historia mitificada del General y la memoria de su primer mandato que ha crecido gracias a los fracasos de los gobiernos posteriores. El recurso metatextual con la Biblia es utilizado para potenciar la descripción de la llegada del gran líder.

Otro caso de metatextualidad que se observa en el capítulo uno, “Adiós a Madrid,” está relacionado a la caracterización de José López Rega, uno de los personajes principales de la novela. Básicamente, este capítulo trata del vuelo de regreso de Perón a la Argentina el 20 de junio de 1973; por lo tanto, el espacio narrativo en que la acción se desenvuelve es el avión. En este espacio se distinguen dos divisiones de cabinas que sirven para mostrar gráficamente las relaciones de poder entre los pasajeros. En la primera clase viajan el general Perón y las dos personas más cercanas a él, su esposa Isabel y su secretario personal José López Rega. El poder o influencia de las personas está relacionado al grado de cercanía que tienen con Perón. En la clase turista viajan unos cien hombres, entre ellos, el Presidente de Argentina Héctor J. Cámpora, gobernadores provinciales y líderes sindicales cuya importancia queda relegada a un segundo plano. Después de Perón, el personaje más influyente es el secretario López Rega. Esta cadena de comando queda demostrada en el momento crítico suscitado por el informe entregado por los pilotos que en el aeropuerto de Ezeiza las Fuerzas Armadas Revolucionarias han atacado con armas de fuego y se han producido bajas de civiles. Los pilotos piden instrucciones de dónde aterrizar. Debido a que Perón opta por no participar de esta decisión, López Rega les ordena a los pilotos aterrizar en el aeropuerto militar de Morón. El presidente Cámpora desautoriza a López Rega y ordena que se prosiga con el plan inicial para no defraudar al pueblo que ha ido a dar la bienvenida a Perón. Finalmente, se impone la decisión de López Rega quien, apoyado por Isabel Perón, deja sin efecto la orden del presidente Cámpora. Este incidente sirve para demostrar la nueva estructura de poder que se establece con el regreso de Perón a Argentina.

Es en este contexto que surge la figura de López Rega como uno de los personajes más importantes de la novela. El narrador toma bastante tiempo para describirle en los siguientes términos: “Parecía un carnicero de barrio: era retacón y confianzudo. Se posaba como una mosca sobre todas las conversaciones, sin preocuparse en lo más mínimo por la tolerancia de la gente...se vanagloriaba de su antipatía” (12). Pero más importante que esta descripción de su aspecto físico y de su personalidad es la relación metatextual que se establece con la Biblia para ayudar a mostrar la cosmovisión de este individuo y su rol en el círculo inmediato de los Perón. El narrador afirma que en privado José López Rega “pedía que lo llamaran Daniel ya que por ese nombre astral lo conocería el Señor cuando tronara el escarmiento del apocalipsis” (12).

Hay varios términos utilizados por este personaje tales como el nombre de Daniel, el Señor y el tronar de trompeta en el día del Juicio del Apocalipsis que identifican claramente la fuente de donde provienen. La elección de Daniel por López Rega no es casual sino que, a través del profeta del Antiguo Testamento del mismo nombre, pretende definir su identidad y función. El profeta Daniel es recordado como un varón hebreo sabio que pudo adivinar e interpretar un sueño que el rey Nabucodonosor había olvidado. En otra ocasión, pudo descubrir el significado de las palabras misteriosas que una mano escribía en la pared mientras que el rey Belsasar observaba el hecho. En ambos casos sus interpretaciones tenían que ver con el futuro del reino babilónico. En la actualidad, la función del profeta Daniel puede definirse como la de un clarividente.

La relación metatextual, sin embargo, va más allá que la de un personaje que sólo predice el futuro inmediato y parece aludir a lo dicho por el ángel Gabriel a Daniel en una visión: “He aquí yo te enseñaré lo que ha de venir en el fin de la ira: porque al tiempo se

cumplirá” (La Santa Biblia, Daniel 8.19). Daniel se encuentra en un nivel escatológico que puede prever lo que acontecerá en el día del fin del mundo o del Apocalipsis. En la novela, el hecho de que López Rega asuma la identidad de este profeta permite entrever su compleja cosmovisión, y explica su comportamiento de mezclar lo real con lo sobrenatural a través de toda la obra. En su extraño modo de percibir la realidad, López Rega se ve a sí mismo, y es visto por Perón e Isabel, como un adivino. López Rega cree tener el poder de desentrañar los misterios del futuro y percibe su función como un guía, asesor y hasta protector de los Perón al emplear sus facultades y creencias religiosas. Durante el vuelo de regreso, Perón le dice al secretario: “Era verdad lo que usted me predijo, López. Que yo un día iba a tirar mis huesos en la pampa” (13). El narrador muestra que Perón da crédito a López Rega de adivinar un hecho que se está cumpliendo con su retorno.

En otros casos más extravagantes, la metatextualidad con la Biblia le permite a Martínez dar verosimilitud al comportamiento de este personaje en la novela. En el mismo capítulo uno, por ejemplo, el narrador indica que mientras Perón dormía, “López había tratado de medirle el espesor del aire en los alvéolos de los pulmones. Lo penetraba con el pensamiento e iba siguiendo, de un alvéolo a otro, la marcha lánguida y entrecortadas de las corrientes” (12). En el capítulo cuatro, López Rega afirma haber estado con Perón en el velorio de Bartolomé Mitre en 1906, diez años antes de haber nacido (54). En el capítulo trece, López Rega realiza un ritual para traspasar el alma de Evita al cuerpo de Isabel Perón (255). Sólo al tener en cuenta que este personaje cree ser el profeta Daniel que se puede entender su forma de percibir la realidad y aceptar su caracterización como creíble.

El capítulo cuatro titulado, “Principio de las memorias,” encuentra su intertexto principal en un documento que Martínez titula “Las memorias de Puerta de Hierro,” y que incluye en su colección de ensayos, Las memorias del General (1996). En el prólogo de esta colección Martínez explica los pormenores de su visita a Perón en Madrid los días 26 al 29 de marzo de 1970 de la siguiente manera: “grabé las Memorias que el General había dictado a su secretario/mayordomo José López Rega. A veces, Perón incorporaba digresiones al relato e iba llenando los vacíos de lo que López leía. Otras veces, el mayordomo corregía los recuerdos de Perón o los aderezaba con comentarios insólitos” (11). Con esta versión producida por Perón y José López Rega, Martínez escribe un artículo que publica en el semanario Panorama del 14 de abril de 1970 sobre los primeros cincuenta años del General y que reproduce en Las memorias del General (1995). Este relato, sin embargo, no deja conforme a Martínez quien está consciente de la información imprecisa y tendenciosa que Perón le entregó durante su visita en Madrid. En La novela de Perón, Martínez cita partes de la información original de Perón-López Rega en forma literal, y a veces altera dicho documento agregando más información de su parte para mostrar claramente lo que el General pretende hacer en su autobiografía. Por medio de la ficción, Martínez comenta el intertexto, lo cuestiona y pone en tela de juicio la veracidad y motivación de lo que Perón y López Rega han compuesto. Al principio de estas “memorias,” por ejemplo, Martínez cita directamente el recuento de Perón de “Las memorias de Puerta de Hierro” (19), refiriéndose a su trasfondo familiar: “*Mi padre era hijo de Tomás Liberato Perón, médico y doctor en Química...*” (49). A este intertexto Martínez añade una opinión ficcional de Perón en la que el General expresa su deseo de incluir y enfatizar que su bisabuelo era un inmigrante sardo que llegó a Argentina en

1830 y su bisabuela era escocesa. Más adelante el narrador cuestiona el pasado ancestral de Perón aduciendo que en los registros de pasajeros aparece un Pedro Perón que llegó en 1823 y un Domingo Perón en 1848 procedente de Montevideo. Lo que Martínez hace en este proceso deconstructivo es, primeramente, citar las palabras literales de Perón en las que el General subraya la posición privilegiada de su abuelo. Seguidamente, con un ejemplo ficcional, Martínez muestra que Perón desea incluso asignar a los padres de su abuelo un linaje europeo, lo cual es visto por los argentinos como algo valioso que brinda cierto prestigio. Finalmente, Martínez muestra por medio de la ficción la tendencia de Perón a arreglar su pasado con fechas y hechos que no tienen un fundamento sólido en la realidad.

Más adelante en la novela, Martínez continúa citando a Perón en su recuento de la honrosa historia de su abuelo en los siguientes términos:

La vida de ese (ilustre) antepasado está llena de honores. Fue senador nacional, mitrista, por la provincia de Buenos Aires: Presidente del Consejo Nacional de Higiene, lo cual equivalía a ministro, y (heroico) practicante mayor del Ejército en la guerra del Paraguay. Desempeñó varias misiones en el extranjero, especialmente en Francia donde vivió en algún tiempo. (Vertió su sangre) Participó también en la batalla de Pavón... (50)

Martínez cita casi palabra por palabra lo que Perón afirma en “Las memorias de Puerta de Hierro” (19, 20) con excepción de las palabras en paréntesis—“ilustre”, “heroico” y “vertió su sangre”—que indican las cualidades que el General trata de resaltar en su abuelo con el fin de mostrar que proviene de una familia ejemplar. El autor usa este

intertexto como prueba de los datos falseados provistos por Perón. Por medio de la ficción, también comenta este intertexto e incluso alude a su propio artículo al afirmar: “Más de un historiador ha querido corregir aquellos datos cuando el General autorizó a que los publicara la revista Panorama. Que el abuelo fue diputado provincial en 1868 y no senador de la Nación...” (50). Martínez muestra que Perón exagera la importancia de sus antepasados y corrige los datos inexactos entregados por el General. Sobre la misión del abuelo de Perón en el extranjero, el autor aclara que sólo fue becado en París por seis meses y que no tuvo ninguna participación en la guerra del Paraguay. Pero no sólo corrige la autobiografía de Perón, sino que imagina cómo se ha llegado a una versión tan auspiciosa para el General. En este sentido, Perón en la novela afirma: “No veo cuál es la diferencia entre el retrato de mi abuelo, que López Rega—acepto—ha mejorado un poco en las Memorias. Carajo, ¿son o no son en sustancia la misma persona? Esa pasión de los hombres por la verdad me ha parecido siempre insensata” (50). Martínez caracteriza a Perón como un líder que permite que su historia familiar sea alterada siempre y cuando le favorezca. Como resultado, se obtiene una autobiografía con una fuerte dosis de ficción mientras que la novela, que por naturaleza es ficcional, viene a enmendar las inexactitudes de la autobiografía.

Martínez utiliza este intertexto con el claro fin de exponer este lado oscuro de Perón como un hombre calculador y manipulador de la verdad de su propia historia y para parodiar dicha versión. Martínez, sin embargo, adelanta lo que hará en su novela ya que no intentará llegar a una sola verdad sino, más bien, presentará otra interpretación paralela a la autobiografía de Perón. Es decir, presentará dos versiones de dicha historia. La primera es la autobiografía que el mismo Perón produce con la ayuda de su secretario,

José López Rega. Este relato citado es cuestionado y parodiado por el narrador que resalta los detalles convenientemente omitidos y/o arreglados. La otra versión, las contramemorias, es una biografía escrita por el personaje Zamora, un periodista de la revista Horizonte. Por medio de entrevistas a varias personas vinculadas con Perón, como los amigos de su infancia, la señora Mercedes Villada Achával de Leonardi (viuda del general Leonardi), e incluso el personaje Tomás Eloy Martínez, Zamora construye otra historia que muestra el lado desconocido y no tan auspicioso para Perón como su autobiografía. El propósito de esta otra versión se expresa en el capítulo tres, “Las fotos de los testigos.” El director de la revista Horizonte le ha ordenado a Zamora descubrir quién es en realidad Perón. El director constata: “El Perón oficial ya estará vaciado. Hay que buscar al otro... Abundan las alabanzas, las mitologías, los rejuntos de documentos, la verdad no aparece por ninguna parte... La verdad es lo que se oculta ¿no?” (37). Es decir, las versiones que aparecen sobre Perón sólo muestran, según el director, una verdad parcial, la del General en sus mejores momentos, la cual le ha convertido en un mito.

Estos ejemplos muestran que Martínez trata de esclarecer la historia al presentar la versión de Perón y al cuestionar la precisión de los datos de su relato. Por otro lado, presenta la versión paralela basada en múltiples testigos que representa la parte desconocida de Perón. Esta versión deconstruye la versión mitificada sobre la vida del General. El autor no pretende llegar a una sola verdad, sino que presenta la parte que se ha ocultado para, así, llegar a una visión más balanceada de la historia. En todo caso, es irónico que utilice las palabras de Perón para sustentar su propósito, ya que en la novela la versión del General es la que se cuestiona por no ajustarse a la verdad.

En general, la transtextualidad en La novela de Perón cumple muchos propósitos. En primer lugar, las citas directas de “Las memorias de Puerta de Hierro,” y las afirmaciones de Perón en otras instancias, sirven como punto de partida de un cuestionamiento de la historia oficial. En este sentido, la intertextualidad es fundamental para corregir la historia y desmitificar la figura del General Perón. En cuanto a la metatextualidad, es un recurso que Martínez utiliza para la caracterización de diversos personajes y eventos. Es decir, por medio de este recurso, la recreación de personajes y situaciones ayudan a esclarecer los hechos del pasado, demostrando que la interacción de la ficción con los intertextos produce una versión más balanceada de la historia.

C. La intertextualidad en Santa Evita

La intertextualidad explícita cobra mucho más importancia en Santa Evita que en La novela de Perón y se da en otras formas. Santa Evita está precedida por dos epígrafes y, al igual que en La novela de Perón, éstos dan un sentido general de toda la obra. El primero es una cita a los versos 23-29 del poema de Sylvia Plath, “Lady Lazarus” (1962): “Morir / Es un arte como cualquier otro. / Yo lo hago extremadamente bien.” Este paratexto explica bien el concepto de la transposición a la cual se refería Julia Kristeva. En el contexto original del poema estos versos se refieren a los intentos de suicidio de su autora, Sylvia Plath. A pesar de que los ha planeado bien, sus intentos fracasan y es siempre resucitada por los médicos. En el título de su poema, Plath alude metatextualmente al relato bíblico del milagro de la resurrección de Lázaro por Jesucristo para expresar lo que a ella le acontece cuando trata de terminar con su vida. De acuerdo con el resto del poema, Plath intenta suicidarse en más de una ocasión. En su molestia por no lograr su objetivo, Plath siente que todo es un teatro: ser resucitada, llegar al

mismo sitio y ver el mismo rostro del doctor exclamando que es un “milagro” (versos 30-38).

Aunque Martínez transpone estos versos, en el contexto de su novela el paratexto adquiere un significado diferente. Muy al contrario de Sylvia Plath, Evita no quiere morir. Pero ante la inminencia de su muerte, ella prepara el camino para seguir presente en la memoria de la gente. En la novela, Evita le dice a Perón: “Lo que no quiero es que la gente me olvide, Juan;” Perón le responde: “Quedáte tranquila. Ya está todo arreglado. No te van a olvidar” (15). La preparación de su muerte, es decir, el paso de una presencia física a la de una permanencia en la memoria colectiva de la gente es el arte que Evita logra hacer muy bien. En este sentido, además de sus numerosos discursos, un año antes de su muerte Evita publicó La razón de mi vida (1951)—libro autobiográfico en el que expone sus ideas sobre el peronismo—mediante el cual quiere ser recordada después de su muerte. En ese libro Evita dice que quisiera que algún día dijeran de ella: “Hubo al lado de Perón, una mujer que se dedicó a llevarle al Presidente las esperanzas del pueblo, que luego Perón convertía en realidades... De aquella mujer sólo sabemos que el pueblo la llamaba cariñosamente, Evita” (76). Para Evita, la aceptación y legitimación que no tuvo durante su infancia, y que logró gracias a Perón, son muy importantes de perpetuar. Por otro lado, para Perón la imagen física es lo más importante. Como buen militar que respeta los símbolos visibles como la bandera y las estatuas de los próceres, el plan de Perón es que el cuerpo de su esposa sea embalsamado y colocado en un gran mausoleo para que se mantenga en la memoria del pueblo. La novela en este sentido trata de las muchas formas de trascendencia de Evita después de su muerte en la Argentina a través de la literatura, el arte y la memoria. La función de este

paratexto es guiar al lector a pensar en las diferentes formas en que Evita ha “resucitado” y está vigente en la memoria de los argentinos.

El segundo epígrafe proviene de una entrevista hecha a Evita en “Antena,” el 13 de julio de 1944. De esta entrevista Martínez cita las siguientes palabras de la Primera Dama: “Quiero asomarme al mundo como quien se asoma a una colección de tarjetas postales.” Aunque este paratexto publicado en la revista “Antena” tiene un fin específico, en el contexto de la novela de Martínez tiene su propio significado. Uno de los objetivos de Martínez en Santa Evita es mostrar a Evita en diferentes perspectivas, como quien ve un álbum de fotografías. La intertextualidad es uno de los medios que Martínez utiliza para llevar a cabo este fin. Se conoce a Evita a través de su obra La razón de mi vida, de sus frases famosas, sus cartas a Perón y su testamento. Estas cuatro fuentes son intertextos que permiten recuperar ciertas instancias en la vida de Evita y proveen un perfil íntimo de su personalidad.

Además de los epígrafes que introducen la novela, hay otros que encabezan algunos capítulos. El capítulo cuatro, titulado “Renuncio a los honores, no a la lucha,” por ejemplo, es introducido por una cita que proviene de la obra de Oscar Wilde, El crítico como artista, que lee: “El único deber que tenemos con la historia es reescribirla” (79). Tanto el título como el epígrafe son paratextos que explican el propósito del capítulo cuatro. Como lo indica el autor, el título es una cita proveniente del diálogo de Evita durante el Cabildo Abierto del peronismo del 22 de agosto de 1951 (5). Como ya se ha mencionado en la primera parte de esta disertación, dicho evento dejó un enigma que la historia no ha podido resolver, esto es, la negación de Perón que Evita fuera la candidata a la vicepresidencia de Argentina. El capítulo cuatro recrea el Cabildo Abierto

y una explicación de los hechos por el personaje de Julio Alcaraz. El epígrafe señala la necesidad de reescribir la historia, presumiblemente para aclarar los vacíos que han quedado en ella. En el contexto de este capítulo, la reescritura de una historia ampliamente conocida tiene como propósito remitir al lector al mencionado evento y reflexionar sobre una posible explicación de lo ocurrido.

El capítulo dieciséis titulado “Tengo que escribir otra vez,” es encabezado por un epígrafe proveniente de la obra de Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*. La cita lee: “La historia puede llevarnos a cualquier parte, a condición de que nos salgamos de ella” (385). De acuerdo al autor, el título es tomado de la introducción de la obra adjudicada a Evita, *Mi mensaje* (6) y también es la última oración de la novela (391). El mencionado capítulo es una explicación de Martínez de cómo surgió en él el interés por escribir sobre el tema de Evita. La novela, en este sentido, es autoexplicativa. La relación del epígrafe con este capítulo se encuentra en la confesión del autor que declara: “Acumulé ríos de fichas y relatos que podrían llenar todos los espacios inexplicados ... Pero los dejé, saliéndose de la historia, porque yo amo los espacios inexplicados” (390). Es decir, la intención primordial de Martínez es abordar los misterios que la historia oficial no ha podido desentrañar debido, posiblemente, a no tener documentación fiable en que afirmar su relato. Por medio de la ficción, Martínez puede tratar estos temas sin tener que regirse al método de los historiadores.

Los títulos de cada capítulo son paratextos que provienen de los discursos de Evita, sus libros y entrevistas radiales. Las frases escogidas por Martínez revelan mucho de la personalidad apasionada y el estilo populista de la Primera Dama de Argentina. El título del primer capítulo es “Mi vida es de ustedes,” y es tomado de una alocución radial

de Evita, el 7 de diciembre de 1951, siete meses antes de su muerte. En el mencionado capítulo, Martínez trata sobre el estilo y tono de los discursos de Evita a sus partidarios.

A este respecto señala lo sencillo y repetitivo de sus alocuciones y declara:

... pregonaba su amor por Perón hasta seis veces en una misma frase llevando los tonos cada vez más lejos y regresándolos luego al punto de partida como en una fuga de Bach: “Mis ideales fijos son Perón y mi pueblo”; “Alzo mi bandera por la causa de Perón”; “Nunca dejaré de agradecer a Perón por lo que soy y lo que tengo”; “Mi vida no es mía sino de Perón y de mi pueblo, porque son mis ideales fijos”. Era abrumador y extenuante. (19)

Las frases cortas, simples y repetitivas pueden ser entendidas y recordadas fácilmente por la audiencia de Evita. Las frases citadas sintetizan su ideología en dos principios básicos: su lealtad a Perón y su entrega total al pueblo. Uno de los aspectos que salta a la vista es el profundo agradecimiento de la Primera Dama al general Perón. Evita no se olvida de su pasado y considera a su esposo como su redentor social. Ella le agradece a Perón por sacarla de la pobreza, elevarla a la posición de Primera Dama y darle la oportunidad de ayudar a los más pobres.

El discurso de Evita gira siempre en torno a un mismo tema y con una misma retórica. El capítulo dos se titula, “Seré Millones,” y alude a uno de los dichos más famosos atribuidos a Evita: “Volveré y seré millones.” Martínez afirma que Evita nunca dijo esa frase y que, en realidad, la habían inventado aquéllos que fomentaban su mito (66). Según Martínez, lo que Evita dijo en La razón de mi vida fue: “Pienso que muchos hombres reunidos, en vez de ser millares y millares de almas separadas, son más bien una

sola alma” (66). Como lo ha hecho notar Martínez, el uso de grandes cifras numéricas forma parte del discurso de Evita y por esa razón, aunque la célebre frase “nunca existió ... es verdadera.” (66). Los líderes del peronismo actual como, Carlos Menem y Eduardo Duhalde, entre otros, han interpretado este dicho últimamente en sus discursos políticos, como el regreso de los ideales de Evita en los millones de adherentes de su agrupación política. Es decir, la famosa frase y su supuesta autora siguen vigentes.

Una de las frases más conocidas de Evita sirve de título al capítulo cinco, “Me resigné a ser víctima” (119). Estas son las últimas palabras del capítulo cinco de La razón de mi vida pronunciadas por la Primera Dama a propósito de la impotencia que sentía en su juventud al constatar la injusticia social reinante en su país. Evita fue víctima especialmente en su niñez debido a la pobreza de su familia, pero en realidad nunca se resignó de serlo. De hecho, algo positivo en la personalidad de Evita fue su tenacidad y determinación en lograr lo que se proponía alcanzar. El único obstáculo que no pudo sobrepasar fue su condición física. En el capítulo cinco de Santa Evita, se menciona que ella “había llorado y puteado contra la puta muerte que la parió” (124). Es decir, se tuvo que resignar ante un adversario que resultó más poderoso que ella: el cáncer. En el capítulo ocho, “Una mujer alcanza su eternidad,” Martínez bien dice que, “No es verdad que Evita se resignó a ser víctima ... No toleraba que hubiera víctimas, porque le recordaban que ella había sido una. Trataba de redimir a todas las que veía” (186). La experiencia de su infancia sin dudas, sensibilizó a la Primera Dama a pelear a favor de los pobres.

Además de los paratextos antes mencionados, la novela entra en diálogo intertextual con La razón de mi vida en varias oportunidades. Como ya se ha observado,

Martínez utiliza algunas frases del mencionado libro como títulos de cuatro de los capítulos de Santa Evita. Pero más importante que el uso paratextual es la relación intertextual por medio de la cual Martínez muestra algunas facetas de la personalidad de Evita y su perspectiva política. En La razón de mi vida, la Primera Dama cuenta la historia de su vida, teniendo como punto culminante su encuentro con Perón. Este encuentro marca un antes y un después en la vida de Evita. En el prólogo de su libro ella declara:

yo no era ni soy nada más que una humilde mujer...un gorrión en una inmensa bandada de gorriones...y él era y es el cóndor gigante que vuela alto y seguro entre las cumbres y cerca de Dios. Si no fuese por él que descendió hasta mí y me enseñó a volar de otra manera, yo no hubiese sabido nunca lo que es un cóndor ni hubiese podido contemplar jamás la maravillosa y magnífica inmensidad de mi pueblo. (7)

Es importante observar lo que Evita dice sobre Perón para entender que la representación de Martínez no es una exageración. La forma en que ella describe su encuentro con Perón es como si un ángel hubiese descendido para rescatarla y dirigir su vida por el camino correcto.

En Santa Evita, Martínez se refiere al relato de La razón de mi vida sobre el primer encuentro de Evita con Perón. Martínez declara: “Evita describió su encuentro con Perón como una epifanía: se creyó Saulo en el camino de Damasco, caída por la luz caída del cielo” (189). Se recordará que, según el relato bíblico, Saulo tuvo una visión que tenía la forma de “un resplandor de luz del cielo” (La Santa Biblia, Hechos 9.3).

Como resultado de esta experiencia, Saulo de Tarso experimenta un cambio drástico que le da una nueva orientación a su vida. Algo similar ocurre con la descripción hecha por Evita. Martínez atribuye esta descripción al amor desmedido que ella siente por su esposo. El paralelismo intertextual establecido por Martínez de Jesús/Pablo y Perón/Eva no es una exageración puesto que en general guarda proporción con las descripciones de Evita sobre Perón en todo su libro. De hecho, la descripción de su relación con Perón en La razón de mi vida alcanza resonancias paulinas al declarar que “yo he dejado de existir en mí misma y es él [Perón] quien vive en mi alma, dueño de todas mis palabras y de mis sentimientos, señor absoluto de mi corazón y de mi vida” (51). La Primera Dama describe a Perón exageradamente como a un dios, y probablemente use las palabras del propio apóstol Pablo para describir su amor por el General. En la epístola a los gálatas, el apóstol Pablo se había referido a Jesús en términos muy similares: “...y ya no vivo yo, mas vive Cristo en mí; y lo que ahora vivo en la carne, lo vivo en la fe del Hijo de Dios, el cual me amó y se entregó a sí mismo por mí (La Santa Biblia, Gálatas 2.20).

La asociación intertextual con La razón de mi vida también le permite a Martínez contrastar la personalidad de Evita con la de Perón. Por un lado, se ha visto que el discurso de Evita es dramático y apasionado de total devoción a su esposo. Por otro lado, el recuerdo que Perón tiene de su encuentro con Evita es descrito por el narrador de la siguiente manera: “evocaba el momento sin darle mayor importancia,” y cita a Perón diciendo: “A Evita yo la hice...Cuando se me acercó era una chica de instrucción escasa aunque trabajadora y de nobles sentimientos. Con ella me esmeré en el arte de la conducción. A Eva hay que verla como un producto mío”(189). En estas palabras de la novela hay una asociación metatextual con Las memorias del General. Aunque Martínez

no cita a Perón textualmente, el contenido es básicamente el mismo. Las palabras textuales de Perón en Las memorias del General son: “En esos momentos entró en mi vida Evita. Eva Perón es un producto mío. Yo la preparé para que hiciera lo que hizo. La necesitaba en el sector social de mi conducción. Y su labor allí fue extraordinaria” (47). Martínez caracteriza a Perón como un personaje calculador que, como militar, está acostumbrado a llevar a cabo las tareas fríamente sin muchos reparos por los sentimientos. En este caso en particular, él se caracteriza a sí mismo como el formador, y Evita se ve disminuida a un mero objeto formado y producto final de su destreza en el entrenamiento de las personas.

Martínez recrea el día en que Perón y Evita se conocieron. Fue durante un festival a beneficio de las víctimas del terremoto de San Juan realizado en el Luna Park el 22 de enero de 1944. Una fuente que el autor utiliza para analizar el mencionado encuentro es una filmación hecha para los noticieros de la época sobre el festival de beneficencia. Él ve las imágenes mudas y trata de descifrar las breves palabras que pudieron haberse dicho Evita y Perón. Martínez quiere comparar el recuento de La razón de mi vida con lo que ve en las imágenes. El texto entra nuevamente en un diálogo intertextual con La razón de mi vida para expresar su desconfianza con la versión que el redactor de las memorias de Evita, Manuel Penella de Silva, le atribuye a ella. Es una cita directa del libro de Evita: “Si, como usted dice, la causa del pueblo es su propia causa, por muy lejos que haya que ir en el sacrificio no dejaré de estar a su lado hasta desfallecer” (193). Según el narrador, en los segundos de contacto entre ambos, Evita no pudo haberle dicho todas las palabras que el redactor le atribuye. El narrador piensa que Evita le dijo al General: “Gracias por existir” (193). Este ejemplo de comparación entre

lo que realmente acontece y lo que la memoria puede recordar demuestra que el pasado no puede ser reproducido exactamente aunque los hechos sean relatados por los mismos personajes que llevan a cabo las acciones. Lo que se consigue, más bien, es una interpretación de lo ocurrido, una percepción aproximada a la realidad.

Martínez utiliza una carta de Evita a Perón como otro intertexto en la novela. Este intertexto muestra la forma de comunicación amorosa de Evita con su marido. Martínez inserta el intertexto en el capítulo dos titulado, “Seré millones.” La novela presenta a Evita ya enferma en su lecho, reflexionando con su madre sobre lo que Perón representa para ella. En la narración Evita confiesa: “A mí Perón me sacó de adentro lo mejor, y si soy Evita es por eso” (42). En este trasfondo, Evita le pide a su madre que le lea dos cartas guardadas en el secreter. Se trata de la carta que Evita le escribe a Perón desde Madrid durante su gira por Europa. En una nota al pie de la página, Martínez aclara:

La carta parece una parodia pero no lo es. Fue reproducida en *El último Perón* de Esteban Peicovich (Planeta, Barcelona, 1976), *Eva Perón* de Nicholas Fraser y Marysa Navarro (W. W. Norton, New York, 1980), y en *Perón y su tiempo, I. La Argentina era una fiesta* de Félix Luna (Sudamericana, Buenos Aires, 1984) (44).

Además de los nombrados por Martínez, otros que reproducen el texto completo de la carta son Alicia Dujovne en su obra Eva Perón. La biografía (1995), y Jorge Camarasa en La Enviada (1998). La versión original de la carta y la presentada en la novela básicamente dicen lo mismo. Los segmentos citados de la carta, sin embargo, son levemente arreglados por Martínez. Al principio de la carta original, por ejemplo, Evita

le dice a Perón: “Querido Juan: Salgo de viaje con una gran pena, pues lejos de ti no puedo vivir; es tanto lo que te quiero que es idolatría” (Camarasa 45). En la novela, la carta dice: “Querido Juan: Estoy muy triste porque no puedo vivir lejos de vos...te quiero tanto que lo que siento por vos es una especie de idolatría...” (43). A pesar de los leves cambios, queda intacta la idea principal que reitera lo ya expresado por Evita en La razón de mi vida y que es su profundo amor y devoción por su marido. En dicha carta, Evita se siente incapaz de expresar todo lo que Perón significa en su vida. Por lo que Evita logra decir, se desprende que ella siente un profundo agradecimiento hacia Perón por haberle dado la oportunidad de ser alguien en la vida. Evita afirma en su carta: “No sé cómo expresarte lo que siento pero te aseguro que he luchado muy duramente en la vida con la ambición de ser alguien y he sufrido muchísimo, pero entonces llegaste vos y me hiciste tan feliz que pensé que estaba soñando...” (43).

No todo lo que Evita expresa en su carta es amor y agradecimiento, sino que hay una preocupación por los que tratan de arruinar su reputación. Ella afirma que “todo lo que te han dicho de mí en Junín es una infamia, te lo juro. En la hora de mi muerte debés saberlo. Son mentiras. Salí de Junín cuando tenía trece años, y a esa edad ¿qué puede hacer de horrible una pobre muchacha?” (44). La Primera Dama se muestra vulnerable ante lo que puedan contarle a Perón sobre su pasado durante su ausencia. En la novela, ella le explica a su madre que tenía miedo de no encontrar a Perón al volver de Europa. La parte citada de la carta concluye con las palabras de Evita: “Podés sentirte orgulloso de tu esposa, Juan, porque cuidé siempre tu buen nombre y te adoré” (44). Con estas últimas palabras Evita trata de restaurar la confianza en Perón, defendiéndose de cualquier historia en su contra que le hayan contado a su esposo. Por medio de esta carta,

se puede apreciar que aunque Evita tiene una personalidad bastante fuerte, ante su marido se siente insegura y le preocupa lo que él piense de ella.²

En la novela Martínez presenta una carta de respuesta de Perón a Evita. Sin embargo, Martínez no trata de probar que ésta existió en la realidad. Tampoco las otras fuentes reproducen la supuesta respuesta de Perón a Evita. Se presume, entonces, que es una carta ficcional. Aunque no haya existido, la respuesta se asemeja a otra misiva que Perón le envió a Evita dos años antes, el 14 de octubre de 1945, cuando estaba detenido en la isla de “Martín García.” Perón comenzaba diciendo: “Mi tesoro adorado: Sólo cuando nos alejamos de las personas queridas podemos medir el cariño... Hoy sé cuánto te quiero y que no puedo vivir sin vos.” Entre otras cosas le decía: “Debés estar tranquila y cuidar tu salud... Estáte muy tranquila... Muchos pero muchos besos y recuerdos para mi chinita querida. Perón” (Sánchez-Teruelo, I, 166). En la novela, Perón comienza su carta: “Mi querida chinita: Yo también estoy triste por tenerte lejos y no veo las horas de que vuelvas” (44). Perón tranquiliza a Evita diciéndole: “No te aflijás por las habladurías. Jamás les he llevado el apunte y no me hacen mella. Ya quisieron llenarme la cabeza de chismes cuando nos estábamos por casar... Estáte muy tranquila y cuida tu salud y no trasnoches... Muchos besos y recuerdos. Juan” (45). Es posible que Martínez haya recurrido al recurso metatextual para crear esta carta de respuesta siguiendo el estilo de la carta anterior de Perón conocida por todos.

² Un detalle interesante es que Evita menciona como un presagio que su muerte ocurrirá antes que la de su marido en momentos que no se sabe nada sobre su enfermedad. Otro detalle es que, según Evita, cuando salió de Junín tenía trece años y no quince como la mayoría de los historiadores han afirmado. Es posible que en el intento de probar su inocencia, Evita haya confundido las fechas; en caso contrario, hay dos años de los que no se sabe nada sobre su vida.

Algunas partes del testamento de Evita se convierten en un intertexto en el capítulo catorce, “La ficción que representaba” (323). El intertexto se inserta como parte de una reflexión del Coronel Moori Koenig sobre el amor ciego que Evita profesaba por Perón. Las palabras del testamento de Evita que el Coronel recuerda son: “El es mi sol, mi cielo, todo lo que soy le pertenece... Todo es de él, empezando por mi propia vida, que le entregué con amor y para siempre, de una manera absoluta... Quiero que sepan en este momento que lo quise y lo quiero a Perón con toda mi alma” (341). El Coronel no cuestiona la sinceridad del amor de Evita por Perón ya que lo demuestra con hechos concretos, es decir, todas sus posesiones personales se las deja a su marido. El Coronel especula que, tal vez, fue el sentimiento de desamparo y orfandad que la llevó a amar de tal manera a alguien que la aceptó como era.

Como ya se ha mencionado en la primera parte, los intelectuales argentinos en casi su totalidad se opusieron al peronismo. Muchos de ellos como Silvina Ocampo, Ezequiel Martínez Estrada y Jorge Luis Borges expresaron públicamente su rechazo al peronismo al que consideraban como una continuación de la barbarie en su país. Martínez cita el ataque de Martínez Estrada en su ensayo ¿Qué es esto?, donde se refiere a Evita, constatando: “Era ella una sublimación de lo torpe, ruin, abyecto, informe, vengativo, ofídico, y el pueblo vio que encarnaba atributos de dioses infernales” (71). José Sebreli también contiene esta cita más ampliada en su libro Eva Perón. ¿Aventurera o Militante? Según la cita de Martínez Estrada: “Su resentimiento contra el género humano, propio de la actriz de terceros papeles, se conformó con descargarse contra un objeto concreto: la oligarquía o el público de los teatros céntricos. El público de los descamisados o grasitas había sido su público” (Sebreli 30). El intertexto de la novela

muestra solamente el ataque a Evita, pero en la continuación de esta cita se revela también una actitud de desprecio hacia los más pobres.

Algo similar puede observarse cuando Martínez cita un poema de Silvina Ocampo publicado en la revista Sur cuando ya se conocía la gravedad de la enfermedad de Evita. El poema proclama: “Que no renazca el sol, que no brille la luna / si tiranos como éstos siembran nueva infortuna, / engañando a la patria. Es tiempo ya que muera / esa raza maldita, esa estirpe rastrera” (70). Evita es vista como el símbolo de la clase obrera y campesina, cuya muerte es celebrada por la afamada poetisa. Borges, por su parte, es citado por Martínez en uno de sus epítetos más conocidos sobre Evita como “la puta del arrabal” (202). Estos y otros intertextos muestran una actitud hostil de los escritores hacia Evita por lo que era, y a quienes representaba. Es irónico, sin embargo, observar que pocas figuras de la Argentina han ayudado a enriquecer tanto el acervo cultural de su país como Evita quien ha inspirado no pocas obras artísticas.

El odio de los escritores fue correspondido por el peronismo con la censura y en ciertos casos, con el arresto de algunos de ellos. Incluso, en este aspecto de adversidad de los escritores, la ficción se ve beneficiada. Martínez afirma en la novela que “Sin el terror a Perón, los laberintos y los espejos de Borges perderían una parte sustancial de su sentido. Sin Perón, la escritura de Borges no tendría estímulos, refinamientos de elusión, metáforas perversas” (57).

Varios escritores escribieron novelas, cuentos, poesías y hasta obras teatrales con el fin de denigrar la figura de Evita, incluso después de muerta. Martínez entra en una relación transtextual con algunas de estas obras. En ciertos casos, él cita selecciones de las obras mientras que en otros sólo se refiere a ellas y las comenta. Su propósito es de

mostrar cómo se erige el mito de Evita en diferentes maneras. Una de las novelas a la que Martínez se refiere es El examen, escrita por Julio Cortázar en 1950, pero recién publicada en 1986. Martínez resume la novela de la siguiente manera:

Es la historia de una multitud animal que se descuelga desde todos los rincones de la Argentina para adorar un hueso en la Plaza de Mayo.

La gente espera no sabe qué milagro, se rompe el alma por una mujer vestida de blanco, “el pelo muy rubio desmelenado cayéndole hasta los senos”. Ella es buena, ella es muy buena, repiten los cabecitas negras que invaden la ciudad, transfigurándose al final en hongos y brumas envenenadas. (197)

En esta novela no se menciona ni una sola vez el nombre de Evita. Su identidad se da a conocer por la asociación de imágenes que une una gran multitud de cabecitas negras con la mujer vestida de blanco y de pelo rubio. Cortázar caracteriza a Evita como una sacerdotisa que lidera a su gente en un rito de adoración a un hueso en la Plaza de Mayo. La caracterización de Evita como una sacerdotisa guarda relación con el epíteto asignado a ella de Jefa Espiritual del peronismo. La adoración a un hueso, sin embargo, tiene una connotación negativa que la hace aparecer como una bruja o hechicera. Los fanáticos seguidores demuestran lealtad absoluta a Evita, incluso en el acto de superstición en el que los guía. Cortázar muestra metafóricamente que Evita guía a sus seguidores a un final autodestructivo en el que terminan convirtiéndose en hongos y brumas envenenadas. El general Perón no aparece como protagonista en esta novela. A este respecto Martínez comenta:

El terror que flota en el aire no es el terror a Perón sino a Ella, que

desde el fondo inmortal de la historia arrastra los peores residuos de la barbarie. Evita es el regreso de la horda, es el instinto antropófago de la especie, es la bestia iletrada que irrumpe, ciega, en la cristalería de la belleza. (197)

Según el análisis de Martínez sobre la novela de Cortázar, Evita es la que en realidad tiene el poder que utiliza de manera autoritaria. Martínez muestra que para Cortázar, Evita es la fiel representante de la barbarie. Evita y sus seguidores traen la fuerza del instinto, la superstición y la ignorancia con las que atacan y destruyen la belleza de la ciudad.

Un cuento que Martínez menciona brevemente en su novela es, “Ella,” escrito por Juan Carlos Onetti en 1953 y publicado póstumamente en la década de los años noventa. El cuento trata sobre la muerte de Evita y lo que después acontece con su cuerpo. Uno de los personajes principales del cuento es el embalsamador español, Pedro Ara. El mencionado doctor espera ansiosamente el parte oficial de los cinco médicos sobre el deceso de Evita para poder intervenir. El momento de la muerte es descrito de la siguiente manera: “De modo que, cuando aquellos litros de morfina dejaron de respirar, se miraron asintiendo y consultaron relojes. Eran las veinte en punto” (460). Martínez comenta este cuento y cita lo más relevante en relación a la parodia que se hace de la muerte de Evita:

Juan Carlos Onetti tiñó el cadáver de verde, lo hizo desaparecer en un verdor siniestro: “Ahora esperaban que la pudrición creciera, que alguna mosca verde, a pesar de la estación, bajara para descansar en los labios abiertos. La frente se le volvía verde.” (198)

Martínez observa que, en general, los escritores como Onetti necesitaban poner un punto final al recuerdo de Evita y escribieron relatos como éste que parodiaban su muerte (198). Es significativo que no se mencionen los nombres de los personajes principales. Evita es referida como “Ella”, Perón es “El” y el doctor Pedro Ara es el médico catalán. La omisión de los nombres es el comienzo de un proceso de olvido de estos personajes de la historia.

El cuento de Rodolfo Walsh, “Esa mujer” (1965), aludido en más de una ocasión en Santa Evita, resulta ser una de las excepciones en cuanto que no tiene como objetivo denigrar la figura de Evita. De hecho, el cuento ayuda a despertar el interés en la literatura y en los medios de prensa sobre el paradero de su cadáver. Sobre la importancia del mencionado cuento Martínez señala:

En los diez años que siguieron al secuestro, nadie publicó una sola línea sobre el cadáver de Evita. El primero que lo hizo fue Rodolfo Walsh en “Esa mujer,” pero la palabra Evita no aparece en el texto. Se la merodea, se la alude, se la invoca, y sin embargo nadie la pronuncia. La palabra no dicha era en ese momento la descripción perfecta del cuerpo que había desaparecido. (301)

En términos generales, el cuento trata de una entrevista de un escritor a un coronel cuyos nombres, al igual que el de Evita, no se mencionan. Ambos personajes se encuentran en el departamento del coronel, y la conversación gira en torno al cadáver oculto de una mujer. El interés del escritor es de encontrar el cadáver, mientras que el deseo del coronel es que su nombre sea bien recordado en las páginas de la historia. Uno de los temas que se trata en el cuento es la suerte corrida por dos militares que en un momento

custodiaron el cuerpo de la muerta. El mayor X mató accidentalmente a su mujer pensando que era un ladrón, mientras que el capitán N murió en un accidente automovilístico. Según el coronel, estos hechos ocurrieron por casualidad, pero la fantasía popular suponía que se trataba de una maldición sobre los que perturbaban la tranquilidad del cadáver. Al final del cuento, el coronel no revela el lugar donde está oculto el cadáver, a pesar de los intentos del escritor por conseguir esta información. Lo que queda sin ser descubierto en el cuento es la suerte que corre el coronel. Para Martínez, este detalle inconcluso es importante ya que puede afirmar o destruir el mito popular sobre el cadáver de Evita.

En el capítulo dos de Santa Evita, además de revelar una de sus fuentes y su método de conseguir información para su obra, Martínez declara: “En esta novela poblada por personajes reales, los únicos a los que no conocí fueron Evita y el Coronel. A Evita la vi sólo de lejos, en Tucumán, una mañana de fiesta patria; del coronel Moori Koenig encontré un par de fotos y unos pocos rastros” (55). Con los rastros que posee, Martínez encuentra a la viuda del coronel y la entrevista. En su conversación con la viuda, el autor-narrador entra en una relación metatextual con el cuento de Rodolfo Walsh. Primeramente, Martínez da un breve resumen de su contenido y luego describe el espacio del relato, “Los personajes...hablan en una sala de grandes ventanales, sobre la que se ve caer la tarde sobre el río de la Plata...¿Vieron ustedes alguna vez una sala como ésa?” (56, 57). Martínez sospecha que este cuento ficcional contiene información real. Ante el silencio de la viuda, Martínez revela que su verdadero interés es descubrir cómo murió el coronel y agrega, “Les explico todo esto...porque el coronel de Walsh también espera un castigo que va a llegar fatalmente...por haberse apoderado de Evita” (57). La

viuda aclara: “Lo de Walsh no es un cuento... Sucedió” (57). Como prueba tangible del encuentro de Walsh y Moori Koenig, la viuda muestra dos cintas con la grabación de dicha entrevista. Es decir, la composición de Walsh es presentada en forma de cuento pero el contenido no es ficcional. En este sentido la historia también puede ser representada en otros géneros además de la historiografía.

El cuento de Walsh es importante en la novela porque le ayuda a Martínez a continuar desarrollando el tema del mito popular sobre el cuerpo de Eva. Con su visita a la viuda Martínez completa el cuento de Walsh. La viuda afirma que en sus últimos días el coronel:

Dejaba pasar las horas sin hacer nada, sin hablar, con la mente a la deriva. A veces se perdía de vista por semanas, yendo de un bar a otro hasta que caía desmayado. Tenía delirios. Sudaba a chorros. Era un sudor rancio, insoportable. Poco antes de morir lo vieron en un banco de la plaza Rodríguez Peña, llamando a gritos a la muerte (58).

Lo declarado por la viuda y reproducido por Martínez da validez al mito popular sobre Evita. Se podría argumentar, sin embargo, que la entrevista de Martínez a la viuda pertenece al relato ficcional. En la sección de “Reconocimientos,” Martínez agradece “A la viuda del coronel Moori Koenig y a su hija Silvia, que una noche de 1991 me refirieron las desdichas de sus vidas” (393). De hecho, la viuda del coronel atribuye la desgracia de su marido y de su familia al cadáver de Evita. Según la viuda, “toda la gente que anduvo con el cadáver acabó mal” (59). Al igual que Walsh, entonces, lo relatado por Martínez es verídico, no obstante que aparece en forma de novela.

También cabe mencionar el diálogo intertextual que existe entre Santa Evita y La novela de Perón. En ambas novelas se relatan algunos pasajes similares y se mencionan fuentes en común. Un ejemplo de este tipo de intertextualidad es la narración del primer encuentro entre Perón y Evita. En La novela de Perón es el General que cuenta este momento especial en su autobiografía. En Santa Evita, Martínez sostiene que la Primera Dama describió el mencionado momento en La razón de mi vida como una epifanía (189). En ambas novelas se reproduce el breve diálogo entre ambos casi idénticamente en el que Evita le dice a Perón su famosa frase: “Gracias por existir” (La novela de Perón, 297; Santa Evita, 192). Aunque en esta y otras instancias hay obvias similitudes, Martínez expresa su esfuerzo por no confundir las historias de ambas novelas. En un comentario metaficcional Martínez sostiene: “Para que nadie confundiera *Santa Evita* con *La novela de Perón* escribí entre las dos un relato familiar...”(65). Si bien es cierto que Martínez no quiere repetir las mismas cosas en sus novelas, su constante reflexión basada en las mismas fuentes hace que el lector constate el diálogo intertextual entre ambas obras y sus otros intertextos.

En conclusión, la intertextualidad es un recurso esencial para conocer mejor a Perón y Evita como personajes de la historia de Argentina. Primeramente, por medio de la intertextualidad, Martínez trata de recuperar a ambos personajes por sus propios dichos. En el caso de La novela de Perón, el novelista recurre a la obra, Las memorias del General que Perón quiso instalar como la historia oficial. Martínez utiliza el mencionado texto para cuestionar su contenido y derribar el mito sobre Perón. La intertextualidad, en este sentido, ayuda a desenmascarar a Perón por las infundadas afirmaciones en su propia obra. A veces, la intertextualidad le sirve al escritor para

comparar dos versiones antagónicas, como es el caso de la información aparecida en el diario de la viuda del general Lonardi y la proporcionada por Perón. De hecho, el proceso de desmitificación se realiza por lo que dice Perón, en contraste con lo que se afirman otras versiones, como por ejemplo, las interpretaciones de la realidad por los amigos de infancia del General. Estas comparaciones llevan a cuestionar la historia oficial de Argentina.

Aunque Martínez entrevistó en más de una ocasión a Perón, y pudo tener una impresión sobre el personaje real, a Evita no llegó a conocerla. Por esta razón, el escritor se vale de la intertextualidad para tratar de recuperar a la Primera Dama, por medio de sus célebres frases, y su pensamiento político expresado en La razón de mi vida. Los dichos de Evita ponen de manifiesto su personalidad apasionada y vehemente que a sus partidarios les llega a decir “mi vida es de ustedes,” (11), pero por otro lado, se refiere a sus adversarios como “oligarcas y vendepatria” (18). La intertextualidad ayuda a recuperar algunos rasgos positivos y otros negativos de la personalidad de Evita. A su favor, se puede rescatar su tenacidad y espíritu combativo de no darse por vencida ante la adversidad. En su relación de pareja, se puede señalar la lealtad y amor a Perón que en parte se puede observar en la carta enviada a su marido. En su contra, sin embargo, se puede ver claramente su sectarismo e intolerancia en contra de los opositores al peronismo. También cabe señalar la demagogia empleada por Evita para conseguir el apoyo popular del pueblo. En definitiva, el propósito de la intertextualidad en este caso es de intentar de recuperar al personaje real de Evita, dejando a un lado el mito que se ha creado en torno a ella.

Por último, la intertextualidad resulta ser un recurso enriquecedor en la lectura de las obras de Martínez. Aunque las dos novelas pueden ser leídas y entendidas sin conocer las obras que se citan, el conocerlas permite interpretarlas en una manera más amplia y profunda. En este sentido, en el aspecto de la imaginación, la interpretación de las obras se enriquece al tener otro referente de comparación. También se puede constatar que algunos intertextos a su vez citan o evocan otros textos, lo que confirma la idea de Barthes de que es imposible sustraerse del texto infinito.

Conclusión

En conclusión, La novela de Perón y Santa Evita de Tomás Eloy Martínez se insertan dentro del marco de la literatura contemporánea conocida en el mundo occidental como “posmoderna”. Linda Hutcheon ha hecho notar que una de las corrientes de la novela posmoderna se ha reclamado para sí el derecho de tratar el tema de la historia y de sus personajes. Es decir, durante esta época la novela está siendo considerada por muchos como una alternativa diferente para el conocimiento de la historia. A este tipo de novelas Hutcheon las ha titulado como “Historiographic Metafiction”. Según la misma crítica, estas novelas son intensamente autorreflexivas y tratan la historiografía y la ficción como construcciones humanas (1988, 5). Las dos obras analizadas en esta disertación caben perfectamente dentro de esta definición ya que invitan a sus lectores a replantearse lo que históricamente han significado Perón y Evita para Argentina, pero desde la ficción.

Tomás Eloy Martínez escribe las dos obras lejos de Argentina y claramente influenciado por las nuevas tendencias posmodernas. Como se ha podido observar a través del presente análisis, una de las características principales de la literatura posmoderna es su cuestionamiento a los grandes metarrelatos. El mencionado autor ha expresado su incredulidad hacia la historiografía de su país y ha cuestionado la misma como el único medio de conocer el pasado. Específicamente, ha mostrado una preocupación por la forma distorsionada en que se ha representado a Perón y a Evita y la época en que ambos gobernaron. La historia oficial es considerada como una propaganda política que dista mucho de representar fielmente a sus personajes y los hechos como

ocurrieron en la realidad. Martínez ha tratado de rectificar la historia tomando en cuenta los recuentos escritos sobre los mencionados personajes.

La forma en que Martínez ha escrito sus novelas ha llamado la atención de algunos críticos. A propósito de La novela de Perón, por ejemplo, Keith McDuffie ha declarado:

¿Cómo entender, pues, una obra como *La novela de Perón*, de Tomás Eloy Martínez, novela que se compone no sólo de la historia (a base de documentación asombrosa), de la memoria (un tipo subjetivo de autobiografía), de la ficción (sin duda el más verosímil de los elementos de esta obra) y del testimonio (si no del testimonio en el sentido más estrecho, por lo menos de elementos testimoniales, inclusive cintas magnéticas de entrevistas que tuvo el autor con Perón)? Evidentemente la obra presenta una intencionalidad dialógica de interrogar la realidad histórica. (300)

Estos mismos interrogantes también pueden hacerse por extensión a Santa Evita, agregando el guión cinematográfico y la crítica literaria. Como se ha observado, las dos novelas analizadas, siguiendo las tendencias posmodernas, no dejan que los límites literarios se conviertan en un impedimento para alcanzar una representación verosímil de la historia. En estas obras se transgrede el orden establecido con el fin de desentrañar la verdad histórica que los distintos recuentos puedan contener. Como resultado, ambas novelas representan un pastiche de géneros ficcionales y no-ficcionales que las sitúan entre la imaginación y la realidad empírica. Este modo ecléctico de tratamiento del tema

también le permite a Martínez integrar distintos tipos de discursos escritos y orales, y de voces marginales como otras de gran prestigio todas juntas en un mismo plano.

La integración de puntos de vista de personajes marginales en estas novelas obedece al énfasis que la narrativa posmoderna pone en representar lo no tradicional, o en palabras de Linda Hutcheon, lo “ex-céntrico” (1988, 57). Es también una manera en que se cuestiona la selección de personas consideradas aptas para emitir un juicio correcto en torno a la historia. En relación a una de sus fuentes marginales, Martínez declara en Santa Evita: “¿Por qué la historia tiene que ser un relato hecho por personas sensatas y no un desvarío de perdedores...?” (146). Al extender los márgenes de sus fuentes, Martínez trata de reflejar la visión colectiva de todos los argentinos en relación a este tema. El propósito de Martínez no es solamente el de repetir lo que ya se ha dicho oficialmente en los libros de historia sobre los Perón, sino también rescatar el lado desconocido pero latente de muchas maneras en la imaginación del pueblo argentino.

En su intento de descubrir la verdad histórica, Martínez hace uso de los recursos asociados a la posmodernidad (la metaficción, la parodia y la intertextualidad) para lograr su propósito. Como se ha podido apreciar, los elementos metaficcionales abundan en las obras analizadas y sirven variados propósitos. A veces, este recurso es utilizado por Martínez para explicar aspectos específicos de ambas novelas al lector. Por ejemplo, el desafío que significa traspasar las ideas de su mente a una forma escrita, o para expresar su opinión sobre el relato histórico. En otras oportunidades el autor recurre a este recurso para hacer una distinción entre una fuente real de otras imaginarias. Por ejemplo, cuando el autor cita partes de una carta real de Evita a Perón, hace uso de la metaficción para explicar la procedencia de dicha carta. También cabe destacar el uso de la metaficción en

La novela de Perón como medio de (re)ordenar toda la información proporcionada para ayudar al lector en la comprensión de la obra. En Santa Evita se destaca el último capítulo, “Tengo que escribir otra vez,” como un elemento metafictional que explica las razones del autor de escribir su novela. La novela es el producto de una obsesión sobre el tema de Evita originada a raíz del encuentro del autor con los jefes militares que estuvieron a cargo del cadáver de Evita.

En La novela de Perón, la parodia le permite tomar distancia irónica del discurso (auto)biográfico de Perón y poner de manifiesto su contenido falseado. Pero al hacerlo, también cuestiona indirectamente las convenciones que por lo general dan mayor mérito y crédito a las obras producidas por los mismos actores de la historia como más cercanas a la verdad. Martínez muestra que muchas veces hay una intención deliberada de utilizar la autobiografía para dejar la mejor imagen posible de un personaje aunque esto conlleve una distorsión de la realidad histórica. La deconstrucción de la (auto)biografía sienta las bases para la (re)construcción de la historia representada en las “Contramemorias”.

Como se ha podido observar, el uso de la intertextualidad es muy frecuente en las dos obras analizadas y sirve varios propósitos. Por ejemplo, ambas obras comienzan con un paratexto que sugiere el tema general de la obra. Asimismo las dos novelas comienzan con una cita de Perón (en La novela de Perón) y de Evita (en Santa Evita) que permiten al lector formarse una idea de cómo eran personajes en la realidad. En La novela de Perón, la intertextualidad sirve para exponer los datos manipulados por Perón en su recuento (auto)biográfico, y asimismo mostrar los actos cuestionables del General en su trayectoria como militar. En Santa Evita se destaca el diálogo intertextual con otras obras que tratan el tema de Evita. La intertextualidad en este caso sirve para mostrar

otros puntos de vista en relación a la Primera Dama. Por último, es necesario mencionar que la intertextualidad es un instrumento utilizado por el novelista para potenciar sus ideas en relación a la historiografía. En este sentido, cada una de las citas ayuda a reflexionar sobre el significado de la historia y su representación por medio de la escritura.

Los tres recursos antes mencionados y relacionados con la posmodernidad, en general ayudan a deconstruir la imagen idealizada de los Perón. Estos recursos también son utilizados para desestabilizar la historiografía y, así, derribar los mitos creados por la representación distorsionada del mencionado discurso. Martínez utiliza la ficción para devolverles a Perón y a Evita su calidad de seres humanos y juzgarlos como tales por su participación en la historia de Argentina.

La novela de Perón y Santa Evita son dos obras que permiten viajar por la historia de Argentina de los últimos sesenta años ayudados por la imaginación. Pero al abordar el tema de los Perón, hay dos interrogantes centrales que sobresalen en las novelas: ¿qué es la historia? y ¿cuál es el significado de la historiografía? Frente a estas incertidumbres, no es la intención del autor de negar la existencia de la historia, sino la capacidad de los discursos (incluyendo la historiografía y la novela) de reproducirla tal como ocurrió. Una de las dificultades al tratar de reconstituir el pasado es que los relatos se basan en percepciones e interpretaciones de los que recuerdan o investigan la historia. Debido a que finalmente cada individuo tiene su propia percepción de la realidad, es imposible llegar a una sola versión de la historia y sus personajes. A pesar de este hecho, Martínez se esfuerza por presentar en sus dos obras versiones diferentes que representen el texto mayor, o sea, el que existe latente en la memoria de todo un pueblo que aún opina sobre

una época de fervor popular. Es así que a veces estas versiones se contradicen entre sí. Un ejemplo claro de estas contradicciones se encuentra entre las ideas sobre las copias del cadáver, en la imaginación de la gente y en la negación de éstas por los militares.

Tomando en cuenta las limitaciones de la representación histórica y la manipulación de la historiografía observada en su país, Martínez presenta en su ficción los variados puntos de vista, y deja que el lector forme su propia idea de quiénes fueron en realidad los Perón. Pero al mostrar el lado muchas veces desconocido de Perón y Evita, el lector se ve obligado a reevaluar a estos personajes. A pesar de que se llega a una conclusión menos auspiciosa que la presentada por la historia oficial, la representación ficcional resulta ser más creíble.

Mediante los nuevos antecedentes expuestos en las dos novelas, se puede observar que algunos aspectos del modelo de gobierno que dejó Perón han sido negativos para la Argentina. En varios pasajes de las dos novelas se dejan entrever las características de autoritarismo (derivado de su formación militar) y demagogia (de la influencia del fascismo italiano) del gobierno de Perón. Algunas de estas características continuaron con mayor intensidad en los regímenes posteriores al gobierno del General. En Santa Evita, Martínez hace una comparación entre el gobierno de Perón y el régimen que lo sustituyó, a través de un altercado entre doña Juana (madre de Evita) y el coronel Moori Koenig. Doña Juana reclama: “¿Qué clase de país es éste? Me quitan los pasaportes, vigilan quién entra y sale de mi casa, no me dejan vivir. Dicen que Perón era un tirano, pero ustedes son peores, Coronel. Ustedes son peores” (129). Ante esta acusación el coronel Moori Koenig se defiende diciendo: “Su yerno era corrupto, señora. En este gobierno hay sólo caballeros: hombres de honor” (129). Las acusaciones mutuas de este

altercado resumen en dos palabras los grandes males que han persistido a través de las décadas en los gobiernos de Argentina: el autoritarismo y la corrupción.

Algunos aspectos de la doctrina peronista dicen mucho sobre el tipo de gobierno que instauró el General. En un pasaje de La novela de Perón, el presidente Cámpora debe repetirle de memoria al general Perón los dos preceptos más importantes del peronismo (el primero y el dieciséis). El primero reza: “Nuestro partido es un partido de masas, unión indestructible de argentinos, que actúa como institución dispuesta a sacrificarlo todo con el fin de ser útil al general Perón” (317). Según este precepto, el peronismo demanda de sus bases una lealtad absoluta a su líder máximo. Pero el precepto dieciséis es aún más revelador: “El General Perón es el jefe supremo. Inspirador, creador, realizador y conductor. Puede modificar o anular decisiones de las autoridades partidarias, como así también inspeccionarlas, intervenirlas o sustituirlas...” (317). Este precepto excluye a todos de la participación en el desarrollo de ideas y le otorga al líder el poder absoluto en la toma de decisiones. Uno de los personajes de La novela de Perón, Diana, define a Perón y su proyecto político como “...un ejemplo mayúsculo de oportunismo, el imitador subdesarrollado de Mussolini” (63).

Además del incuestionable poder del General, su gobierno se destacó por su intolerancia y represión en contra de sus opositores. En las dos novelas analizadas se mencionan dos grupos políticos opositores que el peronismo persiguió duramente. El primer grupo es la oligarquía, o clase dominante, de tendencia derechista y compuesta por terratenientes, parte de la Iglesia Católica y un sector del ejército. Evita consideraba que este sector político era el causante de la condición infrahumana de los pobres en su país. En Santa Evita, el autor-narrador sostiene que a Evita, “la afligían los oligarcas y

vendepatria que pretendían aplastar con su bota al pueblo descamisado ... y pedía ayuda a las masas para sacar a los traidores de sus guaridas” (18). Pero además de considerarla como una amenaza a los descamisados, Evita veía a la oligarquía como su principal enemiga para que ella pudiera alcanzar sus metas políticas. Su pedido a las masas de identificar y perseguir a los “traidores” revela su actitud reaccionaria y sectaria. Su encendido discurso ayudó a dividir aun más a la sociedad argentina.

El segundo grupo opositor mencionado es el comunista que representa a la izquierda argentina. Con el mencionado grupo, el peronismo debía competir para ganar adherentes dentro del movimiento sindical. En La novela de Perón, el discurso autobiográfico del General declara: *“A mí me interesaba limpiar de comunistas el movimiento sindical. Los comunistas lo infectaban todo. Y Eva resultó una colaboradora inapreciable”* (298). Una de las organizaciones fundamentales que estuvo al servicio del gobierno de Perón fue el sindicalismo, por tanto el peronismo no podía darse el lujo de tolerar divisiones internas dentro de sus filas. La intensidad de la intolerancia en contra de cualquier movimiento opositor queda revelada más adelante en la misma novela cuando Perón afirma que para Evita, *“un rebelde no merecía otro destino que el pelotón de fusilamiento. Siempre fue así, peronista sectaria; incapaz de transar con nada que no fuese peronista”* (298). Con tales actitudes es dudoso que haya habido libertad para que se formase con normalidad una opción política opositora.

Martínez también hace hincapié en el hecho de que muchos intelectuales estuvieron en contra del gobierno de Perón. En general, el peronismo demostró un verdadero desdén por los intelectuales a quienes consideró como parte de una élite que poco o nada tenían que ver con el pueblo. Los intelectuales, por su parte, retribuían el

desdén mirando en menos a los peronistas a quienes consideraban como parte de la barbarie. Fue un hecho que muchos intelectuales fueron perseguidos por el peronismo. En Santa Evita, Martínez deja entrever el temor de algunos escritores como Borges y Cortázar durante el gobierno de Perón. En relación a Borges, el autor-narrador sostiene que “todos los relatos que Borges compuso en esa época reflejan la indefensión de un ciego ante las amenazas bárbaras del peronismo” (57). Sobre Cortázar Martínez comenta que a dicho autor le fue imposible publicar su novela, El examen, durante el gobierno peronista, y que sólo logró hacerlo tres décadas más tarde. Según Martínez, en esa novela, Cortázar describe a Evita como una mujer que “infundía un pavor sagrado” (197). En ambos casos, Martínez alude indirectamente a la falta de libertad de expresión que caracterizó el gobierno de Perón. De hecho, no solamente se hace mención de estos dos escritores; en Santa Evita, también se refiere a la expropiación de todos los periódicos de Aldo Cifuentes, presumiblemente de oposición, que cuando fue a protestar por la calle Florida, “lo llevaron preso por desorden” (145). Además se comenta en la misma novela que Evita “disolvía huelgas, mandaba despedir a periodistas y actores por venganza o capricho” (184). Todo indica que había libertad de expresión solamente para los que estaban de acuerdo con el gobierno peronista.

Martínez establece un paralelo en las dos novelas entre el fascismo y el peronismo, pero no solamente en el hecho de darle el poder absoluto al General, sino también en su estilo de manipular a las masas populares. En el relato autobiográfico de La novela de Perón, el General da su opinión sobre “El Duce”. Según el mencionado relato, el General asistió a un evento de masas en Italia convocado por Mussolini en junio de 1940, y confundido entre la muchedumbre declara: “*Vi a campesinos calabreses con*

los ojos fijos en aquel gran hombre... Vi a las mujeres del pueblo abrazarse y llorar del entusiasmo... Oí cantar Giovinezza, dar vivas a la patria, al Imperio y al Duce” (252).

Perón no esconde su admiración por un líder que podía mover las emociones de las masas apelando a sus sentimientos nacionalistas. Perón trató de imitar este aspecto del fascismo italiano por medio de concentraciones masivas, y con la ayuda del movimiento sindical y los medios de comunicación. En Santa Evita, Martínez reitera este aspecto por medio de Julio Alcaraz quien sostiene que “*Perón era un admirador de la escenografía fascista y casi todos sus actos de masa copiaban a los del Duce*” (94). Hasta el día de hoy las fotografías de Perón y Evita son utilizadas en eventos importantes como iconografías del peronismo.

Una de las estrategias de Perón y Evita observadas en las dos novelas fue fomentar entre sus adherentes una especie de devoción a sus respectivas personalidades. En Santa Evita, Martínez muestra en varias ocasiones la manera en que Evita se refería a su esposo como a un semidiós y pretendía que los demás peronistas lo vieran de la misma manera. Un ejemplo claro es la descripción de Evita de su encuentro con Perón como un evento sobrenatural que le cambió la vida para siempre. También en la misma novela se señala que a menudo Evita declaraba en sus discursos: “Yo quiero al general Perón con toda mi alma y por él quemaría mi vida una y mil veces” (22). Los antiperonistas criticaron especialmente a Evita por promover esta especie de religión en torno a la figura de su marido. Julio Alcaraz señala en Santa Evita a este respecto que los opositores, “*...la acusaban de fomentar la adulación...de suponer que Perón era Dios y declarar la guerra santa contra todos los infieles*” (91). En todas las publicaciones y discursos de Evita es evidente su deseo de exaltar la imagen de su esposo.

Pero también Evita se preocupó de promocionar su propia imagen como un ser humano muy especial. Prueba de esto son algunos de sus títulos honoríficos que se reproducen en Santa Evita: “Abanderada de los Humildes, Dama de la Esperanza, ... Jefa Espiritual, ... Mártir del Trabajo, Patrona de la provincia de La pampa...” (20). Estos títulos le dan una connotación de santidad a Evita en fuerte contraste con la imagen que tienen de ella los antiperonistas. Martínez también señala en Santa Evita, por medio de Julio Alcaraz, que la Primera Dama en las provincias enseñaba el alfabeto a los niños “... en libros que repetían las mismas frases infinitas: *Evita me ama. Evita es buena. Evita es un hada. Yo amo a Evita...*” (91). Esto indica que se utilizó el sistema educacional para fomentar la devoción a Evita. Por último, cabe mencionar que para lograr su objetivo, el peronismo fue apoyado por la mayor parte de los medios de comunicación. La censura sirvió como instrumento para eliminar cualquier vestigio de oposición al gobierno de Perón. Con todo a su favor, no fue difícil iniciar el mito de los Perón. En Santa Evita se indica que muchos seguidores de Evita le atribuyeron milagros y solicitaron al Papa su canonización porque “únicamente la virgen María la superaba en virtudes” (66).

Si bien es cierto que el concepto de justicia social fue una de las ideas acertadas y promovidas por el peronismo, su aplicación se realizó injustamente ya que sólo benefició a los partidarios de Perón. Se produjo una relación de dependencia mutua entre las masas populares y el gobierno peronista. El gobierno peronista utilizó la ayuda popular para ganar el respaldo político que necesitaba para mantenerse en el poder. Martínez muestra este tipo de clientelismo político en Santa Evita. La Primera Dama acude al hospital para visitar a unas personas que sufrieron un accidente de tren. En ese lugar Evita se

encuentra con José Nemesio Astorga quien estaba con su accidentada esposa.

Dirigiéndose a Astorga, Evita le dice: “Veo que sos peronista y llevás el escudo en la solapa. Así me gusta Astorga. No tenés que preocuparte. El general y Evita te van a pagar los estudios de tu nena. El general y Evita te van a regalar una casa” (230). El caso de Astorga no es único sino que se repite en miles de otros que recibieron algún beneficio y quedaron eternamente comprometidos con el peronismo. En otro pasaje de Santa Evita se afirma que junto a las nuevas dentaduras enviadas de regalo se enviaba una nota que decía: “Perón cumple. Evita dignifica. En la Argentina de Perón los obreros tienen el comedor completo y sonríen sin complejos de pobreza” (164). Es obvio que el crédito por estos beneficios se lo llevan las personas de Perón y Evita y no el concepto de la “justicia social” como parte de una ideología política. En Santa Evita, Martínez muestra el alcance que tienen los favores realizados en el pasado por Evita en muchos peronistas del presente:

el abuelo no había visto el mar, la abuela no sabía lo que eran las sábanas, el tío necesitaba un camión para repartir cajones de soda, la prima quería una pierna ortopédica, la madre no tenía con qué pagar el ajuar de novia, ... Y una mañana apareció Evita... El abuelo vio el mar... La tradición oral va de mano en mano, el agradecimiento es infinito. Cuando llega la hora de votar, los nietos piensan en Evita. Aunque algunos digan que los sucesores de Perón han saqueado a la Argentina y que Perón mismo los traicionó antes de morir, de todos

modos entregarán sus votos en el altar de los sacrificios. Porque me lo pidió el abuelo antes de morir. Porque el ajuar de mi madre fue un regalo de Evita. (195)

Martínez muestra cómo se compró la adhesión y lealtad al peronismo utilizando el concepto de la “justicia social”. Muchas veces dicha adhesión al peronismo no se basa en convicciones ideológicas del presente, sino más bien es una lealtad que ha sido traspasada por lazos familiares a través de las generaciones. Tal vez esta es parte de la explicación de la popularidad que todavía goza el peronismo en las masas populares.

No solamente se utilizó la ayuda social para conseguir el apoyo al gobierno de Perón sino también otros medios para manipular a las masas. Martínez pone de ejemplo cómo Evita logró la asistencia de tanta gente al Cabildo Abierto del 21 de agosto de 1951. El personaje Julio Alcaraz sostiene:

En los papeles, la CGT era la organizadora del acto, pero fue Evita la que puso la maquinaria en movimiento. De ella nació la idea de los trenes y ómnibus gratuitos, ella ordenó los feriados para aliviar el trajín de la gente, por ella se abrieron albergues y se sirvieron comidas a discreción. 93

Con los mencionados incentivos para asistir al Cabildo es lógico pensar que la masa obrera del campo se sintiera con la obligación de asistir a dicho evento y, de paso, visitar la ciudad de Buenos Aires. Es posible también que haya habido presión por parte de los líderes laborales a las bases para cumplir con el deseo de la Primera Dama.

En relación a los posibles actos de corrupción de los Perón, Martínez da en Santa Evita un enlistado de las posesiones de la Primera Dama, entre las que se cuentan

“...1.200 plaquetas de oro y plata ... 650 alhajas, 144 piezas de marfil, collares y broches de platino, diamantes y piedras preciosas...” (137), además de propiedades y otros bienes en común con su esposo. Resulta irónico que la defensora de los pobres llegara a tener tal fortuna. Aunque se indica que todos estos bienes fueron incautados en 1955 cuando el General fue derrocado y que no hay ninguna prueba de que Perón se haya enriquecido ilícitamente, resulta inexplicable cómo pudo haber vivido holgadamente en su mansión de España por tantos años antes de su regreso a Argentina en 1973.

Finalmente, las evidencias presentadas por la ficción llevan a replantearse qué relevancia tienen hoy en día las figuras de Perón y Evita. Por un lado, a través de las novelas se advierte que Perón no dejó un proyecto de país para la Argentina. Todo lo que propuso fue que él fuera el conductor de su país. Es decir, el ideal del peronismo fue seguir ciegamente a su líder. Es así como se puede explicar que en la actualidad hayan líderes tan dispares como Isabel Perón, José López Rega, Carlos Menem, Eduardo Duhalde y Néstor Kirchner que aparte de ser peronistas, poco o nada tienen en común.

Aunque Perón no fue el primer gobernante autoritario de Argentina, al proponerse como tal, legitima una filosofía política que otorga el poder absoluto a una sola persona. De más está decir que el autoritarismo ha tenido resultados nefastos en la Argentina, especialmente durante las dictaduras militares. Tampoco han sido buenos ejemplos algunos gobiernos peronistas más recientes que han sido acusados de corruptos. A la luz de estos hechos, resulta dudoso que el modelo de Perón represente una propuesta viable en el mundo actual en que se valoran por sobre todas las cosas la democracia y los derechos humanos.

Dada la importancia que tiene el conocimiento de la historia para adoptar modelos políticos a seguir en el presente, las dos obras de Martínez resultan importantes como un modo diferente de evaluar a Perón y Evita. No se trata de desconocer el valioso aporte que ha hecho la historiografía, y que en algunos casos, han servido de fuentes en las dos novelas analizadas. El interés de Martínez, por un lado, ha sido corregir lo que se ha contado como verdad y que en el mejor de los casos ha sido una exageración; y por otro, tratar de esclarecer los misterios que no se han podido resolver en torno al tema. Si bien es cierto que Martínez es influenciado por las nuevas tendencias que desestabilizan el relato historiográfico, sus propuestas tampoco pueden ser consideradas como estables, porque la verdad histórica es una percepción que cambia con el individuo que la evalúa. En este sentido, Martínez mismo ha dicho que “lo histórico no es siempre histórico, ... la verdad nunca es como parece” (65).

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía

- Allen, Graham. Intertextuality. New York: Routledge, 2000.
- Anderson Imbert, Enrique. Modernidad y Posmodernidad. Buenos Aires: Torres Aguero Editor, 1997.
- Angenot, Marc. "La 'intertextualidad': pesquisa sobre la aparición y difusión de un campo nocional." Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto. Ed. Desiderio Navarro. La Habana: Casa de las Américas, 1977. 36-51.
- Ara, Pedro. Eva Perón: La verdadera historia contada por el médico que preservó su cuerpo. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1996.
- Bach, Caleb. "Tomás Eloy Martínez: la verdad imaginada." Américas 50 (1998): 1-12.
- Bakhtin, M. The Dialogic Imagination: Four essays by M. M. Bakhtin, ed. Michael Holquist, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- Baldick, Chris. The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms. Oxford and New York: Oxford University Press, 1990.
- Barthes, Roland. Roland Barthes par Roland Barthes. Paris: Suil, 1975.
- . The pleasure of the text. Trad. Richard Miller. New York: The Noonday Press, 1975.
- Berg, Edgardo H. "Fronteras móviles: Consideraciones acerca de la producción de 'no ficción' en la Argentina." Celehis 4 (1995): 93-105.
- Best, Steven and Douglas Kellner. Postmodern Theory. New York: The Guilford Press, 1991.
- Borges, Jorge Luis. "El simulacro." Obras Completas. Vol. 2. Barcelona: Emecé Editores, 1996. 167
- Calinescu, Matei. Five Faces of Modernity. Durham: Duke University Press, 1987.
- Calinescu, Matei, Douwe Fokkema. Exploring Postmodernism. Amsterdam and

Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1990.

Camarasa, Jorge. La enviada. El viaje de Eva Perón a Europa. Buenos Aires: Editorial Planeta, 1998.

Campbel, Joseph. Ed. The Portable Jung. New York: Viking Penguin Inc., 1971.

Christensen, Inger. The meaning of metafiction. Bergen: Universitetsforlaget, 1981.

“Cómo fue secuestrado y ejecutado el General Aramburu.” El latinoamericano. 2/9/2004. <http://ellatinoamericano.cjb.net>

Cortázar, Julio. El examen. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1986.

Cuddon, J. A. Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. New York: Penguin Books, 1991 [1st ed. Adré Deutsch Ltd 1977].

Culler, Jonathan. The pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1975.

---. “Presupposition and Intertextuality.” Modern Foreign Language Notes 91, 6 (1976): 1380-96.

---. On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1981.

Dallenbach, Lucien. “Intertexte et autotexte.” Poétic 27 (1976): 282-96.

Damonte, Raúl. Eva Perón. Trad. Jorge Monteleone. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2000.

Davies, Lloyd-Hughes. “Portraits of a Lady: Postmodern Readings of Tomas Eloy Martinez’s *Santa Evita*”. Modern Language Review. 95.2 (2000): 415-23.

Deleuze, Guilles. Différence et répétition. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.

Del Río, Eugenio. Modernidad, posmodernidad (Cuaderno de trabajo). Madrid: Talasa Ediciones, 1997.

Derrida, Jacques. Writing and Difference. Trans. Alan Bass. Chicago: The University of Chicago Press, 1978.

- Discépolo, Enrique Santos. "Cambalache." Online. Internet. <URL>.
<http://argentina.informatic.uni-muenchen.de/tangos/msg00638.html>
- Dujovne Ortiz, Alicia. Eva Perón. La biografía. Buenos Aires: Aguilar, 1996.
- Eagleton, Terry. Las ilusiones del posmodernismo. Trans. Marcos Mayer. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1997.
- Eco, Umberto. "Innovation and Repetition—Between Modern and Postmodern Aesthetics" Daedalus 114, 4 (1985): 161-84.
- Elíade, Mircea. El mito del eterno retorno. Trad. Ricardo Anaya. Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- Ette, Ottmar. "Intertextuality: A Literary and Social Approach." Roman Z Lit. 9, nos. 3-4 (1985): 497-522.
- Follari, Roberto A. Modernidad y posmodernidad: una óptica desde América Latina. Buenos Aires: Rei Argentina S.A.y Aique Grupo Editor, 1992.
- Fosca, Hal, ed. The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture. Port Townsend, Wash: Bay Press, 1983.
- Fokkema, Douwe W., and Hans Bertens, eds. Approaching Postmodernism. Amsterdam: John Benjamins, 1986.
- Freud, Sigmund. Psicología de las masas. Trans. Luis López Ballesteros y de Torres. México: Alianza Editorial Mexicana, 1984.
- Genette, Gérard. Figures of Literary Discourse. Trans. Alan Sheridan. New York: Columbia University Press, 1982.
- . "La literatura a la segunda potencia." Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto. Ed. Desiderio Navarro. La Habana: Casa de las Américas, 1977. 53-62.
- Gillespie, Richard. Soldados de Perón. Los Montoneros. Trans. Antoni Pigrau. Buenos Aires: Grijalbo, 1987 [2a ed. Grijalbo, 1998].
- Gómez-Moriana, Antonio. "Intertextualité, Interdiscursivité, et parodie: pour une sémanalyse du roman picaresque." Journal canadien de recherche sémiotique 8, 1-2 (1980-81): 15-32.
- González Echevarría, Roberto. "Sarduy, the Boom and the Post-Boom." Trans.

Caroline A. Mansfeld and Antonio Vera León. Latin American Review 15, 29 (1987): 57-72.

Grivel, Charles. "Tesis preparatorias sobre los intertextos." Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto. Ed. Desiderio Navarro. La Habana: Casa de las Américas, 1977. 63-74.

Gutiérrez Mouat, Ricardo. "Aporía y Repetición en *Santa Evita*". Revista de cultura hispánica. 45 (1997): 325-336.

Herlinghaus, Hermann, Monika Walter (Editores). Posmodernidad en la periferia. Berlin: Editorial Langer Verlag, 1994.

Holland, Michael. "De l'intertextualité: métacritique." Texte 2 (1983): 177-192

Hutcheon, Linda. Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox. New York: Methuen, 1984.

---. A Theory of Parody. The teachings of Twentieth-Century Art Forms. New York: Methuen, 1985.

---. A Poetics of Postmodernism. New York: Routledge, 1988.

Jameson, Fredric. Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism, Durham: Duke University Press, 1991.

Kristeva, Julia. El texto de la novela. Trad. Jordi Llovet. Barcelona: Editorial Lumen, 1981.

---. "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novella." Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto. Ed. Desiderio Navarro. La Habana: Casa de las Américas, 1977. 1-24.

Krysinski, Wladimir. "The Intertext of the Novel and Comparative Space." Canadian Review of Comparative Literature 11. no. 4 (1984): 469-77.

---. "The Dialectical and Intertextual Function of Irony in the Modern Novel." Canadian Review of Comparative Literature 12, no. 1 (1985): 1:11.

LaCapra, Dominick. History and criticism, Ithaca. NY: Cornell University Press, 1985.

Loytard, Jean Francois. The Postmodern Condition: A Report on Knowledge. Translated by Geoff Bennington and Brian H. Massumi. Theory and

History of Literature, vol. 10. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

- . The Postmodern Explained. Translation edited by Julian Pefanis and Morgan Thomas. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993 [3a. ed. University of Minnesota Press, 1997].

Lyon, David. Posmodernidad. Madrid: Alianza Editorial, 1994 [2a. ed. Alianza Editorial, 2000].

Martínez Tomás Eloy. Lugar común la muerte. Caracas: Monte Avila, 1979.

- . "Ficción e historia en *La novela de Perón*." Hispanamérica. 49(1988): 41-49.
- . La mano del amo. Buenos Aires: Editorial Planeta, 1991.
- . Santa Evita. New York: Vintage Books, 1995
- . "Tomás Eloy Martínez y su obra". Alba de América. 14 (1996): 47-49.
- . Las Memorias del General. Buenos Aires: Editorial Planeta, 1996.
- . La novela de Perón. New York: Vintage Books, 1997. [1a. ed. Legasa, 1985]
- . El sueño argentino. Buenos Aires: Editorial Planeta, 1999.
- . Ficciones verdaderas. Buenos Aires: Editorial Planeta, 2000.
- . El vuelo de la reina. Madrid: Alfaguara, 2002.
- . El cantor de tango. Buenos Aires: Planeta, 2004.

Mc Donnell, Carlos Salvador. Simplemente Evita. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1995.

McDuffie, Keith. "La novela de Perón: historia ficción, testimonio." La historia en la literatura iberoamericana. Memorias del XXVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Eds. Chang-Rodríguez, Raquel y De Beer. Hanover, NH: Ed. del Norte (1989). 295-305.

Michelotti-Cristóbal, Graciela. "Eva Perón: Mujer, personaje, mito." Confluencia 13 (1998): 35-44.

- Miller, J. Hillis. Fiction and Repetition: Seven English Novels. Cambridge: Harvard University Press, 1982.
- Molloy, Sylvia. At face value: Autobiographical Writing in Spanish America. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Naipaul, V. S. The Return of Eva Perón. London: André Deutsch Limited, 1980.
- Navarro, Desiderio. Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto. La Habana: Casa de las Américas, 1977.
- Navarro, Marysa. Evita. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1981.
- . Evita. Mitos y representaciones. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Onetti, Juan Carlos. "Ella." Cuentos Completos. Madrid: Alfaguara, 1994. [8a. ed. Alfaguara, 1999.]
- Page, Joseph A. Peron: a biography. New York: Random House, 1983.
- Parodi, Cristina. "Ficción y realidad en *La novela de Perón* de Tomás Eloy Martínez". Nuevo texto crítico. 4.8 (1991): 39-43.
- Perón, Eva. La razón de mi vida. Buenos Aires: Impresiones Sudamérica, 1995.
- Quinn, Edward. *A Dictionary of Literary and Thematic Terms*. New York: Checkmark Books, 2000.
- Reis, Carlos. "Intertextualité et lecture critique." Translated by Yves Gourgaud. Canadian Review of Comparative Literature 12, no. 1 (1985): 46-55.
- Richard, Nelly. "Latinoamérica y la Posmodernidad." Posmodernidad en la Periferia. Eds. Hermann Herlinghaus y Mónica Walter. Berlin: Langer Verlag, 1994.
- Riffaterre, Michael. "El intertexto desconocido." Intertextualité. Francia en el Origen de un término y el desarrollo de un concepto. Ed. Desiderio Navarro. La Habana: Casa de las Américas. 1977. 170-172.
- Rivera-Rodas, Oscar. "Modernidad y Postmodernidad literarias en

- Hispanoamérica.” Conjuntos. Teorías y Enfoques Literarios Recientes. Ed. Alberto Vital. México: Universidad Autónoma de México. 1996. 447-469.
- Rose, Margaret A. Parody//Meta-Fiction. London: Croom Helm Ltd., 1979.
- Sebreli, Juan José. Eva Perón ¿Aventurera o militante? 4a. Edición. Buenos Aires: La Pléyade, 1971.
- Said, Edward. The World, the Text and the Critic. Cambridge: Harvard University Press, 1983.
- Sklodowska, Elzbieta. La parodia en la nueva novela hispanoamericana. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1991.
- . “Novísima narrativa: El post-boom y la posmodernidad” Huellas de las literaturas hispanoamericanas. 2a. Edición. Upper Saddle River: Prentice Hall, 1997.
- Szegedy-Maszák, Mihály. “Teleology in Postmodern Fiction.” Exploring Postmodernism. Ed. Matei Calinescu y Doouwe Fokkema. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1990.
- Torre, Juan Carlos. Nueva Historia Argentina. Tomo VII. Los años peronistas (1943-1955). Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2002.
- Uzin, María Magdalena. “La novela como encrucijada de géneros y discursos,” Calibar sin rastros: Aportes para una historia social de la literatura argentina. Eds. Jorge Torres-Roggero, María Elena Legaz. Córdoba: Solsona, 1996. 141-143
- Verani, Hugo J. De la vanguardia a la posmodernidad: narrativa Uruguay (1920-1995). Montevideo: Ediciones Trilce, 1996.
- Walsh, Rodolfo. Los oficios terrestres. Buenos Aires: Editorial Alvarez, 1965.
- Waugh, Patricia. Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. New York: Methuen & Co., 1984.
- White, Hayden. Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism. Baltimore, Md: Johns Hopkins University Press, 1978.
- Worton Michael and Judith Still, eds. Intertextuality: Theories and Practices. Manchester University Press, 1990.

Ziolkowski, Theodore. "Towards a Post-Modern Aesthetics." Mosaic 2 (1969): 112-19.

Zuffi, María Griselda. "Atravesando géneros: cuerpos y violencia en Santa Evita." Romance Languages Annual 10 (1998): 869-73.

Vita

José David Minay nació en Santiago, Chile, el 20 de enero de 1953. A muy corta edad, sus padres se trasladaron a Asunción, Paraguay, donde creció y asistió a la escuela primaria. Entre los años 1965 y 1968 vivió en la ciudad de Montevideo, Uruguay, donde cursó sus primeros años de la enseñanza secundaria en el Liceo 17 de dicha ciudad. Continuó sus estudios de la enseñanza media en el Instituto Nacional de Santiago de Chile, y graduó en 1972. En 1973 comenzó sus estudios superiores en Lee College, ubicado en la ciudad de Cleveland, Tennessee, y obtuvo su Bachillerato en Artes en 1978. Posteriormente, ingresó al Programa de Maestría en español en la Universidad de Tennessee, en Knoxville y se tituló en 1989. En 1995 comenzó su trabajo de instructor de español en Lee University, lugar en que actualmente se desempeña como Profesor Asistente. Fue admitido en el Programa Doctoral de Lenguas Modernas de la Universidad de Tennessee en Knoxville en 1998.