



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

---

PROGRAMA DE POSGRADO EN  
ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

***SANTA EVITA, DE TOMÁS ELOY MARTÍNEZ:  
LA REPRESENTACIÓN DE LA ENTREVISTA PERIODÍSTICA  
EN LA FICCIÓN LATINOAMERICANA***

**T E S I S**

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRA EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS**

**PRESENTA:  
LILIANA GUADALUPE CHÁVEZ DÍAZ**

**TUTORA:  
DRA. EDITH NEGRÍN MUÑOZ**



**MÉXICO, D.F.**

**2012**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## AGRADECIMIENTOS

A mis papás, Elvira Díaz y Trinidad Chávez, por enseñarme que casi todo es posible.

A mi tutora, Edith Negrín, por guiarme en esta aventura académica y compartir generosa su conocimiento.

A mi cotutor en Argentina, Noé Jitrik, por el tiempo de su sabia conversación.

A las lectoras de mi tesis, Yanna Hadatty, Adriana Sandoval, Ute Seydel, Liliana Weinberg, por su sinceridad y compromiso.

A quienes me compartieron en entrevistas sus recuerdos de Tomás Eloy Martínez.

## Contenido

INTRODUCCIÓN .....	5
I. Estado de la cuestión .....	12
1.1. Objetivos .....	12
1.2. Justificación .....	13
1.3. Problemas teóricos.....	14
1.3.1. Ficción y verdad.....	15
1.3.2. Historia y mito .....	18
1.4. Periodismo y literatura en América Latina.....	20
II. Tomás Eloy Martínez y <i>Santa Evita</i> .....	32
2.1. El autor .....	32
2.2. La novela .....	43
2.2.1. Referentes ficcionales .....	45
2.2.2. Contexto de publicación.....	51
III. <i>Santa Evita</i> ante la crítica .....	54
3.1. Clasificaciones discursivas.....	54
3.2. Estudios temáticos .....	63
3.3. Los escritores opinan.....	67
IV. (Des) escribir al otro: representación de la entrevista periodística en la novela .....	70
4.1. Intencionalidad.....	74
4.2. Discurso periodístico y parodia .....	79
4.3. Metaficción y fuentes informativas .....	82
4.3.1. Representación del entrevistador .....	84
4.3.2. Autoreflexividad: el entrevistador y la historia.....	88
4.3.3. Crisis de referencialidad: Eva Perón y los personajes al margen de su historia ...	91
4.4. Estilización del testimonio.....	98
4.4.1. La entrevista como invención del otro.....	101
4.4.2. Transcripción y representación de voces .....	114
4.5. Tiempo-espacio de la representación de la entrevista .....	123
4.5.1. De lo privado a lo público.....	124

4.5.2. La entrevista como archivo .....	126
4.5.3. La voz fragmentada .....	129
CONCLUSIONES .....	133
APÉNDICE. Referentes históricos .....	139
A. El peronismo .....	139
B. Eva Perón .....	148
Bibliografía citada.....	154

## INTRODUCCIÓN

La noticia de la muerte de Tomás Eloy Martínez llegó a media redacción de esta tesis. Hubo que cambiar todos los verbos de la tesis de presente a pasado y agregar una fecha a la biografía final: 31 de enero de 2010.

A conocer la vida y obra de Tomás Eloy Martínez he dedicado cuatro años de la mía. Tuve la suerte de dialogar con él en cuatro ocasiones. De mi primer encuentro, dependen todos los demás, y mi propia vocación e interés por un tipo de discurso mitad periodismo duro mitad narrativa pura.

Era 2004, yo era parte de un grupo que realizó un viaje de estudios a la Cátedra Cortázar realizada en Guadalajara. Entonces ya se conocía en Argentina la mayor parte de la obra por la que ahora es célebre. No obstante, en México, Martínez hacía su presentación estelar con una nueva edición de *Santa Evita*, que llegó después del interés masivo por Eva Perón provocado con el musical de Broadway y la película protagonizada por Madonna. Quizá por ello aquella tarde pocos repararon en el discreto hombre de cabello todavía más negro que blanco, traje azul oscuro y porte erguido, que saludaba a las leyendas del boom como el entrañable amigo que era. El recinto de la Universidad de Guadalajara se llenó de estudiantes de letras y periodistas nacionales que sólo deseaban autógrafos y declaraciones de “los grandes” del evento: Gabriel García Márquez, José Saramago y Carlos Fuentes.

Sólo una aprendiz de periodista se atrevería a ponerle en frente una grabadora a un escritor de ese tamaño, sin la certeza exacta de qué preguntar, y sin haber leído uno solo de sus libros. Sin embargo, de Tomás me sorprendieron su cristalina mirada de ojos profundamente azules y melancólicos, la seguridad y elegancia, la humildad para dedicarle casi media hora a una joven que no representaba a ningún medio importante y la generosidad para escribir en mi ejemplar de *Santa Evita*, el mismo que utilicé para esta tesis, la dedicatoria más bella que he recibido: “Para Liliana, con gratitud por sus preguntas.”

Cinco años después, durante mi estancia de investigación para esta tesis en Buenos Aires, me dediqué a buscar pistas sobre el Tomás Eloy Martínez. Así conocí a sus hijos Gonzalo y Ezequiel, quienes me enseñaron a ver en Tomás a un ser humano apasionado. A su ahora viuda, Gabriela Esquivada, que cuidaba de él con una admiración profunda. A los investigadores Noé Jitrik y Roberto Ferro que me acercaron a su obra desde la frontera entre el interés académico y el afecto de amigos.

En San Miguel de Tucumán no encontré ya la casa donde nació, pero conocí a María Eugenia, su amiga de la infancia que a pesar de sus achaques de profesora universitaria jubilada aún ríe al recordar los paseos al campo con el galán “Tomasito”. Ahí también María Santillán me abrió las puertas del archivo de *La Gaceta*, el periódico donde el talento del escritor se hizo público por primera vez. Entre las carpetas dedicadas con esmero a Martínez, pude observar textos en papel amarillo, mecanografiados y adornados con las correcciones del autor a mano.

Otra tarde en un café de Recoleta, en Buenos Aires, su primer editor Daniel Dessein, propietario de *La Gaceta*, me compartió los primeros años del Tomás periodista que él se enorgullece de haber descubierto. Martínez tenía sólo 16 años cuando por medio de su padre, que trabaja como obrero en las prensas del diario, le hizo llegar al director un texto sobre T. S. Elliot. Dessein lo leyó con desconfianza, pero se sorprendió por la forma de adjetivar del joven desconocido. Empezó a publicarle reseñas de cine, teatro y libros, a pesar de las fuertes críticas de los escritores consagrados locales, quienes le advertían que Tomás jamás llegaría a ser buen escritor.

“Tomás en aquel tiempo era católico militante, venía del catolicismo liberal, pero muy rápidamente se fue apartando de sus orígenes. Era un hombre tan ferviente que incluso cuando participaba en las procesiones de Tucumán en lugar de llevar la vela en un portavela, la llevaba en la mano para que la cera le quemara”, recuerda su primer jefe.

Un día el editor del diario *La Nación* leyó una de sus reseñas y le ofreció trabajo en Buenos Aires. Sin embargo, me contó Dessein, “cuando le pidieron que

dejara de hacer críticas sobre películas de Hollywood porque estaba en riesgo la publicidad del periódico, Tomás dijo: ‘mi trabajo está en venta, mi firma no’ ”.

Tal como sus personajes se pierden en las calles de Buenos Aires, Tomás se me escapaba cuando estaba a punto de encontrarlo. Su enfermedad avanzaba cada vez más, y cada vez menos deseaba entrevistas. Hablé por teléfono con él desde un locutorio de Avenida de Mayo, su casa en el barrio San Telmo estaba a unas cuadras. Su voz cansada y apenas audible limitó la conversación. Saber que era de México lo llevó a hablar brevemente de su amiga Elena Poniatowska. “Yo quiero mucho a Elenita, pero no hacemos lo mismo”, y eso bastó para acabar con mi idea de comparar su obra con alguna otra.

La segunda y última vez que lo vi en persona fue en una rueda de prensa en las oficinas de Alfaguara Argentina con motivo de la reedición de su obra completa y del reciente Premio Ortega y Gasset. Ahí compartió su última enseñanza sin saberlo: “Los narradores escribimos sobre lo que sabemos para aprender aquello que no sabemos, para conocer aquello que no conocemos; en verdad, la escritura de novelas, como la escritura en general y el periodismo, es una exploración de caminos desconocidos, inexplorados, la búsqueda de luces que vislumbramos pero no vemos”.

La muerte no estaba en su plan inmediato. Había decidido retirarse de la docencia en Rutgers University para dedicarse a escribir; pensaba hacerlo a partir de junio de 2010. “Todavía queda un año para eso”, dijo con la paciencia alegre y despreocupada que sigue guardada en mi grabadora. Con la misma paciencia trabajaba en un libro de una editorial inglesa sobre mitos griegos. Escribía una narración sobre mitología griega pero, como era inevitable para él, tomando la historia de Argentina como punto de partida: “Es muy difícil insertar el Olimpo de los dioses griegos en esa realidad siniestra, pero algo que no tiene que ver con la realidad pero que sí desemboca en la realidad argentina está en ciernes”.

Aquella primera imagen en Guadalajara de escritor dandy contrastó con mi última imagen de un hombre que doblaba las rodillas al caminar apoyado en sus hijos Ezequiel y Gonzalo. Prometió contestar mis preguntas por correo electrónico. La

respuesta que recibí, ya en México, fue la última que recibiré de él: “Por lo general, cumplo siempre con lo que prometo. Pero en este caso tengo que pedirte disculpas porque mi salud no anda bien y mis energías son escasas.”

En espera de rendirle en esta tesis un homenaje, me guardo las preguntas de una entrevista jamás concretada e intento ahora responder por mí misma la intención y búsqueda estética de su novela más representativa.

\*\*\*\*\*

De todos los recursos del periodismo, la entrevista tiene una dualidad especial: es técnica y discurso, forma de actuar y de representar a la vez. Independientemente de su referente real, la entrevista es un recurso de gran tradición en la literatura testimonial, en la narrativa de enfoque documental y en el nuevo periodismo. No es de extrañar, por lo tanto, que la entrevista tenga un papel significativo en una novela con influencia de todos estos géneros como lo es *Santa Evita*.

La entrevista periodística es un medio de diálogo, de aproximación al otro pero sin olvidar los límites con el yo. Representarla en la novela tiene implicaciones estéticas y éticas que influyen sin duda en la interpretación.

Al enfocar mi análisis en la representación de la entrevista periodística en la narrativa, propongo una nueva forma de acercarse al estudio de *Santa Evita*, y con ella a toda obra de apariencia documental o metaficcional histórica. Como se verá a lo largo del texto, la entrevista cumple con el papel de representar la voz del otro, pero también reproduce la duda, el ambiente de incertidumbre ante un referente que puede o no existir fuera del texto.

Representar la entrevista desde la ficción implica poner en duda la veracidad del discurso periodístico que por naturaleza sólo puede ser veraz, a la vez que modifica el pacto de credibilidad del discurso literario, que por fuerza requiere de ese pacto para fundar un mundo alterno al referente histórico.

En el capítulo I establezco los objetivos y la justificación formal del tema elegido. Intento profundizar en conceptos y problemas teóricos que serán la base sobre la cual se realizará el análisis del objeto de estudio. Principalmente, reflexiono sobre la dicotomía ficción y verdad, así como los difusos límites de la literatura y el periodismo.

Con el fin de ubicar a *Santa Evita* en un contexto histórico y literario específico, el capítulo II ofrece una biografía intelectual breve de su autor, así como una descripción de la trama y los temas abordados en la obra.

El capítulo III está dedicado a exponer el estado de la cuestión, por lo que ofrece un panorama general de lo que la crítica literaria ha publicado sobre la novela. En este apartado realizo una comparativa de las perspectivas desde las cuales se ha abordado la novela. Además, incluyo la opinión sobre *Santa Evita* que en su momento publicaron dos escritores contemporáneos a Tomás Eloy Martínez: Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa.

El análisis de la novela se concentra en el capítulo IV. La primera parte toma en cuenta los elementos metaficcionales de *Santa Evita* y sus coincidencias con declaraciones del autor en textos periodísticos y académicos para proponer cierta intencionalidad de Tomás Eloy Martínez respecto a su obra. En la segunda parte propongo analizar la representación de la entrevista periodística, según su influencia en los grandes elementos que conforman toda obra narrativa: narrador, personajes y tiempo-espacio.

A lo largo de este capítulo, relaciono los elementos del discurso periodístico representados en la novela con las características de la ficción posmoderna. De esta manera, analizo *Santa Evita* como una metaficción histórica inscrita en el marco de la posmodernidad.

La prioridad de esta tesis es realizar un análisis de carácter formal, desde el interior de la obra literaria y a nivel de discurso. Sin embargo, reconozco que toda manifestación artística no puede aislarse por completo de su contexto de producción, por lo que en el apéndice ubico algunas reflexiones extraliterarias. Para interpretar la

novela desde un acercamiento a su referente, describo el contexto del peronismo en Argentina y la influencia de Eva Duarte de Perón como personaje histórico.

La conclusión está dedicada a mostrar las aportaciones de *Santa Evita* a la literatura y a explicar, desde ahí, la relación literatura-periodismo en un contexto latinoamericano. Finalmente, cabe advertir que la bibliografía incluida se refiere sólo a las obras citadas y no al total de obras consultadas para la elaboración de esta tesis.

Si bien el objeto de estudio de esta tesis es una obra literaria en particular, a partir del análisis deductivo es posible vislumbrar los modos actuales de representación del periodismo en la ficción, así como las repercusiones éticas y estéticas para ambos discursos.

Confío en que esta investigación aporte una nueva perspectiva de estudio a las investigaciones sobre las relaciones entre periodismo y literatura y, a la vez, sirva de antecedente para futuros trabajos académicos que vinculen a la novela metaficcional posmoderna con el discurso periodístico contemporáneo, sin dejar de lado la influencia del contexto latinoamericano en que se generan.

“El sueño de uno es parte de la memoria de todos”  
Jorge Luis Borges, *El hacedor*

“El diálogo, que es la forma más alta de comunicación que conocemos,  
siempre es un afrontamiento de alteridades irreductibles”  
Octavio Paz, *La llama doble*

“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”  
Tomás Eloy Martínez, *Santa Evita*

## I. Estado de la cuestión

El eterno problema de la relación entre ficción y realidad en la literatura tiene una de sus manifestaciones en determinado tipo de novelas influidas por la narrativa testimonial o documental. Al partir de un hecho “real”, este tipo de literatura exige un alto grado de verosimilitud que termina por refuncionalizar el pacto de ficción. La naturaleza híbrida de la obra objeto de estudio en la presente tesis, *Santa Evita* (1995)<sup>1</sup> de Tomás Eloy Martínez (San Miguel de Tucumán, 1934 – Buenos Aires, 2010), está en diálogo constante con discursos y técnicas de análisis de la realidad (periodismo, antropología, historia, sociología), lo cual problematiza el análisis del discurso narrativo y lleva a cuestionarse sobre los alcances del género mismo.

Dentro de la discusión teórica sobre el tema se encuentran el problema de la representación del otro<sup>2</sup> mediado por el discurso del narrador (discurso oral vs. discurso escrito, marginado vs. privilegiado, lucha por el poder discursivo en general), así como la configuración del autor-narrador-editor y su perspectiva narrativa, según se verá en el desarrollo de la tesis.

### 1.1. Objetivos

Esta tesis pretende un análisis literario de la novela *Santa Evita*. Dicho análisis hará una propuesta que a la vez logre una respuesta sobre la manera en que las técnicas del periodismo inciden en la construcción de la obra. Asimismo, se intenta evaluar su significación y aporte a las formas de narrar y recrear la historia de América Latina.

Para realizar el análisis, parto principalmente de los conceptos de *géneros discursivos*, *géneros intercalados*, *plurilingüismo* y *estetización paródica* de Mijaíl

---

<sup>1</sup> Martínez, Tomás Eloy [1995]. *Santa Evita*. México: Alfaguara, 2002. Todas las citas seguirán esta edición que es la primera publicada en México.

<sup>2</sup> Para George Yúdice (1992) sólo se puede hablar de *el otro* reducido, al margen de la representación, en función a un *Yo hegemónico* (hombre blanco, occidental, etc.) y por lo tanto el testimonio, como diálogo, no debería aceptarlo como modo de representación de la voz testimonial. Yúdice propone referirse a un yo/tú expuesto a la alterización y que son dos Yo. No obstante, en esta tesis se menciona al otro como el ser representado cuyo discurso es ajeno al del narrador, es decir, los personajes en la novela que hablan por mediación del narrador.

Bajtín (1982; 1975). A ello se suman las reflexiones de Linda Hutcheon (1985; 1989), Hayden White (1987), Amalia Pulgarín (1995) y Brian McHale (1987), en torno a la posmodernidad y las diversas categorías de análisis de las narrativas contemporáneas con referente histórico. Retomo particularmente los conceptos de *metaficción historiográfica* y *parodia*. Todo ello sin perder de vista la tradición testimonial latinoamericana (Beverley, 1992; González, 1993; Sarlo, 2006), los movimientos del boom (Menton, 1998; González, 2000) y el nuevo periodismo norteamericano (Wolfe, 1973; Hollowell, 1979; Zavarzadeh, 1976), como antecedentes literarios y periodísticos que sin duda influenciaron la obra de Tomás Eloy Martínez.

Mediante estas herramientas teóricas se mostrará que la novela latinoamericana contemporánea puede integrar recursos propios del periodismo, particularmente de la entrevista, para construir una ficción que parodie y, por lo tanto, cuestione las prácticas y discursos periodísticos empleados para generar una supuesta historia verosímil.

## 1.2. Justificación

En *Santa Evita* el tema central es el personaje histórico de Eva Perón (1919-1952), esposa de quien fuera presidente de Argentina Juan Domingo Perón (1895-1974). El autor recrea novelísticamente la historia social y política de su país, tanto en la época peronista como contemporánea. El relato de las aventuras del cuerpo embalsamado de Eva se convierte en metáfora y pretexto para desentrañar la identidad nacional y humanizar a personajes históricos populares de Argentina.

Desde su propia búsqueda estilística y sus motivaciones personales y políticas, Martínez se propone ofrecer, en narrativa, una versión diferente de la historia de su país. Así, ofrece un espacio para que sean las voces marginadas por la historia oficial<sup>3</sup> quienes cuenten ahora su propia historia. El autor muestra una realidad política y

---

<sup>3</sup> Por historia oficial de Eva Perón se entenderá aquella referida en libros de historia de Argentina o biográficos (Bellota, 2008; Barnes, 1979; Cavarozzi, 1984; Romero, 2001; Sarlo, 1999; Skidmore, 1995) y no lo referido en las ficciones que sobre ella se han creado. Para mayor información sobre Eva Duarte de Perón como personaje histórico ver el Apéndice B de esta tesis.

social desde la perspectiva de sus protagonistas, con las licencias que la literatura ofrece sobre la historia.

A pesar de las peculiaridades distintivas de la historia de cada país latinoamericano, y de la historia argentina en particular, resulta interesante la visión que esta novela propone, de manera global, sobre la realidad latinoamericana. Me interesa, por ello, esclarecer la función que tiene la representación de la entrevista periodística como género discursivo y como recurso dentro de la ficción.

Analizar desde esta perspectiva el desarrollo de la novela testimonial y de otras formas afines como el nuevo periodismo, la novela de no ficción o la novela histórica posmoderna, permitirá una mayor comprensión del vínculo literatura y periodismo, así como de la propia realidad latinoamericana en el marco de la ficción que la recrea.

### 1.3. Problemas teóricos

La presente tesis no intenta determinar el porcentaje de realidad y ficción que estructura *Santa Evita*. Se parte aquí del supuesto de que la obra de Tomás Eloy Martínez no puede analizarse desde su inscripción en un género tradicional<sup>4</sup>. En contraposición, se prefiere abordarla como una *narrativa híbrida*, en el sentido señalado por el investigador Alejandro Herrero-Olaizola (2000), como un producto de la posmodernidad, sin forma definida y que se resiste a modelos literarios tradicionales<sup>5</sup>.

La búsqueda interpretativa gira en torno al vínculo ficción y verdad en una obra inscrita en un contexto histórico determinado, con una intención de autor específica que también se intentará vislumbrar. Por lo anterior, las ideas aquí

---

<sup>4</sup> Por *género tradicional* se entenderá lo que Bajtín (1982) denomina *géneros discursivos secundarios o complejos*, es decir, tipos de enunciados con mayor desarrollo y organización, surgidos de la comunicación cultural más compleja, como novelas, dramas, investigaciones científicas y grandes géneros periodísticos.

<sup>5</sup> Inspirado en las ideas de Néstor García-Canclini y contra toda noción cerrada de género y período, Herrero-Olaizola considera que las narrativas híbridas pueden concebirse como “multi-formes, multi-estratificadas, inestables, inconclusas, ilimitadas y dispersas [...] Se trata de una narrativa con una marca característica lábil, capaz de adoptar o apropiarse diferentes formas o modelos literarios” (2000:151). Este tipo de discursos incluyen en sí mismos lo literario y lo paraliterario de manera simultánea y se generan en un contexto social que también es de carácter híbrido.

expresadas se vinculan con lo que Cristine Mattos, investigadora de la Universidad de San Pablo, escribe en el prólogo a la antología sobre Tomás Eloy Martínez, *La otra realidad* (2006):

La ambigüedad entre lo real y lo ficticio produce consecuencias diversas y profundas. Entre ellas, quizá la más determinante sea la renuncia a la necesidad de establecer límites fijos entre una perspectiva subjetiva y otra objetiva, desdibujando así las jerarquías de relación entre el Yo y el Otro, y todo lo que a ellas se conecta: el autor y el lector, el hombre y su obra, o –como definió Umberto Eco– el autor explícito y el implícito.

Las ideas de Tomás Eloy Martínez sobre las técnicas periodísticas y el modo en que ciertos personajes-narradores relatan hechos y sentimientos en su ficción rechazan la distancia convencional para retratar la realidad, porque lo que uno entiende de ella no puede ser confundido con la realidad misma (Mattos: 9)

### **1.3.1. Ficción y verdad**

Tradicionalmente la filosofía ha reflexionado sobre la verdad, con base en la definición aristotélica de este concepto como “la concordancia<sup>6</sup> del juicio con las cosas reales” (Brentano 2006: 13). En el juicio –que puede ser verdadero o falso según se le atribuya a una cosa algo que en la realidad está unido a ella o no lo está<sup>7</sup>– se encuentra la verdad. Para el filósofo vienés Franz Brentano, esta definición ha estado presente a lo largo de la historia de la filosofía e incluso el filósofo alemán Immanuel Kant también se atuvo a ella, aunque especificando que la verdad no se encuentra sólo en el juicio, en el pensar, sino en “todos los otros ámbitos de la actividad espiritual, en el querer, en el sentir, en tanto que sean normales” (2006: 18).

---

<sup>6</sup> Brentano entiende la “concordancia” como “identidad” en el sentido más pleno (27).

<sup>7</sup> Según Brentano, la relación de la verdad con la realidad se basa en el juicio: la verdad del juicio “está condicionada por el existir, el originarse o el desaparecer de la realidad referida. Sin que el mismo juicio cambie, cuando la realidad referida es producida o destruida exteriormente, el juicio gana o pierde con frecuencia su verdad” (40-41).

El juicio, por otra parte, no trata siempre sobre cosas reales (Brentano, 2006), por lo que la verdad producto de aquel puede encontrarse o no en lo real. Esto podría ser un antecedente a la noción posterior de los mundos posibles, retomada por la teoría literaria a partir de la idea del filósofo alemán Gottfried Wilhelm Leibniz sobre la disposición a la existencia de diversos mundos con respecto al “real”, en que se realiza la mayor cantidad de posibilidades y que ha alcanzado la existencia (citado en Ferro, 1998a: 40).

No obstante, el teórico literario Roberto Ferro (1998a) se muestra en desacuerdo con la concepción de realidad o mundo actual como eje que determina la condición de verdad de un texto, sobre todo en relación a la propuesta de Tomás Albaladejo sobre los tres modelos de mundo: verdadero, ficcional verosímil y ficcional no verosímil<sup>8</sup>. Estas ideas tampoco se alejan de la definición tradicional de la ficción como aquello sin referencia verdadera o real, que a su vez siguen una línea de pensamiento positivista lógico: para que algo sea verdadero debe tener relación directa con la realidad a la que se refiere.

Sin embargo, cuando se aborda el tema desde el *giro lingüístico*<sup>9</sup>, al distinguir entre sentido y referencia<sup>10</sup>, esa “especificidad ficcional” ya no puede definirse a partir de la distinción entre referentes verdaderos o imaginarios, como precisa Ferro. Para él, la ficción “es un modo de acción textual cuya verosimilitud y credibilidad no están referidas al mundo actual, una puesta en escena, una *esceno-grafía*, que instaura

---

<sup>8</sup> Tomás Albaladejo (*Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid: Taurus, 1992, en Ferro, *op. cit.*) clasifica los textos según el modelo de mundo configurado: si es el de la realidad actual, el mundo configurado por el texto será verdadero; el mundo ficcional si produce una configuración no verificable en términos de tiempo-espacio será ficcional, el cual además será verosímil o no según el grado en que el texto acate las leyes que estructuran el mundo real.

<sup>9</sup> El giro lingüístico se enmarca en la filosofía del lenguaje, ya que busca reflexionar sobre el medio de expresión del filosofar mismo, y ha ejercido influencia en las ciencias humanas y sociales durante gran parte del siglo XX. Se caracteriza por cuestionar la transparencia del lenguaje y otorga a éste un papel determinante en el conocimiento del mundo y en la configuración de lo real (Dalmasso 2008).

<sup>10</sup> Roberto Ferro reflexiona sobre el referir y el significar: “La concepción de la preeminencia del sentido sobre la referencia subyace no solamente en el ‘giro lingüístico’, que podemos filiar genealógicamente en la tradición filosófica alemana, sino también en una línea que se remonta hasta Frege y la filosofía analítica del lenguaje. Ambas tradiciones comparten el supuesto de la diferencia entre sentido y referencia, y la consiguiente epistemologización de esa diferencia por la que se considera ese sentido como el único acceso posible al referente. Todo ello supone sustituir la percepción por la comprensión, circunstancia que trae consigo que ese acceso al referente se vea mediado por el sentido desde el cual es comprendido.” (1998a:18)

su propio juego” (43). La cuestión de la referencia de la ficción, considera Ferro, debe resolverse en relación a los “diversos regímenes de producción de sentido” (43).

¿Cuál es la intención de Tomás Eloy Martínez al nombrar una época y personajes específicos de la historia argentina como referente? ¿cuáles son las formas para resignificar dichos referentes? En el presente análisis de *Santa Evita* se retoma como herramienta teórica la propuesta de Roberto Ferro para acercarse a los textos más allá de la ficción, es decir, distinguir al texto con base en sí mismo y no en su referente. Desde este ángulo, puede superarse la dicotomía ficción-no-ficción, lo cual tradicionalmente ha degradado y desvinculado a la ficción de la verdad: “Un desplazamiento en el orden teórico que nos ponga en un *más allá de la ficción* supone el abandono de una noción indeterminada, cuyos rasgos distintivos sólo pueden ser señalados como mandato jurídico o ético, que discrimina y segrega variantes discursivas atribuyéndole características que son propias de todos los discursos.” (80)

Otra herramienta teórica de suma importancia para el presente análisis es la noción de *géneros discursivos*. Mijaíl Bajtín (1982: 250) clasifica los géneros discursivos en *primarios* o *simples*, aquellos constituidos en la comunicación discursiva inmediata; y *secundarios* o *complejos*, producto de una comunicación cultural más compleja, que absorben y reelaboran los géneros primarios. Es en esta última clase de géneros que ubica Bajtín a las novelas y a los grandes géneros periodísticos, ya que reescriben los discursos de la vida cotidiana hasta convertirlos en hecho artístico.

Una de las diferencias entre géneros es la estilística (Bajtín, 1982: 250). Los géneros literarios son los que reflejan en mayor medida un estilo individual, en comparación con aquéllos que requieren formas estandarizadas. Es preciso aclarar aquí el punto de vista desde el cual esta tesis aborda al periodismo como género discursivo secundario: si bien tradicionalmente los géneros periodísticos han estado claramente delimitados en los manuales escolares y en la práctica mediática, en la actualidad –y a partir de movimientos de los sesenta como el nuevo periodismo o la novela de no ficción– este tipo de textos ha sido reconocido por su potencial creativo, independientemente de su insoluble lazo con la realidad.

Como argumenta el investigador y periodista cultural Alberto Dallal (1992), para finales del siglo XX ya no se podía negar que nuevas formas de hacer periodismo, impregnadas por la literatura estaban revolucionando el oficio. Por ello, más que diferencias entre periodismo y literatura, se debe considerar una “literaturización más acentuada del hacer periodístico” (35) y una transformación profunda de la literatura influida a su vez por el periodismo.

Desde la noción bajtiniana de *interdiscursividad*, se pueden entender los géneros periodísticos y literarios como parte de un mismo campo en que cada enunciado puede hacer eco del otro y reflejarlo.

Al analizar la novela de Tomás Eloy Martínez desde este enfoque, la sitúo en un cruce de discursos textuales, aunque sin dejar de considerarla ficción. De acuerdo a Bajtín: “La voluntad discursiva del hablante se realiza ante todo en la elección de un género discursivo determinado” (1982: 267). La búsqueda interpretativa gira en torno a la elección de los diversos géneros discursivos fusionados en la novela; ahí reside el sentido de dialogar y dar voz al otro.

### 1.3.2. Historia y mito

La verdad histórica casi nunca tiene que ver con personas o eventos concretos, sino con instituciones, costumbres o escenarios (Eliade, 1954: 43). Desde esta perspectiva, se puede observar cómo la literatura latinoamericana de corte histórico o documental recrea o reescribe los mitos de la cultura en la cual se inscribe más que la historia y sus personajes “reales”. ¿Por qué la memoria colectiva recuerda a Eva Perón como un ser mítico más que histórico? Porque el personaje histórico se ha convertido en un arquetipo del ancestro<sup>11</sup>, mujer maldita o de santa milagrosa, del poder, de la justicia o la injusticia, de una nación o un continente. Porque, quizá, sólo convirtiéndola en mito puede ser real, eterna y comprensible para los otros. Porque, como reflexiona el

---

<sup>11</sup> Para Eliade, la transformación de una persona muerta en un *ancestro* corresponde a la fusión del individuo con la categoría arquetípica. La transformación de los muertos en fantasmas o seres similares, como sucede con el cadáver de Eva en la novela de Martínez, de alguna manera da sentido a la reidentificación con el arquetipo impersonal del ancestro (1954).

filósofo, historiador y novelista rumano Mircea Eliade, el mito es quizá la forma creada por la humanidad para defenderse de la irreversibilidad de la historia.

Reflexionar en torno a la ficción y la verdad también implica reflexionar sobre el mito y su papel en determinadas formas de literatura. Desde la filosofía, Nicola Abbagnano define al mito como una forma autónoma de pensamiento o de vida que “no tiene una validez o función secundaria y subordinada con referencia a la conciencia racional, sino una función y validez originarias y se coloca en un plano diferente, pero de igual dignidad al del entendimiento” (1986: 807). Esta definición muestra que se ha superado la noción reduccionista del mito como oposición al conocimiento; por lo tanto, se puede partir del supuesto que el mito es también otra forma de observar el mundo y representarlo.

Desde una perspectiva antropológica, Eliade concibe al mito como una creación espiritual de la humanidad, que “refiere acontecimientos que han tenido lugar *in principio*, es decir, ‘en los comienzos’, en un instante primordial y atemporal, en un lapso de *tiempo sagrado*” (1974: 63).

El especialista identifica una fuerte relación del mito con un “tiempo intemporal” que se contrapone a nuestra existencia cotidiana, la cual transcurre en un tiempo profano. Contar un mito es, por lo tanto, romper el tiempo y el mundo cotidiano, perpetuar el instante mismo en que se originó, suspender el tiempo profano y entrar en comunión con el Gran Tiempo que “permite el acercamiento a una realidad imposible de alcanzar sobre el plano de la existencia individual profana” (Eliade, 1974: 66).

Esta realidad no es más que la repetición que permite ser al mito. Bajo el mito como visión del mundo, la realidad se relaciona con un arquetipo creado a fuerza de repetición: “an object or act becomes real only insofar as it imitates or repeats an archetype” (Eliade, 1954: 34). Sólo en la repetición, el acto encuentra su sentido y su carácter de real.

En su necesidad por abolir el pasado, por suprimir la historia<sup>12</sup>, el hombre ha creado los mitos. En este sentido, Eliade (2004) considera al mito como precedente de lo real y ejemplo del hombre frente a su propia condición.

El mito se crea también por la necesidad del hombre arcaico de mostrar las pruebas de lo registrado en dicho mito, por ello su estructura tiene una lógica propia que le permite ser verdadero y fijar o legalizar los niveles de lo real (Eliade, 2004: 383-384).

El vínculo del mito con la historia es el héroe. No obstante que el mito no es el origen del héroe sino el último nivel en su desarrollo, puesto que la memoria popular no retiene eventos particulares ni figuras reales sino categorías y arquetipos en lugar de personajes históricos. La memoria colectiva es antihistórica y atemporal, desecha lo individual y preserva lo ejemplar, de manera que otorga significado al personaje histórico (Eliade, 1954: 43-44).

#### **1.4. Periodismo y literatura en América Latina**

Pese a las diferencias en cuanto al grado intencional de ficción y verdad, la literatura y el periodismo no pueden considerarse elementos contrarios. Como disciplinas y formas discursivas, ambas proyectan una visión de mundo que se representa en los textos que producen.

La relación entre periodismo y literatura es abordada generalmente desde la práctica profesional en relación a sus diferencias y similitudes tanto en el campo de la investigación como de la escritura: grandes reportajes cuyo estilo y cuidado de la escritura vinculan al texto con lo artístico o novelas producto de una exhaustiva investigación periodística de un hecho “real”. Además, hay que tomar en cuenta el perfil de quien escribe: a lo largo de la historia ha habido escritores de literatura que han publicado periodismo y viceversa.

---

<sup>12</sup> Eliade se refiere a la historia no como disciplina sino como “situación histórica”, que implica una condición humana regida por determinado sistema de comportamiento y de organización social y económica (1974: 65).

De nuevo el problema de la verdad y la ficción, lo real y lo imaginario, surge con dos extremos dentro de los cuales la literatura y el periodismo también se mezclan pero a la vez difieren.

En América Latina la relación entre el periodismo y la literatura se vincula con los movimientos sociales de cada época. En los países que vivían bajo esquemas de dependencia colonial, con claras diferencias de clases sociales y de bajo nivel de educación de las masas, los periódicos se convirtieron en el vehículo de difusión e información principal, mientras que la literatura era privilegio de pocos. Desde finales del siglo XIX, el periodismo ya había consolidado su importancia en América Latina, a través de los periódicos que introdujeron ideas liberales a los países que aún estaban bajo la colonia española y portuguesa.

Tanto para el investigador de la Universidad de Harvard Aníbal González (2006) como para la especialista en crónica latinoamericana Susana Rotker (2005), el vínculo más importante entre la literatura y el periodismo latinoamericanos en el siglo XX tuvo por marco el movimiento artístico llamado modernismo.

En los años veinte la mayoría de los escritores del modernismo escribían en los periódicos principalmente para obtener remuneración económica. Sin embargo, ellos diferenciaban la actividad literaria de la periodística, considerando a esta última inferior por su naturaleza utilitaria, informativa y más cercana a la realidad (González, 2006).

La búsqueda de una identidad individual y de nación, al lograrse la independencia de España y Portugal, marca sin duda esta etapa. La modernidad significaba la industrialización y consolidación de los Estados ya incorporados a la economía mundial. Ciudades como México y Buenos Aires podían compararse en población y urbanidad con Roma o Nueva York. Ser moderno era tener acceso a la tecnología, a la ciencia, a las nacientes ciudades que albergaban la nueva clase social burguesa y, desde luego, a los diarios como medio de comunicación que vinculaba a la sociedad de América Latina con el resto del mundo (Rotker, 2005).

Para el teórico argentino Noé Jitrik, la noticia es un producto moderno, ya que representa el deseo de saber de la nueva sociedad, más alfabetizada, inscrita además en el diarismo escrito que ya para entonces ha cobrado un auge equivalente al de la novela: “El diarismo satisface la sed de información verdadera; la novela, la de la información verosímil.” (1995: 43). De esta manera, el naciente periodismo también deja caer su influencia sobre nuevas formas literarias para público masivo, como el folletín o la novela por entregas, y el auge también de la novela histórica.

Este cambio de siglo es la época de los escritores que también son periodistas, como José Martí y Rubén Darío. Ellos padecen la inestabilidad y el cambio expresado en sus poemas y crónicas. A pesar de su inconformidad con la realidad cambiante y nueva, y de las críticas que recibieron a su elitismo de letrados, Rotker considera que los escritores modernistas no sólo lograron un lugar independiente para la literatura concebida como arte aislada del periodismo, sino que en su mismo afán por separar ambos discursos, moldearon a su manera el naciente periodismo latinoamericano, ofreciéndole también una identidad y una estética.

En las redacciones de los diarios los límites entre géneros no eran claros: se pasaba del texto científico al de ficción sin advertir al lector. Además, los corresponsales en las grandes capitales del mundo eran escritores de renombre que publicaban a la par textos periodísticos y literarios.

Si bien los diarios habían nacido hacia finales del siglo XIX como un vehículo ideologizante de los recién nacidos Estados, para principios del siglo XX se habían convertido en verdaderas empresas, donde la ganancia comercial mediante la publicidad empezaba a ocupar un lugar importante<sup>13</sup>.

En ese contexto surgió la figura del reportero o *reporter*, que daba prioridad a un lenguaje directo para las noticias de tipo telegráfico (Rotker, 2005). Inició

---

<sup>13</sup> Aunque se intenta aquí acotar el análisis a un contexto latinoamericano, es imprescindible vincular los movimientos literarios y su relación con el periodismo a un contexto mundial. El término *nuevo periodismo*, que sería popularizado por Tom Wolfe hasta 1973 en su antología homóloga, fue acuñado en 1887 por Matthew Arnold para describir el estilo de la *Pall Mall Gazette*. Los reporteros sociales de la época victoriana, y los americanos que los seguían, amoldaron la literatura a la vida industrial moderna a través de textos que dramatizaban la realidad de la pobreza y la prostitución (Kerrane y Yagoda, 1998).

entonces la pelea por la profesionalización y diferenciación entre el escritor y el periodista. Los primeros atacaban a los periodistas por vulgarizar el arte de escribir. A su vez, los periodistas acusaban a los escritores de caer en la fantasía.

La crónica nació como un género híbrido, escrito por autores de literatura que no descuidaban el estilo, pero pensada para el público de masas de la prensa. El mismo José Martí escribía desde Nueva York sobre política, sociedad, literatura y teatros, pero de manera que tuviera espacio en un diario. “El periodismo permitía a los escritores lo que no le deparaba el mercado de los libros: la democratización de la escritura. Es decir: acceso a más público a través de un instrumento en el que podían trabajar no sólo las élites, sino las capas medias” (Rotker, 2005: 113).

Durante la década de los treinta, apareció en Argentina un tipo peculiar de literatura testimonial, representada por autores como Roberto Arlt, Raúl Scalabrini Ortiz, Manuel Ugarte y Oliverio Girondo. Su intención era mostrar en crónicas y testimonios la realidad en su más extrema crudeza. Este tipo de literatura buscaba representar su contexto: el país vivía la crisis de una agricultura dependiente, intervencionismos, reciente industrialización y nacimiento de la clase obrera, golpes de Estado y los efectos de la segunda guerra mundial, así como alto índice de desocupados, muertes por desnutrición y suicidios.

Para Françoise Perus, investigadora de la Universidad Nacional Autónoma de México, el realismo social en la literatura latinoamericana se desarrolla entre los años veinte y cincuenta del siglo XX, en un periodo de transición desde un sistema oligárquico y dependiente del capitalismo hasta una fase burguesa. El surgimiento de “formas institucionales distintas”, como sindicatos y partidos políticos socialistas y comunistas, con su propio aparato cultural, crea nuevas formas de literatura para un público emergente preocupado por su situación laboral y por la vida cotidiana en general.

No es gratuito, por lo tanto, que la proliferación del género testimonial contemporáneo se sitúe en el contexto del triunfo de la Revolución Cubana en 1959. En este marco aparecen los diarios de campaña, como las *Memorias de la guerra*

*revolucionaria cubana* (1963), de Ernesto “Che” Guevara. En México se publicaron crónicas e historias de vida con base en investigaciones antropológicas como *Juan Pérez Jolote* (1948), de Ricardo Pozas. A partir de un estudio de caso realizado en la Ciudad de México, el antropólogo estadounidense Oscar Lewis publicó en su país *The Children of Sanchez, Autobiography Of A Mexican Family* (1961) y luego la versión al español, *Los hijos de Sánchez* (1964).

En el terreno de la filosofía latinoamericana, Leopoldo Zea y Augusto Salazar Bondy proponían por la misma década un pensamiento enfocado a pensar los problemas particulares del ser latinoamericano y su realidad histórica. Desde las ciencias sociales, teóricos como René Zavaleta, Atilio Borón y Sergio Bagú hacían lo propio. Pensar y expresar desde América Latina y sobre América Latina era la consigna más difundida y a la que los investigadores dedicaban sus esfuerzos e intereses más allá del trabajo académico y como ciudadanos comprometidos.

Movimientos populares, como el de los obreros en Argentina que llevó a Juan Domingo Perón al poder en 1952 o el del sindicato ferrocarrilero en el México de 1958, habían marcado los caminos que se habrían de seguir en torno al estudio de la realidad latinoamericana. A diferencia de las novelas de estilo realista anteriores en la historia literaria latinoamericana, la novela testimonial buscaba un retrato de la realidad inmediata, pero desde la perspectiva de quienes participaban en ella.

Perus considera que el realismo social es producto de un desajuste entre la tradición literaria y el desarrollo político y cultural de una nación. La novela, entonces, abre sus fronteras entre lo literario y lo no literario y se genera una renovación de la prosa narrativa. Para la académica, el valor estético de este tipo de literatura se fundó en su valor de uso, es decir, en un valor de verdad<sup>14</sup> y en un valor retórico.

Sin embargo, es hasta 1970 cuando se institucionaliza la narrativa testimonial como género literario, con la introducción de la categoría testimonio dentro del Premio Casa de las Américas. Esto después del éxito de *Biografía de un cimarrón*

---

<sup>14</sup> Perus define *verdad* como una relación mimética que se guarda con la realidad.

(1966), de Miguel Barnet. Como uno de los primeros teóricos del testimonio, Barnet (1998) bautiza a esta forma particular de literatura precisamente como *novela-testimonio*. Es una época en que los escritores miran hacia la realidad convulsionada: dictaduras militares, pobreza extrema, revoluciones, dependencia, crisis económicas, migraciones del campo a la ciudad, urbanización acelerada.

Para Barnet el principal objetivo de la novela-testimonio es aprehender la realidad del presente, la “fuente viva”, como una forma de dar a conocer la identidad nacional a partir de un discurso propio. El testimonio es para él un género nuevo que se deslinda del utilizado por los conquistadores europeos. La novela-testimonio se caracteriza por “contribuir al conocimiento de la realidad, imprimirle a ésta un sentido histórico” (Barnet, 1998: 23).

El testimonio ha tenido formas e intenciones particulares en América Latina. Sin embargo, el género no ha sido privativo de estos países. Se han publicado testimonios internacionalmente, aunque el género llegó a tener particular interés en el Tercer Mundo como parte de un movimiento de contracultura y expresión de una liberación personal y social (Beverley, 1992).

En las tres últimas décadas del siglo XX, época de movimientos sociales emancipadores y nuevas propuestas de gobernabilidad, el testimonio se convirtió en una forma alternativa de narrar al otro, de entender desde dentro la historia inmediata, la de quienes también buscaban una forma alternativa de decir y decidir.

A una literatura que reproducía desde sus orígenes los parámetros de la literatura canónica occidental burguesa se le enfrenta una literatura surgida a partir de las historias y voces de quienes hasta entonces no habían sido protagonistas y narradores de su propia historia.

Los escritores del boom habían defendido ya una forma de literatura que, sin restar calidad estética, fuera capaz de representar la historia e identidad cultural de los pueblos latinoamericanos. Esta forma, sin embargo, ofrecía una visión particular sobre la realidad. A diferencia de ellos, la novela testimonial se apoyó en

herramientas de la antropología, la historia y el periodismo (muchos de sus autores incluso provenían de estas disciplinas).

Así, voces hasta entonces poco escuchadas (de la naciente clase baja urbana, indígenas, mujeres u homosexuales), tanto en el discurso de la historia oficial como en el canon literario, aparecen en la novela testimonial mediadas por narradores que llevan el pacto de ficción tradicional a un plano diferente de verosimilitud.

El auge de este tipo de literatura en Hispanoamérica se explica por la combinación de varios factores, al decir de Rodríguez-Luis (1997): las tradiciones literarias de la región, junto con acontecimientos externos a la literatura –como la política–, así como las prácticas culturales dominantes en los países desarrollados donde la recepción crítica cuenta con mayor número de agentes.

En la academia, la literatura testimonial contemporánea fue valorada de manera singular por el proyecto del Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos<sup>15</sup>, cuyo propósito era reconocer la presencia y participación de los sujetos desde una perspectiva independiente a la visión colonialista tradicional.

Otro de los discursos que vinculan la literatura y el periodismo del siglo XX es el llamado Nuevo Periodismo o *New Journalism*, surgido en Estados Unidos y cuyo auge se ubica en la década del sesenta.

El nuevo periodismo es contemporáneo al testimonio latinoamericano y a la generación del boom, por lo que sostengo que también constituyó una influencia importante para los autores latinoamericanos de la época<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> El Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos se fundó en 1990 por los académicos John Beverley, Robert Carr, José Rabasa, Ileana Rodríguez y Javier Sanjinés, con el fin de estudiar al subalterno en América Latina. Todos pertenecían a universidades de elite en Estados Unidos y compartían una formación comunista; se especializaban en literatura latinoamericana a la vez que mantenían un compromiso político. Estuvo inspirado en el Grupo de Estudios Subalternos, una organización interdisciplinaria de intelectuales sudasiáticos dirigida por el historiador indio Ranajit Guha (fuente: [http://hispanicstudies.rice.edu/uploadedFiles/Awards\\_and\\_Prizes/2008%20Thesis%20-%20Fornoff.pdf](http://hispanicstudies.rice.edu/uploadedFiles/Awards_and_Prizes/2008%20Thesis%20-%20Fornoff.pdf)).

<sup>16</sup> Compartir un mismo contexto revolucionario, tanto a nivel histórico como literario, puede haber ocasionado influencias entre los autores del nuevo periodismo norteamericano y los autores latinoamericanos de la década de los sesenta. Finalmente, el contexto latinoamericano de revoluciones sociales de la época está ineludiblemente vinculado al contexto internacional (la guerra de Vietnam, la

El especialista en estudios sobre literatura y periodismo de la Universidad de Yale Aníbal González, considera que el nuevo periodismo es un discurso documental, aunque no esencialmente testimonial:

El nuevo periodismo es la consecuencia, a la larga, de la evolución del reportaje periodístico ante la competencia de la radio, primero, y más tarde de la televisión, en busca de una descripción más dramática de los sucesos –a menudo gracias al empleo de varias voces- de la que ofrecía el reportaje periodístico tradicional (...) El *new journalism* va a desarrollar y refinar su nuevo estilo expandiendo sus propósitos de modo que, por una parte, diera de la realidad narrada una versión más fiel a su natural complejidad y, por otra, aumentara al máximo la libertad del reportero –convertido casi en cuentista- en el uso de sus materiales y de las técnicas para presentarlos (1993: 19-20).

El representante más conocido del nuevo periodismo es Tom Wolfe (1973), quien realizó una antología homónima para integrar a los periodistas-escritores que cumplían con sus exigencias respecto al nuevo género, como Gay Talese, Truman Capote, Hunter S. Thompson y Norman Mailer. Todos ellos habrían de ser leídos por los escritores del boom latinoamericano, incluyendo a Tomás Eloy Martínez y toda una generación de periodistas de secciones culturales en diarios de América Latina.

En *The New Journalism* (1973), Wolfe incluye un fragmento de *In Cold Blood* (1965), de Truman Capote, quien a su vez llama a su obra la primera *Non Fiction Novel* (novela de no-ficción). Para Aníbal González, ambos tipos de discurso forman parte de lo que él llama *narración documental* (1993: 23). La diferencia entre la

---

revolución sexual, protestas estudiantiles) en que se desenvuelve el nuevo periodismo y que de hecho es parte de las motivaciones que originaron textos de reporteros-escritores como Truman Capote y Norman Mailer (Hollowell, 1979). John Hollowell (1979) menciona a *Los Hijos de Sánchez* (1961) y *La Vida* (1966), del antropólogo Óscar Lewis, como ejemplos de obras que borran la distancia entre el hecho y la ficción, al igual que lo hacen *In Cold Blood* y *The Armies of the Night*. Aunque Lewis es un autor norteamericano, es notable que se le incluya tanto en el panorama de la literatura de no ficción estadounidense como en el de los inicios de la novela de corte testimonial o documental latinoamericana; por lo tanto, las obras del investigador puede considerarse una evidencia del vínculo entre ambos movimientos y búsquedas de nuevas formas de entrelazar la literatura y la no ficción con sus diversas influencias (periodismo, historia, antropología, etc.).

novela de no-ficción y el nuevo periodismo es que ambas utilizan técnicas de la ficción. Sin embargo, la primera aspira a ser leída como novela –aunque represente hechos verdaderos–, mientras que el nuevo periodismo puede leerse como cuento pero emplea el ritmo rápido propio del reportaje o la crónica y es más corto en desarrollo de la trama y extensión.

González considera que en la narrativa hispanoamericana hay pocos ejemplos que cumplan con las características de la novela de no-ficción, entre ellos la obra de Carlos Monsiváis y de Elena Poniatowska, en México. En Argentina, *Operación Masacre* (1957), de Rodolfo Walsh, incluso podría considerarse precursora tanto del testimonio latinoamericano como del nuevo periodismo norteamericano.

Contemporáneos a esta época, hacia finales de los sesenta y durante los setenta, surgió el movimiento literario denominado *boom latinoamericano*, al que el propio Wolfe reconoce de alguna manera en su antología, incluyendo a Gabriel García Márquez como parte de los *Neo-Fabulists*<sup>17</sup>.

La producción literaria de esta época, tanto en Latinoamérica como en Estados Unidos, puede encontrar un vínculo en el afán por llevar a la literatura la gran agitación de un momento de fuertes cambios sociales y políticos compartido universalmente. Lo que Hollowell explica para la realidad norteamericana, podría aplicarse, con sus particulares matices, a las búsquedas de los autores latinoamericanos de la misma generación:

La novela de no ficción es al menos una solución tentativa a los problemas que confrontan los escritores de ficción realista. Ha demostrado ser una forma narrativa adecuada por la realidad radicalmente alterada de Norteamérica en una era de intenso cambio social (...) Y como la mejor literatura de cualquier período, estas obras se interesan fundamentalmente en la naturaleza del

---

<sup>17</sup> Wolfe (1976) describe a los *nuevos fabulistas* como escritores que retoman las estrategias de la narrativa oral como el mito, la fábula, la parábola y la leyenda, sin establecer un contexto definido, ni nombres de lugares ni diálogos, para competir frente a los periodistas que relatan la realidad de manera directa.

hombre y su poder para configurar soluciones, aunque sean tentativas, a las dificultades que confronta. (1979: 28-29)

Esta es una generación de ruptura estética e ideológica, en que la escritura mezcla la literatura “alta” y “baja”, a la vez que existe un estrecho vínculo con el naciente auge de los medios de comunicación masiva y el mercado editorial (Zelarayán, 2003). Destacan escritores como Julio Cortázar en Argentina, Carlos Fuentes en México, Mario Vargas Llosa en Perú, Gabriel García Márquez en Colombia y José Donoso en Chile.

Por otra parte, así como Tom Wolfe es capaz de vincular al boom con el movimiento general de nuevas formas de escritura en el que se inscribe el nuevo periodismo, el especialista en literatura hispanoamericana Seymour Menton (1998) sostiene que el realismo mágico<sup>18</sup> es una tendencia internacional y no sólo una técnica para identificar a los escritores latinoamericanos del boom: “El realismo mágico es la visión de la realidad diaria de un modo objetivo, estático y ultrapreciso, a veces estereoscópico, con la introducción poco enfática de algún elemento inesperado o improbable que crea un efecto raro o extraño que deja desconcertado, aturdido o asombrado al observador en el museo o al lector en su butaca” (1998: 20).

Para Menton, los rasgos establecidos para la pintura mágico-realista también pueden aplicarse a la literatura de este tipo: enfoque ultrapreciso o visión estereoscópica, identificable en descripciones detalladas de personajes y espacios; objetividad, en el sentido de mostrar una obsesión por los objetos y representación rústica de la realidad; frigidez, por la intención de no provocar reacciones emocionales; visión simultánea de lo cercano y lo lejano, que obliga al espectador o lector a ir de un lado a otro acumulando poco a poco el contenido representado; eliminación del proceso de pintar, que se traduce en el empleo de un lenguaje aparentemente sencillo y sin adornos; miniaturista, como un aprecio por el detalle o lo

---

<sup>18</sup> Según Menton (2003), el término *realismo mágico* fue acuñado por el crítico de arte alemán Franz Roh en 1925 para referirse a nuevas tendencias en las artes visuales post expresionistas.

diminutivo; y representación de la realidad, puesto que destaca elementos asombrosos pero posibles en el mundo real.

El realismo mágico lleva el pacto de ficción al límite, al incorporar elementos puramente ficcionales a una narración que tiene una base documental o parte de una situación histórica determinada. Por su parte, lo *real maravilloso* es un fenómeno similar que descubre la ficción incluida en la realidad misma. Para el escritor cubano Alejo Carpentier (1976), lo real maravilloso forma parte de la historia de América Latina y de la forma en que sus habitantes viven, pues surge de una inesperada alteración de la realidad cotidiana.

Analizar la producción literaria de la segunda mitad del siglo XX en América Latina desde la perspectiva de lo real maravilloso o del realismo mágico implicaba aceptar nuevas formas de narrar una realidad diferente y diversa, era la manera de abrir espacio en la literatura a las numerosas mitologías del continente (Carpentier, 1976).

La relación entre literatura y política también se hizo evidente en una nueva discursividad que involucraba las voces de los otros, la metaficción y una nueva visión sobre el pasado. Esto motivó un acercamiento al periodismo y un deseo por desinstitucionalizar temas y géneros. Se integraron a este movimiento la novela de dictador, la nueva novela histórica, la testimonial y la de investigación periodística.

La nueva forma de acercarse a la realidad propiciada por el boom, llevaría también, en la década de los ochenta, al auge de los temas históricos vistos desde otras perspectivas, con la llamada *nueva novela histórica*. Menton (1993) explica que ésta se opone a la novela histórica tradicional por los siguientes rasgos: la subordinación de la reproducción mimética de cierto periodo histórico a la presentación de algunas ideas filosóficas aplicables a todos los periodos del pasado, del presente y el futuro; la distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos; la ficcionalización de personajes históricos; la metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación; el empleo de la intertextualidad y la incorporación de los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo

carnavalesco, la parodia y la heteroglosia. Entre las novelas ejemplo de este tipo, destacan las obras de escritores del boom, como *El arpa y la sombra* (1979), de Alejo Carpentier; *Yo el Supremo* (1974), de Augusto Roa Bastos; *Terra Nostra* (1975), de Carlos Fuentes y *La guerra del fin del mundo* (1981), de Mario Vargas Llosa.

Hacia la década de los noventa, un nuevo concepto surgido del contexto mundial se filtró en el medio artístico latinoamericano: la *ficción histórica posmoderna*. En su carácter autoconsciente, este tipo de textos se mueve entre la historia, la literatura y la teoría, a partir de tres rasgos principales: revisión de las historias que han permanecido fuera de la historia oficial, diversificación la univocidad de la verdad histórica y ampliación del espectro de interpretación se amplía.

Aunque la crítica literaria anglosajona se refiere a la ficción posmoderna a partir del análisis de literatura estadounidense o europea mayormente, la transición hacia esta nueva forma de narrar, según Menton (1993), estuvo representada en América Latina por el escritor mexicano Carlos Fuentes y la literatura del boom latinoamericano. A finales del siglo XX, la ficción posmoderna de esta región puede reconocerse en novelas como *La corte de los ilusos*, de Rosa Beltrán (1996), *Cielos de la Tierra*, de Carmen Boullosa (1997) y *La decisión del capitán*, de Francesca Gargallo (1997).

La obra literaria de Tomás Eloy Martínez está impregnada de este contexto histórico y literario, el cual marcó a la vez su perfil profesional como periodista y la conformación de una estética particular como novelista.

## II. Tomás Eloy Martínez y *Santa Evita*

### 2.1. El autor

Tomás Eloy Martínez Muiño nació en San Miguel de Tucumán, Argentina, el 16 de julio de 1934<sup>19</sup>. A los 17 años de edad obtuvo su primer reconocimiento literario local al ganar en su ciudad el Primer Gran Premio de Poesía y al año siguiente el Gran Premio de Narraciones<sup>20</sup>. Durante ese periodo ingresó al diario tucumano *La Gaceta* como encargado de las pizarras con letras movibles que anunciaban las noticias del día afuera del periódico.

Después fue corrector de pruebas del mismo diario. La sección donde desarrolló este oficio le permitió convivir con la intelectualidad local e iniciarse en la crónica de temas universitarios y políticos, así como en la crítica de cine y literatura. En 1954, empezó a trabajar formalmente como redactor y colaborador del suplemento cultural dominical *La Gaceta Literaria*<sup>21</sup>.

Sin abandonar su labor periodística, Martínez estudió la licenciatura en literatura española y latinoamericana en la Universidad Nacional de Tucumán. Al leer sus críticas de cine en un viaje por Tucumán, el entonces subdirector del diario *La Nación*, Juan Valmaggia, lo invitó a ocupar el cargo de crítico de cine en su periódico. Por ello, en 1957 Tomás cambió de residencia a Buenos Aires.

Fue despedido del diario en 1961, ante su negativa de ceder a la presión de las empresas distribuidoras de películas norteamericanas para que publicara reseñas de cine favorables a sus intereses.

---

<sup>19</sup> A excepción de los datos expresamente señalados con otra fuente al pie de página, la información biográfica de Martínez se retoma de la copia fotostática obtenida en marzo de 2009 del *Curriculum Vitae* que el escritor entregó al archivo del diario *La Gaceta*, con número de registro 13742, de las entrevistas de Martínez-Richter (1997) y Roffé (2003), así como de la bibliografía del autor compilada por Fickelscherer (2003). El apellido materno del autor, aunque no es usual utilizarlo en Argentina, fue obtenido mediante correspondencia personal con su hijo Ezequiel Martínez (28 de mayo de 2012).

<sup>20</sup> El premio era convocado anualmente por la Comisión Provincial de Cultura. El primero fue obtenido por los poemas *Ámbito de ingenio* y *Frutas jugando con el tiempo (imágenes)*, que fue quizá lo único de este género publicado de T. E. Martínez; y el segundo, por los relatos *La casa* y *El prisionero* (*Primera antología poética de Tucumán*, pról. Bernardo Canal Feijóo *et al.*)

<sup>21</sup> Información obtenida en entrevista que realicé a Daniel Dessenin, director del diario *La Gaceta*, el 5 de enero de 2010 en Buenos Aires, Argentina.

De 1962 a 1969 trabajó en el semanario *Primera Plana*<sup>22</sup>, primero como crítico literario y cinematográfico y después como jefe de redacción. Este espacio inauguró una nueva época en los medios masivos argentinos, con formas diferentes de comunicar la política y la cultura (Zelarayán, 2003), y Martínez se convirtió en uno de sus principales impulsores. En él publicó reseñas de novedades editoriales y entrevistas a los entonces jóvenes escritores latinoamericanos, muchos de los cuales fueron también sus amigos: Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Augusto Roa Bastos, Mario Vargas Llosa, y en particular los argentinos Julio Cortázar, Ernesto Sábato, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Con este último coescribió en 1961 los guiones de cine *El último piso* (1961), *El demonio en la sangre* (1965) y *La Madre María* (1979).

Su influencia en la difusión de los novelistas del boom se puede comprobar en el relato que él mismo hace del viaje de García Márquez a Buenos Aires para promocionar su novela: “Cuando Cien años de soledad fue publicada en Buenos Aires, hace ya tres décadas, el autor era casi desconocido. Llegó a Ezeiza en un avión demorado, a las tres de la madrugada, y sólo dos personas lo estábamos esperando: su editor Francisco Porrúa y yo. Al marcharse, diez días más tarde, la multitud que lo acompañaba era tan caudalosa que Porrúa y yo lo perdimos de vista” (Martínez, 1998).

---

<sup>22</sup> *Primera Plana* fue lanzado en 1962 por su editor y director Jacobo Timerman; su publicación fue prohibida durante 13 meses por el gobierno militar de Juan Carlos Onganía y reapareció 13 meses después, en septiembre de 1970. Según María Eugenia Mudrovic (1999), esta publicación consolidó el formato de semanario, dirigido a la vez a un lector politizado e intelectualizado que a un nuevo público emergente del desarrollismo cuyos intereses estaban cifrados en los procesos de modernización cultural, económica y social. Se caracterizó por vincular la cultura con la economía a través de su estrecha relación con la publicidad –sobre todo de las editoriales–, por exaltar la modernidad y lo urbano. En su estilo se inclinó por el culto a la antiolemonidad y al adjetivo: apostó por la crónica, el nuevo periodismo, y por borrar los límites entre la literatura de vanguardia y las nuevas formas de escribir periodismo, aunque sin desechar los gustos de la cultura de masas. Sus materiales circularon en el mercado internacional: un reportaje conjunto de Tomás Eloy Martínez desde Rusia y Ramiro de Casabellas desde E.U.A. sobre la carrera espacial fue la primera pieza periodística que la prensa argentina vendió al *New Yorker*, mientras que *L'Express* le compró una crónica sobre Hiroshima, también de Martínez. Por todo ello, es probable que el paso de T. E. Martínez por este semanario haya influido en la consolidación de su estilo, aunque también, como jefe de redacción que fue, pudo él mismo haber hecho de este espacio su medio de expresión de la búsqueda de un camino entre la literatura y el periodismo.

Si bien Martínez era más joven que el grupo de escritores del boom, su cercanía con el ambiente literario y editorial de la época también se evidencia en su relato sobre el día en que conoció a Carlos Fuentes en Buenos Aires:

Lo recuerdo de pie en un frágil balcón, en el séptimo piso de un departamento elegante, a la caída de la tarde, admirando las espaldas de una mujer espléndida que escuchaba, extasiada, una peroración de Ernesto Sábato sobre la decadencia de la novela francesa. Junto a Fuentes estábamos –mientras el balcón parecía todo el tiempo a punto de desmoronarse– Augusto Roa Bastos, Enrique Pezzoni, José Bianco y yo mismo, sin abrir la boca. Fue la primera vez que le oí hablar de un proyecto de varias novelas sobre dictadores, compuestas por los jóvenes recién llegados a la literatura latinoamericana, cuyo irónico título común debía ser *Los padres de la patria*. (Martínez, 1993: 12-13).

De esta propuesta de Fuentes surgirían más tarde, como se sabe, las novelas de dictadores latinoamericanos *Yo el Supremo* (1974), Augusto Roa Bastos; *El recurso del método* (1974), de Alejo Carpentier; y *El otoño del Patriarca* (1975), de Gabriel García Márquez. No es gratuito por lo tanto pensar que la idea de escribir *La novela de Perón* y *Santa Evita*, tuviera un antecedente en aquella reunión.

Durante esta época Martínez también escribió el guión para la película inspirada en un cuento suyo, *Bazán* (1960)<sup>23</sup>, la cual fue dirigida por Ramiro Tamayo. También publicó su primer libro: un ensayo que refrenda su pasión por el cine titulado *La obra de Ayala y Torre Nilsson en las estructuras del cine argentino* (1961).

---

<sup>23</sup> Aunque su carrera como guionista cinematográfico es poco conocida, el resto de sus obras en este género son: *El amor elige* (1960), *Vida y muerte de un bosque* (1976), *El círculo de Bellas Artes* (1976), *La casa de agua* (1984) y *Le tango de la fin du monde* (1990). Éste último fue para un documental francés del director Françoise Prebois.

Martínez combinó siempre su actividad periodística con la docente. Se inició como profesor de Teoría general del cine en la Universidad Nacional de la Plata, de 1961 a 1965.

Asimismo, entre 1965 y 1966, el autor fundó y dirigió el programa diario de información *Telenoche*, en Canal 13 de Buenos Aires. Publicada por Editorial Sudamericana, su primera novela, *Sagrado* (1969), apareció durante esta etapa mayormente periodística<sup>24</sup>.

En 1970 viajó a Francia para estudiar una maestría en literatura en la Universidad de París VII, de la cual se graduó con la tesis *Borges y las teorías de la literatura fantástica*, dirigida por el teórico del formalismo ruso Tzvetan Todorov. En este tiempo también fue corresponsal en Europa de la editorial argentina Abril. En Madrid entrevistó durante cuatro meses de 1970 al ex presidente de Argentina entonces exiliado, Juan Domingo Perón. La primera parte de las conversaciones se publicó en abril del mismo año.

Al regresar a Buenos Aires en 1971, Martínez fue nombrado gerente editorial de las revistas de la editorial Abril *Siete Días*, *Siete Días Internacional*, *Semana Gráfica* y *Panorama*. Como director de esta última, el 22 de agosto de 1972 publicó un texto que daba a conocer los fusilamientos de 16 miembros de organizaciones peronistas y de izquierda en una dependencia de la armada argentina en la ciudad de Trelew; cuatro días después fue despedido del semanario<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> En 1966 ya había obtenido el Premio por Contribución a la Causa de los Derechos Humanos, en la categoría de comentario, otorgado por el Instituto Judío-Argentino; y en 1968, el Premio Olivetti a Mejor Periodista de Cultura. Además, aunque puede ser coincidencia que esta novela aparezca el mismo año que *Cien años de soledad*, de García Márquez, hay que advertir que no es gratuito que haya sido publicada por la misma editorial Sudamericana, cuyo editor Francisco Porrúa, era amigo de Martínez, según expone Horacio González (2000); sus publicaciones eran difundidas en la revista de *Primera Plana* que el mismo Martínez dirigía.

<sup>25</sup> Martínez contó el episodio en entrevista: “Decidí levantar la edición y publicar un recuadro que se llama ‘La sangre de los argentinos’, y que dice que si el Estado toma las armas en sus manos y suprime por la violencia aquella violencia que está condenando, entonces la Argentina se va a ver ante un desborde de sangre cuyas consecuencias son imprevisibles (...) al día siguiente la Marina le pidió al dueño del periódico que volviera y me despidieron sin causa, sin indemnización. Quedé en la calle, y entonces me dije: voy a demostrar que esto que conté es la verdad, y me fui a Trelew.” (Rosano, 2006: 661)

Sobre esta masacre el autor publicó en agosto de 1973 el relato periodístico *La pasión según Trelew*, cuya quinta edición en noviembre fue prohibida por decreto municipal, durante el recién asumido gobierno de Juan Domingo Perón en su tercer periodo como presidente de Argentina<sup>26</sup>. En 1976 más de 200 mil ejemplares fueron quemados en la plaza de un regimiento en Córdoba (Martínez, 2007).

De 1972 a 1975 dirigió el suplemento literario *La Opinión Cultural*, del diario *La Opinión*, donde tuvo contacto con escritores argentinos como Osvaldo Soriano, Ricardo Piglia, Juan Gelman y Rodolfo Walsh.

A causa de las amenazas recibidas de parte de la Triple A<sup>27</sup>, entre 1975 y 1983 vivió exiliado en Caracas, Venezuela. Ahí fue adjunto a la dirección del *Papel Literario* a la vez que asesor de la dirección del diario *El Nacional*, de 1975 a 1978. En 1978 fundó *El Diario de Caracas*, del que fue director de redacción. En ese año publicó el conjunto de relatos *Lugar común la muerte*.

---

<sup>26</sup> Esta era una época de gran agitación política y de una crisis económica iniciada con la caída de Perón en 1955. Había un clima de inestabilidad social, revueltas callejeras, represión estudiantil e inconformidad en todos los sectores. Perón cayó a manos de la conspiración militar dirigida por el general Eduardo Lonardi, quien fue el primero de una serie de presidentes que ocuparon por poco tiempo la presidencia argentina en los años siguientes debido a las constantes deposiciones de los militares: Pedro Aramburu (1955-1958), Arturo Frondizi (1958-62), José María Guido (1962-1963), Arturo Humberto Illía (1963-1966), Juan Carlos Onganía (1966-1970), Roberto Levingston (1970-1971) y Alejandro Lanuse (1971-1973). Los asesinatos de Trelew ocurrieron hacia el final del periodo presidencial Lanuse. Para entonces Argentina tenía ya 18 años sin elecciones democráticas y se avasallaba el regreso de Perón desde su exilio en España para apoyar a su candidato a la presidencia, Héctor Cámpora, quien ganó las elecciones en 1973. No obstante, las fuerzas peronistas se dividieron y Cámpora renunció el mismo año dejando en su lugar a Raúl Alberto Lastiri. Éste convocó a elecciones y ganó Juan Domingo Perón, quien había regresado de su exilio en España. Su gobierno no logró mantener la estabilidad social y política, lo cual se agravó cuando a su muerte, en 1974, asumió la presidencia su esposa María Estela Martínez, mejor conocida como Isabel Perón, quien gobernó hasta 1976. Los ejemplares de *La pasión según Trelew* fueron quemados justo en esta época, cuando estaba por venir el derrocamiento de Isabel Perón por parte de la Junta Militar. La Junta estaba dirigida por Rafael Videla, cuya dictadura duró de 1976 a 1983 (Romero, 2011)

<sup>27</sup> Conocida como Triple A, la Alianza Argentina Anticomunista, fue un grupo terrorista de derecha conformado y dirigido por José López Rega, ministro de Bienestar Social y secretario privado de la presidenta Isabel Perón; ocasionó asesinatos y desapariciones. Perón buscaba eliminar al movimiento sindical del poder, dar un giro a la derecha y ganarse la confianza del ejército y de empresarios mediante la represión de los grupos inconformes de izquierda, sobre todo universitarios, artistas e intelectuales, por medio de las bandas terroristas de la Triple A (Torre y De Riz, 2001). Sin embargo, sus planes fracasaron y el peronismo perdió credibilidad; en 1976 el gobierno fue derrocado por un golpe de estado del ejército que impuso en el poder al general Jorge Videla. Se calcula que son alrededor de 10 mil los desaparecidos por la Triple A, con base a las denuncias recibidas por la Comisión Nacional para la Desaparición de Personas (CONADEP) y diversos organismos de derechos humanos (fuente: <http://www.desaparecidos.org/arg/victimas>, 7 de julio de 2010).

Por el ensayo de crítica literaria *Ramos Sucre: retrato del artista enmascarado*, en 1980 obtuvo el premio al Libro del Año de la Bienal Ramos Sucre, convocado por la Universidad de Oriente, en Cunamá, Venezuela. De 1981 a 1983 fue director del programa *Lo de Hoy*, en Radio Caracas Televisión, mientras asesoraba a la vicepresidencia ejecutiva de la misma empresa (1980-1984) y fue organizador de la redacción del diario *El Otro*, en Bogotá, Colombia (1983).

Durante el exilio, tampoco dejó la actividad docente: fue profesor del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (de 1976 a 1977 y de 1981 a 1982) y de la Universidad Católica Andrés Bello (1981). Durante esta época de trabajo académico, Martínez obtuvo una beca de The Woodrow Wilson Internacional Center for Scholars en Washington, D.C., ciudad donde permaneció de septiembre de 1983 a mayo de 1984. Después continuó su residencia en E.U.A. como profesor de literatura latinoamericana en la Universidad de Maryland, en la localidad de College Park. Desde ahí publicó en 1985 *La novela de Perón*.

En 1987 el autor decidió regresar a Buenos Aires, donde obtuvo durante un año una beca como investigador visitante del Centro de Estudios de Estado y Sociedad (CEDES) y otra de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation para escribir la novela *La mano del amo*. El mismo año fue director periodístico de los ciclos de televisión *Los argentinos* y *Los siete locos* (libros y lecturas de los argentinos), en Canal 13. Por el primero obtuvo en 1988 el Premio Martín Fierro al Mejor Programa Periodístico de Televisión. También en la capital argentina fue asesor de Ediciones La Urraca (de 1988 a 1989).

En 1991 fundó en México, junto con el periodista mexicano Jorge Zepeda Patterson, el diario *Siglo 21*, en Guadalajara, Jalisco. La estancia de Martínez en México, junto con su esposa la académica Susana Rotker, quien fallecería el 27 de noviembre de 2000, fue relativamente corta. Como director editorial, se dedicó especialmente a formar a los nuevos reporteros del diario Siglo 21 con técnicas del nuevo periodismo. El diario fue un proyecto ambicioso de periodistas jóvenes e independientes que buscaban nuevas formas de hacer periodismo, sin embargo, no logró salir del periodo de pruebas. Martínez decidió partir hacia Estados Unidos

puesto que su esposa obtuvo un puesto en el Center for Hemispheric Studies en Nueva Jersey (Patterson, 2010).

El mismo año se publicó *La mano del amo*. En junio creó el suplemento literario *Primer Plano*, del diario *Página/12* de Buenos Aires, el cual dirigió hasta agosto de 1995. En 1993 la Universidad Argentina John F. Kennedy le otorgó el doctorado *Honoris Causa*.

En 1995 fue nombrado profesor distinguido de la Facultad de Artes y Ciencias y director del Programa de Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Rutgers, en New Jersey. Desde esta ciudad también escribía una columna para *La Nación*, mientras que *The New York Times Syndicate* publicaba sus artículos en doscientos diarios de Europa y América. En 1996 empezó su labor de maestro en los talleres organizados por la Fundación Para un Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI)<sup>28</sup>.

En función de cantidad de obra publicada, este periodo de estancia en E.U.A., de 1995 a 2009, fue el más prolífero en la carrera literaria del autor, empezando con *Santa Evita* (1995), la novela argentina más traducida hasta ahora.

El escritor publicó en 1996 la crónica *Las memorias del General*, y le siguieron compilaciones de artículos periodísticos: *El sueño argentino* (1999) y *Ficciones verdaderas* (2000). En el año 2000 ganó el premio Alfaguara por la novela *El vuelo de la reina*. En 2003 publicó el conjunto de ensayos y crónicas *Réquiem por un país perdido*. En 2004 salió a la venta la compilación de entrevistas que realizó a Perón, *Las vidas del General*, y la novela *El cantor de tango*, mientras que dos años después apareció una antología con fragmentos literarios y periodísticos, *La otra realidad*.

En 2008 la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina le otorgó el Premio Cóndor de Plata, por su trayectoria como crítico de cine. El mismo año publicó la que sería su última novela, *Purgatorio*.

---

<sup>28</sup> La FNPI fue creada en 1994, en Cartagena de Indias, por Gabriel García Márquez. Su objetivo es fomentar la especialización de jóvenes periodistas en América Latina mediante talleres, seminarios y conferencias (fuente: <http://fnpi.org>, 22 de agosto de 2011).

El autor radicó en Estados Unidos hasta que un cáncer que padecía desde hacía tiempo le impidió seguir con su actividad académica. A principios de 2009 regresó a Buenos Aires y en ese año recibió el Premio Ortega y Gasset de Periodismo a la trayectoria profesional, otorgado por el diario *El País*, en España.

Tomás Eloy Martínez estaba por terminar una novela inédita, cuando murió de un tumor cerebral provocado por cáncer el 31 de enero de 2010 en Buenos Aires.

Cuatro meses después de su muerte un patronato, conformado por los autores Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Paul Auster, Nérida Piñón, entre otros, creó la Fundación Tomás Eloy Martínez, con sede en la Biblioteca Miguel Cané, en Buenos Aires. El objetivo es resguardar archivos, originales de los libros del autor, su biblioteca particular y además convocar un premio literario para escritores jóvenes latinoamericanos.

Periodista, guionista y crítico de cine y televisión, además de escritor, Martínez combinó la vida académica con el trabajo artístico desde el inicio de su carrera. Independientemente de la división que se hace de su obra periodística y la literaria, sus textos tienen en común una preocupación por la búsqueda de nuevas formas de contar historias. Esto con base en la necesidad de investigar como lo haría un periodista para un reportaje y la combinación de géneros literarios con géneros periodísticos para narrar en torno a un campo semántico que incluye los temas dictadura, exilio, muerte, cine, historia y Argentina.

La suya fue una búsqueda más allá de las clasificaciones y disciplinas, igual en su literatura –de Perón a Menem–, que en sus artículos académicos –de los antiguos cronistas de Indias a Borges– o en las entrevistas y textos periodísticos diversos sobre Mario Vargas Llosa, Victoria Ocampo, Augusto Roa Bastos, Juan Gelman, José Bianco, Ezequiel Martínez Estrada, Manuel Puig, Gabriel García Márquez, Paul Auster y Norman Mailer.

Tomás Eloy Martínez dedicó artículos y entrevistas, incluso textos de crítica literaria, a revisar su escritura y reafirmar sus ideas sobre la forma de novela por la que opta. En este sentido, su obra, tanto como su vida, atraviesa varios momentos de

la historia literaria latinoamericana, y particularmente argentina: de los tradicionales testimonios y el periodismo del siglo XIX como inspiración inicial, al boom de los sesenta que impulsó desde su trabajo periodístico y como parte del círculo intelectual que lo generó, la literatura de exilio y postdictadura en los 80, para finalizar en la novela posmoderna.

Su discurso metacrítico puede observarse como parte de las características que ofrece la novela de los 80 y 90. En la transición argentina de la dictadura a la democracia, la novela política y la novela histórica cambiaron su tono de combativo a reflexivo sobre el destino nacional y finalmente a un tono de balance crítico sobre el pasado; a la vez, se apostó por el plurilingüismo y por reacentuar la función de verosimilitud en los géneros ficcionales (Zelarayán, 2003).

Contrario a las estrategias del nuevo periodismo que retoma elementos literarios para construir sus reportajes, Martínez buscó en el periodismo los recursos necesarios para lograr una ficción que pone en tela de juicio la verosimilitud como cualidad de los discursos con referente histórico. No obstante, novelas al fin, las obras de Martínez exploran la libertad del género en todos sus ángulos: “Yo creo que, a diferencia del periodismo o de la Historia, una novela es una afirmación de libertad plena, y que por lo tanto un novelista puede intentar cualquier malabarismo, cualquier irreverencia con la realidad.” (Martínez, 2004: 9).

En un artículo de crítica literaria que el mismo Martínez hace sobre *La novela de Perón*, toma sus experiencias creativas como pretexto para reflexionar sobre la relación entre ficción e historia, y para narrar desde su visión la historia de un pueblo: “Es por obra y gracia de esos personajes de ficción que la novela refleja, tal como me propuse, la imagen de un país derrotado y pauperizado que está a 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 unido a la tragedia latinoamericana” (1988: 47).

Este interés por narrar la historia desde la ficción ha sido especialmente plasmado en la literatura argentina. En un pueblo subyugado durante años por la

represión de dictaduras militares, interpreta Ricardo Piglia (1989), la ficción novelesca se convirtió en antagonista del poder.

Por ello quizá Martínez recurre a las técnicas y géneros discursivos del periodismo. Mediante ellos recrea una realidad cuyas fronteras con la ficción se difuminan hasta provocar la incertidumbre en el lector.

El trabajo creativo fue siempre de la mano con sus intereses de investigación periodística, a los que convirtió en proyectos de vida. En los textos de ficción, sus historias intentan dar voz al otro, a quien no ha tenido lugar en la gran historia. Como el reportero en busca de la verdad de los hechos, el escritor construyó su obra a partir de la búsqueda de versiones diversas para exhibir las muchas caras de una realidad compartida.

Al hacer evidente la fragilidad de la frontera entre la historia y la ficción, las obras de Tomás Eloy hacen más complejo el pacto de ficción. En todo ello, el periodismo asume un papel primordial como herramienta para insertar el testimonio en los múltiples juegos del discurso ficcional.

*Santa Evita* se publicó durante su periodo de residencia en Nueva Jersey, Estados Unidos (de 1995 a 2008). No obstante, es importante notar que la etapa de gestación de su producción tanto literaria como periodística dio inicio en el contexto de la llamada literatura del boom latinoamericano, durante la década de los sesenta. Esta fue una época de ruptura estética e ideológica para Argentina y América Latina en general.

Según la especialista en la obra del autor estudiado Carolina Zelarayán (2003) esta peculiaridad de cambio y ruptura moderna en Argentina tuvo un antecedente importante en el siglo XIX. Obras como *Facundo* (1845), de Domingo Faustino Sarmiento; *El matadero* (1838), de Esteban Echeverría y *Amalia* (1844), de José Mármol forman parte de la tradición literaria en busca de una identidad argentina presente en la memoria de las siguientes generaciones de escritores: “La narrativa latinoamericana del boom, cuya calidad es incuestionable, convive en la Argentina con la narrativa de los parricidas y luego con la línea comprometida de los 70 [...] La

narrativa se caracteriza no sólo por reflejar en la vanguardia estética el discurso utópico y optimista de aquellos años sino también por estrechar los vínculos con el mercado editorial” (Zelarayán, 2003: 20).

La obra que lo consolidaría como escritor se publicó hacia el final del siglo XX, periodo en que Argentina vivió una dictadura militar, varias crisis económicas, censuras, desaparecidos y exilios. Analizar la producción artística de la década de los 80 en Argentina es sumergirse en un profundo mar donde está presente la memoria de los que no están, de los que regresan y de los que no estuvieron pero que no pueden sino respirar en el ambiente esa historia revisitada. Este periodo nació con el final de la dictadura militar (1975) que trajo de regreso a los artistas exiliados o a los que por miedo a la censura, al encarcelamiento y a la tortura dejaron de publicar en Argentina y buscaron otros espacios. La dictadura como telón de fondo resultó el hilo conductor de los artistas argentinos de las últimas décadas del siglo XX.

Por otra parte, dentro de un contexto más amplio, la estética posmoderna fue también el marco que artistas latinoamericanos en general emplearon para una realidad compartida. Hay que recordar que por la misma época también países como Chile, Brasil, Guatemala, Uruguay y Paraguay vivieron dictaduras militares, mientras que el mundo estaba sumergido en la Guerra Fría.

Aunque muchos artistas nieguen la etiqueta de la posmodernidad, se puede observar en sus temas y formas una búsqueda común hacia la integración de antiguos movimientos artísticos o géneros –en el caso de la literatura-, con el pasado histórico y una revisión de éste a través de nuevas formas estéticas.

La memoria de la historia argentina reciente se convirtió en el tema común, en la trama que se desarrolló sobre el nuevo escenario de la posmodernidad, también común, pero que, sin embargo, fue consecuencia de una búsqueda casi natural de identidad a partir de la memoria colectiva.

A inicios del siglo XXI, Argentina sigue debatiéndose entre olvidar o recordar. ¿Cómo representarlo? Tomás Eloy Martínez captó el espíritu de época, una identidad y una memoria, un cuerpo en un tiempo y espacio:

En mi país nunca terminamos nada... El sabor de lo que no está ha sido siempre nuestro sabor favorito (...) Yo no soy yo sino a medias. Mi cuerpo crece como el de los fenómenos de circo: normalmente. Lo otro, lo de adentro, nunca termina de hacerse. ¿No oyen cómo pierdo el tiempo hablando de mí y no de las historias que empiezan afuera de mí? Que empiezan otra vez afuera de mí. Que empiezan. Y hasta la palabra fin es como Dios. La invocamos muchas veces, sin hacer uso verdadero de ella. Esperamos de ella una felicidad fin, cambiamos lo que somos (o lo que nunca terminamos de ser) por conocer la cara oculta del fin, porque alguien nos dijera de qué fin venimos. Pero, ¿y si no lo hubiera? ¿Si esa duda teológica no tuviera (que el fin me ampare) fin? (1983: 113- 114)

## 2.2. La novela

*Santa Evita* se publicó en 1995 en Argentina. Fue la cuarta novela de Tomás Eloy Martínez y la que marcó una nueva etapa en su desempeño en el campo cultural. Las altas ventas de la obra y las múltiples traducciones lo llevaron rápidamente a un reconocimiento mayor al que había logrado con sus novelas anteriores. La obra también representa la consolidación de una etapa temática en su narrativa: el autor regresa una y otra vez a contar historias inscritas en el contexto peronista o en los periodos de dictaduras vividos en Argentina.

Aunque no podría considerarse parte de una secuela, *Santa Evita* tiene un antecedente importante, *La novela de Perón* (1985). Esta obra surge a partir de la serie de entrevistas que realiza en 1970 como corresponsal en Madrid para *Abril* al ex presidente argentino Juan Domingo Perón, entonces retirado en España. En ella, el narrador-personaje, Perón, cuenta su vida como desea recordarla.

Un año después de la publicación de *Santa Evita* y 26 después de publicar la entrevista a Perón, Martínez publica *Las vidas del General* (1996). Este libro, que cierra el ciclo de temática peronista en la obra de Tomás Eloy, está integrado por una

compilación de diversos documentos y artículos de diversas épocas en torno a la figura de Juan Domingo Perón, así como transcripciones sin censura de la entrevista realizada a Perón, publicada anteriormente bajo el título *Las memorias del General* con la autorización del entrevistado.

*Santa Evita* se centra en la historia del cadáver embalsamado de María Eva Duarte<sup>29</sup>, esposa del presidente de Argentina, Juan Domingo Perón. Para configurar una imagen completa de la protagonista, Martínez organiza el relato en tres hilos narrativos: primero, la historia del cadáver y sus desplazamientos; segundo, la biografía de Eva Perón y las alternativas de la investigación generadas; y tercero, la elaboración del discurso (Tacconi, 1996). De estos, la presente tesis se centra en el tercero por ser el que recupera las estrategias periodísticas y evidencia las relaciones intertextuales.

El narrador en primera persona<sup>30</sup> es un periodista-escritor-investigador llamado Tomás Eloy Martínez<sup>31</sup> que hace partícipe al lector de cada paso y hallazgo en su investigación, generalmente mediante la aparente transcripción de sus entrevistas con personajes que fueron testigos tanto de las aventuras del cadáver como de detalles no conocidos públicamente sobre la vida de Eva<sup>32</sup>.

---

<sup>29</sup> Aunque pueda parecer de entrada una historia completamente ficticia, el cadáver de Eva Duarte realmente fue embalsamado a su muerte en 26 de julio de 1952, aunque sepultado en el cementerio bonairense de La Recoleta hasta el 22 de octubre de 1976. Para evitar el culto a Eva, los diversos gobiernos que sucedieron a Perón tras el golpe de estado que lo derrocó mantuvieron oculto el cadáver por varios lugares de Argentina e incluso del extranjero (Bellotta, 2008). Para mayor referencia ver Apéndice B.

<sup>30</sup> Se entiende por narrador homodiegético o en primera persona el que tiene a su cargo la función de narrar y que, a diferencia del narrador en tercera persona, sabe que no puede poseer la verdad: “no hay ‘Verdad’ y los hechos se contaminan con su persona al momento de escribirlos” (Paredes, 1987: 57). El tipo homodiegético se entenderá en el sentido al que alude Luz Aurora Pimentel (2008): la propiedad del narrador para participar como actor en el mundo narrado. Este rasgo es esencial para el análisis del papel del narrador de *Santa Evita*.

<sup>31</sup> Para evitar confusiones, llamo “Tomás Eloy Martínez-narrador” al personaje en la novela que cuenta la historia y “Tomás Eloy Martínez-escritor” a la persona real que escribió la novela. El término “autor” es utilizado ocasionalmente en su sentido corriente, es decir, como sinónimo de “escritor”.

<sup>32</sup> Aunque no todos los personajes de la novela tienen un referente real, y no es objeto de esta tesis investigarlo, es interesante considerar que algunos de los testimonios ficcionalizados en la novela sí tienen su base en entrevistas que realmente sostuvo Tomás Eloy Martínez con testigos de la historia relatada sobre el cadáver de Eva. Entre ellas están las entrevistas a Juan Domingo Perón, al coronel Héctor Cabanillas y al brigadier Jorge Rojas Silveyra. Estas conversaciones, que en su momento fueron grabadas y resguardadas por el autor se encuentran en los archivos de la Fundación Tomás Eloy

El tiempo-espacio de la historia no es sólo el de la época en que vivió Eva sino también el del narrador. Al configurar a éste con la personalidad y rasgos biográficos de Tomás Eloy Martínez-autor, la novela adquiere un carácter metaficcional<sup>33</sup>.

El narrador relata que su interés por Evita inició con la entrevista realizada en 1970 a Juan Domingo Perón en España. El tiempo de la narración finaliza meses antes de la publicación de la novela, cuando el narrador radica en New Jersey, Estados Unidos.

Como lo haría un periodista al redactar un amplio reportaje después de una investigación detallada, el narrador de *Santa Evita* va reuniendo las diversas voces hasta crear una versión colectiva de la historia de Eva que es finalmente muchas otras historias entrecruzadas: la de ella, la de estos testigos, la de la política peronista, la de la Argentina misma, la del entrevistador que se vuelve parte de la trama<sup>34</sup>.

### 2.2.1. Referentes ficcionales

*Santa Evita* (2002) dialoga con otras representaciones de Eva Perón, contenidas en obras de teatro, poemas y novelas de autores que también buscaron descubrir al personaje. Al emplear el recurso de la intertextualidad<sup>35</sup>, Martínez-escritor reconoce el diálogo permanente entre su novela y otros textos, a tono con la comparación de Bajtín: “Una obra, igual que una réplica de diálogo, está orientada hacia la respuesta de otro (de otros)” (1982: 265). *Santa Evita* se convierte, de manera consciente incluso, en un eslabón más de un relato llamado Eva Perón.

---

Martínez, pero aún no están disponibles al público (comunicación personal vía correo electrónico con Ezequiel Martínez, 28 de mayo de 2012).

<sup>33</sup> Se asume aquí el concepto de metaficción concebido por Mas'ud Zavarzadeh como parte de la *transficción*, un tipo de narrativa que pone al descubierto las convenciones narrativas; el autor desenmascara estas convenciones para destruir la ilusión de realidad. La define así: “Metafiction is ultimately a narrational metatheorem whose subject matter is fictional systems themselves and the molds through which reality is patterned by narrative conventions...” (1976: 39).

<sup>34</sup> Aunque no es mi intención profundizar en niveles narrativos, se alude aquí a rasgos propios del relato *metadieético*, es decir, un acto narrativo enmarcado en otro (Pimentel, 2008).

<sup>35</sup> *Intertextualidad* se entiende como el acto de decodificar o el modo de percibir textos a la luz de otros (Hutcheon, 1985).

Eva Duarte sólo habla mediante la cita de otros textos que han reproducido su voz. La muestra emblemática son los títulos de cada capítulo que son frases extraídas de discursos, entrevistas y de sus memorias, *La razón de mi vida*. Incluso en estas citas directas, sin embargo, el narrador cuestiona la legitimidad del discurso de Eva: “Escribe (o dicta, o acepta que le hagan decir)” (219), advierte antes de citar un fragmento de *La razón de mi vida*.

El narrador cita a otros autores y los confronta dentro de la novela. A diferencia de los escritores que dejaron una imagen de Evita como un “cuerpo muerto” o un “sexo desdichado” (213), él no asume tanto la pista de esa imagen, sino la del mito.

En el capítulo 8, Martínez-narrador menciona seis obras que dialogan con la suya: *El examen*, de Julio Cortázar; *Catilinarias*, de Ezequiel Martínez Estrada; “Ella”, de Juan Carlos Onetti; “El simulacro”, de Jorge Luis Borges; *Eva Perón*, de Copi; “Evita vive”, de Néstor Perlongher, y la ópera-musical de Tim Rice y Andrew Lloyd Webber, *Don't cry for me, Argentina*.

Para dialogar con la literatura sobre Eva, Martínez-narrador se convierte en crítico literario y por un momento su novela pareciera ser un ensayo sobre la representación ficcional de la esposa de Juan Domingo Perón. El narrador interpreta la novela *El examen* (1986), de Julio Cortázar, a la luz del contexto de su composición en 1950: una Eva Perón aún viva, temible y contraria al molde de mujer tradicional. No deja de insinuar que, debido a su fuerte crítica al peronismo, esta obra no pudo publicarse hasta décadas después de escrita –hasta la presidencia de Raúl Alfonsín, el primer gobierno elegido democráticamente después de la dictadura–.

Del cuento “Ella”, escrito por Juan Carlos Onetti en 1953 y publicado 40 años después, Martínez destaca el elemento paródico en torno a la muerte de Eva. Onetti convierte el cadáver embalsamado en un cuerpo color verde que impresiona a los pobres acuden a su funeral mientras las clases altas brindan por su muerte.

También comenta de manera crítica las *Catilinarias* (1956), texto de Ezequiel Martínez Estrada dirigido a la élite argentina después de la caída de Perón; y

finalmente cita la descripción de Eva contenida en *El libro negro de la segunda tiranía* (1958)<sup>36</sup>.

A Martínez-narrador le interesa resaltar el carácter premonitorio de esta literatura sobre Eva Perón, escrita cuando ella aún mantenía su poder sobre las masas y atraía el odio de las clases altas. Le llama particularmente la atención el homenaje involuntario de Jorge Luis Borges a la imagen divina y grandiosa de Eva en su relato corto “El simulacro”, publicado por primera vez en *El Hacedor* (1960). En él se describe el funeral de un hombre enlutado que aparece en un pueblo de la provincia de El Chaco con una caja que lleva dentro una muñeca de cabello rubio<sup>37</sup>. Todo el pueblo observa la muñeca y acompaña al hombre en su dolor. La alusión a Juan Domingo y Eva Perón es más que evidente; el propio Borges expone al final la analogía y juega con la naturaleza real y ficcional a la vez de la imagen histórica de la pareja presidencial.

La autoridad del testimonio también sirve a Martínez-narrador para presentar en *Santa Evita* otro caso de intertextualidad. Raúl Natalio Roque Damonte “Copi”, dramaturgo argentino radicado en París hasta su muerte, escribió en 1969 la obra teatral *Eva Perón*. La obra se desarrolla en un solo acto en las habitaciones de la residencia presidencial, durante los días de agonía de Eva Perón. La protagonista es un personaje cínico, malhablado, egocéntrico, que pasa el día gritándole a su madre y marido. En complicidad con Ibiza, uno de sus servidores, asesina a su enfermera y luego la amortaja. El cadáver de la enfermera es disfrazado de Evita. Perón y su madre lloran la falsa muerte frente a la prensa y el pueblo mientras Eva escapa vestida con las ropas de la enfermera muerta.

Martínez-narrador reconoce que la memoria juega con la incertidumbre en el cuento “Evita vive”, escrito por Néstor Perlongher en 1975 y publicado de manera póstuma en 1997. En la obra se relatan tres historias en que Evita baja del cielo y se

---

<sup>36</sup> Después del derrocamiento de Perón, el 7 de octubre de 1955 la autodenominada Revolución Libertadora creó la Comisión Nacional de Investigaciones para indagar y denunciar sobre hechos sucedidos en el peronismo. Sus conclusiones se publicaron en *El Libro Negro de la Segunda Tiranía* (fuente: <http://www.diasdehistoria.com.ar/content/55-del-55>, 15 de enero de 2012).

<sup>37</sup> No es gratuito que, en *Santa Evita*, uno de los destinos del cadáver es el cine Rialto, donde la hija del dueño cree que es una muñeca.

aparece entre comunidades marginales de travestis entre quienes se prostituye, forma parte de orgías y se droga.

Al citar en la novela a esas otras Eva ficcionales, el narrador evidencia el valor subversivo, sarcástico y retador de una Eva alterna a la imagen oficial: “La literatura ha visto a Evita de un modo precisamente opuesto a como ella quería verse” (218).

A Martínez-narrador también le atrae la relación entre religión, sexo y muerte mezclados en la Eva ficticia de sus colegas. Él mismo pareciera buscar superarlos en la imagen final que resulta de ella. Por ello no tiene piedad en criticar la versión rosa de Eva en el musical de Andrew Lloyd Weber, *Evita* (Inglaterra, 1978)<sup>38</sup>.

El compositor de Broadway, según el narrador, simplifica y resume el mito al grado de hacer a Evita un ser familiar, fácilmente apropiable por todos. La obra de Weber lleva a reflexionar al narrador sobre el contraste de la imagen de Eva según el lugar de observación (y no hay que olvidar que Martínez la observa desde ambos): al interior de la Argentina es la madre y la heroína de telenovela; al exterior es la muerta joven y poderosa.

Sin embargo, el diálogo más intenso de *Santa Evita* con otras obras sobre Eva Perón es el que registra con “Esa mujer” (1965), publicado en *Los oficios terrestres* (1965), y con su autor Rodolfo Walsh, quien aparece como personaje. En el cuento el narrador es un periodista que visita en Buenos Aires a un coronel argentino retirado, en decadencia y con evidente gusto por la bebida. Aunque nunca se menciona directamente a Eva –los personajes se refieren a ella precisamente como “esa mujer”– el cuento ofrece pistas de interpretación, por lo que se deduce que ambos personajes conversan sobre el destino real del cadáver de Eva Perón.

---

<sup>38</sup> En su columna del diario *La Nación*, Tomás Eloy Martínez criticó en su momento la película de Alan Parker, protagonizada por Madonna, basada en este musical: “Como espectáculo y como reconstrucción visual -sólo visual- de una época, la *Evita* de Alan Parker y de Madonna es lo que se esperaba: una obra que pone en evidencia, todo el tiempo, los sesenta millones de dólares que costó. Exigirle fidelidad histórica es una torpeza: el arte -o lo que se presenta como arte- deja de ser tal cuando se muestra servil a la realidad” (21 de febrero de 1997).

Este cuento es sólo la referencia y el punto de partida en *Santa Evita* para el diálogo de Martínez-narrador en París con Walsh y su pareja, Lilia. El diálogo toma forma concreta en una conversación que termina siendo la continuación del relato sobre el paradero final del cadáver. Mediante la transcripción de la conversación en el café parisino, Martínez deja que Walsh y Lilia cuenten su propia historia más allá de lo escrito en “Esa mujer”, y concluye: “Todo lo que el cuento decía era verdadero, pero había sido publicado como ficción y los lectores queríamos creer también que era ficción” (329).

Ficción y realidad se vuelven a mezclar en los diálogos del narrador con esas otras historias que nunca terminan de contar a cabalidad la historia de Eva. Como si esos autores le pasaran ahora la estafeta, Martínez se posiciona más allá del mito y la imaginación literaria, más allá de la historia y la tradición de recrear a Eva como personaje de ficción. El narrador de *Santa Evita* elige creer en la ficción como una realidad comprobable; después de la conversación con Walsh y Lilia parte a Alemania en busca del cuerpo enterrado en la embajada argentina en Bonn.

Ya sea con la intención de hacer crítica política, para ficcionalizar el personaje histórico o con declarado objetivo de hacer fidedigno el retrato de la vida de Eva Perón, cada autor ofrece su versión del personaje. Ninguno, según el narrador, puede acercarse a la imagen que Eva quería de ella misma.

Sin embargo, exceptuando aquéllas cuyo carácter no es literario sino declaradamente histórico o biográfico, se pueden mencionar aún más obras de ficción inspiradas en Eva antes de la aparición de *Santa Evita*.

Es curioso que Martínez-narrador no mencione otras obras que debieron influir o formar parte del *corpus* sobre Eva conocido por él. Parece retomar sólo aquéllas que van más allá del mito, que observan su vida y su influencia en la cultura popular argentina desde una perspectiva crítica.

*La pasión según Eva* (1994), de Abel Posse, es quizá la novela más cercana en tema y propuesta estética a la de Martínez. Curiosamente, el autor omite la obra de Posse al enumerar en su novela la literatura existente sobre Eva. Al contrario, Posse sí

menciona *La novela de Perón* como parte de la bibliografía que presenta al final de su novela.

*La pasión según Eva* aborda el último año de vida de Eva Perón, ya enferma de cáncer. Su autor la denomina *novela coral*, por incluir en ella los testimonios de varios informantes que vivieron de cerca las diversas etapas de la vida de Eva. Más que en las acciones de sus personajes la obra hace énfasis en la recreación del ambiente de la época y las ideas de la doctrina peronista –hay que tomar en cuenta también la afiliación peronista del autor–.

Asimismo, David Viñas publicó el cuento “La señora muerta”, en el libro *Las malas costumbres* (1963). Sin mencionar claramente a Eva Perón, la trama se sitúa en el contexto de su funeral. Un hombre conoce a una mujer en la fila de espera para observar el cadáver de Evita y recorre con ella toda la ciudad en un auto, en busca de un hotel. Todos los lugares están cerrados en señal de luto por la muerte de Eva, él se molesta y la señora finalmente se baja del auto.

En el género lírico, destaca el poema “Eva Perón en la hoguera”, escrito por Leónidas Lamborghini en 1972. El texto está dividido en 18 partes, con una voz poética que representa a la propia Eva en un extenso discurrir de pensamientos mientras es consumida por la muerte. El poema fragmenta el libro de Eva Perón, *La razón de mi vida*, en un juego de lenguaje que recurre a la memoria para evocar las diversas etapas de la vida de Eva: desde su origen hasta las luchas obreras y su amor por Juan Domingo Perón.

Otro poema es “El cadáver”, de Néstor Perlongher, aparecido en el libro *Austria-Hungría* (1980). En esta obra de nueve estrofas en verso libre la voz poética es una mujer que recuerda el funeral de Eva Perón, observado desde una distancia que no se atreve a acortar.

En cine se encuentran *Eva Perón* (Argentina, 1996), dirigida por Juan Carlos Desanzo y protagonizada por Esther Goris; así como *Evita* (E.U.A., 1996), dirigida por Alan Parker y protagonizada por Madonna.

Además se puso en escena el musical *Eva* (Argentina, 1986), protagonizado por Nacha Guevara, con música de Alberto Favero y textos de Pedro Orgambide; la ópera *Evita* (Argentina, 1990), de Andrés Pedro Riso, con la mezzosoprano Christina Becker; y el espectáculo de danza y teatro *La Duarte* (Argentina, 2004), de Silvia Vladimivsky, sobre la idea original de Luno Patalano, y música de Sergio Vainikoff.

En teatro se representaron *Eva Perón* (Francia, 1969), de Raúl Natalio Damonte Taborda “Copi” y *Eva y Victoria* (Argentina, 1996), de Mónica Ottino; mientras que el guionista Héctor Germán Oesterheld y el dibujante Alberto Breccia crearon la historieta *Evita, vida y obra de Eva Perón* (1970). Finalmente, en las artes visuales se cuenta con las fotografías de Annemarie Heinrich y las obras del pintor oficial de Eva Perón, el francés Numa Ayrinhac.

### 2.2.2. Contexto de publicación

Cuando se publicó *Santa Evita* Tomás Eloy Martínez tenía 65 años de edad. No era ya el joven escritor de ficción que publicó su primera novela *Sagrado* (1969) inmerso en un ambiente editorial donde el movimiento literario del boom aún estaba vigente. No era tampoco el periodista principiante de *La pasión según Trelew* (1973), el exiliado que escribió los textos de *Lugar común la muerte* (1978), ni aquel que se acercó a la novela de dictadura con *La novela de Perón* (1985).

La primera edición de *Santa Evita* en 1995 se enmarca en la etapa literaria más prolífica del autor, mientras radicaba en New Jersey. Hasta ese año, sin embargo, había vivido en Buenos Aires. Había regresado a la capital argentina en 1987, después de un exilio compartido con muchos otros artistas y perseguidos políticos de la época.

*Santa Evita* es la creación de un escritor maduro. Se publica además cuando ya ha terminado la dictadura militar argentina, después de las desilusiones de la democracia, en medio de la vuelta al peronismo y a las puertas de una gran crisis económica.

En 1983 se realizaron en Argentina las primeras elecciones democráticas desde el golpe militar de 1976. Las elecciones ganadas por el candidato de la Unión

Cívica Radical, Raúl Alfonsín, constituyeron la primera derrota electoral del peronismo.

Aunque Alfonsín obtuvo el apoyo inicial de la sociedad, bajo la bandera de la democracia y la esperanza de salir adelante con una convivencia civilizada, su gobierno no tenía mayoría en el Senado. Tampoco pudo controlar la influencia del peronismo en el control de los sindicatos ni de los militares que se negaban a aceptar los juicios políticos que la sociedad reclamaba para las víctimas del periodo anterior. En 1989, en medio de una crisis que produjo inflación, saqueos y asaltos, Alfonsín adelantó seis meses la entrega del poder al candidato del Partido Justicialista que había ganado las elecciones, Carlos Menem.

Menem, ex gobernador de la provincia de La Rioja, había llegado al poder defendiendo la ideología tradicional peronista. Sin embargo, pronto desechó el programa populista del peronismo y dio un gran giro a las políticas estatales. Para amortiguar la crisis, se aprobaron leyes de emergencia económica y reformas al Estado, así como la privatización de las empresas estatales.

Después de una hiperinflación, la economía se estabilizó entre 1991 y 1994; hubo crédito fácil, baja inflación y aumentó el consumo interno. Esto logró ocultar por un tiempo la elevada tasa de desocupación, la impunidad y la corrupción al interior del gobierno que contrastaba con la popularidad con que Menem supo manejarse a través de los medios masivos de comunicación hasta lograr la reforma a la constitución para reelegirse en 1995.

Su segundo mandato coincidió con una etapa de recesión internacional de la que Argentina no pudo recuperarse, sumado a las tensiones políticas internas y la inconformidad social por la disciplina fiscal impuesta y el aumento del desempleo<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> En 1999 el poder regresó a la UCR con Fernando de la Rúa, quien renunció en 2001 entre un clima de inestabilidad política que llevó a la sucesión de varios presidentes y a la crisis de 2002. En las elecciones de 2003, ganadas por Néstor Kirchner, el peronismo del Partido Justicialista regresó a la presidencia. Kirchner fue presidente hasta 2007, cuando Cristina Fernández, su esposa, lo sucedió en el poder. En octubre de 2011, Fernández, ahora viuda de Kirchner, fue reelegida presidenta.

Desde la primera llegada de Juan Domingo Perón a la presidencia en 1946, el peronismo ha formado parte de la vida política, social y cultural del pueblo argentino. Si bien la trama de *Santa Evita* recoge principalmente la etapa del primer peronismo también transpira en sus páginas el contexto histórico y cultural de varias generaciones de argentinos hasta la actualidad. Por lo tanto, el contexto de su publicación y de los años en que el propio autor investigó y recuperó la memoria de una etapa específica de la historia no puede ignorarse al realizar una interpretación de esta obra.

### III. *Santa Evita* ante la crítica

Tomás Eloy Martínez ha manifestado la intención de que su obra genere múltiples significaciones y no sólo se interprete como una escritura en oposición al poder. Quizá por ello *Santa Evita* se ha analizado desde perspectivas y clasificaciones diversas. El autor no dejó de insistir en la naturaleza inclasificable de su obra, un rasgo dado sobre todo por su inscripción a conciencia en la producción latinoamericana:

Ambas operaciones, la de escribir y la de reflexionar sobre lo escrito, han sido siempre de una tensión extrema en América Latina, donde hasta la historia y la política nacieron como ficciones. ¿De qué modo la crítica podría orientarse en un campo cultural donde todo tiende a ser ficción y donde la realidad es representada a la vez como profecía, como pasado, como verdad inverosímil, como mito, como conspiración o como invocación mágica? Para entender ese magma, la crítica observa cada texto como un universo en el que hay múltiples códigos; en la tradición cultural de América Latina, nada es nunca lo que parece. Nada podría ser nunca lo que parece porque la realidad se mueve a ritmo de vértigo: los valores, los discursos, las famas, las fortunas, los mitos. Lo que ayer estaba acá, hoy está en otro lado, o no está. Lo decía Edgar Bayley, un poeta menor de antología: ‘Estás donde no estás. Es infinita tu riqueza abandonada’.

Un mismo texto se desplaza alegremente de un género a otro, de año en año o de generación en generación. (Martínez, 1999: 11).

#### 3.1. Clasificaciones discursivas

La investigadora de la Universidad Nacional de Tucumán María del Carmen Tacconi (1996) advierte la posibilidad de confusión de una lectura de *Santa Evita* como un informe de investigación, en vez de como una obra artística. Ese es el efecto que

Martínez desea producir: mediante la ficcionalización de algunos episodios genera la sospecha, puesto que su discurso está finamente construido a la manera de testimonio.

Para Tacconi, esta novela tampoco podría ser una biografía de Eva Perón, ya que las voces narradoras no sólo se ocupan de la vida de la protagonista sino de los constantes desplazamientos de su cadáver embalsamado.

Con base en los preceptos de Fernando Aínsa (1991), la académica considera que *Santa Evita* se inserta dentro de la nueva novela histórica hispanoamericana. Lo anterior debido a que la novela muestra los siguientes rasgos discursivos: ficcionaliza la vida de un personaje histórico, contiene una reflexión metaficcional importante, establece relaciones intertextuales explícitas a través de testimonios y documentos, plantea el problema de la existencia de la verdad histórica; además ofrece la presencia relevante del mito como característica que enmarca la obra dentro de un contexto cultural hispanoamericano.

En su análisis, Tacconi destaca el carácter documental de la obra: los títulos de cada capítulo son citas de Eva Perón, o atribuidas a ella; lo mismo en los agradecimientos del epílogo a quienes aportaron información para elaborar la novela. Sin embargo, considero que hay otras marcas aún más fuertes de lo documental y que son precisamente el objeto de estudio de esta tesis. Me refiero a la representación textual de técnicas de la investigación periodística, específicamente a través de las citas provenientes de entrevistas con los diversos personajes que el investigador-narrador va encontrando a su paso.

Aunque no se refiere directamente a la nueva novela histórica, María Cristina Pons (2000) también advierte un regreso de la novela histórica por el uso narrativo del documento que se ficcionaliza.

Esta utilización del documento se convierte en problema cuando al interior de la propia trama novelística éste pierde credibilidad, se extravía, borra o manipula. Su incierta existencia o endeble veracidad constituyen la base inestable sobre la que se desarrolla la obra. La idea cobra particular interés si se trata de analizar, como es el

objetivo de esta tesis, el papel desestabilizador que tiene la ficcionalización de discursos considerados como verdad histórica.

La estrategia, como señala Pons, despierta gran interés en el público contemporáneo puesto que privilegia una trama que permite el acceso a la historia pero desde otro ángulo: el de la crítica y la desmitificación; el de la reescritura y la relectura de esa historia.

Una de las características de este tipo de novelas –donde incluye las de Abel Posse<sup>40</sup>– es que la historia es una construcción discursiva cuyo proceso de ficcionalización implica no sólo la invención, sino también la omisión, selección y organización del material. Esta literatura está escrita al margen y desde abajo, contra lo posicionado en el centro y arriba, y por lo tanto conlleva una “politicidad cuyo objetivo es la lucha contra el olvido y la correlativa posibilidad de construir un espacio narrativo para una historia que todavía está por escribirse” (113).

Por otra parte, para Lloyd Hugues Davies (2000) el tratamiento de Eva Perón desde un nuevo discurso histórico es inevitable, puesto que las fuentes primarias son escasas; además de que la propia naturaleza del sujeto se resiste a un análisis coherente. El tema en sí mismo ya presenta las inconsistencias e incertidumbres que forman parte de la forma novelesca elegida.

El académico considera que *Santa Evita* se inscribe en el Postboom latinoamericano e incluso considera que es la obra representativa de esta época por enfocarse en eventos históricos del pasado reciente.

Davies analiza la novela desde una posmodernidad latinoamericana inspirada por la obra de Jorge Luis Borges; sobre todo por su predilección por lo marginal y heterodoxo, el uso de la cita y los frágiles límites entre autores, tiempos y textos. Con base en Fredric Jameson, Davies considera que la posmodernidad confronta los valores tradicionales del discurso histórico a través de una documentación rigurosa y una argumentación consistente:

---

<sup>40</sup> Es curioso que para novelar al mismo personaje, Eva Perón, ambos escritores recurran a técnicas similares. El también escritor argentino Abel Posse publicó la novela *La pasión según Eva* (2005) antes de la aparición de *Santa Evita* (1995)

Evita can be seen as a personification of postmodern ideas and culture. Her public life amounted to a series of staged personalities and performances [...] In life and in death, Evita incarnates the society of the spectacle, where models replace the real, and determine the real. She also embodies a mystical power, being neither truth nor falsity but a paradoxical combination of the two. (423)

De la lectura posmoderna de Davies se rescata el vínculo entre el personaje y la forma elegida por Martínez para representarlo. La novela concibe el pasado como algo volátil e inaccesible a la memoria y la interpretación del documento como una fuente fácilmente falsificable. Eva no es más el personaje histórico oficial sino una recreación posmoderna cuyo discurso levanta las mismas sospechas que su propio destino.

La única forma de apropiarse de Evita, entre la historia, la ficción y el mito, es a través de la reinención de su historia. Martínez lo logra al deconstruir nociones como *realidad* y *verdad*, enfocándose en tres temas que desestabilizan el sentido y la identidad: muerte, feminidad y escritura.

Hughes Davies considera que la reconstrucción reemplaza a la realidad conforme la identidad se convierte en mito, el cuerpo en texto y la Historia en ficción. Esta interpretación en particular abre la discusión hacia los conceptos de historia y mito que Martínez busca plantear en su novela.

Si la historia no ha sido la hasta entonces contada, ¿quién es la Evita verdadera? Ella misma, rescatando su etapa de actriz como modelo de representación, es una creación, un artificio. El espectáculo, lo teatral, es parte de toda la obra, señala Davies. El drama alcanza la aparente objetividad del narrador, quien también queda atrapado, como el resto de los personajes, en el misterio y maldición del cadáver de Eva. Vida y arte entran en disputa en el espacio de la novela.

Laurette Godinas (2002) coincide con Tacconi (1996) en que *Santa Evita* es una nueva novela histórica<sup>41</sup>. La académica hace explícita esta conclusión después de un resumen de las posibles etiquetas aplicables a esta obra. Admite que posee ciertos rasgos de la *nonfiction novel*, según el concepto del crítico de literatura latinoamericana y estudios culturales John Beverley (1992); de la tercera categoría de la taxonomía de enfoque documental creada por Julio Rodríguez Ruiz (1997) e incluso de la novela-testimonio, de Miguel Barnet (1998); así como de la novela documental al estilo *Operación Masacre* de Walsh, o del nuevo periodismo. Godinas, lamentablemente, no explica en detalle sus razones para eliminar estos conceptos y preferir el de nueva novela histórica.

Mantengo distancia ante la propuesta de Godinas acerca de que es aplicable a *Santa Evita*<sup>42</sup> lo expuesto por Martínez sobre *La novela de Perón*. Reconozco que existe, en efecto, un juego con la verosimilitud en la novela y desde ahí precisamente es que busco interpretar la intencionalidad del autor. Sin embargo, considero que la utilización de este recurso muestra la influencia del discurso periodístico en la novela, aunque según Godinas el autor lo niegue.

Emplear el periodismo como un tipo de discurso en la obra implica representar sus convenciones de verdad, es decir, presentar cierta información que induzca a una credibilidad mayor del lector respecto a los hechos y personajes con referente histórico. Las razones para representar ciertos tipos de discurso periodístico, como se verá más adelante, están relacionadas estrechamente con la interpretación personal del autor sobre un tema y con la realidad histórica representada.

En opinión de Godinas (2002) *Santa Evita* no puede observarse como un mejor conjunto de testimonios dramatizados y estructurados novelísticamente. Para ella, la obra ya cumple con los rasgos característicos de la nueva novela histórica: relectura del discurso historiográfico oficial (Aínsa, 1991), búsqueda de referentes o

---

<sup>41</sup> Godinas se manifiesta en desacuerdo con la delimitación temporal impuesta por Seymour Menton (1993) para considerar como nueva novela histórica sólo aquellas que cuentan acciones anteriores a la época del autor.

<sup>42</sup> Tomás Eloy Martínez considera que *Santa Evita* sí tiene elementos del periodismo y así lo ha expresado (véase cita de Martínez en relación a este tema en la introducción al presente capítulo).

fuentes nuevas que confrontan su verosimilitud con las tradicionales (Jitrik, 1995), ambigüedad de lo presentado como real (White, 1987) y multiplicidad de puntos de vista (Aínsa, 1991).

La investigadora de la Universidad Nacional de Tucumán Carolina Zelarayán (2003) también advierte la fuerte presencia de la Historia en la novela. *Santa Evita* posee rasgos comparables con la nueva novela histórica y con la ficción posmoderna, como la presencia de la muerte –del héroe, la historia, la verdad, la utopía, el autor– y el simulacro –de vida, de sentimientos, de realidad, de la escritura, de la verdad–; además de una nueva discursividad que incorpora voces de la alteridad e intertextos diversos.

Sin embargo, Zelarayán opina que estos rasgos no son exclusivos de la literatura de fin del siglo XX y principios del XXI y, por lo tanto, no son suficientes para acercarse a la naturaleza peculiar de *Santa Evita*. La académica prefiere inscribir la novela de Martínez en lo que denomina ficción finisecular o literatura de fin de siglo. La marca distintiva de este tipo de literatura es que mientras la ficción histórica tradicional oculta los límites ontológicos, ésta busca hacerlos más evidentes.

En la ficción finisecular la transición de un plano a otro se realiza a través de la contradicción de la historia oficial, del evidenciar anacronismos e integrar la Historia con lo fantástico. Al develar los mecanismos constructivos del texto y de las versiones incorporadas, se manifiesta una actitud crítica hacia el realismo ingenuo que cree poder reflejar la realidad fielmente.

Esa actitud deconstructiva, considera Zelarayán, es compartida por el género de no-ficción o testimonial, en el cual integra al nuevo periodismo. Habría que discutir si el develar los modos de construcción del texto no es un rasgo compartido por los productos posmodernos y la nueva novela histórica, como lo señalan los autores anteriormente mencionados.

Desde esta perspectiva la clasificación de Zelarayán, sin contraponerse al resto, estaría agrupando obras que coinciden en un tiempo determinado y por lo cual

mantienen similitudes, como ha sucedido en la historia de la literatura, en relación a intereses sociales o políticos, o formas particulares de narrar.

Rescato de la autora, sin embargo, la visión de Eva como un referente de particular ficcionalización, una visión que provoca tensión identitaria y que condensa en sí misma “tanto los deseos como las pesadillas de distintos sectores sociales de la Argentina” (Zelarayán, 2003: 112).

Este elemento permite a la novela establecer un vínculo con una colectividad latente y quizá representada por los diversos testimonios que el narrador ofrece: “En los actuales contextos socio-políticos (democracia neo-liberal) pragmáticos y literarios, es evidente la reacentuación o ruptura-innovación –en las imágenes de personajes y sucesos históricos, en las formas discursivas que las incluyen y en las relaciones entre Historia y Literatura– del género conocido como ‘novela histórica’” (Zelarayán: 113).

En cuanto a la incorporación de la Historia en la ficción, la investigadora de la obra de Martínez considera que hay tres rasgos que sobresalen en *Santa Evita*. En primer lugar está la presencia de la Historia a través de los referentes histórico-testimoniales y periodísticos que configuran al personaje central y a la situación histórica donde aparece. En segundo, el permanente desplazamiento del texto del presente hacia un pasado inmediato que resalta la mirada crítica a ese presente y, en tercero, el deseo implícito de un futuro diferente.

Como una derivación de estos rasgos, Zelarayán observa que en las voces individuales y colectivas de la novela están implícitos los deseos o los proyectos utópicos de país e identidad. Me interesa resaltar de este acercamiento el vínculo entre los referentes periodísticos para configurar a Eva y su contexto. Las estrategias discursivas que le dan forma al personaje permiten ese desplazamiento al pasado inmediato latente aún en una colectividad que, aunque ficcionalizada, refiere a un mundo más allá de la ficción.

Por la dificultad de clasificación que forma parte de la naturaleza de *Santa Evita*, Zelarayán (2003) propone considerarla una novela de frontera<sup>43</sup>. El concepto acuñado por la misma Zelarayán considera como textos de frontera, al margen del canon literario, a aquéllos que vinculan Historia con ficción, así como formas periodísticas con expresiones culturales, incluyendo los relatos de no-ficción, la novela histórica y el relato testimonial.

En su libro *Demasiado real: los excesos de la historia en la escritura de Tomás Eloy Martínez (1973-1995)*, la académica argentina Griselda Zuffi (2007) considera también que la novela puede acercarse al postboom y a lo posmoderno, debido a rasgos como la intertextualidad, la parodia, la autoreflexión, la pluralidad de lecturas y la metaficcionalización.

Sin embargo, para ella *Santa Evita* está más próxima al movimiento del boom. Lo anterior debido a que establece un diálogo entre América Latina y Argentina, pone en juego un sujeto que se relaciona con el lector a través de rumores (tradición oral) y se inscribe en la violencia y la locura con la intención de ligar narrativamente la identidad argentina a la producción latinoamericana.

Con interés mayor por el vínculo entre la intención estética y la postura ética del autor, Griselda Zuffi retoma lo testimonial de la novela desde una perspectiva más cercana a la posmodernidad y, por lo tanto, alejada de la ideología que fue inherente al género durante la segunda mitad del siglo XX en América Latina:

Martínez vuelve a traer al centro las relaciones entre literatura y política a partir de una escritura testimonial que articula la malla de periodismo, política, y literatura. La narrativa de Martínez provoca una mayor intensidad de cuestionamiento de la representación realista concebida en los textos de resistencia. Hace más evidente la crisis de una interpretación ideologista a través de modos de expresión menos militantes optando por la intertextualidad, la parodia, el juego de

---

<sup>43</sup> Zelarayán parte del concepto de *frontera* como fenómeno transcodificador: “La frontera es un mecanismo bilingüe de traducción que permite interceptar dos o más planos semióticos diferentes.” (2003: 265).

discursos, o por toda forma que resiste al maniqueísmo sin desvincularse de la voz del testigo (136).

Zuffi considera que la novela puede oscilar en un espacio intermedio entre el testimonio y la posmodernidad. Esto es lo que construye esa malla hecha del periodismo, la política y la literatura.

Si bien, en la época contemporánea, el testimonio ya no logra dar voz al sujeto marginal de la historia, la inserción del discurso testimonial en la ficción permite cuestionar la verdad; es por ello que Zuffi se pregunta: “¿Podría leerse la trayectoria de Martínez como un ascendente del testimonio y no su desilusión donde los parámetros dentro/fuera abajo/arriba dejaron de tener sentido?” (138).

A diferencia de Rodolfo Walsh con su cuento “Esa mujer”, compara Zuffi, Tomás Eloy escribe a Eva Perón desde una marcada distancia ideológica: “El narrador-investigador –amigo de Walsh– en *Santa Evita* reescribe el itinerario de la búsqueda cuestionando el maniqueísmo del discurso político y cultural de los setenta. Reformula lo testimonial haciéndolo ‘literariamente’ válido” (120).

Observar a la novela de Martínez desde esta clase de hibridez narrativa permite un acercamiento mayormente estético que a la vez da cuenta de la búsqueda del autor por representar de una forma nueva, quizá la única posible después de tantas reescrituras, un pasado que sigue latente para tantos testigos que apenas alcanzan a ser retratados.

Martínez configura por ello un narrador que media entre la cultura popular oral y la tradición literaria, donde Eva Perón ha alcanzado un lugar menos privilegiado quizá. Griselda Zuffi reflexiona sobre la exclusión del autor del círculo intelectual argentino debido a la atención que suscitó la novela en un público masivo, produciendo éxito en el mercado: “*Santa Evita* es una muestra de este proceso de contaminación de géneros al incluir entre otros el discurso teórico crítico. La

ficcionalización de la teoría es un modo de crítica de la realidad, un modo de comunicar ideas, un intento de escribir la realidad” (122-123).

La intención de esta tesis no es encasillar a *Santa Evita* bajo un determinado género o concepto clasificatorio. Quizá la noción de *frontera* (Zelarayán, 2003) ofrezca una perspectiva interesante y más inclusiva para el análisis de ese rasgo de ambigüedad que posee la obra de Martínez entre la literatura y el periodismo. Aunque, como evidencian algunos críticos (Tacconi, 1996; Godinas, 2002), *Santa Evita* presenta rasgos de la nueva novela histórica, la categoría no podría aplicársele del todo si se sigue la limitación de Menton (1993), quien crea el concepto sólo para aquellas novelas que cuentan acciones anteriores a la época del autor.

Finalmente, retomo el análisis de Hughes Davis (2000) y Zuffi (2007) para analizar la novela desde una perspectiva posmoderna, por los argumentos que se señalarán más adelante.

### **3.2. Estudios temáticos**

Además de los intentos por clasificar a *Santa Evita* en determinada tradición o género literario, algunos estudios críticos sobre esta novela giran en torno a los temas que aborda. Se identifican como temas generales las interpretaciones en relación al cuerpo, el exilio, la muerte, el simulacro, la dictadura, el otro, la memoria y la identidad.

En torno a la temática del cuerpo, Roberto Ferro (1998b) lo analiza como una construcción simbólica y cultural. El cuerpo de Eva está en el lugar de lo inacabado o del exceso, en un espacio que no distingue entre el dualismo occidental sujeto/cuerpo o civilización/barbarie.

La palabra *cuerpo* aparece repetida más de cien veces según Ferro. El cuerpo se convierte en materia novelable, pero a la vez “se da a leer como una envoltura impenetrable, logra desnovelizar ciertas dimensiones textuales del relato” (Ferro 1998b: 293). Al contrario de lo que sucede en *La novela de Perón* (1985), el

cuerpo de Eva se eleva sobre el de Juan Domingo Perón, lo atraviesa y degrada hasta dejarle el papel de acompañante.

En la novela, advierte Ferro, tres personajes buscan el sentido del cuerpo de Evita: el coronel Carlos Eugenio de Moori Koenig, el doctor Pedro Ara y el narrador Tomás Eloy Martínez. Los tres escriben y los tres se sienten bajo una maldición que asecha a todo aquel que tiene relación con el cadáver embalsamado.

La hispanista de la Universidad de Bremen Sabine Schlickers (2005) analiza la novela desde la perspectiva psicoanalítica, con base en la interpretación de Sigmund Freud sobre la muerte y la feminidad como los dos mayores enigmas de la cultura occidental. Así, el cuerpo muerto de Evita se convierte en un fetiche que preserva su belleza a través del embalsamamiento.

La académica concibe la novela como una autorreflexión<sup>44</sup> erótico-estética sobre el cuerpo. Al igual que el Coronel y el doctor Ara, el narrador reconstruye la vida y el cuerpo de Eva.

A diferencia de *La pasión según Eva* (Posse, 2005), en *Santa Evita* las voces referenciadas no aparecen en forma de monólogos interiores sino mediante un narrador para el que Eva se convierte en un demonio personal. Esta fuerte presencia de un narrador como amalgama de los diversos testimonios exige una interpretación diferente al texto de Posse a la vez que plantea otro tipo de acercamiento al personaje de Eva: la relación entre el narrador y el objeto de su narración adquiere un matiz erótico a través de la escritura.

El cuerpo además representa la tensión entre verdad y ficción en que oscila la novela: el relato de los cuerpos falsos y el relato del cuerpo real se entretajan en un mismo espacio narrativo. No es sólo la historia de Eva en vida la que se narra, sino la de su cadáver y la de la reconstrucción de éste.

---

<sup>44</sup> Para Schlickers, la autorreflexión difiere de la metaficción porque no sólo se refiere a aspectos ficcionales sino que puede encontrarse en textos no-ficcionales. En el caso de *Santa Evita*, la autorreflexión “designa las continuas reflexiones del narrador sobre el difícil proceso de la escritura a nivel del contenido, de la expresión y de la poética, que se combina a veces con una *mise en abyme*” (2005: 125).

Schlickers indaga sobre las razones para publicar una novela sobre Eva Perón varias décadas después de su muerte: “Reescribir la vida y la muerte de Evita obedece a la nostalgia del misterio en un mundo sobreracionalizado y globalizado. La búsqueda de unidad, totalidad y sentido se concreta en las ficciones y en los mitos de los mundos estéticos” (115). Irónicamente, pese a que la novela demuestra el fracaso de la razón, de la documentación y el intelecto, tampoco triunfa el lado de la emoción, de los mitos populares o el misterio, dice Schlickers, aunque nadie pueda ser indiferente con respecto a un mito como Eva Perón.

Para Lloyd Hugues Davies (2000), el cuerpo de Eva representa una fusión de opuestos: erotismo y espiritualidad, fuerza varonil y fragilidad femenina, infancia y maternidad, maldad y bondad (Eva y la Virgen María). Asimismo, el cuerpo de Eva enfermo de cáncer se convierte en el cuerpo político, también enfermo, y a la vez en fetiche. El cadáver provoca un deseo frustrado de poseerlo por parte de quienes lo cuidan o lo buscan.

El concepto posmoderno de la realidad reemplazada por sus imágenes o copias se representa en el destino del cuerpo muerto, reproducido para que se confunda con el original que no debe ser encontrado. Las copias imperfectas juegan con la realidad; el autor incluso da una lectura política a este recurso de Martínez, interpretando en la pareja Perón-Evita una parodia a la propia imagen de Menem y su esposa, pareja presidencial del partido peronista en la época de la publicación de la novela.

Griselda Zuffi (2007), por su parte, considera que *Santa Evita* da cuenta de la estética de la violencia generada a partir del contexto de restitución de la memoria de los cuerpos desaparecidos durante la dictadura y del imaginario social que esto generó, representado mediante el cuerpo embalsamado de Evita.

Martínez, según la hipótesis de Zuffi, representa el cadáver “articulando estrategias de rumores y la teoría del secreto como una compleja red de ocultamientos y venganzas donde el cuerpo material produce la evidencia de un crimen y da cuenta de lo sucedido durante la dictadura del 1976 al 1983” (103).

Además, la crítica relaciona el cuerpo de Evita con el significado del cuerpo de la mujer en Latinoamérica: un cuerpo que se distingue por ser el espacio de la represión y la tortura, que se constituye como otro marginado dentro de un proyecto político y subversivo.

Este cuerpo muerto lleva también a la reflexión sobre la muerte. Para Carmen Tacconi de Gómez, “el cadáver embalsamado se constituye en elemento central. Se transforma en símbolo del cambio social que impuso la reivindicación de las clases más desprotegidas” (1996: 134). Con ella coincide Zuffi al interpretar la muerte en la obra de Martínez como un lugar de resistencia frente a los abusos del poder y de la cultura de la muerte en Argentina.

Para Carolina Zelarayán la muerte en la novela es tema y recurso, una estrategia de ficción aunque no precisamente de carácter posmoderno:

La muerte, sin duda, es funcional en *Santa Evita* –es el origen del desarrollo textual– pero también es objeto en sí mismo porque la novela, en gran parte del espacio enunciativo, tematiza los avatares del cadáver de Eva y las implicancias sociales y políticas de la muerte de la líder peronista (2003: 148).

El tema se relaciona, desde la interpretación de Zelarayán, con el simulacro como forma de abolir la muerte. Reproducir el cadáver de Eva multiplica la muerte hasta negarla: el embalsamamiento es una imitación de la vida a tal grado que la similitud juega con parecerse a la verdad.

La autora va más allá del análisis del campo semántico de la muerte en torno a la configuración de los personajes para interpretar la obra como metáfora de la una Argentina muerta que, sin destino fijo, pasa de mano en mano.

Por lo tanto, el tema de fondo es la cuestión de la identidad, tanto del personaje Eva, como de la nación Argentina y del propio autor; el cadáver de Eva se

convierte en fetiche al ser el objeto de deseo de los personajes que lo ocultan, lo manipulan e incluso del narrador que lo busca ansioso.

Claudia Román y Silvio Santamarina (2000) coinciden en esta relación del cadáver de Eva con la decadencia de todo el país. Para los autores, iniciar la narración de *Santa Evita* desde la muerte concede al personaje una inmortalidad tal que le permite ser metáfora de la escritura de un país. El maleficio de Evita, interpretan, es el maleficio sin explicación que ha alcanzado a todo el país.

Según se puede concluir, los temas se entrelazan hasta formar una gran amalgama de significación en torno a un nombre: Eva Perón. Como el cadáver de Eva, la novela detona significaciones diversas, pero siempre girando en torno a un mismo campo que abre de nuevo el debate sobre las complejas relaciones entre identidad, muerte, género, escritura y todo lo que cabe en el límite de la ficción.

### 3.3. Los escritores opinan

El escritor mexicano Carlos Fuentes publicó en 1996 una reseña de *Santa Evita* en la revista académica estadounidense *Transition*, justo un año después de la aparición de la novela. El texto de Fuentes es más una mezcla de recuerdos personales en relación a la Argentina peronista que un riguroso análisis académico de la novela. No obstante, llama la atención que el escritor haya elegido escribir sobre esta obra en particular y para una revista universitaria estadounidense; quizá por ello su texto gira en torno a lo anecdótico de la cultura latinoamericana como preámbulo para abordar una producción ficcional ajena a su lector ideal.

Fuentes destaca el elemento metaficcional de *Santa Evita*, aunque sin mencionar el concepto teórico, al considerar que pertenece a las novelas en las cuales sus autores revelan sin pudor sus métodos. En cuanto a su construcción, la compara con el *Ciudadano Kane* de Orson Welles, ya que emplea el *testimonio* de una gran variedad de personas que conocían a Evita.

En el texto se destaca el interés de Fuentes por la relación de la novela latinoamericana con su contexto; una novela, dice, que apenas puede competir con la

Historia: “Tomás Eloy Martínez goes back to the source of this Latin American paradox to remind us, first of all, that in it lies the origin of the novel; then, to subject this paradox to the test of biography (the life and death of a historical figure, Eva Perón); and finally, to restore a documentable history to its factual truth, which is fiction.” (1996: 46).

Para Fuentes, *Santa Evita* es la historia de un país latinoamericano que se imagina europeo, racional y civilizado, y un día despierta de sus ilusiones y se encuentra vulnerable.

Fuentes no se apega a las definiciones estrictas de los géneros literarios al describir la obra de su colega como una novela gótica, puesto que es evidente que *Santa Evita* no responde tanto por su contexto histórico como propuesta estética a este tipo de novelas. Su impresión personal al considerarla como una historia de amor perversa y un impactante cuento de horror, sin embargo, puede ser válida tratándose de una reseña sin pretensiones académicas.

Otro escritor del boom latinoamericano que reseñó *Santa Evita* fue el Premio Nobel peruano Mario Vargas Llosa. Él considera que es un libro *poliédrico*, y lo describe así: “Como todo puede ser novela, *Santa Evita* lo es también, pero siendo, al mismo tiempo, una biografía, un mural sociopolítico, un reportaje, un documento histórico, una fantasía histórica, una carcajada surrealista y un radioteatro tierno y conmovedor” (1996: párr. 6).

Aunque no deja de criticar cuestiones de estilo que no le parecen –como el uso de ciertas palabras que provocan cursilería en su opinión– Vargas Llosa admite lo funcional y hechicero de la escritura de Martínez:

Tengo la certeza de que, narrada con una lengua más sobria, menos pirotécnica, sin los excesos sensibleros, las insolencias melodramáticas, las metáforas modernistas y los chantajes sentimentales al lector, esta historia truculenta y terrible sería imposible de creer, quedaría aniquilada a cada página por las defensas críticas del lector. Ella resulta creíble –en verdad, conmovedora e

inquietante— por la soberbia adecuación del continente al contenido, pues su autor ha encontrado el preciso matiz de distorsión verbal y estética necesario para referir una peripecia que, aunque congrega todos los excesos del disparate el absurdo, la extravagancia y la estupidez, resuelta por todos sus poros una profunda humanidad (1996: párr. 12).

## IV. (Des) escribir al otro: representación de la entrevista periodística en la novela

*Santa Evita* es una novela sobre la imposibilidad de encontrar la verdad. Su trama recrea el cadáver errante de Eva Perón y la vida de ella transformada en mito es un motivo. El cadáver de Evita es embalsamado en Buenos Aires y reproducido en varias copias casi idénticas. El cuerpo original se pierde y un coronel investiga su destino hasta que, creyendo haberlo encontrado en Europa, se encarga de resguardarlo. Cuando el coronel muere, el cadáver es encontrado y devuelto a Buenos Aires para su entierro. La sospecha colectiva de que no es el verdadero cuerpo provoca la curiosidad de Tomás Eloy Martínez-narrador.

A partir de una llamada misteriosa que recibe a su casa en Estados Unidos, el narrador inicia una investigación sobre la verdadera historia del cadáver, a la vez que desentraña el pasado de Eva. Para hacerlo, viaja a Buenos Aires y entrevista a diversos personajes que conocieron, directa o indirectamente, a Eva. Además analiza archivos, diarios, fichas, grabaciones, libros y películas. La novela desarrolla, en forma de mosaico y sin orden cronológico, las etapas más importantes de Eva durante su vida pública.

Publicada en 1995, *Santa Evita* recoge claramente las tendencias literarias de las novelas de fin de siglo: contradicción de la historia oficial, integración de la Historia con lo fantástico, desplazamiento del texto hacia un pasado inmediato que genera una mirada crítica al presente, develación de los mecanismos constructivos del texto (Zelarayán, 2003).

Por lo anterior, Carolina Zelarayán (2003) la considera una novela de frontera, como se ha visto. Sin embargo, son esos mismos rasgos señalados por Zelarayán, y los que a lo largo de este capítulo se describen, los que considero para analizar esta novela desde un enfoque posmodernista<sup>45</sup>.

---

<sup>45</sup> No es este el espacio para abundar en discusiones aún abiertas sobre una definición de posmodernidad. Según Linda Hutcheon (1989), el término *posmodernismo* se utilizó primeramente en

Debido a la dificultad de representación de la Historia, los escritores posmodernos se han interesado por buscar nuevas formas de narrarla desde la ficción, produciendo lo que la teórica canadiense Linda Hutcheon (1989) ha denominado *metaficciones historiográficas*<sup>46</sup>.

Para analizar *Santa Evita*, no obstante, me apoyo principalmente en la propuesta de la investigadora de la Universidad de Boston Amalia Pulgarín (1995) sobre la metaficción historiográfica observable en la nueva novela histórica posmodernista española y latinoamericana.

Pulgarín considera que el término *posmodernismo* es uno de los más contradictorios y debatidos en la cultura contemporánea. Quizá por ello, en el ámbito literario la crítica no lo ha empleado lo suficiente para observar desde ahí la producción novelística hispanoamericana reciente. Como un espacio cultural, heterogéneo y diversificado, el posmodernismo no debe limitarse a las sociedades más desarrolladas, como lo consideraba Lyotard (1979), sino que debe expandirse:

En Latinoamérica encontramos una gran diversidad en las condiciones económicas y sociales de un país a otro y difícilmente pueden catalogarse de sociedades poscapitalistas, cuando la mayoría apenas mantiene una economía de supervivencia, y mucho menos sostiene una sociedad de consumo. Dejando a un lado las características económicas del posmodernismo, desde el punto de vista ideológico sí que coinciden de forma general en una crisis, aunque marcada por circunstancias que nacen en las condiciones históricas de estos países. Esta época post-ideologizada como la cataloga Octavio Paz, sin olvidar las particularidades y diferencias dentro del hemisferio, viene marcada por el desencanto de la revolución cubana, y la esperanza

---

la arquitectura para designar lo que se yuxtapone y da igual valor a la autoreflexión y al contexto histórico, de manera que pertenece tanto al mundo del arte como al mundo de la vida real. No obstante, esta tesis toma la definición de Pulgarín, que define la posmodernidad como “la marca de distinción de una época tras el ocaso de las vanguardias artísticas y las ideologías políticas” (1995: 11).

<sup>46</sup> Hutcheon define la metaficción historiográfica como “fictionalized history with a parodic twist” (1989: 53), que varía de novela en novela.

frustrada de los programas socialistas que como en el caso de Chile se vieron frustrados por los regímenes militares del Cono Sur (Pulgarín, 1995: 12).

Lo que permite observar ciertas obras desde el mismo ángulo posmodernista es el desencanto de las ideologías y el interés compartido de la literatura latinoamericana contemporánea con la producción europea o estadounidense por reflexionar sobre la representación de la historia y la visión de pasado.

Para Pulgarín, “lo característico de estas novelas es su autoconciencia de las teorías del Nuevo Historicismo y el reconocimiento de la imposibilidad de representar la realidad. Los autores son conscientes de que tanto la narración histórica como la narración ficticia son reconstrucciones o productos humanos y esta problemática la transportan a sus textos” (1995: 14).

Expuesto de otra forma por el teórico estadounidense Brian McHale, en estas narrativas “history and fiction exchange places, history becoming fictional and fiction becoming ‘true’ history –and the real world seems to get lost in the shuffle. But of course this is precisely the question postmodernist fiction is designed to raise: real, compared to what?” (1987: 96).

Asimismo, la descentralización como rasgo básico de la novela posmodernista permite cuestionar conceptos como trascendencia, certeza, autoridad, totalización, centro, homogeneidad y origen; así, abre espacio a lo marginal para llevarlo al centro. “Estas ‘descentralizaciones’ se materializan en la fragmentación de la acción, constantemente interrumpida por digresiones. Esta característica responde a la oposición que el posmodernismo declara al concepto orgánico de la obra, negando el orden lineal y la unidad del texto. Cualquier motivo es pretexto para intercalar una historia y engazarla en el relato principal” (Pulgarín, 1995: 34-35).

El material que se intercala en *Santa Evita* aparenta ser básicamente periodístico, especialmente testimonios producto de entrevistas del narrador con los

personajes. En este capítulo centro mi análisis en la representación de este tipo de discurso para demostrar que el autor realiza con ello una parodia del periodismo. Retomo para ello el concepto de parodia de Hutcheon: “a form of repetition with ironic critical distance, marking difference rather than similarity” (1985: xii), inspirado en lo que Bajtín consideró una forma de transgresión autorizada.

A diferencia de la concepción tradicional de copia con afán de burla, para la teórica canadiense la parodia en el arte contemporáneo es una estrategia retórica más conciliatoria que agresiva, construida sobre el otro, sí, pero no contra él. El artista aprovecha la capacidad de representar dos voces que tiene la parodia como vehículo para desenmascarar las contradicciones o duplicidades de la sociedad actual (Hutcheon, 1985).

Observar desde esta perspectiva a *Santa Evita* permite profundizar más en la intención crítica de Martínez hacia las viejas y nuevas formas del periodismo, un discurso que finalmente es producto sobreviviente de la modernidad. Como se busca comprobar en esta tesis, la parodia permite a Martínez tanto rendir homenaje al periodismo narrativo de los sesenta como marcar distancia crítica ante la construcción de un discurso con intención de verosimilitud en una época de incertidumbre y crisis de referencialidad.

Al inscribir *Santa Evita* en el contexto histórico contemporáneo del continente americano –de la Revolución Cubana de 1959, al golpe de estado en Chile en 1973, pasando por los movimientos estudiantiles, la Guerra de Vietnam y las dictaduras latinoamericanas– se puede advertir que la parodia ha sido una expresión popular utilizada para desafiar discursos autoritarios y dominantes, a la vez que busca una revisión de los mismos (Herrero-Olaizola, 2000).

Para mostrar su visión ante el discurso periodístico pero también la revisión de un periodo histórico de su país, Tomás Eloy Martínez se apoya además en la metaficción como recurso estrechamente relacionado con la parodia en la ficción

posmoderna<sup>47</sup> y la estetización de discursos, según el concepto de Bajtín que más adelante en este capítulo se expone.

#### 4.1. Intencionalidad.

En *Mito, historia y ficción en América Latina* (1999) Tomás Eloy Martínez ofrece guías de interpretación de su obra. Propone indirectamente, por ejemplo, observar *Santa Evita* desde su noción de *nueva novela sobre la historia*. Esta nueva novela retoma lo marginal, lo excluido de la historia oficial, para volver a crear los iconos del pasado de una forma nueva. Se opone tanto a la novela histórica tradicional, que buscaba la imitación fiel del pasado, como a la del boom que buscaba confrontar la verdad y la mentira movida por el compromiso político de sus autores.

Tomás Eloy Martínez se ubica a sí mismo, o al menos desde quien es él en 1999, dentro del pensamiento y producción posmodernos. Después de la supuesta objetividad del discurso histórico tradicional, Martínez considera que:

Escribir no es ya oponerse a los absolutos, porque no quedan en pie los absolutos. Nadie cree ahora que el poder es un bastión homogéneo; nadie puede tampoco redescubrir que el poder construye su verdad valiéndose, como observó Foucault, de una red de producciones, discriminaciones, censuras y prohibiciones. Lo que ha sobrevenido es el vacío: un vacío que comienza a ser llenado no ya por una versión que se opone a la oficial, sino por muchas versiones o, más bien, por una versión que va cambiando de color según quién mira. Polaridades, etnocentrismos, márgenes, géneros: la mirada se mueve de lugar. (1999: 8 y 9).

---

<sup>47</sup> Para Hutcheon (1985) el interés posmoderno por cuestionarse la legitimidad de los discursos lleva de manera natural a utilizar la parodia como modo formal y temático de construcción de los textos, una forma de autoreflexividad. Recordemos que para ella existe una relación de origen entre la parodia y la metaficción historiográfica, a la que describe como una historia ficcionalizada con un giro paródico.

No sólo en *Santa Evita*, sino en la obra que comparte temática, *La novela de Perón*, el autor descubre al lector su entramado novelístico para deslindarse también de las posibles comparaciones con el estilo del nuevo periodismo norteamericano, pero sobre todo para evitar posibles clasificaciones de su obra dentro de un género o corriente determinados:

(...) *La novela de Perón* no es una fábula de no ficción, ni una contribución herética al nuevo periodismo, sino lisa y llanamente una novela poblada de personajes históricos, muchos de los cuales están todavía vivos. Examinemos la diferencia: el nuevo periodismo pone en escena datos de la realidad que la cuestionan pero no la niegan. Puede destacar algunos acontecimientos resonantes, puede dramatizar detalles triviales, pero siempre es pasivo ante la realidad. Mientras la Historia reordena la realidad y al mismo tiempo reflexiona sobre ella, el nuevo periodismo convierte en drama (o en comedia) las notas al pie de página de la Historia. En los textos del nuevo periodismo, la realidad se estira, se retuerce, pero jamás se convierte en ficción. Lo que allí se pone en duda no son los hechos sino la manera de narrar los hechos. En *La novela de Perón*, en cambio, se llega a la misma verdad a la que ha llegado la Historia, pero a través de otros caminos: el camino de lo que pudo ser, el camino de lo que tal vez fue y no se puede probar. Hay personajes ficticios que dialogan con personajes reales, publicaciones ficticias que narran ficciones, así como también hay personajes reales que viven acontecimientos imaginarios, si bien cuando los viven están sujetos no a la lógica de la historia sino a la lógica de la verosimilitud (Martínez, 1998: 42).

Resulta curioso el énfasis de Martínez en separar su narrativa de ficción del nuevo periodismo, pese a que él mismo promovió entre los periodistas latinoamericanos la utilización de sus técnicas cuando fue profesor de la FNPI. Si

bien jugaba con esa mezcla posible de técnicas y géneros en el plano discursivo, para él la ficción y el periodismo eran actividades diferenciadas en la práctica.

En *Mito...* el autor evidencia su deslinde con el boom y lo testimonial. A finales del siglo XX ya no se escribían novelas para denunciar las imposturas del poder, argumenta, sino para reconstruir y transfigurar una nueva novela sobre la historia, para dialogar con la historia no como verdad sino como cultura o tradición:

Hablo de esas novelas que dibujan de nuevo las imágenes de la historia y logran que ese dibujo se incorpore a la cultura como un icono imborrable [...] el novelista de la historia siempre se esforzará por recuperar, recrear y volver a representar las fábulas imaginadas y maceradas por la tradición a la cual pertenece. Cuando acierta, pueden encontrarse en su texto signos, civilizados o no, de la época que narra: chismes, conspiraciones, inflexiones dialectales, voces de la radio, jingles publicitarios, papers académicos, pósteres, graffitti, sonidos del bafío. (Martínez, 1999: 9 y 10).

Desde luego, no se puede olvidar aquí la concepción de la novela como la diversidad social del lenguaje organizada artísticamente (Bajtín, 1975). Los discursos intercalados o el plurilingüismo<sup>48</sup> apoyan en *Santa Evita* una parodia del discurso periodístico.

En la novela se intercalan lenguajes de los personajes y el narrador, pero también géneros y voces sociales que permiten el diálogo entre la novela y la realidad extratextual. Este plurilingüismo muestra el diálogo inevitable de la obra de Martínez con su contexto de producción. Así, la inserción de voces se encuentra supeditada a la intención de la literatura posmoderna de desmitificar la historia oficial, con el deseo no de reconstruirla sino de completarla o corregirla:

---

<sup>48</sup> Para Bajtín, el plurilingüismo es “el discurso ajeno en lengua ajena y sirve de expresión refractada de las intenciones del autor” (1975: 141).

La poética posmodernista revaloriza el pastiche y el collage, junto con una nueva mimesis para expresar una renovada relación entre el arte y la vida. Estas características no significan una renuncia ni negación de la historia como muchos críticos le han reprochado al posmodernismo al calificarlo de ahistoricista, sino que representan una renuncia a las simplificaciones del arte ideológico y conciben la historia como una presencia en blanco a la que hay que devolverle rasgos humanos (Pulgarín, 1995: 14).

Mediante mecanismos como el pastiche, la parodia, el collage y la intertextualidad, este tipo de literatura rompe con el mito creado por la historia y expone la insuficiencia de la historiografía para reconstruir el pasado. Desde la primera página del texto, Eva Perón se presenta a través de un collage de voces. Ella, de hecho, sólo habla a través de citas breves de su autobiografía y que sirven de título a cada capítulo de la novela.

El autor insiste en esa otra realidad que la ficción es capaz de crear para renovar un mito. La intención de fusionar la ficción y la realidad mediante la técnica reportaje en la novela evidencia la relación del autor con ambas disciplinas, su conocimiento de la tradición –tanto literaria como periodística y filosófica– en la cual se inscribe, pero también su búsqueda de una estética que se represente con los recursos de verosimilitud propios del discurso periodístico.

En un mundo narrativo plagado de incertidumbre resalta la certeza del momento de la muerte de Eva Perón. La novela inicia con el cuerpo moribundo del personaje; el espacio de la Historia, otra vez limpio, vacío de vida, cede paso a la ficción:

Al despertar de un desmayo que duró más de tres días, Evita tuvo al fin la certeza de que iba a morir. Se le habían disipado ya las atroces punzadas en el vientre y el cuerpo estaba de nuevo limpio, a solas consigo mismo, en una beatitud sin tiempo y sin lugar. Sólo la idea la

muerte no le dejaba de doler. Lo peor de la muerte no era que sucediera. Lo peor de la muerte era la blancura, el vacío, la soledad del otro lado: el cuerpo huyendo como un caballo al galope (11).

La primera escena es una transición entre el pasado glorioso de su imagen pública y el presente en decadencia en la intimidad de su habitación, entre el personaje histórico y el creado por el mito. También es una muestra de la Eva narrada por otros que seguirá a lo largo de toda la obra:

No parecía la misma persona que había llegado a Buenos Aires en 1935 con una mano atrás y otra adelante, y que actuaba en teatros desahuciados por una paga de café con leche. Era entonces nada o menos que nada: un gorrión de lavadero, un caramelo mordido, tan delgadita que daba lástima. Se fue volviendo hermosa con la pasión, con la memoria y con la muerte. Se tejió a sí misma una crisálida de belleza, fue empollándose reina, quién lo hubiera creído.

“Tenía el pelo negro cuando la conocí”, dijo una de las actrices que le dio refugio. “Sus ojos melancólicos miraban como despidiéndose: no se les veía color. La nariz era un poco tosca, medio pesadona, y los dientes algo salidos. Aunque lisa de pechera, su figura impresionaba bien. No era de esas mujeres por las que se dan vuelta los hombres en la calle: caía simpática pero a nadie le quitaba el sueño. Ahora, cuando me doy cuenta de lo alto que voló, me digo: ¿dónde aprendió a manejar el poder esa pobre cosita frágil, cómo hizo para conseguir tanta desenvoltura y facilidad de palabra, de dónde sacó la fuerza para tocar el corazón más dolorido de la gente? ¿Qué sueño le habrá caído dentro de los sueños, qué balido de cordero le habrá movido la sangre para convertirla tan de la noche a la mañana en lo que fue: una reina?” (11-12).

En esta escena, la primera en que se hace un retrato de Eva, llama también la atención que no sea el narrador quien la presente sino una actriz que la conoció cuando aún no tenía ningún vínculo con el poder. Las palabras de la actriz dan cuenta de la manera en que se fue transformando Eva hasta adquirir la imagen pública de mujer bella, segura de sí misma y elegante. Sin embargo, hay que notar que estas palabras están mediadas por lo que el narrador decide presentar, es decir, son la representación de una cita editada de un simulado testimonio de un personaje a quien ni siquiera se le da identidad mediante un nombre. La representación del testimonio es el medio, la técnica discursiva, para contar una historia no contada y que apenas inicia.

Si, como argumenta Bajtín (1982), se puede conocer la intención del discurso por el género elegido para representarlo, que Martínez elija la novela es también significativo: “Si esta novela se parece a las alas de una mariposa –la historia de la muerte fluyendo hacia delante, la historia de la vida avanzando hacia atrás, oscuridad visible, oxímoron de semejanzas– también habrá de parecerse a mí, a los restos de mito que fui cazando por el camino, a la yo que era Ella, a los amores y odios del nosotros, a lo que fue mi patria y a lo que quiso ser pero no pudo” (Martínez, 2002: 67).

#### **4.2. Discurso periodístico y parodia**

La novela puede incorporar en su estructura diferentes géneros tanto literarios como extraliterarios a los que Bajtín (1975) denomina géneros intercalados. En *Santa Evita* resalta la incorporación del género periodístico.

Al advertir que invirtió deliberadamente la estrategia del nuevo periodismo, Tomás Eloy Martínez evidencia una intencionalidad de parodiar en su novela este tipo de discurso; es decir, ofrece una visión deformada de las convenciones del género periodístico para así exhibir la inestabilidad e incertidumbre ante su supuesta veracidad:

¿Qué significa escribir ahora una novela sobre la historia? ¿Cómo dialogan la ficción y la historia en el terreno del discurso? ¿Qué significa lo histórico? ¿Qué lo ficticio? Permítanme citar el ejemplo de mi novela *Santa Evita*. Lo que hice allí es tejer un relato posible, una ficción, sobre un bastidor en el que hay hechos y personajes reales, algunos de los cuales están vivos. Si el texto da la impresión de un reportaje, es porque invertí deliberadamente la estrategia del llamado ‘nuevo periodismo’ de los años 60. En obras como *A sangre fría* de Truman Capote, *El combate* de Norman Mailer o *Relato de un naufrago* de García Márquez, se contaba un hecho real con la técnica de las novelas. En *Santa Evita*, el procedimiento narrativo es exactamente el inverso: se cuentan hechos ficticios como si fueran reales, empleando algunas técnicas del periodismo. (Martínez, 1999: 7 y 8).

En *Santa Evita* se retoma el periodismo como un discurso primario con convención de verosimilitud, según los términos de Bajtín, pero convertido en uno secundario, que ha perdido su relación directa con la realidad para convertirse en el símbolo de la frontera entre esa realidad y la ficción.

Tomás Eloy Martínez elige el discurso periodístico como mecanismo de representación de la historia. Esta estrategia no obedece a una mera pasión por un oficio practicado por el autor ni a una decisión arbitraria de un tipo de discurso sobre otro, sino a un afán por la estetización del discurso periodístico dentro de la ficción, más allá de las complejidades éticas y las convenciones de los géneros, en una época en que el pacto de credibilidad está perdiendo equilibrio.

El autor emplea la parodia para objetivizar el discurso periodístico y mostrar su decadencia. Si, como señala Bajtín (1975), los modelos novelescos se crean en el proceso de destrucción de universos novelescos precedentes, al parodiar el

periodismo en su novela Martínez desestabiliza el periodismo como universo discursivo ajeno a la ficción.

Precisamente es este fenómeno –el de la ficción que retoma formas discursivas y técnicas de investigación del periodismo– lo que interesa en el análisis de *Santa Evita*. ¿Por qué Tomás Eloy Martínez recurre al periodismo para dar forma a una novela y, a la vez, recurre a la novela para contar los testimonios de entrevistas periodísticas? Si bien la obra se publica en un contexto de crisis de los relatos (Lyotard, 1979), hay que tomar en cuenta que el periodismo sigue reclamando una posición privilegiada entre los géneros que representan la realidad. No es gratuito que los manuales sigan considerando que una investigación periodística seria y profunda es aquella en que su autor se basa en entrevistas, documentos, fuentes o citas bibliográficas para sostener su historia (Bastienier, 2009). Lo anterior a pesar de que las fuentes de información, orales o escritas, no necesariamente cuentan lo que realmente sucedió al periodista; finalmente es su versión de verdad.

Por otra parte, el periodismo como producto textual no deja de ser un discurso cuya convención de verdad está pactada con el lector en la naturaleza misma del género, como sucede con el discurso histórico (White, 1987). Según el especialista en literatura y periodismo hispanoamericanos Aníbal González (1993), el discurso periodístico ha ganado prestigio y poder con base en su supuesta capacidad para ser un medio transparente de los hechos, pero se ha perdido de vista que para ofrecer esa apariencia de verdad depende de recursos retóricos que tienen su origen en la literatura. Al contrario, cada vez que el discurso periodístico es representado en una novela contemporánea, éste ya no puede observarse como emblema de verdad y modernidad sino como un factor que, con toda esa carga semántica, problematiza el discurso ficcional:

In general, in today's Spanish American narrative (from the 'boom' to the 'postboom'), journalistic discourse is assimilated quite freely and openly as one of many elements in a textual repertoire that contributes to the narrative. This does not mean that journalism is alluded to or otherwise 'grafted' into the fictional text, its significance becomes

more complex and varied. Its presence in the text no longer implies –as frequently occurred during the nineteenth century– that the text is being ‘truthful’ or that it proposes a modernizing agenda.” (González, 1993: 108).

Por su naturaleza bivocal –en el sentido bajtiniano de diálogo entre dos voces o concepciones del mundo– la parodia permite intercalar el discurso periodístico en el novelesco para dialogar con él, a la vez que dialoga con la historia argentina y sus personajes. Al imitar el discurso periodístico mediante la parodia, *Santa Evita* establece una distancia crítica con él y juega de manera irónica con sus convenciones.

#### 4.3. Metaficción y fuentes informativas

Las voces en *Santa Evita* se presentan como fuentes informativas<sup>49</sup> registradas por el narrador-entrevistador conforme avanza su investigación. La representación ficcional de los testimonios en la novela parte de un referente tan aparentemente real como la representación discursiva que hace un reportero al citar palabras textuales de su entrevistado. La novela emplea un recurso que suele utilizarse para apoyar la convención de verosimilitud en el discurso periodístico.

Los personajes entrevistados asumen las características propias de las fuentes periodísticas. Un personaje no requiere protección, actúa desde el plano de la ficción, pero una fuente informativa declarando en prensa sí. Por lo tanto, al aclarar que ha cambiado los nombres de sus informantes para protegerlos (159), el narrador acorta la barrera entre el mundo ficcional y el referencial; hay una ética periodística implícita, aunque también sea una representación, parte del juego ficcional.

---

<sup>49</sup> En la jerga periodística, la palabra *fuentes* (Marín, 2003) se emplea para designar tanto a la rama de la actividad social que genera la información (“la fuente cultural” o “la fuente económica”), como para referirse a aquello que da origen a la información que el periodista comunica (persona, documento, libro, entre otros). Es en este último sentido como se emplea aquí la palabra.

El narrador expone otras facetas de Eva Perón al representar entrevistas a personajes marginales, alejados de la historia oficial de Eva pero cercanos a ella en sus comienzos en la vida pública.

Como técnica de investigación y género discursivo del periodismo, la entrevista permite acercarse de manera más detallada e íntima a la vida de un personaje, con un afán casi obsesivo por mostrar la totalidad de sus facetas, esos rasgos de personalidad que podrían definir o explicar sus acciones (Bastenier, 2009; Halperín, 2002; Marín, 2006). Por otro lado, la metaficción histórica retoma un hecho para evidenciar nuevas direcciones de pensarlo (Pulgarín, 1995). Ni este discurso periodístico ni la metaficción pretenden reproducir fielmente una historia, sino sacar a la luz los detalles del hecho que no se habían expuesto desde tal o cual ángulo, con cierto detalle o a través de otras fuentes informativas.

Desde una perspectiva posmoderna, las citas directas, diálogos y testimonios que de viva voz escucha el narrador no son sólo una forma distinta de acercarse a la verdad de la historia de un personaje y un periodo históricos emblemáticos para Argentina, sino recursos discursivos que acentúan la incertidumbre y lo inasible de la realidad que se desea contar.

El narrador representa en su discurso la develación de una historia verosímil a la que se llega dando voz a fuentes nunca antes consultadas, transformadas en ficción por mera convención del género desde el cual se registran sus palabras, la novela.

Los personajes son para el narrador la prueba de veracidad de su historia. Por ejemplo, cuando evidencia que Eva y Juan Domingo mintieron en su acta de matrimonio (154), las pruebas son los supuestos testimonios que él recoge de las entrevistas con las personas cercanas a ambos o vinculados de alguna manera con parte de su historia.

La frontera entre realidad y ficción se debilita aún más al final de la novela, cuando se presentan los “Reconocimientos” (425). ¿Agradece el narrador o el autor? ¿a quién agradece, a personas reales o a personajes?. Este es el punto final de intersección en que *Santa Evita* se cruza con la tradición de la literatura testimonial

latinoamericana. Es el punto también en que se percibe la influencia del nuevo periodismo estadounidense.

Al transformar una persona “real” (un informante) en personaje y referir su discurso dentro de una narración presentada como literatura, el autor problematiza el carácter de lo real y prefiere la ficción como espacio de libertad para expresar una realidad que por diversas razones no encuentra lugar en el periodismo.

#### **4.3.1. Representación del entrevistador**

El narrador de *Santa Evita* no es un investigador que deja hablar por completo a sus fuentes, aunque así lo aparente, ni cede la voz al otro por completo para convertirse en mero instrumento de una historia oral transcrita. Su actitud es contraria al periodismo tradicional que exige distancia entre el entrevistador y el entrevistado (Marín, 2006; Bastenier, 2009), como también a la del escritor de testimonio, quien debe narrar fielmente lo que se le cuenta (Rodríguez-Luis, 1997; Barnet, 1998). Su configuración recuerda más bien a la del reportero del nuevo periodismo o periodismo narrativo que escribe en primera persona retomando técnicas del realismo literario para construir escenas y registrar diálogos (Wolfe, 1973).

El entrevistador va conformando una fuerte voz conforme avanza la novela: si al inicio deja tan solos a los personajes que pareciera una narración en tercera persona, luego se convierte en un personaje que incide con acciones y opiniones en la trama, desviándola o modificándola a su antojo.

De pronto interrumpe deliberadamente su transcripción del testimonio grabado de Cifuentes para comunicar entre paréntesis una opinión personal sobre la afición de los militares argentinos por las sectas y las ciencias ocultas que bien podría haberse omitido.

En otra entrevista, la del cine Rialto con Astorga y su hija, Martínez-narrador simula escuchar atento, pero advierte a los lectores que en realidad no le importaba entender nada de la vida personal de sus entrevistados que no tuviera que ver con lo que le interesaba: la historia del cadáver de Eva escondido en aquel cine.

Este tipo de rasgos en el narrador son los que permiten considerar a *Santa Evita* como un producto metaficcional enmarcado en la posmodernidad, aunque sin olvidar la tradición narrativa testimonial latinoamericana y, definitivamente, como una obra que utiliza la técnica documental como recurso narrativo. La frontera, al comparar las formas literarias de ambas corrientes, es muy tenue, ya que coinciden en algunas características, como la desconfianza a los discursos totalizadores, su carácter fragmentario e híbrido o el interés por el otro. Sin embargo, las diferencias entre la ficción posmoderna y la testimonial y/o documental también son evidentes.

En un contexto posmoderno la crisis de referencialidad, sobre la cual se profundizará más adelante en este capítulo, ha provocado que el discurso periodístico –lo mismo que el historiográfico– se convierta en una representación ficcional que puede ser empleada como recurso creativo con el fin de proponer nuevas lecturas al pasado.

En *Santa Evita* el narrador genera un mundo en que la realidad extratextual se confunde constantemente con la ficción y, por lo tanto, no hay verdad posible. No es casual que Martínez emplee formas de oralidad al registrar y representar conversaciones para dar a su relato un sentido de inmediatez, de realidad aún no tamizada por la tradición histórica. Sin embargo, siguiendo a Bajtín, estas conversaciones ya no pueden estudiarse como realidad una vez representadas en la novela, puesto que participan de la realidad sólo a través de la ficción. Esta confusión, que determina inevitablemente la perspectiva de la novela, se concreta en la naturaleza metaficcional de la novela.

Martínez-narrador se configura como un periodista investigador que, mediante la recolección de diversos testimonios obtenidos en entrevistas, cuenta las aventuras del cadáver de Eva. Su objetivo es ofrecer una interpretación nueva de la historia oficial. Sin embargo, en un espacio de enigma e incertidumbre, el narrador –al igual que los personajes– no se siente seguro ni confía ya en una memoria que constantemente da vueltas buscando una verdad inalcanzable.

El narrador y los personajes comparten la incertidumbre ante la información susceptible a comprobación. El nivel de información que cada personaje maneja gira en torno a un narrador que se construye desde dentro de la historia; es decir, un narrador de tipo equisciente<sup>50</sup> que cuenta en primera persona dos historias paralelas: la de Eva Perón y el destino de su cadáver y la de él investigando sobre Eva Perón y su cadáver. Su complejidad parte también de la nomenclatura designada<sup>51</sup>: Tomás Eloy Martínez es el nombre de quien crea la obra, pero también del narrador de la misma<sup>52</sup>.

En cuanto al grado de intervención en la historia, la configuración de Tomás Eloy Martínez-narrador resulta compleja. Podría comportarse como personaje secundario<sup>53</sup> si atendemos a su papel como investigador, testigo o entrevistador que recaba información sobre Evita para contar lo que aún no se ha dicho de ella.

Simular ser un narrador personaje secundario a la manera de narrador-testigo, permite a Martínez obtener simpatía y credibilidad del lector (Tacca, 1978). Al ser un testigo con una visión comprometida con la historia, en su búsqueda de la verdad este

---

<sup>50</sup> Según la clasificación de Óscar Tacca, un narrador dentro de la historia que sea equisciente es aquel que narra en primera persona, manteniendo un punto de vista individual y por lo tanto una posición subjetiva. Este narrador renuncia al poder del narrador omnisciente que lo sabe todo y prefiere ver el mundo a través de sus personajes, “muestra el mundo como lo ven sus héroes” (1978: 77). Al saber menos que sus personajes, este tipo de narrador ofrece al lector la información que a su paso puede encontrar, pues lo que él mismo sabe es equivalente a lo que sus personajes saben.

<sup>51</sup> Como advierte Luz Aurora Pimentel (2008), el nombre es el principio de toda identidad, el “punto de partida para la individualización y la permanencia de un personaje a lo largo del relato” (63). Es por ello, que a lo largo de la novela, nombrar al narrador como “Tomás Eloy Martínez” y a la protagonista como “Eva Perón” tendrá una carga semántica que influye sin duda en la interpretación total de la obra.

<sup>52</sup> Tacca advierte una distinción entre escritor y autor. Mientras que el primer concepto se refiere al ser humano que ha creado la obra y que no será tomado en cuenta dentro del análisis textual, el segundo se refiere a aquél que se configura al margen del narrador y cuyas apariciones es posible encontrarlas marcas textuales como la emisión de juicios, comentarios. “Si la voz del narrador aparece como legítima, la del autor parece ‘intrusa’” (1978: 37), por lo que el autor ideal de la novela se resolvería en la categoría del narrador, ahí donde la tensión entre autor y narrador ha logrado armonía. Por otra parte, el narrador es definido por Tacca como aquel que cuenta la historia y cuya función es informar: “El narrador no tiene *personalidad*, sino una misión, tal vez nada más que una función: *contar*” (69). Así, todo comentario o juicio que se derive del discurso del narrador, no será en realidad suyo sino del autor que mueve los hilos de dicho discurso. Tanto autor como narrador serán siempre seres ficticios creados por el escritor.

<sup>53</sup> Tacca describe al narrador personaje secundario como el que tiene una participación menor en la historia y que puede obtener simpatía y credibilidad del lector frente a lo narrado. Este narrador se sitúa en un *puesto de observación* desde el cual puede ser testigo de los hechos y contarlos con aparente objetividad.

narrador es capaz de aproximarse a una aparente tercera persona para contar desde la perspectiva de los personajes que le ofrecen más simpatía<sup>54</sup>. De esta manera, Martínez-narrador da un testimonio lo más aproximado posible al punto de vista de cada personaje, los cuales a su vez ofrecen una aproximación desde ángulos distintos a Eva Perón.

Sin embargo, en su afán por describir el proceso investigativo, este narrador realmente es el protagonista<sup>55</sup> de la historia alterna, la de un hombre (él mismo) en busca de una verdad que la historia oficial no ha ofrecido.

Sin abandonar su configuración como detective y editor, el narrador expone todas las visiones, ambiciona ofrecer todos los puntos de vista posibles sobre la historia, aunque de entrada esté consciente de que no haya forma de concluir o en encontrar la verdad única de dicha historia.

Otro rasgo complejo que se advierte en la configuración del narrador es su desdoblamiento entre narrador y personaje (Tacca, 1978). Martínez-narrador recurre entonces a su memoria para configurarse a sí mismo como un ser que conforme avanza la narración también evoluciona: de un personaje escéptico a uno confundido y finalmente atrapado en un ciclo donde la historia vuelve a empezar, sin pasado ni futuro, en eterno presente: “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” (Martínez, 2002: 423).

Finalmente, el rasgo fundamental en torno al cual gira el análisis del narrador en la presente tesis es el que comprende al autor-transcriptor, el cual aparece cuando el narrador aparenta ceder el espacio a sus personajes, sin intervención a su palabra (Tacca, 1978). Sobre este rasgo se abunda en el próximo capítulo.

---

<sup>54</sup> Esta situación o modo de ver cabe en la clasificación de la “visión con”, en la que el narrador elige un solo personaje como centro de la narración a partir del cual se observa a los otros y a los hechos contados (Bourneuf y Ouellet, 1989).

<sup>55</sup> El narrador protagonista es el que se identifica con el protagonista de la novela, ve el mundo desde la conciencia del héroe (Tacca, 1978).

#### 4.3.2. Autoreflexividad: el entrevistador y la historia

*Santa Evita* no cuenta sólo la historia de Eva sino la de su narrador y sus ideas sobre esta historia: “Hubo un momento en que me dije: Si no la escribo, voy a asfixiarme. Si no trato de conocerla, jamás voy a conocerme yo” (423), dice al final de la novela el autor-personaje al mencionar de nuevo la búsqueda de formas narrativas. Las peripecias para ir desentrañando la verdad sobre Eva configuran a un narrador desconcertado y apesadumbrado con el peso de la Historia.

La autoreflexividad como estrategia discursiva, propia de la narrativa posmoderna, entra entonces en juego. Esto se manifiesta cuando el narrador reconoce que escribe un texto y cuestiona la escritura misma (Pulgarín, 1995). En *Santa Evita* el narrador se muestra consciente de las diferencias entre géneros discursivos, pero a la vez exhibe su duda ante el camino que debe elegir para contar su historia:

¿*Santa Evita* iba a ser una novela? No lo sabía y tampoco me importaba. Se me escurrían las tramas, las fijezas de los puntos de vista, las leyes del espacio y de los tiempos. Los personajes conversaban con su voz propia a veces y otras con voz ajena, sólo para explicarme que lo histórico no es siempre histórico, que la verdad nunca es como parece. Tardé meses y meses en amansar el caos. Algunos personajes se resistieron. Entraban en escena durante pocas páginas y luego se retiraban del libro para siempre: sucedía en el texto lo mismo que en la vida. Pero cuando se iban, Evita no era ya la misma: le había llovido el polen de los deseos y recuerdos ajenos. Transfigurada en mito, Evita era millones (68).

El narrador decide construir de manera subjetiva al personaje histórico, desde las percepciones de los otros y de él mismo. Para justificar su narración retoma las teorías críticas sobre la historia y la literatura: “Pensé, siguiendo a Walter Benjamin, que cuando un ser histórico ha sido redimido se puede citar todo su pasado: tanto las apoteosis como lo secreto.” (66).

La crítica a la historiografía tradicional u oficial es una constante en el narrador: “Para los historiadores y los biógrafos, las fuentes siempre son un dolor de cabeza. No se bastan a 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 fuentes puede también ser un engaño.” (152). Este pasaje justifica y reivindica a la vez el uso de sus fuentes, marginales y dudosas, para contar esa otra historia olvidada por los historiadores. Porque la historia, para el narrador, es puesta en duda a cada paso en su investigación alterna: “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 sólo relatos.” (190).

El escritor Tomás Eloy Martínez parece retomar las ideas de la narración histórica de Hayden White (1987) como base para su novela sobre “personajes reales” y como una forma de cuestionar los métodos de investigación de la historiografía tradicional.

En *El contenido de la forma*, White analiza desde la metahistoria el problema de la relación entre el discurso narrativo y la representación de la historia como una escritura que también significa más allá de los hechos que representa y de su forma: “la narrativa no es meramente una forma discursiva neutra que pueda o no utilizarse para representar los acontecimientos reales en su calidad de proceso de desarrollo; es más bien una forma discursiva que supone determinadas opciones ontológicas y epistemológicas con implicaciones ideológicas e incluso específicamente políticas” (1987: 11).

Martínez cita esa misma idea de White en un artículo académico sobre las crónicas de Jesús de Oviedo y Baños que escribe en colaboración con Susana Rotker:

Dice Hayden White, en ‘The Value of Narrativity’ (On Narrative, W.J.T. Mitchell, ed. Chicago/ London: The University of Chicago Press, 1981) [la traducción es nuestra]: ‘La idea de narrativa debe ser considerada menos como una forma de representación que como un

modo de hablar de los acontecimientos” (p. 3) (Martínez y Rotker, 1995: 85).

Más adelante, en el mismo artículo, se refiere a *Tropics of Discourse*: “Hayden White sostiene que la historiografía opera del mismo modo que la literatura: con frecuencia recoge acontecimientos que en su origen son ficciones culturales y crea también patrones de acontecimientos que sólo cuando son retomados por la literatura son llamados ‘imaginarios’ (Martínez y Rotker: 101).

Así como White reflexiona entorno a la razón por la que Occidente crea una forma de narración<sup>56</sup> especial para representar la realidad<sup>57</sup>, el narrador de *Santa Evita* no pierde oportunidad de cuestionarse sobre las formas elegidas para narrar los hechos. El orden de la historia de Eva Perón, pero también las voces que selecciona para dar su versión de esa historia, resignifican la historia oficial y le dan nuevo sentido a la narración de hechos reales desde la ficción.

Pensar en el significado de la narrativa elegida para relatar acontecimientos reales en *Santa Evita* implica indagar en el tipo de noción de realidad (White, 1987) que ofrece la obra. También permite vislumbrar un autor que desde la posmodernidad cuestiona la identidad nacional, el papel de la ficción y del escritor-periodista que narra una historia alterna a la oficial.

Otra forma de manifestación de la autorreflexividad es la postura crítica ante otros textos, como cuando Martínez-narrador empieza a investigar en archivos hemerográficos el pasado de Eva: “Encontré un ascético relato sobre la partida de la familia Masa en el diario *Democracia*, pero los pormenores de la travesía completa,

---

<sup>56</sup> White considera que la narración y la narratividad son “instrumentos con los que se median, arbitran o resuelven en un discurso las pretensiones en conflicto de lo imaginario y lo real” (1992: 20); de ahí el atractivo de la narrativa como un espacio de transición o de frontera.

<sup>57</sup> En la escritura tradicional de la Historia, para que una narración de acontecimientos se considere una verdadera historia, expone White, debe mostrar un tratamiento juicioso de las pruebas, respetar un orden cronológico y otorgar un significado a los hechos relatados (1992: 20-21). La distinción entre acontecimientos reales o imaginarios se basa, por lo tanto, en que la narración de los primeros cuente con estos elementos.

narrados con lo que entonces se llamaba ‘lenguaje poético’, están en el último número de octubre de *Mundo Peronista*.” (78).

Finalmente, el empleo de lenguaje especializado también evidencia esta autorreflexividad con el objetivo de recrear una escena con mayor precisión. Martínez evidencia los recursos que el periodismo emplea para provocar credibilidad y manipula este tipo de discurso hasta distorsionarlo. Por ejemplo, en la novela se describe el proceso de embalsamamiento del cadáver de Eva parodiando el lenguaje científico: “El embalsamador abrió la arteria femoral en la entrepierna, bajo el arco de Falopio, y entró a la vez en el ombligo en busca de los limos volcánicos que amenazaban el estómago.” (33). El narrador ha querido ser tan preciso con su lenguaje en su afán de lograr credibilidad que lo que finalmente resulta es un texto más poético que fiel al proceso de embalsamamiento que deseaba describir.

#### **4.3.3. Crisis de referencialidad: Eva Perón y los personajes al margen de su historia**

La ficción se impone ante un discurso periodístico que ya no puede dar cuenta fiel de la realidad como supone su naturaleza. En *Santa Evita* se problematiza la referencia como un elemento que no puede reflejarse de manera transparente. La Eva Perón, personaje histórico, se transforma en un personaje construido a partir de lo que otros personajes, también con referente real, dicen sobre ella a un narrador dentro de la novela. A su vez, el narrador está construido mediante el recurso de la metaficción por el escritor Tomás Eloy Martínez.

La crisis de referencialidad es la característica que mejor define al posmodernismo (Pulgarín, 1995). A ella se ha llegado a través de descentralizaciones, la fragmentación de la acción, la parodia, la ironía y el humor.

Debido a esta condición de la novela contemporánea, los personajes históricos se someten a un proceso de desmitificación, en medio de una realidad con apariencia engañosa y difícil de representar. No es que no exista un referente sino que éste se expone a la duda, se vuelve materia maleable del autor: “Ante esta crisis de referencialidad la novela hace ostensible su artificialidad al utilizar la imaginación como forma de transmisión de la discontinuidad de la realidad.” (Pulgarín, 1995: 50).

El recurso de representación de la entrevista en *Santa Evita* es el medio para manifestar la incertidumbre de una realidad que se escapa al narrador que la investiga. A pesar de contar con testimonios que van configurando a Eva Perón, nunca llega a aclararse por completo el misterio del destino de su cadáver ni de varios episodios de su vida.

Después de las dictaduras militares en América Latina o del Holocausto en Europa la confianza en el testimonio de las víctimas fue necesaria para hacer justicia, puesto que las narraciones orales eran la fuente principal de información sobre lo sucedido, reflexiona la ensayista argentina Beatriz Sarlo (2006). Sin embargo, considerar al testimonio como la única fuente de información ha provocado una fetichización de la verdad testimonial: “Sólo una confianza ingenua en la primera persona y en el recuerdo de lo vivido pretendería establecer un orden precedido por lo testimonial. Y sólo una caracterización ingenua de la experiencia reclamaría para ella una verdad más alta” (Sarlo, 2006: 63). Es esta misma crítica al papel del testimonio lo que muestra Martínez en su novela al parodiar el discurso periodístico.

La ficcionalización de la entrevista como evidencia de imposibilidad de creer en el testimonio va de la mano con otra característica de la ficción posmoderna: representar la historia apócrifa (McHale, 1987); en este caso, la de Eva Perón. La intención de representar en la ficción a un personaje real evidencia la transgresión del referente de una manera más discordante o llamativa que la ficción histórica tradicional, en la cual la ilusión de que lo opuesto puede pasar es sólo una forma discreta de llenar los espacios en blanco dejados por realidad histórica.

Según el teórico posmoderno Brian McHale (1987), este tipo de novela –a la que llama “postmodernist revisionist historical novel”– viola los preceptos de la narrativa histórica anterior mediante tres estrategias: contradecir visiblemente el registro público de la historia oficial (historia apócrifa), exhibir anacronismos e integrar lo histórico y lo fantástico. Para él la novela histórica posmoderna es revisionista en dos sentidos: revisa el contenido del registro histórico y lo reinterpreta, desmitificando o desacreditando la versión ortodoxa del pasado; y revisa las convenciones de la ficción histórica misma, transformándola.

La naturaleza revisionista de *Santa Evita* puede percibirse en la historia apócrifa de Eva Perón que el narrador va armando conforme dialoga con sus informantes. Esta historia contradice la versión oficial<sup>58</sup>, la biografía pública de Eva, utilizando los dos métodos que McHale considera estrategias de la ficción posmoderna: la restauración de lo que se ha perdido o suprimido y el desplazamiento completo de la histórica oficial.

La forma primordial de exhibir esta otra historia en *Santa Evita* es mediante la parodia de la técnica periodística de la entrevista. Para delinear al personaje histórico, el narrador de *Santa Evita* se atiene a la verosimilitud atribuida al discurso periodístico. A su vez, el discurso periodístico basa su legitimidad en lo que Bajtín (1982) denomina heteroglosia o pluralidad discursiva, es decir, el efecto de la intervención de diferentes registros (discursos sociales concretos) en el texto que puede producir una obra polifónica. En el caso de *Santa Evita*, el efecto de la pluralidad discursiva se da mediante la combinación diversos registros como el médico, al narrar desde el testimonio del doctor Pedro Ara; el militar-detectivesco, de Moori Koenig; el de la comunidad gay empleado en la dramaturgia de Copi; o el de la belleza y el glamour del cine, utilizado por el peluquero Alcaraz.

El registro varía según el habla de cada entrevistado cuyo testimonio se expone de manera aparentemente directa. Por lo tanto, el lector sólo puede conocer a Evita por lo que de ella se cita en voz de las fuentes informativas. Cuando el Coronel se pregunta “¿Qué sé del Personaje: la Difunta?” (145), el narrador expone lo que descubre –las fichas del Coronel basadas en informes del Servicio de Inteligencia, cartas, archivos y entrevistas– y a la vez lo que nunca podrá descubrir: las notas cifradas del Coronel sobre qué sucedió cuando murió su padre, por qué decidió abandonar Junín y con quién se fue de ahí.

En la más clara tradición borgeana, Martínez-narrador aparentemente se preocupa por precisar el origen de la información, sobre todo al exponer el catálogo de nombres con que se denominaba a Eva Perón. Según nota al pie del narrador, en una entrevista que le realizó el 29 de septiembre de 1987 al cineasta Helvio Botana,

---

<sup>58</sup> Ver Apéndice B.

éste le recuerda precisar las fuentes para los apelativos que se citan sobre Eva en la novela; además, le cuenta de la obsesión del coronel por las etimologías de la palabra “Evita”.

En la novela Eva siempre es descrita por otros, hablada por otros. Su voz sólo se ofrece a través de grabaciones, películas, recuerdos de quienes la escucharon. Cuando la madre evoca su historia, sólo se representan sus palabras según lo citado por el Coronel en sus fichas, que a su vez llegan a Martínez mediante Cifuentes.

De acuerdo con las convenciones y estrategias discursivas del periodismo, contar la historia de Eva a través de sus entrevistados debería acentuar el pacto de credibilidad. Al declarar que lo que se narra en el capítulo 6 se basa en los diálogos con Cifuentes, que completan siete casetes de una hora cada uno, el narrador no deja lugar para la duda, como un periodista precavido que no cita las fuentes consultadas y posee pruebas como respaldo. En la parte final de la novela, sin embargo, el lector se percata de que los testimonios citados no bastan para conocer la verdad y la incertidumbre permanece.

A la explicación sobre los siete casetes sigue la sospecha sobre la veracidad de su fuente, ya que al escuchar las grabaciones el narrador advierte algo sospechoso en ellas. No hay forma de creer ni en lo grabado ni lo expuesto públicamente. La crisis de referencialidad se hace presente hasta en la reproducción de lo grabado; la fiabilidad del testimonio es dudosa en todo momento.

Al permitir que la voz de Alcaraz fluya, el narrador deja que la entrevista se impregne también de las voces que su supuesto entrevistado decide reproducir de memoria, como la conversación que recuerda entre Eva y Perón. El peluquero se convierte en el nuevo autor, al menos durante el instante en que cuenta la historia de Eva:

*Alcaraz habla. Yo escribo: A mí Evita nunca dejó de respetarme. Le gritaba a todo el mundo, pero conmigo se cuidaba. Una vez me pidió que le enseñara cómo atender la mesa, porque a cada rato Perón se presentaba en su casa con gente importante a comer. La fui*

*domesticando, como quien dice. 'Empuñá los cubiertos por los extremos', le decía. 'Encogé los meñiques al levantar la copa'. Pero lo que más la refinó fue su instinto. (90).*

Esta tensión entre el transcriptor y la voz que transcribe es una característica del testimonio (Vera León, 1992). En esa lucha por la palabra aparentemente gana ese otro, pero esto es sólo una estrategia del transcriptor para convencer al lector de que es fiel a lo que se le ha contado.

En la reproducción directa de la voz del peluquero se deja ver la personalidad de la fuente tanto como la de Eva. Si el peluquero era respetado por Eva como él mismo afirma, se deduce que el testimonio que expresa debe ser confiable.

Por otra parte, el ángulo que se ofrece aquí sobre Eva Perón es el doméstico, el de sus primeros años al lado de Perón, aprendiendo a convivir en una sociedad que no era la suya y para cuyos modales no estaba preparada.

Desde otra perspectiva, esta imagen de Eva se refuerza por lo que Emilio Kaufman le cuenta a su amigo Tomás Eloy Martínez-narrador. Él la recuerda ausente de atractivo físico e intelectual:

Se citaron en la confitería Munich de la costanera sur. Evita llevaba una diadema de flores blancas y un tul espeso hasta la base de la nariz. A Emilio le pareció insulsa, invulnerable al quebranto de la enfermedad y de la pena. Lo que más me impresionaba de ella, me dijo, era la blancura. Tenía un cutis tan pálido que se le veían al trasluz los mapas de las venas y las lisuras del pensamiento. No había en ella nada físico que atrajera, dijo, ninguna fuerza eléctrica para bien ni para mal. (269).

La representación de los diversos discursos acerca la obra a una realidad social diversa. La Eva Perón de la novela es un personaje tan complejo como la representación de las voces que la configuran.

Para narrar a Eva el narrador debe enfrentarse a sí mismo, al maleficio que le ha pronosticado la viuda de Koenig, a la increíble –pero real en la novela– aparición de flores amarillas<sup>59</sup> en la ruta que sigue el cadáver de Eva, al igual que a todas las voces, notas, recortes de prensa, imágenes y demás discursos que irá recabando en el camino.

En la historia apócrifa de Eva todo puede caber: la fantasía mezclada con la realidad, o la versión oficial yuxtapuesta a otra versión radicalmente diferente del mundo. Mientras que la historia oficial es la historia de los ganadores, la apócrifa busca inscribir o reinsertar a los excluidos del registro histórico (McHale, 1987: 90). El narrador-personaje Tomás Eloy Martínez va reuniendo entrevistas e información diversa sobre Evita sin saber a ciencia cierta qué sucederá con ello, consciente de que la verdad no estaba en las fuentes oficiales, sino en los márgenes: “(...) hablé con la madre, el mayordomo de la casa presidencial, el peluquero, su director de cine, la manicura, las modistas, dos actrices de su compañía de teatro, el músico bufo que le consiguió trabajo en Buenos Aires. Hablé con las figuras marginales y no con los ministros ni aduladores de su corte porque no eran como Ella” (66).

Al representar la voz de una fuente informativa marginal, Martínez-narrador reconoce como válidas otras historias de Eva. Estas otras historias son las no dichas,

---

<sup>59</sup> Tradicionalmente, las flores son símbolo de fugacidad, de la primavera y la belleza; particularmente las de color amarillo refuerzan su relación con el sol (Cirlot, 1997). En este sentido se relaciona con la novela por la metáfora del cadáver embalsamado de Eva cuya belleza lo hacía resplandecer como un sol pero siempre en peligro de ser destruida. Asimismo las flores amarillas pueden ser un guiño en homenaje a las mariposas amarillas que aparecen en *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez. Hay que recordar que la presencia de Mauricio Babilonia estaba precedida por una nube de mariposas amarillas desde que se enamora de Remedios la bella, a quien además se le adjudica una especie de maldición, puesto que sus enamorados mueren. Otra interpretación posible es que este símbolo sea un homenaje de Martínez a Borges, puesto que remite a “Una rosa amarilla”, contenido en *El hacedor* (1960). El relato es doblemente simbólico ya que cuenta la última revelación de Giambattista Marino, poeta italiano famoso por su estilo manierista, con afición al uso extravagante de conceptos y juegos de palabras: en un jardín, una mujer pone una rosa amarilla en una copa.

olvidadas, marginadas o simplemente sin espacio en la historia oficial. Y ese otro que “sólo existe como el no es ante el cual lo hegemónico es” (Yúdice, 1992: 217).

Definir al otro desde lo marginal y representar su voz desde la modalidad del testimonio –aunque este sea una estrategia discursiva más– implica evocar la tradición del testimonio latinoamericano que surge de un estado de emergencia natural, político, económico o social (Yúdice, 1992). Pero también implica comunicar algo más allá de una intención por producir nuevo conocimiento, es decir, comunicar para posicionar una historia no oficial frente a la hegemónica: “El testimonio no responde al imperativo de producir la verdad cognitiva –ni tampoco de deshacerla– su modus operandi es la construcción comunicativa de una praxis solidaria y emancipadora. De ahí que la dicotomía verdad/ficción carezca de sentido para comprender el testimonio” (Yúdice: 216).

Para el especialista en estudios subalternos George Yúdice (1992), el testimonio es una praxis, en el sentido de transformación del mundo para desarrollar conciencia, y no una mera transcripción de la oralidad a la escritura. Se busca comunicar desde un nuevo espacio en el que las otras voces no se subordinan al narrador-editor sino que dialogan con él: “El discurso testimonial conscientizador se manifiesta como una lucha de evaluaciones, lucha en la cual se constituye un sujeto dialógico que subvierte los *grands récits* a la vez que proclama su propio espacio, su propia cultura emergente, su ética-estética en formación” (220).

Varias décadas después del auge de la literatura testimonial latinoamericana, *Santa Evita* retoma este tipo de discurso pero como estrategia dominante de una novela que va más allá del compromiso que implica ser fiel al referente.

El escritor Tomás Eloy Martínez no sólo recurre a la heteroglosia para contar la compleja y polémica historia de Eva Perón, el peronismo y la Argentina. La emplea para establecer un punto de vista polifónico, la única forma posible de narrar lo que desea narrar. Porque mientras para los escritores de la modernidad la polifonía es sólo un efecto secundario de la heteroglosia, para los posmodernos es un principio que constituye el centro de la obra (McHale, 1987).

Lo que hace diferente, entonces, la obra de Martínez de la tradición testimonial no es el tema ni la pluralidad de discursos expuestos ni el compromiso político. La diferencia está marcada por cambio en el punto de vista desde el cual la historia contada ya no es una sola en constante lucha y resistencia contra la historia oficial, sino una historia que es muchas a la vez y que evidencia esa polifonía de mundos discursivos. Una forma discursiva que es parodia de los modos de representación del otro.

*Santa Evita* manifiesta el deseo de la ficción posmoderna por desmitificar la historia; en consecuencia, cobra conciencia de la distinción entre los eventos del pasado (*events*) y los hechos históricos (*facts*) que construye a partir de dichos eventos<sup>60</sup>.

El discurso de los otros no converge en uno solo, en un narrador o editor que busca unificarlos desde una perspectiva monológica, sino que cada voz interviene, penetra, se infiltra en las otras hasta darle sentido a un evento histórico y convertirlo así en un hecho que difiere del resto de versiones que sobre el mismo evento se han representado. La literatura y el periodismo, desde esta perspectiva, son a la par creadores de hechos que dan sentido a los eventos históricos elegidos para ser representados.

#### 4.4. Estilización del testimonio

El discurso literario y el periodístico contemporáneos encuentran su punto de unión en el testimonio (Foster, 1984; Sklodowska 1993; Barnet, 1998). De aquí que el investigador Julio Rodríguez-Luis (1997) llame a todas las manifestaciones del testimonio *narrativa documental*. En ella incluye al nuevo periodismo, la novela documental y todas las formas narrativas de testimonio.

En este tipo de narrativa no tiene lugar en el concepto de literatura definido por los formalistas; para ellos, la literatura se propone desfamiliarizar la realidad de

---

<sup>60</sup> Para Hutcheon, “facts are events to which we have given meaning. Different historical perspectives therefore derive different facts from the same events” (1989: 57).

manera que el lector perciba, por medio de la recreación artística, aspectos de ella que no podría percibir de otra forma. La narrativa documental “trata de la realidad tal cual es; no intenta hacerla menos real o familiar, sino, por el contrario, revelar mejor su naturaleza” (Rodríguez-Luis, 1997: 14). Para hacerlo, recurre a un ordenamiento intencional que permite que esta narrativa también sea artística. Resulta curioso, desde esta perspectiva, que la ficción hispanoamericana emplee herramientas de la narrativa documental para desfamiliarizar la realidad.

Rodríguez-Luis propone una interesante taxonomía para la narrativa hispanoamericana que mantiene lo que él denomina un enfoque documental, según el grado de manipulación del discurso inicial.

La narrativa testimonial, y toda la documental o no fingida, según Rodríguez-Luis, se construye en torno a un campo referencial interno, común a toda literatura de ficción, y otro externo y verificable que desea documentar. A diferencia de la ficción posmoderna, este tipo de discursos no pretende poner en duda ni su referente externo ni su capacidad de reproducirlo. Por ello, la autorreferencialidad o metafictionalidad no interesan al discurso documental.

“El discurso documental expresa una fe sólida en que la narración de la realidad que su testigo o protagonista documenta contribuirá a modificarla. Si el autor/mediador transmite la voz del ‘otro’ no es para aclarar lo que lo distingue de nosotros, sino para que nos identifiquemos con él” (Rodríguez-Luis, 1997: 118). Por el contrario, el discurso posmoderno, busca revelar la ausencia de cualquier centro del que dependa la validez de los significados atribuidos a los discursos de la cultura. Así, por ejemplo, el narrador de *Santa Evita* da su opinión sobre Eva antes de dejar hablar a su entrevistado, el peluquero Julio Alcaraz: “No la creía heroína o mártir de riada. Me parecía, ¿para qué mentir?, una mujer autoritaria, violenta, de lenguaje ríspido, que ya se había agotado en la realidad. Perteneecía al pasado y a los dominios de la política, con los que yo nada tenía que ver” (83). Ante la incertidumbre total frente al relato, al narrador poco le importa legitimar la voz del otro; la historia del testigo acerca de su cambio de imagen no vale ante su propia versión de Eva.

Considero que *Santa Evita* parodia este enfoque documental en cierta manera de narrar que abarca la gama de discursos que suelen llamarse testimoniales. Si bien puede percibirse una aspiración de la novela a documentar ciertos hechos, el narrador no es ya aquél de la narrativa testimonial que confía en la voz de su interlocutor.

No es una coincidencia que el contexto de producción de *Santa Evita* se ubique en lo que Beatriz Sarlo (2006) considera un cambio de perspectiva que permitió una variación de las fuentes. A partir de la legitimación académica de la historia oral, el testimonio ha adquirido un lugar central en la historia que se escribe para seguir las modas del mercado. Así, del fin de la segunda guerra mundial al presente, las historias del pasado reciente sostenidas casi exclusivamente por testimonios alcanzan gran popularidad. Este giro subjetivo debe ser visto con precaución, advierte Sarlo, ya que pensar el pasado solamente desde el testimonio impide la discusión y confrontación crítica.

Al representar testimonios tan diversos, que sin embargo no permiten llegar a ninguna conclusión sobre la historia del cadáver, es evidente que Martínez coincide con la opinión de Sarlo respecto al abuso del testimonio en la narrativa histórica contemporánea. Para ambos, el testimonio se ha convertido en la utopía de un relato completo en el que no quede nada fuera. La desmitificación de esta utopía se evidencia en la imposibilidad de lograr un efecto de verosimilitud ante la abrumadora cantidad de testimonios que inundan la novela de Martínez.

En *Santa Evita* la forma de parodiar esta situación, y así marcar distancia crítica, es mediante la estilización del testimonio, siguiendo el concepto de Bajtín (1975). El lenguaje de los personajes entrevistados representa un punto de vista y una valoración específica de la realidad que el narrador retoma de manera paródica, revelando a veces su inadecuación a él o su solidaridad.

Al emplear el modo realista-romántico de ocuparse del detalle, siguiendo a Sarlo, el narrador de testimonio pretende fortalecer la credibilidad y veracidad, pero fracasa en la ausencia de sentido completo que no puede obtenerse sin otras fuentes

de información. Aunque ya no es posible prescindir del testimonio como fuente de información, su uso y representación es problemático.

Ante el desencanto del testimonio como herramienta para acceder a la verdad, la ficción puede ser la solución para conocer desde la memoria, pero con distancia crítica ante ella. Sólo ella puede representar todo lo que no se ha dicho o sobre lo que no hay testimonio: “La literatura, por supuesto, no disuelve todos los problemas planteados, ni puede explicarlos, pero en ella un narrador siempre piensa *desde afuera* de la experiencia, como si los humanos pudieran apoderarse de la pesadilla y no sólo padecerla” (Sarlo, 2006: 166).

#### **4.4.1. La entrevista como invención del otro**

Si el punto de encuentro entre la literatura y el periodismo en el siglo XX es el testimonio, una de las herramientas concretas mediante la cual se obtiene este es la entrevista. El propósito del entrevistador es revelar la naturaleza de los hechos que investiga, por lo cual no es gratuito que la mayoría de las narraciones testimoniales puedan considerarse a la vez largas entrevistas editadas (Rodríguez-Luis, 1997). No es gratuito tampoco que el autor de *Santa Evita* retome entonces la entrevista como estrategia para estilizar el discurso periodístico de manera paródica.

En el último capítulo el narrador comenta que la historia relatada tiene su motor de origen en una entrevista. En 1989 recibe una misteriosa llamada a su casa en Buenos Aires. Era poco antes de medianoche y una voz masculina que no reconoce lo cita en un café para hablar del cadáver de Eva Perón; la voz se identificó como un coronel del servicio de inteligencia del ejército.

El narrador acude a la cita y se encuentra con tres hombres que le cuentan las “verdaderas” peripecias del cadáver embalsamado de Eva. La entrevista que desarrolla el narrador no es la que se emplea en psicología con fines terapéuticos (Keats, 2009), sino un tipo de entrevista con el objetivo de descubrir una verdad e informar sobre ella. Por ello se considera que la novela utiliza la entrevista

periodística<sup>61</sup>, tanto como técnica de recopilación de datos, género discursivo y un diálogo mediatizado (Cantavella, 2002; Romero, 2006).

Al igual que la entrevista psicológica, no obstante, esta entrevista también permite resaltar rasgos de personalidad de los participantes, evidenciados por medio del diálogo.

La conversación, esencia y condición de ser de la entrevista, puede entenderse de dos formas, según el crítico literario Noé Jitrik (2007): como objeto de interacción verbal –la conversación cotidiana– y como objeto cultural –una construcción con intenciones más allá de la mera comunicación fáctica, con significados propios según su forma e intención–. En esta última forma la conversación puede interpretarse como una lucha de poder y deseo: hay una intención de aclarar, conocer, desmentir, desmitificar, etcétera.

A la vez, hay una lucha de poder en el diálogo que desea re-hacer al, encontrarse con él o destruirlo. Esa lucha se muestra en la conversación telefónica del narrador con el coronel del servicio de inteligencia:

–No voy a ir –dije–. A usted no lo conozco. No tengo por qué ir.

El tiempo había pasado. Ahora eran posibles esos desaires.

–Como quiera. Llevamos meses discutiendo el asunto. Esta noche, por fin, decidimos contar la historia completa.

–Cuéntemela por teléfono.

–Es muy larga –insistió la voz–. Es una historia de veinte años.

–Entonces llámeme mañana. ¿Se ha dado cuenta de qué hora es?

–Mañana no. Esta noche. Es usted el que no se da cuenta de qué estamos hablando. Eva Perón. Imagínese. El cadáver. Un presidente de

---

<sup>61</sup> La entrevista periodística surgió en el siglo XIX con el desarrollo del periodismo informativo, aunque pueden encontrarse orígenes más antiguos en la conversación, las preguntas del discípulo al maestro e incluso en los diálogos ficticios difundidos en la prensa y en los literarios (Cantavella, 2002).

la República me dijo: 'Ese cadáver somos todos nosotros. Es el país'.  
(418-419).

Como se aprecia en la cita, tanto el narrador como el coronel desean mantener el diálogo bajo sus propias condiciones. La conversación, no como mera interacción verbal sino como ese objeto cultural descrito por Jitrik, es la motivación del narrador para desentrañar la "verdadera" historia de Eva.

Como resultado de sus entrevistas, Martínez-narrador presenta otra historia del destino del cadáver de Eva, una historia que sabe ha intrigado a los argentinos y que en gran medida simboliza el destino incierto del país. Citar la conversación, la entrevista como fuente informativa, se convierte en el principal recurso de credibilidad de la novela: "Durante dos horas, narró con la prolijidad de un anatomista las desventuras nómades de la Difunta: el fracaso del Coronel en el palacio de las aguas, la noche del vendaval en el cine Rialto, el crimen de Arancibia en el altillo de Saavedra y lo que él llamaba 'sacrilegios' de Moori Koenig, que sólo conocía, dijo, 'por rumores y delaciones anónimas'. También habló de las tenaces, ubicuas ofrendas de flores y de velas. Después, me mostró un fajo de documentos." (422).

No es gratuito que el narrador decida escenificar el encuentro con estas fuentes al final de la novela, puesto que son estos personajes quienes, mediante un supuesto testimonio obtenido en entrevista, validan las acciones relatadas a lo largo de la obra. Esta capacidad de representación de la entrevista es el rasgo creativo del género, incluso visto desde el discurso periodístico. Por ello, la investigadora argentina Leonor Arfuch considera que la entrevista es una invención dialógica, ya que "su credibilidad se construye con procedimientos propios de los géneros de ficción, literarios o mediáticos (formas de narrar, gestos, expresiones, entonaciones); su 'objetividad' puede derivar curiosamente de la puesta en escena, a veces exacerbada, de la subjetividad" (1995: 24).

En su indecisión para elegir entre la primera persona del femenino, la tercera persona o su propia voz al relatar el testimonio de doña Juana, el narrador evidencia una vez más la re-creación a conciencia de la voz del otro:

Sin la voz de la madre, sin sus pausas, sin su manera de mirar la historia, las palabras ya no significaban nada. Pocas veces he combatido tanto contra el ser de un texto que se quería narrar en femenino mientras yo, cruelmente, le retorció la naturaleza. Nunca, tampoco, fracasé tanto. Tardé en aceptar que, sólo cuando la voz de la madre me doblegara, habría relato. La dejé hablar, entonces, a través de mí. Y sólo así, me oí escribir (397).

No hay que olvidar que es el narrador, ese periodista-escritor implacable con los entrevistados hasta que obtiene de ellos su verdad, quien elige qué contar y hasta dónde. Después de una profunda deliberación, deja hablar a doña Juana, sí, pero a través suyo y durante el tiempo que él decide, puesto que finaliza con esta frase la escena: “La voz de la madre siguió hablando pero mi escritura ya no la oyó” (406).

El narrador-periodista se convierte en lo que define Cantavella (2002) como un intermediario de los lectores. Esto vincula a *Santa Evita* con la novela-testimonio, que según Barnet realiza un “desentrañamiento de la realidad, tomando los hechos principales, los que más han afectado la sensibilidad de un pueblo y describiéndolos por boca de uno de sus protagonistas más idóneos” (1998: 20-21).

Al exponer por escrito la conversación, además, el narrador retoma la representación del testimonio oral con toda su carga como fuente digna de credibilidad: “¿Alguien querrá oír, de todos modos, cómo sé lo que estoy narrando? Es fácil de enumerar: lo sé por la entrevista que tuve con la viuda del Coronel el 15 de junio de 1991; lo sé por mis largas conversaciones con Aldo Cifuentes en julio de 1985 y marzo de 1988” (154). El evidente esfuerzo del narrador por dar apariencia de verdad a su discurso mediante su propia experiencia, haciendo énfasis en que él mismo escuchó la historia de boca de testigos directos, exhibe aún más la intención de

la novela de parodiar el discurso periodístico y sus recursos estilísticos para adquirir credibilidad ante el lector. La verosimilitud no se basa en el discurso de los entrevistados, sino en la confiabilidad del mediador entre estos y el lector, en la seguridad con que el entrevistador presente como fidedignos sus hallazgos.

El narrador de *Santa Evita* emplea el diálogo y el discurso indirecto libre como técnicas para representar la transcripción de entrevistas grabadas (testimonios), diarios y notas que a su vez van configurando una historia hecha de retazos y múltiples puntos de vista<sup>62</sup>. La Eva Perón que el lector conoce a través de la novela, es una Eva pastiche, creada a partir de los otros y las historias escondidas.

El narrador cuenta a Evita desde los otros, a quienes aparentemente les cede la palabra al grado límite: la transcripción. De esta manera, el narrador parodia el discurso periodístico que suele ceder espacio al autor-transcriptor<sup>63</sup>, para dar apariencia de objetividad y verosimilitud a la historia.

El plurilingüismo social se hace presente en la novela cuando Tomás Eloy Martínez-narrador introduce a: 1) Emilio Kaufman, quien introduce a Yolanda Astorga; 2) Julio Alcaraz, quien muestra fotografías de Eva y le cuenta cómo inventó su peinado; 3) La viuda del Coronel Koenig, quien le ofrece grabaciones del Coronel; 4) Rodolfo Walsh, quien le cuenta de su entrevista al Coronel; 5) Aldo Cifuentes, quien le proporciona las fichas de investigación del Coronel; 6) Atilio Renzi, quien cuenta su testimonio como mayordomo de Eva; 7) Yolanda Astorga, quien recuerda a

---

<sup>62</sup> Se utiliza el término *punto de vista* como una restricción o selección de la información narrativa (Pimentel, 2008). Para Pimentel, una característica del testimonio es la focalización múltiple, que implica repetir una misma información narrativa desde distintas perspectivas o a través de una mediación que exprese múltiples voces.

<sup>63</sup> Según Oscar Tacca (1978), el autor sólo puede hablar a través del narrador, por lo que en los casos de aparente transcripción es cuando se puede observar que el narrador ha cedido el espacio al autor por completo. Las representaciones de este autor-editor o transcriptor comprenden desde la forma epistolar hasta aquellas novelas donde el autor se presenta como solamente un editor y que han sido copiados fielmente, traducidos, compuestos o reescritos por él. No obstante, como señala Tacca, la fluctuación entre autor y transcriptor crea un clima ambiguo para la novela y para el lector, ya que produce el efecto de presentar una historia que de origen no estaba destinada a dicho lector. El lector, por lo tanto, debe desentrañar el código que no le pertenece e interpretarlo. Esta idea cobra suma importancia para interpretar desde otro ángulo –más político quizá– la intención de Martínez al elegir esta forma de narrar para *Santa Evita*, puesto que desentraña una historia oculta, contraria a la oficial, cuyas fuentes –sobre todo los documentos o las grabaciones– no estaban originalmente destinadas a ser públicas.

Eva como una muñeca; 8) El Chino Astorga, quien escondió el cadáver en su cine; 9) Mario Cariño, quien compartió los inicios de Eva como actriz; 10) Doña Juana, quien cuenta sobre su hija Eva, el Coronel y Perón; 11) Los militares cuidadores del cadáver, quienes cuentan el destino final de Eva.

Estos personajes pueden o no tener su referente histórico. Quien resalta en este plano es sin duda el periodista y escritor argentino Rodolfo Walsh (1927-desaparecido en 1977), autor del cuento *Esa mujer* (1963). De todos los que escribieron sobre Eva Perón, Martínez elige dar vida ficcional a Walsh e incluso representar una conversación del narrador con él y su esposa en París. Este gesto es quizá un guiño a la influencia que Walsh pudo tener en el trabajo periodístico y literario del autor. También podría interpretarse como una forma de protesta política ante la desaparición de Walsh en Buenos Aires, un día después de la publicación de su *Carta Abierta de un Escritor a la Junta Militar* (1977) y dos años después de que el mismo Martínez tuviera que exiliarse en Venezuela a causa de amenazas de la Triple A.

Por otra parte, el autor no sólo se apropia de la voz del otro al trasladarla de su forma oral a la escritura, sino que evidencia su voluntad de transcribir y editar a su antojo: “Hubo otras frases aquella tarde pero no quiero repetir las” (349); “ahí los dejé, saliéndose de la historia, porque yo amo los espacios inexplicados” (423).

Por el contrario, en los textos testimoniales latinoamericanos del canon, la complejidad social y discursiva reside precisamente en que no crean ficciones, sino que transcriben realmente el lenguaje y los relatos de los otros; la fidelidad y adecuación de lo oral a lo la escritura es primordial (Vera, 1992).

Tomás Eloy Martínez no intenta convencer al lector de que ha captado totalmente la voz de sus supuestas fuentes, sino que busca el efecto contrario: evidenciar los cortes, la estrategia de selección de esas voces que sólo pasan a través de su propia voz. Como en el testimonio, no obstante, *Santa Evita* se convierte también en una “zona de pugnas por el relato, como espacio donde los narradores participantes negocian categorías y modos de representación” (Vera, 1992: 182).

La paradoja de la entrevista consiste en que es una creación discursiva, pero que al partir de lo real tiene obligación de reproducir testimonios. Este género permite revelar a través de la investigación y de la forma: “En la entrevista [...] siempre se juega al descubrimiento de una verdad, una revelación que el diálogo, en alguna medida próximo a la indagación detectivesca, ayudaría a descubrir” (Arfuch, 1995: 24).

En la escena de la muerte de Eva el narrador introduce una nota al pie para dar voz a la madre de ésta; añade que, en la única vez que la vio, doña Juana le contó que la muerte de su hija le recordaba al de las heroínas de radionovelas (Martínez, 2002: 41). Insertar este tipo de recursos evidencia una parodia a los discursos académicos o científicos, ya que finalmente la incertidumbre ante la historia es la misma que si lo hubiera contado sin mencionar fuentes o entrecomillar.

Pese a la intención explícita de dejar hablar a sus entrevistados, el narrador siempre mantiene su voz. A diferencia del editor de testimonio que busca suprimir las marcas del diálogo en su transcripción final como parte de una estrategia etnográfica (Skłodowska, 1993), el narrador de *Santa Evita* no tiene reparos en evidenciar el diálogo, en exponer las diferencias con sus entrevistados mediante la puesta en escena de la conversación misma, un rasgo además característico de la literatura realista y retomado después por el nuevo periodismo. Ya no se busca en esta novela, como idealmente se buscaba en el género testimonial, un equilibrio entre la voluntad del entrevistado y las intenciones del entrevistador. La voluntad y la intención es asunto solamente del narrador; del diálogo sólo queda la representación.

Retomando las técnicas del reportaje del nuevo periodismo, el autor construye escena por escena y utiliza el diálogo para configurar a las fuentes-personajes. También emplea punto de vista en tercera persona (Wolfe, 1973:32), una técnica del estilo realista para presentar cada escena vista a través de un personaje en particular, de manera que el lector se sienta parte de la escena y experimente también las emociones de dicho personaje.

A diferencia del nuevo periodismo, que utiliza estas técnicas para reproducir la realidad investigada –no necesita convencer a nadie de que es real, porque por convención el periodismo es un discurso que se interpreta como real–, Martínez-escritor incorpora todo ello a su novela como parte de su parodia.

Parodiando a los periodistas que entrevistaban a sus fuentes sobre cada emoción, a la vez que grababan cada gesto, hábito, costumbres y estilo del personaje y su entorno (Wolfe, 1973), Martínez-narrador recrea la entrevista y la grabación, es decir, realiza una reproducción de la reproducción.

El narrador advierte que los únicos “personajes reales” a los que no conoció fueron Evita y el Coronel Moori Koenig. Sin embargo, el lector puede obtener una imagen verosímil del Coronel debido a la entrevista con su viuda. El objetivo primordial del narrador al entrevistarla es dar validez al cuento del escritor Rodolfo Walsh sobre Eva Perón.

De la viuda no menciona el nombre, sino sensaciones: una mujer vestida de negro, con compasión por sí misma y perfume de rosas. Vive con su hija en un departamento austero con olor a sándalo y luz tenue. Esta información basta para describir la decadencia del ambiente; al igual que la mención de la ubicación del lugar en la calle Arenales, en el elegante barrio porteño de Palermo, basta para describir la vieja condición de privilegio social de la familia del militar. Después de acompañarlo en el trayecto del cadáver por Europa –a quien mantuvo escondido en su casa en Bonn– abandonó al Coronel debido los constantes delirios de éste por el cadáver de Eva.

El narrador no tiene necesidad de convencer al lector de que la ficción es realidad, para ello da voz a la viuda: “Lo de Walsh no es un cuento... Yo estuve oyéndolos mientras hablaban” (60); y en seguida una prueba mayor, que retoma el valor de un instrumento periodístico como elemento irrefutable de lo real: “Mi marido registró la conversación en un grabador Geloso” (Ídem). Si la mención a los carretes no basta, el testimonio del narrador que los observa remata el episodio: “La hija mayor abrió un aparador y mostró las cintas: eran dos y estaban dentro de sobres

transparentes, de plástico” (Ídem). “Esa historia es tal cual”, vuelve a repetir en su conversación; de nuevo, la fuerza del testimonio se presenta como el recurso que acentúa el pacto de ficción a su máximo nivel.

A lo anterior se llega después de la descripción del ambiente lúgubre en que se desarrolla la entrevista y la presentación del personaje. La atención al detalle evoca el modo romántico-realista (Sarlo, 2006), pero también podría ser la entrada de una entrevista de perfil<sup>64</sup>: el entrevistado se conoce no sólo por lo que dice, sino por su ambiente, sus acciones, sus actitudes frente al entrevistado; todo es significativo cuando se trata de mostrar rasgos de su personalidad. El narrador se configura como el periodista participante de su propia crónica, una marcada influencia del estilo de Wolfe (1973). Al contrario del periodismo tradicional que imponía la tercera persona como sinónimo de objetividad, el nuevo periodismo apuesta por la mirada subjetiva de quien escribe e inserta la primera persona.

La viuda es presentada desde la perspectiva de Martínez-narrador. Son las sensaciones de él, más que las palabras de la mujer, lo que ofrece la primera impresión del personaje: se siente mareado al percibir el fuerte perfume de rosas, un elemento más de la composición del ambiente lúgubre, como de rito o de catedral vieja. El ambiente de la entrevista con la mujer vestida de negro es decadente porque el narrador así lo percibe.

Para Tom Wolfe, lo original del nuevo periodismo es la forma de reportear los hechos, las técnicas de investigación empleadas y la dimensión estética que se descubre en dicha actividad. Mientras para el novelista tradicional el material recogido durante la investigación para su obra es meramente el fondo decorativo para exponer su creatividad, para el nuevo periodismo el reporteo es parte esencial de la historia.

---

<sup>64</sup> La entrevista de perfil o de semblanza es el retrato escrito de una persona. Para Carlos Marín (2006) tiene el objetivo de captar el carácter, las costumbres, forma de pensar y hasta anécdotas del entrevistado. Miguel Ángel Bastenier, por su parte, considera a este tipo de entrevista un subgénero del reportaje que “aspira a dar cuenta de la realidad interpretada –luego siempre subjetiva– de un personaje” (2009: 88).

Al describir a este nuevo tipo de periodistas, Wolfe consideró que empezaban a moverse más allá de los límites convencionales del periodismo, tanto en técnica como en ambición: “It was more intense, more detailed, and certainly more time-consuming than anything that newspaper or magazine reporters, including investigative reporters, were accustomed to. They developed the habit of staying with the people they were writing about for days at a time, weeks in some cases. They had to gather all the material the conventional journalist was after –and then keep going” (21).

Sin duda, estas técnicas de reporteo forman parte de las influencias literario-periodísticas que tiene la narrativa de Tomás Eloy Martínez y que se manifiestan en la representación del diálogo del narrador-entrevistador con los personajes-entrevistados.

El narrador de la novela se caracteriza a la manera de un reportero con ánimo de describir el más mínimo detalle del ambiente, las emociones de los entrevistados, reproducir diálogos y compartir con el lector su participación como testigo y a veces protagonista de la historia que él mismo cuenta. Un ejemplo es cuando presenta a José Nemesio Astorga, alias “El chino”, quien proyectaba películas en el cine Rialto y conoció a Eva el día que el gobierno peronista le pidió proyectar *La Pródiga*, protagonizada por ella.

Astorga es un personaje en aparente depresión, sometido a la voluntad de su dueño. Mientras que en 1948 el gremio cinematográfico estaba en huelga él debía trabajar; a cambio de su trabajo sin descanso el dueño le permitía vivir con su esposa y su hija de año y medio en dos viejas habitaciones del cine. Orgulloso peronista, cuando conoció a Eva Perón ella le prometió una casa para su familia. Mediante su relato sobre cómo buscó hacer cumplir aquella promesa, el lector accede al mundo de los peronistas que como él se formaban frente a las oficinas de la fundación de Eva sin perder esperanza de obtener lo prometido.

La recreación del testimonio podría pasar por una recreación en tercera persona, si no fuera por una inicial descripción de su físico notablemente acabado y una palabra que da inicio al relato de su encuentro con Eva: “Recordaba...” (230).

Al presentar a Eva desde la perspectiva de Astorga, el narrador lo hace en un discurso indirecto libre: “La reconoció. Era el mismo tono áspero de los discursos, la misma dicción indecisa entre el arrabal y la cursilería” (232). El lenguaje ha sido tamizado, pasado por el discurso de quien narra y elige qué y cómo narrar el supuesto testimonio de su entrevistado.

Cuando años después el investigador desea confirmar la historia y completarla, debe emprender la búsqueda de otras fuentes de información. Esto lleva a Martínez a otro informante, un personaje que tiene referente real y que hace cruce con la autobiografía de Martínez-autor: Emilio Kaufman.

Este personaje se configura como la figura intelectual de la novela; es residente de la zona del Parque Centenario, zona universitaria y cultural de Buenos Aires y amigo íntimo del narrador, a quien visita en su casa en San Telmo para tomar vino, comer pasta y fumar cigarrillos mexicanos. El periodista es padre de Irene, mujer de quien el narrador confiesa haber estado enamorado en su juventud y militante contra la dictadura que murió exiliada en México. Cuando era joven y apenas se incorporaba al trabajo en los diarios, Kaufman salía con una actriz que era amiga de Eva Perón. Conoció a Evita cuando, a petición de su pareja, organizó una cita para presentarle a un amigo médico.

La conversación con Kaufman lo lleva a su vez a la hija de Astorga, Yolanda. El relato se completa con los recuerdos infantiles de ella: el cadáver embalsamado de Evita que se ocultó en el cine y con el cual jugaba como si fuera una muñeca.

Yolanda no importa como personaje en la novela, sino como testigo que aclara parte de la trayectoria del cuerpo de Eva. El narrador la describe como “una mujer de caderas anchas como miriñaques, ojos vacunos y el pelo cobrizo, martirizado por un yelmo de bigudíes” (253). Vive con su esposo e hijos en una casa de vecindad con cortinas de algodón y sillones de plástico.

El tono cursi de la entrevista se acentúa con el tango de Manzi que escucha la mujer, las lágrimas al recordar su “Pupé” y la inocencia con la que sigue contando el episodio sin saber que su muñeca era en realidad el cadáver de Evita. El entrevistador

sólo va por la parte de la historia que le correspondió a Yolanda, no le importa el dolor de la pérdida del padre y sólo por realizar la entrevista soporta el sol que le quema al sentarse en los sillones de plástico. La fuente es utilizada y olvidada.

Por otra parte, el diálogo con Kaufman sirve de pretexto para reflexionar sobre la escritura biográfica. Kaufman sólo es presentado como un amigo, pero sus acciones y diálogos lo configuran como un editor que analiza la información del reportero y lo motiva a la verificación de los datos. La conversación con él representa un corte en la novela. El narrador ha llegado a la mitad de su investigación, es momento de definir caminos y validar datos.

Este proceso de investigación se asemeja a la etnografía confesional<sup>65</sup> (Skłodowska, 1993: 82), una estrategia otorga un papel protagonista al investigador, puesto que éste describe la forma en que llega al conocimiento de lo investigado, haciendo énfasis en sus tribulaciones durante la investigación. El investigador deja su huella personal en el discurso en lugar de relegar su testimonio al prólogo o notas al margen del texto.

En la conversación con Kaufman, el narrador se enfrenta a un igual y entonces no sólo escucha sino que debate. Es quizá el único diálogo como tal, y no una entrevista, en que Martínez escucha y guarda para sí –y para sus lectores– las opiniones sobre lo que sus fuentes dicen.

Por otra parte, uno de los personajes más complejos es Julio Alcaraz, quien se va configurando a sí mismo a través de sus descripciones sobre Eva, más allá de la mención de Martínez como el famoso peluquero de las estrellas de cine argentino y el inventor del rodete en el cabello que es parte de la imagen tradicional de Eva. Cuando el narrador lo busca, este lo cita en su salón de belleza decorado con afiches de Hollywood, espejos y letreros de neón.

---

<sup>65</sup> Es importante precisar que, a diferencia del nuevo periodismo y sus técnicas de reporteo semejantes a esta disciplina de la ciencia social, las variantes de la etnografía “de nuevo corte”, donde Skłodowska incluye a Geertz Clifford, James Clifford, George Marcus, entre otros, se analizan hasta la década de los ochenta; de cualquier manera, sin duda no es gratuita la coincidencia de la aparición de las técnicas de la investigación etnográfica con la literatura del post-boom, la post-dictadura y la posmodernidad.

El narrador manifiesta poco interés en su primera entrevista, pero poco a poco acudirá más a él en busca de imágenes de la primera etapa de la vida de Eva en Buenos Aires. Gracias a la memoria, o imaginación, de Alcaraz para describir los detalles de la apariencia de Eva, el lector puede adentrarse en la intimidad de la mujer pública. Son las conversaciones con Alcaraz las que ofrecen a Martínez la visión de Evita como heroína y diva.

Al confesar que nunca publicó su primera entrevista con el peluquero, el narrador muestra el poco interés que tuvo por la fuente en un inicio. Sin embargo, es esa entrevista la que funciona como arranque de la larga y compleja investigación.

Como un periodista lo haría, Martínez-narrador emplea la representación de testimonios distintos para cotejar hechos. Como el caso de los relatos de Aldo Cifuentes y el doctor Pedro Ara sobre el traslado del cuerpo de Eva de la CGT: el primero representado como entrevista y el segundo como la transcripción del diario del doctor. Ambos discursos están entrecomillados, pero en lugar de que la técnica de la cita sirva para aumentar la credibilidad de los hechos, el narrador imprime mayor incertidumbre al rematar: “Esta historia ha sido contada muchas veces, y nunca de una sola manera. En algunas versiones, el embalsamador llega con la bata puesta a los refugios del puerto y se la quita al bajar del auto; en otras, los camiones del ejército atacan y el hombre de las muletas muere (...) Nada se parece a nada, nada es nunca una sola historia sino una red que cada persona teje, sin entender el dibujo” (183). El narrador, finalmente, ha elegido las versiones y los personajes que desea para narrar el episodio.

El narrador compara el trabajo del embalsamador con el del biógrafo y al hacerlo la reflexión sobre la historiografía entra otra vez en juego: “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” (169).

El doctor Pedro Ara es otro personaje con referente real: el embalsamador del cadáver de Evita que relata su testimonio en *El caso Eva Perón*. Martínez-narrador lo describe como un hombre desconcertante debido a lo que elige narrar sobre la

reconstrucción del cuerpo de Eva, pero también deja ver detalles de una personalidad inclinada al arte: escucha a Liszt y se compara a Miguel Ángel en su intención estética de esculpir a la perfección a Evita.

El narrador dedica medio capítulo 7 a copiar el fragmento en que el coronel Moori Koenig acude a la CGT para llevarse el cadáver que Ara acababa de embalsamar. Mencionar al coronel también tiene el efecto de validar a este como “personaje-real”.

Además de mediante la representación del testimonio de su viuda, es a través de lo que cuenta Cifuentes como el entrevistador puede aproximarse a la historia de Moori Koenig. Es en su casa donde lee los informes del espía que transcribe entre comillas. Eso es lo que importa del encuentro, la fuente es sólo un medio que puede incluso resultar impertinente para el narrador: “Cifuentes eligió ese momento de la historia para deslizar otro de sus autorretratos” (172).

De Cifuentes como personaje el narrador sólo describe su cigarro y los trozos de pan enredados en su barba; prefiere el autorretrato: “Yo soy, como usted sabe, un payaso de Dios. Me llaman Pulgarcito porque tengo el tamaño del pulgar de Dios. A veces soy gigantesco, a veces no se me ve. Lo que me ha salvado de la solemnidad es mi desprestigio” (173).

En medio de los testimonios representados de hombres y mujeres de memoria dudosa y vidas en decadencia, la compasión que siente Cifuentes por el Coronel Moori Koenig, la protección que le brinda en sus desvaríos y el análisis racional que ofrece a Martínez sobre la obsesión enfermiza del Coronel con Evita, permite validar el testimonio de este personaje como el más verosímil. Quizás por ello es él quien da fin a la cadena de voces entrevistadas a lo largo de la novela.

#### **4.4.2. Transcripción y representación de voces**

*Santa Evita*, según cuenta el narrador, es producto de una investigación abundante en documentos y entrevistas que pretendía, en un inicio, conformar una biografía de Eva Perón. Lo anterior justifica que Tomás Eloy Martínez-narrador busque las más

variadas fuentes de información, como cualquier reportero en busca de la gran historia lo haría.

Sin embargo, su propósito de mostrar a la Eva real fracasa y sus fuentes se convierten en personajes. La figura de Eva va cobrando forma a partir de las voces de todos; es una Eva colectiva, es el mito que ha superado los fragmentos de realidad de cada testimonio representado. De haber sido reportaje, esas voces tendrían que analizarse en términos de transcripción y representación del discurso oral al escrito; pero *Santa Evita* es ante todo una novela y por lo tanto la palabra de los otros no se reproduce sino que se representa artísticamente por medio de la palabra del autor (Bajtín, 1975).

Martínez-escritor elige el discurso novelístico para desde ahí parodiar el periodístico y sus formas de representar la voz de las fuentes informativas. Para realizar esta parodia de testimonios el autor recurre a la hibridación o mezcla de discursos mediante lo que Bajtín (1975) denomina clichés sintácticos de reproducción del habla, ya sea de manera directa o indirecta.

Al analizar la inserción de voces como parte del discurso novelesco, también me atengo a la noción bajtiniana de géneros intercalados como formas que el autor inserta en la novela para asimilar verbalmente la realidad. *Santa Evita* incorpora el periodismo a su estructura como un género extraliterario con su propia especificidad lingüística y estilística.

Al citar de manera textual o directa la palabra del otro, el narrador establece un juego con el lector entre la credibilidad que ofrece el testimonio representado y la duda que genera incertidumbre sobre tal credibilidad de sus fuentes. ¿Por qué el narrador cita una entrevista de un informante poco confiable? Aunque la respuesta, siguiendo a Tacconi (1996), podría encontrarse en la caracterización de la nueva novela histórica, propongo explorar el enigma a la luz de las relaciones entre periodismo y ficción que se confrontan en la novela y que son producto ineludible del tema y forma elegidos por Martínez.

Contar una historia verosímil de Eva Perón, de Argentina y de América Latina requiere de pruebas y por ello se recurre a representar testimonios. Al dejar hablar al otro a través de la escritura el autor retoma la tradición de los documentos notariales del siglo II, cuando se pedía justificar con objetos o testimonios hablados todo lo publicado (Ong, 1996)<sup>66</sup>.

Los personajes que aparecen en el curso de la investigación del narrador cobran importancia según la relevancia de los datos que ofrecen. Sus actitudes y rasgos son elegidos en función de lo trascendente que puedan ser como apoyo para interpretar su testimonio o la información que ofrecen al narrador sobre Eva.

Si el lector cree más o cree menos en el testimonio de un informante, esto se basa en los rasgos que el narrador elige mostrar de él. Entre más información ofrece un personaje como fuente, más complejidad se muestra en su configuración. No es gratuito que para presentar al Coronel Koenig se desarrolle un discurso indirecto libre, en que se muestra el fluir de sus pensamientos y su gradual decadencia<sup>67</sup> y que, por el contrario, del mayordomo Atilio Renzi sólo se hagan menciones cortas, sin mayor interés en su vida que en lo que tenía que decir sobre los manuscritos que guardó de Eva. Algunas fuentes ni siquiera tienen nombre o rostro, como “una de las actrices que le dio refugio” (11) o “el maquillador de sus dos últimas películas” (12); y sin embargo su testimonio ofrece una clara impresión de cómo era Eva al iniciar su carrera, incluso son los testimonios que abren la novela.

“La transcripción es la estrategia discursiva que maneja el testimonio como forma de evitar la dicotomía moderna de la representación. Como el ‘bricoleur’, el transcriptor opera a mitad de camino entre el sujeto escritural que es fuente original de relatos, y el sujeto de la escritura referencial”, considera Vera León (1992: 185).

---

<sup>66</sup> En *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Walter Ong (1982) describe cómo en los inicios de la escritura los testigos eran más creíbles que los textos, ya que era posible cuestionarlos. Así, para dar validez a un documento se requería integrar algún mecanismo de autenticidad, como un objeto simbólico.

<sup>67</sup> La complejidad del Coronel como personaje también puede estar influida por su configuración ficcional de origen, ya que el narrador confiesa no haberlo conocido y, por lo tanto, todo lo que puede saber de él parte de una mezcla entre su imaginación, las notas que dejó y lo que otros saben de él. No hay un deber moral de presentarlo tal cual lo conoció ni de reproducir sus palabras literales, ya que nunca lo entrevistó.

Por ello, es posible cuestionarse si el informante, además de ser un protagonista del relato, no es también un narrador.

Esta situación se observa en la novela, cuando el narrador Martínez aparenta ceder por completo la voz a alguno de sus entrevistados. Por ejemplo, el testimonio de Julio Alcaraz que se presenta tipográficamente diferenciado, en cursivas, y abarca gran parte del capítulo cuatro, a partir del anuncio del narrador: “Alcaraz habla. Yo escribo:” (90).

Otro caso, aunque no es una reproducción de una entrevista con el narrador, es la especie de autoentrevista del Coronel Moori Koenig, quien se pregunta a sí mismo lo que sabe y no sabe de la Difunta. Lo que escribe sobre el tema en su libreta de notas luego será copiado por el narrador:

Nadie esperaba ninguna respuesta.

Entonces, escribió:

*¿Qué sé del Personaje: la Difunta?*

Los documentos que he examinado fijan su nacimiento en dos lugares y en tres fechas distintas. (145).

En las notas del Coronel la vida de Eva parece llena de vacíos informativos que el que escribe parece impedido para llenar. En el discurso del narrador, por otra parte, estos vacíos se llenan con el poder de la ficción que finalmente triunfa ante la falta de pruebas.

Desde hacía mucho había pensado en la frase que debía decirle cuando lo tuviera cerca. Tenía que ser una frase breve, directa, que le diera en el centro del alma: una frase que le atormentara la memoria. Evita había ensayado ante el espejo la cadencia de cada sílaba, el leve

movimiento de la capelina, la expresión tímida, la sonrisa imborrable en unos labios que tal vez debían temblar.

–Coronel –dijo, clavándole los ojos castaños.

–¿Qué, hija? –respondió él, sin mirarla.

–Gracias por existir.

He reconstruido cada línea de ese diálogo más de una vez en los Archivos Nacionales de Washington. Las he leído en los labios de los personajes. Con frecuencia, congelé las imágenes en busca de suspiros, de pausas cortadas por la moviola, de sílabas disimuladas por un perfil que se escurre o por un ademán que no veo. Pero no hay nada más, aparte de esas palabras que ni siquiera se oyen. (208).

El narrador-reportero agota toda forma de llegar a la verdad sobre la frase pronunciada en el primer encuentro de Eva con Perón. Al no lograrlo, recurre a la invención completa de la cita y de la escena<sup>68</sup>.

Como se demuestra en estos pasajes, al transcribir el narrador elige una lectura determinada del otro: “El transcriptor testimonial se sitúa ante el relato del otro, lo estudia, lo lee, y es entonces que lo escribe, por lo que la transcripción del testimonio oral es de hecho la inscripción de una lectura” (Vera, 1992: 182). Hacer hablar, por lo tanto, no es sólo ceder la palabra al otro. Si ya la transcripción implica de cierta manera la invención de la vida, como establece Vera, en *Santa Evita* se problematiza aún más la apropiación de la voz del otro, ya que la aparente transcripción es una representación de la representación misma.

El periodismo se convierte en un recurso narrativo que ofrece la forma para citar al otro de manera supuestamente verosímil. Poco importa si la representación de

---

<sup>68</sup> En relación a este pasaje, Martínez-escritor (2004) declara en un artículo que la frase “Gracias por existir” fue una invención suya que primeramente introdujo en *La novela de Perón* y luego en *Santa Evita*. Si bien la fuente que menciona como supuesto sustento sí existe –los documentales del primer encuentro de Eva Duarte con Juan Domingo Perón– el autor confiesa haber creado la frase que después sería retomada por peronistas e historiadores como un hecho real.

los discursos es real, si la estrategia de la investigación periodística es de hecho una estrategia o una mera simulación de ella.

La palabra del otro es manipulada por el narrador en múltiples ocasiones en la novela. Al hablar con el peluquero Alcaraz, y con una sinceridad que arriesga la naturaleza objetiva de recabar datos, deja ver que su libreta sigue siendo el principal instrumento de registro: “De lo que sigue he conservado palabras sueltas, esqueletos de una lengua muerta que ya no significa nada cuando la leo de corrido. Frases como: ‘Luna Pk, festival por terremoto se lo levant ahí mismo le dij Coronel gracias por exist Esa noch largó a Imb’, nada que pueda servir a los historiadores, nada que me haya servido a mí cuando escribí *La novela de Perón*” (89). En efecto, no le sirven al autor para esa novela, pero sí para *Santa Evita*, donde la escritura del otro está en función de la memoria de quien registra, selecciona y transcribe.

Las anotaciones de palabras incompletas simbolizan la incapacidad de la palabra escrita para recuperar lo dicho en un tiempo y lugar determinado, para asir la historia completa. No importa si se es fiel o no en la transcripción, la palabra literal ya no significa nada.

Irónicamente, cuanto más se aleja el narrador de la fidelidad a la palabra del entrevistado, más íntima se vuelve su propia palabra al lector: le revela sus propias notas, su lenguaje en clave para registrar el pasado tal y como lo percibió. Si las citas no son útiles para la Historia ni para las novelas, sí lo son para un texto intermedio entre ambas, un texto que recoge despojos de las voces del otro desde la memoria de quien narra.

No obstante, la transcripción de la voz del otro también arrebató a momentos la voz de autoridad fijada por el narrador, incluso en la misma entrevista con el peluquero: “A fines de 1959, transcribí los monólogos de Alcaraz por pura inercia intelectual, y se los llevé para que los revisara. Tenía la impresión de que, al pasar su voz por el filtro de mi voz, se perderían para siempre la parsimonia de su tono y la sintaxis espasmódica de sus frases. Puede resucitar los sentimientos, el tiempo

perdido, los azares que enlazan un hecho con otro, pero no puede resucitar la realidad” (90).

Esta imposibilidad de reproducir la oralidad de manera literal en la escritura, ha sido estudiada por los teóricos del testimonio (Sklodowska, 1993; Barnet, 1998; Vera, 1992). Sin embargo, la edición de las palabras del otro genera un problema más allá de lo práctico o tedioso que resulte transcribir palabra por palabra horas de grabación.

A diferencia de la novela testimonial, *Santa Evita* replantea la voz del otro desde el plano de quien la edita. También va más allá del periodismo tradicional que exige respeto al registro textual del testimonio. Martínez-narrador reconoce la imposibilidad de ser imparcial y escribir en tercera persona, por lo que se representa como un narrador martirizado por la duda entre su palabra y la del otro. No es tan fácil ceder la voz al otro como se planteó Barnet (1998), pero hay que encontrar una forma de que todas las voces estén expresadas.

Lo que sigue, mal que me pese, es una reconstrucción. O, si alguien lo quiere, una invención: una realidad que resucita. Antes de escribir estas páginas tuve mis dudas. Cómo hay que contar esto: ¿Alcaraz habla, yo hablo, alguien escucha, o hablamos todos a la vez, jugamos al libre juego de leer escribiendo? (90).

Martínez-narrador cede el habla, pero no la escritura. La entrevista es la técnica para penetrar en el discurso del otro y obtener su historia. La ambición de mostrar al lector la “vida real”, considera Wolfe (1973), lleva al periodista a grabarlo todo.

El narrador deja que el peluquero Julio Alcaraz hable para grabar así una determinada realidad a través de su testimonio o al menos pactar con el lector que detrás de la reproducción del diálogo hay una cinta que valida la voz. Sin embargo, la voz del narrador sigue siendo el filtro.

El poder de verosimilitud que el periodismo ha dado a la grabadora<sup>69</sup> es parodiado en la novela. Martínez se burla de que este recurso sea considerado por el periodismo tradicional como una prueba de que las palabras fueron dichas y pueden volver a escucharse tal cual se pronunciaron.

Al transcribir el audio de una entrevista no se puede recuperar el sentido de una oralidad primaria (Ong, 1996), puesto que ya se ha perdido espontaneidad e inocencia. Saberse grabado, además, limita también a quien cuenta, pues sabe que su palabra no morirá en el momento sino que será perpetuada por la escritura.

Al reproducir el supuesto testimonio de Cariño, el narrador advierte que dijo mucho más de lo que el lector puede conocer a través del entrevistador: “Hubo otras frases aquella tarde pero no quiero repetir las” (349). Al no compartir todas las palabras que sólo él escuchó demuestra que el poder de la palabra escrita está en él y no en los otros.

Ante otra fuente, el dramaturgo Copi, Martínez va más allá de la mera incertidumbre de la transcripción: “Grabé durante uno de los ensayos o copié de Copi un monólogo en francés que luego él me tradujo con los residuos de lengua que le quedaban: ‘Un texto mamarracho –me dijo– pirujo y tierno como la Eva’. Algo en el límite del sonido puro, interjecciones que contenían el espectro completo de los sentimientos. Era así, más o menos” (216). La supuesta reproducción de un diálogo creado por el dramaturgo en el que se reproduce a su vez la voz de Evita es evidentemente poco confiable, pero Martínez insiste en presentarla a manera de cita textual. No sólo es incierto el método de registro –grabar o copiar– sino que la traducción es evidentemente infiel.

---

<sup>69</sup> No es gratuito que la invención del casete en 1963 coincida con el inicio del nuevo periodismo y la literatura testimonial. La grabadora se convirtió en un apoyo tecnológico básico para el trabajo de aquellos que buscaban dar la voz al otro de la manera más fiel posible, como los periodistas y antropólogos. Para Walter Ong (1982: 133-134), la expresión verbal en versión electrónica somete la palabra al espacio y origina una oralidad secundaria; tal es la revolución ocasionada por el empleo de tecnología para grabar la voz y el resto de la tecnología que ha permitido el desarrollo de los medios de comunicación electrónicos, como la radio y la televisión. Si no existiera una grabación, muchas entrevistas no hubieran llegado a convertirse en libros, considera Ong.

Además, Copi también se configura como una fuente dudosa. Después de reproducir un fragmento del discurso ficticio de “Evita” en la obra citada, el narrador critica la falta de pericia del dramaturgo para representar el habla real de la protagonista.

A diferencia de la voz viva de quien entrevista a otro cara a cara, la representación de un formato de fichas descubiertas y transcritas parodia el poder de verosimilitud del documento escrito, tradicionalmente irrefutable: “Cito ahora, casi al pie de la letra, el relato de Cifuentes, quien a su vez me repitió el relato que el Coronel le había hecho veinte años antes. Cito también algunas de las fichas que me mostró Cifuentes y sus apuntes en un cuaderno Rivadavia” (158).

Al informar con una precisión máxima sobre sus fuentes, el entrevistador hace mayor énfasis en la imposibilidad de ser totalmente objetivo. Ese “casi al pie de la letra” abre paso a la incertidumbre de la cita, que puede o no haberse transcrito tal cual. Informar que el relato ha sido transmitido de boca en boca y desde hace 20 años también aumenta la incertidumbre en relación a la imposibilidad de la memoria de retener la palabra tal cual fue pronunciada.

Otras veces, aunque la reproducción sea literal, la incertidumbre prevalece bajo la desconfianza de origen ante el informante: “Fui fiel a lo que me contó Emilio Kaufman pero no sé si Emilio fue fiel a lo que sabía de Evita. En su relato desentonaban unos pocos nombres y fechas, que he corregido al cotejarlos con las memorias de otra gente. Pude verificar que Evita estuvo internada con el nombre de María Eva Ibarguren...” (274)

Verificar resulta esencial para el narrador-investigador. Martínez hace énfasis en la falta de confianza, en la sospecha ante el testimonio, incluso el de sus amigos. La voz final del otro es corregida, desmentida: “Algunos biógrafos creen que fue Magaldi quien le consiguió el primer trabajo a Evita en la compañía de comedias de Eva Franco. No es así: él ni siquiera la vio actuar” (347-348).

Al transcribir, manipular o interrumpir la voz de los otros, el narrador mantiene un diálogo eterno como respuesta a sí mismo y a la historia que cuenta; es

su forma de tomar postura ante la realidad elegida para ser relatada. La palabra del otro, entonces, se vacía y se re-significa a través del trabajo de selección y edición arbitraria del autor-narrador. En ello radica la alteridad del discurso de la novela de Martínez: los otros están ahí, aunque a través de él mismo.

Los ecos de otros enunciados toman su lugar en el discurso de Martínez a través de las entrevistas y conversaciones que el narrador va registrando en su búsqueda de la verdad. Si “todo enunciado debe ser analizado, desde un principio, como respuesta a los enunciados anteriores de una esfera dada” (Bajtín, 1982: 281), Tomás Eloy Martínez escribe *Santa Evita* como respuesta a la ficción sobre Eva, pero también como historia alterna a la historia oficial de un país y una cultura, y como respuesta a su propia búsqueda estética.

Martínez responde a través de la representación del discurso periodístico: la inserción de citas, la evocación de conversaciones, el registro de notas y la transcripción de entrevistas. Desde una perspectiva psicoanalítica, Noé Jitrik define la inserción del otro en el discurso como un “somos hablados por los otros” (2007: 132). En la voz del narrador-entrevistador están presentes todas las voces con las que conversa a lo largo de la novela, pero que sólo pueden ser escuchadas a través de él.

#### **4.5. Tiempo-espacio de la representación de la entrevista**

El género de la entrevista está inserto en *Santa Evita* desde el lugar del registro y la memoria. Como se verá en este apartado, para contar su historia el narrador recurre a grabaciones y notas de entrevistas que tuvieron lugar hasta 20 años antes de la supuesta transcripción de los diálogos.

Estos mecanismos que en el periodismo son técnicas de investigación y convenciones de verosimilitud –registrar, grabar, transcribir– se convierten en la novela de Martínez en estrategias discursivas que permiten al narrador expresar una postura ética y estética.

#### 4.5.1. De lo privado a lo público

La entrevista periodística se genera sobre una dimensión privada y pública a la vez, dada por la naturaleza dialógica de toda conversación. Como lo establece el periodista argentino Jorge Halperín:

La entrevista es la más pública de las conversaciones privadas. Funciona con las reglas del diálogo privado (proximidad, intercambio, exposición discursiva con interrupciones, presencia de lo personal y atmósfera de intimidad), pero ésta construida para el ámbito de lo público [...] Es una conversación radial, o sea centrada en uno de los interlocutores, y en la que uno tiene el derecho de preguntar y el otro el de ser escuchado (2002: 13).

Producida en ese espacio entre lo público y lo privado, para Jitrik (2007) la conversación es una expresión de libertad. El empleo de la entrevista en el género testimonial cobra particular importancia debido a las circunstancias históricas y políticas en que las obras se producen. Como afirma el investigador argentino, la conversación es también una manera de representar las formas en que una sociedad se expresa según las circunstancias que vive.

Al término de regímenes opresivos lo que antes fue privado se vuelve público de manera natural: “cuando lo público se recupera se produce lo contrario: lo privado perdura infiltrado en la conversación pública [...] mediante si no apoyos al menos refuerzos tales como la apelación a la confesión, a la intimidad, al recuerdo personal. Lo doméstico ocupa más espacio, el lenguaje se hace menos oratorio y más llano, incluso más vulgar, el testimonio se generaliza” (Jitrik, 2007: 150).

El testimonio latinoamericano producido en un contexto posterior a las dictaduras retoma los géneros confesionales a la vez que emplea la entrevista como una herramienta para colocar al centro las voces antes reprimidas.

*Santa Evita* asume la tradición testimonial al exponer las diversas experiencias e historias de vida de los personajes para insertarlos en el lugar de la historia oficial.

Este rasgo se retoma en un sentido paródico, a la luz de la historia apócrifa posmoderna que vuelve público lo que ha permanecido en la oscuridad del registro histórico oficial (McHale, 1987).

Una entrevista que se convierte en conversación íntima en la novela es la del narrador con su amigo Emilio Kaufman, a quien originalmente busca para hablar sobre el cadáver oculto en el cine Rialto.

En otra ocasión, cuando hacia el final de la novela el narrador se entrevista con los responsables de transportar el cadáver y éstos le cuestionan sobre la veracidad de lo que Martínez-autor escribió en *La novela de Perón*, la entrevista invierte papeles y deja al entrevistador a merced de las preguntas de los otros.

La escena que transcurre en la habitación de Eva es particularmente íntima: una conversación entre marido y mujer escuchada por el peluquero, quien relata sin que los protagonistas lo sepan; es un ejemplo de testimonio que no deja lugar a dudas de la presencia del testigo. El relato de la escena está impregnado de la presencia del intruso: “La sentí desmoronarse. ¿O sólo estaba fingiendo?” (124), “Nunca voy a olvidar el llanto volcánico que se remontó en la oscuridad en la que yo me ocultaba” (125). Tanto el narrador como el lector son invitados a ese espacio íntimo, pero están obligados a ocultarse junto con el peluquero, al margen del diálogo, en silencio; se convierten en testigos mudos de la historia.

Esta escena muestra particularmente los rasgos de una historia cotidiana, íntima, convertida en nueva fuente informativa para la reconstrucción de esa otra historia del personaje. El narrador-investigador prioriza la información obtenida de una entrevista cara a cara con el testigo del hecho frente a lo ya contado sobre Eva Perón en fuentes documentales.

Entre el contexto revolucionario latinoamericano de los sesenta y setenta y la época de producción de *Santa Evita* el género testimonial se ha legitimado al grado de reconocer la experiencia personal por sí sola como un discurso incuestionable de verdad y fidelidad a lo sucedido. Martínez inunda su novela de testimonios ya no con el fin de valorar la oralidad sobre la escritura, el discurso marginal contra el del

letrado, sino para poner en evidencia la inestabilidad del pacto de verosimilitud mediante sus convenciones.

En un contexto que privilegia la subjetividad, donde lo personal toma lugar no solamente en el espacio de la intimidad sino de la esfera pública (Sarlo, 2006), la veracidad de las técnicas de reconstrucción de la historia mediante la memoria y el registro del discurso oral también despiertan sospecha.

#### **4.5.2. La entrevista como archivo**

Para transformar los eventos del pasado en hechos históricos, según la distinción planteada por Hutcheon (1989), la ficción posmoderna hace uso de los documentos archivados.

Utilizar el archivo como filtro e interpretación es una estrategia que siempre ha utilizado la ficción histórica. No obstante, en la metaficción historiográfica el mero proceso de convertir los eventos en hechos a través de la interpretación de los archivos es un proceso que convierte los indicios del pasado en representación histórica, pero una representación que no está libre de incertidumbre y sospecha:

If the archive is composed of texts, it is open to all kinds of use and abuse. The archive has always been the site of a lot of activity, but rarely of such self-consciously totalizing activity as it is today. Even what is considered acceptable as documentary evidence has changed. And certainly the status of the document has altered: since it is acknowledged that it can offer no direct access to the past, then it must be a representation or a replacement through textual refiguring of the brute event. (Hutcheon, 1989: 80).

Tanto en la historiografía como en la literatura, la representación tiene que lidiar con las formas en que conocemos el pasado; para Hutcheon esta es la obsesión de la metaficción historiográfica: “¿cómo hemos llegado a conocer el pasado hoy?”

(1989: 47). Sólo podemos conocer el pasado mediante las representaciones que tenemos de él, es decir, las narrativas basadas en los indicios o rastros de ese pasado: documentos, declaraciones de testigos y otros materiales de archivo.

En la tradición narrativa latinoamericana, esa forma de conocer el pasado desde un ángulo alterno al de la historia oficial ha sido mediante la creación de archivos de lo efímero y marginal, opuestos al archivo construido desde el poder (González Echevarría, 2000).

A partir de la popularización de las grabadoras de voz, las entrevistas grabadas, transcritas y editadas se convirtieron también en documentos que permiten, o aparentan permitir, el acceso directo a la voz del otro (Hutcheon, 1989). Si para la narrativa testimonial la grabadora fue el instrumento símbolo de objetividad (Randall, 1992), para la metaficción parodiar la transcripción de una entrevista es la forma de criticar esta pretendida objetividad.

En *Santa Evita* el narrador pareciera sostener lo dicho por el filósofo Walter Ong en relación a la fragilidad de la palabra oral: “uno sabe lo que puede recordar” (1982: 40). Emplear la entrevista como recurso implica una referencia a la cultura oral, un contexto en que la palabra se limita al sonido y su duración en la memoria es relativa (Ong, 1982). El testimonio que cuentan los entrevistados puede olvidarse de un momento a otro y por ello hay que escuchar su voz cuantas veces sea necesario, lo cual sólo es posible técnicamente mediante la grabación del testimonio y su posterior registro: “While the oral tradition has traditionally been directly connected with the cultural handing down of the past and of our knowledge of the past, its particular role in postmodern fiction is tied up with that of the trappings of realism upon which paratextuality relies. The desire for self-authenticating oral presence is matched by a need for permanence through writing” (Hutcheon, 1989: 90).

La entrevista funciona entonces como discurso de archivo, pero ¿qué hechos se convierten en historia?, se pregunta Hutcheon (1989). En *Santa Evita*, pasan a la historia aquellos hechos que los entrevistados pueden o quieren recordar para que el narrador los registre y convierta el testimonio en documento.

Sin embargo, recurrir a una fuente oral en lugar de a una documental, tradicionalmente considerada como prueba irrefutable frente a lo efímero de una conversación, problematiza la representación del discurso oral en la novela. La información obtenida por los archivos siempre será parcial (Hutcheon, 1989). Por ejemplo, el mayordomo de Evita, Atilio Renzi, cuenta una historia que el narrador coteja con archivos porque considera que su memoria es “una memoria cobarde, como él me dijo, de la que se habían desvanecido los momentos felices” (132).

Hay otros momentos de arbitrariedad evidente ante una historia sin pruebas: “Admití que no había visto ninguna prueba. ‘No puede haber pruebas’, me dijo. ‘Yo lo sé porque lo viví. A mí los historiadores no tienen por qué corregirme la memoria ni la vida’” (346). Aquí no importa ya si Evita dijo realmente lo que Cariño recuerda, la memoria tal cual sale triunfante.

Para el periodista y profesor español Miguel Ángel Bastenier (2009), la entrevista está relacionada con el campo de la memoria y la (auto) representación: el entrevistado se encuentra en un lugar definido, pero gran parte de sus respuestas son reconstrucciones.

La entrevista se emplea para conocer algo del pasado, pero conocer el pasado se ha convertido en un asunto de representación, es decir, de construir e interpretar, y no de un registro objetivo (Hutcheon, 1989; Sarlo 2006).

Producto de las largas entrevistas con el peluquero Alcaraz, y de su interpretación de ellas, el narrador de *Santa Evita* crea un guión de cine sobre el momento en que Eva Perón debe decidir sobre su candidatura a la presidencia. Cuando el narrador lee su texto a Alcaraz, éste lo interpreta como si viera su vida desde una butaca.

La forma elegida por el narrador no es gratuita: el guión de cine permite describir cómo se realizará la puesta en escena que posteriormente grabará una cámara. El narrador quiere desentrañar la escena pública vista desde lo privado, como escondido tras bambalinas, pero la ilusión se rompe con la fuerza de la memoria de la fuente informativa: Alcaraz interrumpe su lectura para indicarle detalles que podrían

agregarse o eliminarse, pero que evidencian finalmente un corte entre la ficción del narrador y la supuesta verdad del testimonio de Alcaraz.

El peluquero se convierte en censor de la verdad y cuestiona lo narrado, le pide a Martínez que deseche la escena que desea reproducir: “Si usted la muestra en ese estado lamentable, arruina el efecto majestuoso de lo que viene” (110). El personaje muestra conciencia del valor de la reconstrucción de su propio testimonio. Como el creador de la imagen más memorable de Eva, Alcaraz no puede permitir que la ilusión se desenmascare.

#### **4.5.3. La voz fragmentada**

En *Santa Evita*, la misma historia puede ser contada por diferentes voces, pero a la vez cada voz cuenta fragmentos de su memoria en diferentes tiempos. Los testimonios no se completan en una sola entrevista. El entrevistador debe emprender la búsqueda del informante para que verifique lo dicho 20 años antes, como cuando busca a Juan Alcaraz porque necesitaba “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” (103).

La incapacidad de contar la historia de manera lineal y fiel a una sola memoria es evidente: el mayordomo de Evita, Atilio Renzi, cuenta una historia 14 años después de que sucede; por ello el narrador duda de su verosimilitud y la coteja con archivos.

La historia de la vida y muerte de Eva se va conformando con los fragmentos de la vida de quienes la conocieron sólo en un fragmento: “Esta historia ha sido contada muchas veces, y nunca de una sola manera... Nada se parece a nada, nada es nunca una sola historia sino una red que cada persona teje, sin entender el dibujo.” (183).

El ir y venir a la memoria de los personajes tras largos periodos de tiempo permite que estos puedan desenvolverse en una historia propia además de la historia

central. El narrador continua la búsqueda de la historia de Eva, pero en el camino la historia de sus fuentes cambia y la suya también.

Esta tensión entre el pasado que se narra y el presente en que se narra, así como entre los eventos del pasado y el acto de procesarlos en hechos es una característica de la ficción posmoderna; hay una intensa autoconciencia del acto de narrar en el presente eventos del pasado (Hutcheon, 1989). Martínez lo demuestra particularmente hacia el final de su novela, cuando el narrador recibe una llamada a casa poco antes de la medianoche, un viernes de junio de 1989:

–¿ Quién habla? –repetí.

–Un coronel –dijo la voz–. Servicio de Inteligencia del Ejército.

Al oír ese nombre, todas las hienas del pasado me hundieron los colmillos. Hacía sólo seis años que los militares se habían retirado del poder en la Argentina, dejando tras sí la estela de una matanza atroz. Tenían la costumbre de llamar por teléfono en medio de la noche para asegurarse de que las víctimas estaban en sus casas y, cinco minutos después, abatiéndose sobre ellas, las despojaban de sus bienes en nombre de Dios y las torturaban por el bien de la patria (418).

Considerando que todo discurso está cargado de ideología (Bajtín, 1982), el narrador no puede dejar de evidenciar el contexto desde el cual está investigando una historia del pasado de su país porque también forma parte del significado que imprime a los hechos relatados. Narrar a Eva Perón implica narrar un país en represión militar, escribir sobre un pasado que sigue regresando en forma de pesadilla al presente.

El testimonio de Martínez-narrador, que coincide con la historia personal de Martínez-escritor, se representa en este pasaje como una forma de narrar un pasado que no puede tener más fuente que la experiencia individual, a tono con el deber de la

memoria que Beatriz Sarlo adjudica a los discursos sobre la Argentina posterior a la dictadura militar:

El testimonio hizo posible la condena del terrorismo de estado; la idea del “nunca más” se sostiene en que sabemos a qué nos referimos cuando deseamos que eso no se repita. Como instrumento jurídico y como modo de reconstrucción del pasado, allí donde otras fuentes fueron destruidas por los responsables, los actos de memoria fueron una pieza central de la transición democrática, sostenidos a veces por el estado y de forma permanente por organizaciones de la sociedad. Ninguna condena hubiera sido posible si esos actos de memoria, manifestados en los relatos de testigos y víctimas, no hubieran existido. (2006: 24).

Por otra parte, contar la historia no implica narrar de forma lineal, ya que el pasado es confuso, plural y sin estructura, pero sí ordenar la experiencia fragmentada de tal manera que se convierta en conocimiento.

Al elegir qué y cómo narrar lo que sus fuentes informativas le cuentan, el narrador de *Santa Evita* da sentido a los hechos representados haciendo énfasis en los procesos de construcción de cada hecho y en los de adquisición del significado (Hutcheon, 1989). El proceso resulta arduo y complejo, como lo evidencia el narrador cuando al final de la novela relata el inicio de la misma; porque *Santa Evita* no es sólo la historia de las aventuras de un cadáver, sino la de un autor en busca de la mejor forma de narrar un fragmento de la historia de su país:

Así estuve tres años: esperando, rumiando. 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. ‘Era una santa y punto’, me dijo un día la actriz que le había dado refugio cuando llegó a Buenos Aires. ‘Si lo sabré yo, que la conocí

desde el principio. No sólo era una santa argentina. También era perfecta.' Acumulé ríos de fichas y relatos que podrían llenar todos los espacios inexplicados de lo que, después, iba a ser mi novela. Pero ahí los dejé, saliéndose de la historia, porque yo amo los espacios inexplicados... 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. (422-423).

Si Tomás Eloy Martínez hubiera querido escribir una novela histórica tradicional, esos “ríos de fichas y relatos” podrían haber sido empleados para llenar los huecos de la historia oficial. Pero el escritor no buscó la verdad única sobre Eva Perón, sino escribir y reescribir su historia en diálogo continuo y quizá interminable con el pasado. Martínez escribe entonces, una y otra vez, un fragmento de América Latina desde otro ángulo y otras formas discursivas, con otras fuentes informativas, para dar nuevo sentido a los hechos. En este proceso, el discurso periodístico impregna al novelesco y viceversa, hasta que la transición de un género a otro renueva a ambos.

## CONCLUSIONES

“Todo hablante es de por sí un contestatario,  
en mayor o menor medida:  
él no es un primer hablante,  
quien haya interrumpido por vez primera  
el eterno silencio del universo”

**M. Bajtín**

En el mes de la publicación de *Santa Evita* en 1995, el diario estadounidense The New York Times publicó un artículo en el cual se reseña la novela y se entrevista a Tomás Eloy Martínez. Llama la atención que el texto no forme parte de su sección de libros, sino de las noticias internacionales. El estilo de su encabezado se asemeja más al utilizado para informar sobre un descubrimiento o un hecho noticioso que al que da cuenta de una novedad editorial: “Eva Peron's Corpse Continues to Haunt Argentina” (Sims, 1995). El artículo se centra en los nuevos datos que la novela aporta a partir de los testimonios de los informantes militares citados por Martínez; las preguntas del entrevistador a Martínez se refieren sobre todo a las fuentes consultadas para la obra.

Un caso similar sucede dos años después en el diario argentino *La Nación*, que publica una entrevista a Domingo Tellechea bajo el titular “El cadáver de Evita, otra vez en el centro de una controversia” (Reinoso, 1997). Argumentando con su autoridad de testigo y restaurador en 1974 del cadáver embalsamado de Eva, Tellechea declara que la novela de Martínez contiene “inexactitudes y fabulaciones”.

Tomás Eloy Martínez no dejó de advertirlo en *Santa Evita*: “Las fuentes sobre las que se basa esta novela son de confianza dudosa” (153). Sin embargo, es interesante cómo la convención de verosimilitud que simboliza el testimonio como forma discursiva puede crear una incertidumbre tal que transforme la ficción en fuente de documentación histórica.

Así como hay quienes refutan la novela de Martínez, al entenderla como discurso histórico mal documentado, en el perfil sobre Eva Perón que el historiador mexicano Enrique Krauze incluye en su libro *Redentores, ideas y poder en América Latina* (2011) se observa el caso contrario. Llama aquí la atención que en su libro, evidentemente de investigación histórica, Krauze cite la novela de Martínez como una fuente histórica más, a la par de biografías como la de Alicia Dujovne Ortiz. Aunque no es este el espacio para analizar la validez de los métodos de investigación de Krauze, sí es interesante constatar cómo el contenido de una novela se convierte en discurso verosímil al ser reproducido en un texto con formato historiográfico. Los supuestos testimonios, cuidadosamente contruidos por el novelista, son citados por Krauze como fuentes válidas por haber sido “documentadas” por Martínez, al que se refiere como “gran detective”.

Así también, la frase inventada por Martínez y que pone en labios de Eva al momento de conocer a Perón, “Gracias por existir”, se legitima por medio del historiador Krauze como ya se había legitimado por los peronistas que labraron las palabras en mármol para colocarlas en un museo de su partido, como si realmente hubiera sido una frase célebre de Eva Perón (Martínez, 2004).

El problema teórico de las fronteras porosas entre géneros, como lo demuestra Martínez, se convierte también en un problema de lectura, de “qué es qué” cuando se trata de contar un evento. Él llama “efecto de contigüidad” a esa capacidad del discurso ficcional para impregnarse de las características de verdad del periodístico (Martínez, 2004). En esta tesis he querido desentrañar el significado de dicho efecto y mostrar que la relación entre literatura y periodismo es tan compleja que va más allá de las convenciones de ficción o verosimilitud de sus géneros discursivos.

Tomás Eloy Martínez emplea la palabra de los otros para representar una historia sobre Eva Perón. Para explicarlo, me basé en los estudios de Bajtín sobre géneros discursivos, quien propuso analizar toda emisión individual de voz como la respuesta a la de otro hablante. En este sentido, se puede observar a *Santa Evita* como un eslabón más en la cadena de relatos sobre la vida de Eva. Para reflexionar sobre su significación histórica y estética, por lo tanto, era importante identificar a quién

responde y cuál es la finalidad de su diálogo. Martínez responde al exceso de testimonio y a la historia oficial con una parodia del discurso periodístico imposibilitado para encontrar la verdad.

Escuchar al otro y representar su discurso en forma de entrevista genera en la novela una sensación de diálogo continuo, propio de los géneros primarios donde tiene lugar un cambio real de los sujetos discursivos. Este cambio real está representado en forma de cita directa y el lector se convierte en testigo de una conversación, que pudo o no haber sucedido en la vida real, pero sin duda sucede en la ficción.

Cuando el narrador aclara que “en esta novela plagada de personajes reales, los únicos a los que no conocí fueron Evita y el Coronel” (58), el juego con la ficción es irrefutable. Se refiere a sus fuentes como personajes y no como personas, pero advierte que son reales. A la vez, desestabiliza, mediante la parodia, la credibilidad que supuestamente debe tener el lector ante un narrador que ha escuchado de viva voz todo lo que cuenta, a pesar de no haber conocido ni a Eva Perón y ni a un significativo personaje de su historia.

Al representar de manera ficcional el diálogo con el otro, Tomás Eloy Martínez-escritor reivindica la capacidad dialógica de la novela en un sentido amplio, abarcando no sólo la experimentación de las formas literarias sino la propuesta de un nuevo diálogo con la historia de su país.

El análisis de la novela *Santa Evita* me permitió acercarme de manera más profunda al universo narrativo de Tomás Eloy Martínez. Con ello, pude determinar la influencia de su narrativa en la literatura latinoamericana así como las posibles aportaciones a un análisis profundo del papel del periodismo en el marco de la posmodernidad.

Considero que la aportación cultural de Tomás Eloy Martínez con *Santa Evita* ocurre en dos ámbitos. Por tratarse de un producto de ficción, la mayor influencia de la novela es en el ámbito literario. Sin ser ajena al contexto posmoderno en que se

crea, la novela emplea la metaficción para reflexionar desde un nuevo ángulo sobre la identidad cultural de un país y un periodo histórico determinado.

El autor demuestra que es posible dialogar desde otros ángulos con la historia reciente, personal y social. A finales del siglo XX, la novela sigue siendo el género capaz de recoger varias tradiciones discursivas para resignificarlas. En este caso, Martínez retoma los discursos de la narrativa testimonial latinoamericana, la nueva novela histórica y el nuevo periodismo para darles nuevo significado a la luz de una mirada crítica y desencantada hacia la historia.

La recreación de entrevistas en la novela refleja la intencionalidad de diálogo entre el narrador y los testigos de una historia ajena pero paralela a la oficial. En un contexto de incertidumbre y verdades a medias, el diálogo se reinventa como un recurso que desestabiliza el discurso hegemónico, como un espacio creativo y de representación del otro.

Martínez demuestra que es posible generar conocimiento sobre un personaje histórico y un país desde una escritura de frontera, más allá del grado de verosimilitud del referente.

Al representar la voz del otro como producto de supuestas entrevistas, el narrador de *Santa Evita* no busca, como la narrativa documental, consolidar el pacto de credibilidad con el lector, sino evidenciar la poca confiabilidad de las fuentes informativas mediante recursos como la parodia, la intertextualidad y la metaficción. Martínez representa la voz del otro para contar otras historias, para hurgar en la memoria y demostrar que hay más de una visión sobre los hechos, sin importar el nivel de ficción y realidad de cada testimonio.

En un ámbito secundario, pero que no debe pasar inadvertido, Martínez pone en debate el discurso periodístico en el contexto de la posmodernidad. En *Santa Evita* se representan testimonios que parodian las técnicas y recursos discursivos del periodismo. Ante la imposibilidad de representar la verdad mediante los discursos de no-ficción, la novela ofrece un espacio en el que caben todas las voces y todas las versiones de verdad imaginadas.

Por lo tanto, *Santa Evita* abre también espacio a una posible reflexión futura sobre el papel del periodismo latinoamericano, cuyo discurso puede ser, como el histórico y el literario, una representación estética del mundo referenciado. ¿Puede el periodista realmente apropiarse de la voz del otro? ¿Tiene sentido citar un testimonio para dar verosimilitud a la historia contada? ¿Qué implica ocultar la voz del periodista o, al contrario, levantarla al grado de convertirlo en protagonista de la historia?

La noción tradicional de que el periodismo es objetivo porque transcribe fielmente el discurso del otro es simplemente contradictoria. El papel del periodista como mediador de las voces entrevistadas es más complejo de lo que aparenta su representación en los diarios, y tiene implicaciones éticas y estéticas como las de toda narrativa.

Ante la imposibilidad, tanto de la literatura como del periodismo, de desentrañar el hecho histórico, la metaficción histórica latinoamericana ofrece un espacio de diálogo con mayor libertad para contar las otras historias.

La representación del diálogo es una forma de aprehender la palabra ajena sin perder de vista el lugar desde el cual se reproduce, recrea o inventa. Representar hoy el testimonio en la ficción latinoamericana implica ir más allá de un compromiso político por dar voz al otro, aunque sin abandonar la búsqueda de una identidad cultural común y el cuestionamiento a los límites entre el discurso propio y el ajeno.

Por todo lo aquí expuesto, considero que *Santa Evita* puede leerse como una parodia del discurso periodístico. La intención de la parodia, como define Hutcheon, siempre es doble: de distancia crítica y de homenaje. Para Tomás Eloy Martínez la novela es el espacio que permite homenajear el nuevo periodismo y el género testimonial de compromiso político de los sesenta, pero también cuestionar el exceso del testimonio como fuente única de información y como estrategia para generar credibilidad.

Mediante la novela Martínez puede recrear testimonios posibles, inventar frases nunca dichas por personajes históricos o construir escenarios de entrevistas nunca realizadas. El autor posibilita, a través del discurso ficcional, una visión del

periodismo no como un discurso verosímil de convenciones fijas e inamovibles, sino como un espacio de posibilidades artísticas y de significación más allá de lo pensado por el nuevo periodismo o los géneros tradicionales, atrapados en la cada vez más imposible objetividad e inmediatez.

Martínez configura a su narrador como un investigador que cuenta no sólo el proceso de sus hallazgos sino la dificultad de enfrentarse a la escritura de la voz del otro. Al no poder asir la realidad objetivamente, el narrador opta por la primera persona, el yo que ha sido tan polémico para el discurso periodístico. En *Santa Evita*, Martínez manifiesta artísticamente lo que concluye en sus artículos académicos y periodísticos: la imposibilidad de dibujar la realidad sin hablar de uno mismo.

Tomás Eloy Martínez elige ser testigo ficticio porque la única verdad posible está en la conciencia y las búsquedas del narrador (2004). Después del vacío que siguió a los ideales políticos de la narrativa de los sesenta y setenta, queda escribir novelas para recuperar imaginarios y mitos, dialogar con la cultura.

¿Cómo representar la realidad? Para explicarlo Martínez recupera el relato de Borges en *El Hacedor* sobre los cartógrafos que en su afán por el detalle y la fidelidad a lo real dibujan un mapa inútil del tamaño del imperio representado. Esa es para él la mejor metáfora del absurdo de representar la realidad. Cuando no hay verdad absoluta posible, tampoco hay género puro capaz de representar fielmente los hechos. Queda la intención de quien escribe de provocar y recrear el diálogo con los otros, entre las fronteras porosas de los múltiples discursos que dibujan su versión de realidad.

## APÉNDICE. Referentes históricos

Los elementos mágico-realistas<sup>70</sup> –como las flores amarillas que aparecen en los lugares donde ha estado el cadáver de Eva o la maldición que el narrador asegura ha caído sobre él desde que inició su investigación– son parte significativa de *Santa Evita*. Sin embargo, la novela tiene un referente histórico tan evidente que resulta imposible separarlo de la ficción y, por lo tanto, es necesario tomarlo en cuenta para una interpretación completa de la obra.

Aunque las acciones centrales de la obra se desarrollan en el contexto posperonista, la dictadura de Juan Domingo Perón es un eco que permea toda la novela. Es necesario, por lo tanto, acercarse al peronismo para dimensionar a profundidad los mitos que sobre Eva Perón exhibe y cuestiona Tomás Eloy Martínez en su novela. Si *Santa Evita* es capaz de explorar una parte del espíritu argentino y revivir viejas polémicas es porque el mito del peronismo está aún vivo en la memoria colectiva del pueblo argentino.

### A. El peronismo

Con *Santa Evita* el lector asiste a la revisión de la historia de uno de los movimientos populares que ha representado un papel trascendente en la lucha de clases latinoamericana: el movimiento peronista en Argentina. Desde la organización de un partido político que enarbolaría en sus primeros años la esperanza de cambios en beneficio de las clases desprotegidas, el peronismo se originó como una forma de resistencia ante el poder hegemónico de su país y la búsqueda de mejores condiciones de vida para la clase obrera y campesina. En su origen, el movimiento peronista

---

<sup>70</sup> Es posible advertir en *Santa Evita* ciertos rasgos de inspiración mágico-realista si se toman en cuenta las reflexiones de Seymour Menton sobre tres conceptos que suelen confundirse en la crítica literaria: “cuando los sucesos o los personajes violan las leyes físicas del universo, como en *Aura* de Carlos Fuentes, la obra debería clasificarse de fantástica. Cuando esos elementos fantásticos tienen una base folclórica asociada con el mundo subdesarrollado con predominio de la cultura indígena o africana, entonces es más apropiado utilizar el término inventado por Carpentier: lo real maravilloso. En cambio, el realismo mágico, en cualquier país del mundo, destaca los elementos improbables, inesperados, asombrosos PERO reales del mundo real” (2003: 30). Ver apartado 1.4 para más información sobre el realismo mágico y su relación con el contexto intelectual de Martínez.

permitió mostrar el papel histórico representado por las masas populares, cuestionar el sistema de poder y los propios sindicatos como mecanismos de organización obrera.

En los inicios de la década del sesenta Argentina era un gran centro de desarrollo industrial, en su mayor parte producto de la inversión extranjera. El desarrollo de mano de obra cada vez más tecnificada, las migraciones del campo a la ciudad y el crecimiento demográfico, contribuyeron a formar a la masa popular como la más amplia clase social, que a su vez generaría diversos modos de interacción y poder: “En lugar de las clases proletarias del occidente europeo, en América Latina, como resultado del propio capitalismo dependiente, prevalece una masa popular formada por un amplio sector arcaico decadente y un estrecho sector de trabajadores urbano-industriales” (Oliver, 2005: 86)

Esta conformación de la masa popular también obedece a la inserción de los países latinoamericanos en el sistema económico internacional y a las características de la estructura productiva que generaron grupos sociales específicos en interacción.

Si el movimiento peronista, como otros movimientos obreros en América Latina, resulta relevante es precisamente por la conciencia de clase con que asumió la lucha contra el sistema capitalista opresivo, desde el interior de los sindicatos que luego se volvieron contra sus propios representados. El historiador y sociólogo argentino Sergio Bagú (citado en Oliver, 2005) explica lo anterior como consecuencia de la transformación de las clases oligárquicas en clases dominantes nacionales a partir de la admisión de otras clases, mientras éstas reproduzcan y no afecten los intereses de la clase en el poder; en caso contrario, las clases serán desplazadas.

La situación también puede explicarse desde la idea del filósofo boliviano René Zavaleta sobre la autoderminación de las masas. Partiendo de la premisa de que la historia de las masas es siempre una historia contra el Estado, el investigador define a esta clase como “la sociedad civil en acción, o sea, un estado patético, sentimental y épico de la unificación” (1990: 86).

Zavaleta define el principio de autodeterminación de la masa como necesidad inherente a todo ser humano y que podría explicar la esencia de todo movimiento social:

El principio de autoderminación de la masa está hablando del aspecto de la grandeza de la especie [...] Pero el acto de la autodeterminación como momento constitutivo lleva en su seno al menos dos tareas. Hay, en efecto, una fundación del poder, que es la irresistibilidad convertida en pavor incorporado; hay, de otro lado, la fundación de la libertad, es decir, la implantación de la autodeterminación como una costumbre cotidiana. Es aquí donde la masa enseña el aspecto crítico de su propia grandeza (86).

Estas ideas son particularmente interesantes para explicar el desarrollo de los movimientos populares obreros de la segunda mitad del siglo XX en América Latina como manifestantes de las necesidades de una sociedad civil en desarrollo.

Con amplias zonas de litoral, una tierra fértil y en consecuente un alto nivel de exportaciones –en gran parte debido a la calidad de su carne de res, pero también de cuero y productos agrícolas–, Argentina se mostró ante el resto de los países sudamericanos como una potencia con las más altas esperanzas de desarrollo y modernidad.

En cuanto a la conformación de las clases sociales, a diferencia de países como México, Chile o Brasil, en Argentina la escasa población indígena y el poco campesinado permitieron la formación de una sólida clase oligarca sin interacción con otros grupos sociales (Skidmore, 1995).

La clase obrera argentina conformada por inmigrantes europeos, principalmente italianos, se originó a principios de la colonia y se fortaleció después de la independencia. Para mediados del siglo XX era ya una presencia consolidada y con conciencia de clase.

La historia del movimiento obrero, en consecuencia, tiene una trayectoria que abarca desde finales del siglo XIX, cuando anarquistas y socialistas europeos originaron el Partido Socialista en 1895.

La lucha por el poder y el descontento ante la clase dirigente que buscaba modelos externos de desarrollo ya se había manifestado en 1910 en una protesta provocada por la oligarquía y la clase media ante la élite liberal. La represión y caza de los dirigentes provocó la muerte del movimiento anarquista, pero dio inicio a una actividad huelguística de la clase urbana que habría de permanecer latente hasta la década de los cincuenta.

La organización más formal de la clase obrera y su reivindicación como grupo de poder, no obstante, fue motivada por Juan Domingo Perón, desde su cargo como Secretario de Trabajo –a partir de 1943– durante el gobierno de José Uriburu.

Perón había contribuido al golpe de estado para derrocar al anterior presidente, Ramón Castillo. En poco tiempo convirtió un puesto de poca importancia, según Skidmore, en un bastión de fortaleza: “Utilizando tanto el palo como la zanahoria, Perón engatusó a los trabajadores industriales [...] hizo del movimiento sindical un recurso propio y en parte por esta influencia se convirtió después en ministro de la Guerra y vicepresidente de la nación” (Skidmore: 100).

La hábil estrategia política de Perón, pero también su personalidad autoritaria y ambiciosa, con gran capacidad de organización y liderazgo permitió, según el politólogo Marcos Kaplan (1977), aprovecharse de las condiciones que el contexto ofrecía debido al control del estado: afluencia de recursos financieros, aumento de los sectores trabajadores y populares, y carencia de experiencia sindical y política, de ideología propia y dirección eficaz e independiente, además del aumento de necesidades materiales y psicológicas. Todo esto con el apoyo de las fuerzas armadas, la iglesia, la policía y la burocracia gubernamental, además de la simpatía de los inversores y el gobierno británico.

La canalización política de los movimientos sociales a través de organizaciones obreras oficiales fue consolidándose:

Las viejas burocracias sindicales, de orientación socialista y comunista, son desplazadas o subordinadas por la represión o el soborno. En su lugar surge un nuevo sindicalismo de masas, dependiente del estado, a través del otorgamiento de la legalidad gremial y de concesiones materiales y profesionales (mejoras de salarios y de condiciones de trabajo, arbitraje estatal favorable en los conflictos laborales, protección a dirigentes y delegados frente a la prepotencia patronal). El nuevo edificio sindical es coronado por la Confederación General del Trabajo única que, como los sindicatos base y las federaciones, es controlada por una nueva promoción de dirigentes caracterizados por el arribismo, la incondicionalidad y el burocratismo. (Kaplan, 1977: 21-22).

Desde el inicio de esta política, sin embargo, se evidenció que el espíritu no era meramente populista. La política obrerista se complementó y justificó ante los empresarios por el control de las masas trabajadoras que mantenía el orden y la paz social, y por el apoyo del Estado a la industria y el comercio, de capital nacional y extranjero por igual.

Convertido ya en “héroe de los desposeídos”, Perón ganó las elecciones presidenciales de 1946. Su propaganda enfatizaba mejoras sociales, lucha contra la oligarquía y el imperialismo yanqui, además de la promesa de mantener el orden social y combatir el comunismo. De esta manera, se instauró un poder que duraría más de 60 años y que sería el de mayor influencia en la historia contemporánea de Argentina: durante los periodos de 1946-1952, 1952-1958 y, luego de un exilio de 18 años, el periodo final de 1973-1978.

Desde su campaña electoral, Juan Perón contó con el apoyo de su esposa Eva Duarte, una actriz de radio de condición humilde originaria del interior del país que en poco tiempo sobrepasaría la propia popularidad de Perón.

Los Perón consolidaron un sistema de fuerte concentración de poder con base en la doctrina nacional justicialista, bajo la cual “aparece un conglomerado ideológico incoherente, en el que se entrecruzan y colisionan elementos de la filosofía tomista medieval, falangismo español, principios del ‘Welfare State’, seudomarxismo reinterpretado por apóstoles provenientes de la izquierda tradicional y convertidos a un nuevo evangelio nacional-populista.” (Kaplan: 25).

La pareja presidencial aprovechó la llamada década infame –a partir de la caída de Irigoyen y hasta 1943– para darse a conocer. Argentina entonces era un país que se desenvolvía en un ambiente de fuerte explotación hacia los campesinos y monopolios extranjeros que impedían el desarrollo del capital interno y dejaban pocos beneficios reales a la economía nacional.

Ante este panorama, Emilio Romero, en su prólogo a la edición española de la biografía de John Barnes *Eva Perón* (1979), se pregunta cómo es que la pareja Perón llegó a la escena política argentina y de ahí a convertirse en el símbolo de una esperanza común al pueblo argentino:

¿Cómo aparecen Perón y Eva Duarte en Argentina? El coronel Perón [...] era un militar de Academia, culto, ambicioso, y con curiosidad de saberse mundo [...] Su Naguib fue Farrell. Sus lecturas eran Plutarco y Clausewitz, y de Marx pasó de corrida, porque el biotipo de Perón no era el de un marxista, sino el de un ‘nacionalista social’. Su conciencia era socialista, pero su nacionalismo era afrancesado y liberal... Desde el presidente Irigoyen alentaba en el país el sentimiento de librarse de los expoliadores extranjeros. Este sentimiento lo recogió Perón, y se lo transmitió a Eva. Esta lo recibió en éxtasis místico, y empezó a soplar el vendaval justicialista... Lo original de Eva y de Juan Perón fue su ‘socialismo’. No era el socialismo histórico, puesto que éste se aliaría con los que derrocaron el peronismo. No tenía el peronismo las bases marxistas de Europa. Era simple, sencillo, antidogmático. Había definido solamente la justicia y no la igualdad. Era un breve credo para los pobres y explotados.” (11-15).

Sin postura ideológica definida entre las ya conocidas, es el mismo Perón quien crea su teoría para la acción. “Las veinte verdades fundamentales del justicialismo”, enunciadas el 17 de octubre de 1950 por Juan Domingo Perón desde su balcón de la Casa Rosada, representan la ideología gobernante y sus propósitos hacia el pueblo. Resaltan la caracterización popular del peronismo, el trabajo como derecho y deber, la exaltación de la patria, el movimiento y el hombre como valores del peronista, los niños como sector privilegiado, el justicialismo como doctrina social para una Argentina justa, libre y soberana, y la democracia como “aquella donde el gobierno hace lo que el pueblo quiere y defiende un solo interés: el del pueblo” (Arciniegas, 1956: 69).

A través de éste y otros discursos, Perón y su esposa motivaron al pueblo para unirse a su causa, pero también expresaron una ideología que fue impregnando de su poder a todas las clases. El modelo político del peronismo pudo consolidarse, según el investigador en ciencias políticas argentino Marcelo Cavarozzi (1984), por varios elementos estrechamente vinculados: la relación directa entre el líder y las masas, la presencia de los sectores populares en la escena política garantizada por el mismo Perón y la concepción del peronismo como movimiento nacional por encima de intereses sectoriales de clase.

Finalmente, las consecuencias del peronismo en el poder se encuentran en las contradicciones del movimiento:

El despliegue de la fórmula política del peronismo tuvo efectos contradictorios sobre la sociedad argentina; por una parte, contribuyó a tornarla socialmente más pluralista e igualitaria; por la otra, tendió a restringir la vigencia de modalidades autónomas de participación política de los sectores populares y [...] favoreció la creación de un aparato sindical centralizado, que reprimió sistemáticamente las expresiones de posiciones disidentes y las acciones de protesta obrera no sancionadas oficialmente [...] la clase obrera se incorporó a la

escena política argentina, de la cual había estado excluida [...] por primera vez, el discurso estatal invocó a la clase obrera como sujeto social transformando la temática de sus derechos en una cuestión política (Cavarozzi, 1984: 201-202).

El inicial populismo de Perón fue entrando en crisis. En gran parte había sido posible por el buen estado de la economía mundial y la estabilidad económica de Argentina debido a sus exportaciones. A medida que bajaron las exportaciones, las tensiones entre los grupos sociales dominantes y el peronismo se agudizaban debido a las arbitrariedades, el autoritarismo y la demagogia que representaba el gobierno.

A esta situación se sumó la muerte de Evita el 26 de julio de 1952, que se llevó consigo parte de la popularidad y carisma del régimen. La consecuencia fue un primer derrocamiento del gobierno de Perón, por medio del golpe militar de 1955 que lo llevó al exilio en España.

Si el regreso de Perón en 1973 fue posible (y aún después de su muerte, prevaleció su partido en el poder) se debió en gran parte al poder de las masas peronistas como movimiento obrero consolidado.

Durante su último periodo en el poder, sin embargo, ya no contaba con el apoyo de las mayorías. A su muerte, el 1 de julio de 1974, le sucedió su nueva esposa y entonces Vicepresidenta, Isabel Perón (María Estela Martínez), quien se convertiría en la primera mujer presidenta de Argentina. “Isabelita” dependió de José López Rega, ministro de Bienestar Social y secretario particular a quien se le atribuía la dirección de un grupo terrorista de derecha (la Triple A o Alianza Anticomunista Argentina) y hasta actos de brujería (Torre, 2001).

La figura de Isabel nunca alcanzó la popularidad de la anterior esposa del dictador: “Perón siempre echaba a alguien por delante. Fue el empresario y promotor de Eva. Eva le dio juego. Isabel fue un desastre.” (Barnes: 10). Ante un clima de

indefiniciones, de crisis política y económica, Isabel y sus colaboradores fueron derrocados por un golpe de estado militar el 4 de marzo de 1976.

De esta manera se cerró el ciclo peronista que sólo habría de asomarse de nuevo a Argentina, en forma de su Partido Justicialista y con sus variantes, durante la presidencia de Carlos Menem en 1989 y 1995. El partido continuaría al frente con los gobiernos de Néstor Kirchner (2003-2007) y su esposa Cristina Fernández de Kirchner (2007-2011; 2011-2014).

## B. Eva Perón

Eva Ibaguren nació el 7 de mayo de 1919 en Los Toldos, provincia de Buenos Aires y murió en la capital argentina el 26 de julio de 1952 a causa de un cáncer<sup>71</sup>. Hija de una relación extramarital de su madre Juana Ibaguren con Juan Duarte, no recibió el apellido paterno como los hermanos que le precedieron: Elisa, Blanca, Juan y Erminda. Su padre pertenecía a una familia influyente en Chivilcoy y estuvo casado hasta su muerte con Adela d'Huart.

En 1930 la madre se trasladó con su familia a Junín, de donde cinco años después Eva partió hacia Buenos Aires para perseguir su sueño de convertirse en actriz. Durante 10 años Eva realizó papeles menores en diversas películas y radionovelas de producción nacional, hasta que conoció al general Juan Domingo Perón, entonces Ministro de Trabajo. Perón y Evita vivieron juntos casi desde entonces y se casaron en 1945, un año antes de que Perón asumiera la presidencia por primera vez.

Llamada “Evita” por sus seguidores y “la yegua” entre sus enemigos, como esposa del presidente de Argentina Eva Perón se distinguiría por su constante labor social a través de acciones con marcada inspiración populista: desde otorgamiento de viviendas, ropa y alimentación, hasta el cumplimiento de las más excéntricas peticiones, como vestidos de novia o algún viaje. Eva se convirtió en la santa patrona de las clases populares.

Lo anterior fue posible sobre todo a partir de su fundación de ayuda social. Esta institución fue creada en 1948 como una especie de venganza contra las actividades de caridad que las damas de la aristocracia argentina monopolizaban hasta entonces, pero se convirtió en la empresa más importante de Argentina. Nunca se supo con exactitud sobre su administración, ya que Evita afirmaba no llevar contabilidad precisa. Tampoco se supo si de ahí provenía el financiamiento para las ostentosas joyas y la elegante vestimenta de su fundadora, o el de las actividades que

---

<sup>71</sup> A excepción de las citas explícitas que refieran a otra fuente, la información biográfica sobre Eva Perón aquí presentada se refiere a la biografía realizada por Noemí Castiñeiras (2001). Se elige esta fuente por ser representante de la historia oficial, ya que fue publicada por la Fundación de Investigaciones Históricas Eva Perón, que además sostiene la página web oficial de este personaje histórico.

fomentaban ilusión de progreso y que la hicieron trascender en la memoria del pueblo argentino: construcción de viviendas, escuelas, hospitales, parques, retiros, centros recreativos, colonias de vacaciones para trabajadores, una ciudad de los niños, regalos de navidad y hasta envíos de ayuda solidaria a otros países.

La fundación, no obstante, también tuvo su papel de legitimadora del poder presidencialista autoritario, ya que, según Barnes, en ésta confluían las contribuciones supuestamente voluntarias de empresarios, trabajadores sindicalizados y los principales personajes de las élites argentinas.

Otra de las acciones públicas que distinguieron a Eva fue el impulso al derecho al voto femenino (Bellota, 2008). En 1947, después de una gira diplomática por Europa, que incluyó una audiencia con el Papa Pío XII en el Vaticano, logró que se aprobara una ley para otorgar derechos políticos a las argentinas. En consecuencia, las mujeres contribuyeron con su voto a favor de la reelección de Juan Domingo Perón, quien asumió la presidencia por un segundo periodo en 1951.

Para entonces, la salud de Eva empezaba a deteriorarse a causa del cáncer que padecía y tuvo que someterse a intervenciones quirúrgicas que la debilitaban cada vez más. Esta fue al parecer la razón por la que declinó, en un acto masivo en la Avenida 9 de Julio en Buenos Aires, la candidatura a la vicepresidencia de la república que el partido peronista le había ofrecido para la tercera campaña presidencial de su esposo.

Con Juan Domingo Perón instalado por tercera vez en la presidencia, Eva Perón falleció a los 33 años de edad, el 26 de julio de 1952. Ese mismo día, el doctor Pedro Ara fue llamado a la casa presidencial para iniciar los trabajos de embalsamamiento del cuerpo de Eva, ya que según Perón este había sido el deseo de su esposa para que el pueblo pudiera despedirse de ella.

El 9 de agosto sus restos fueron expuestos en el Congreso de la Nación y posteriormente trasladados al edificio de la Confederación General del Trabajo (CGT). Ahí el doctor Ara instaló un laboratorio que permitiría seguir conservando el cuerpo de Eva en buen estado hasta que se terminara el monumento donde debían enterrar su cuerpo.

Los trabajos de conservación de Ara en la CGT terminaron en 1955, cuando Perón sería destituido del poder por un golpe de estado. La inestabilidad política que marcó esta época y los complejos intereses de los personajes involucrados con el poder provocó una procesión casi inverosímil del cadáver de Eva.

Para evitar el culto a Eva, los diversos gobiernos que sucedieron a Perón tras el golpe de estado que lo derrocó mantuvieron oculto el cadáver por varios lugares de Argentina e incluso del extranjero. El viaje del cadáver inició cuando el general Pedro Eugenio Aramburo se hizo cargo del nuevo gobierno y ordenó al teniente coronel Carlos Moore Koenin, con oficiales del servicio secreto militar, que retirara el cadáver de la CGT.

Los militares mantuvieron oculto el cadáver hasta que decidieron sacarlo del país y enterrarlo en Milán en 1957, en una operación a cargo del Coronel Héctor Cabanillas, según relata Bellota (2008). En los siguientes 16 años, con Perón en el exilio, el destino del cadáver de Eva fue un enigma y se convirtió en una obsesión para los argentinos.

Cuando Arturo Frondizi asumió la presidencia en 1958, la madre de Eva, Juana Ibarburen, solicitó conocer el paradero del cadáver pero el nuevo presidente afirmó desconocer el caso.

En 1971, después de varios golpes de estado y presidencias efímeras en Argentina, Juan Domingo Perón reclamó los restos de Evita al presidente argentino en turno, Alejandro Agustín Lanusse. Ese mismo año el embajador Jorge Rojas Silveyra y el coronel Héctor Cabanillas trasladaron el cadáver de Eva de un cementerio en Milán donde había estado oculto a la casa en Madrid donde Perón vivía su exilio.

Perón fue reelegido en 1973 y regresó a Argentina con su nueva esposa, Isabel Martínez, como vicepresidenta. El cadáver, no obstante, permanecería en Madrid hasta que Isabel, una vez en la presidencia después de la muerte de Perón en 1974, se vio obligada a regresarlo a Argentina debido al reclamo de los Montoneros.

El 17 de noviembre de 1974 el cadáver de Eva arribó al aeropuerto de Buenos Aires en una ceremonia secreta, ante el temor del gobierno de que el hecho motivara aún más a los grupos guerrilleros que estaban en su contra. El cadáver fue enterrado en la quinta de Olivos junto al de Perón. Sin embargo, en 1976 otro golpe de Estado derrocó a Isabel y el nuevo presidente de facto, Jorge Rafael Videla, sacó ambos cuerpos de la quinta antes de instalarse en ella. El cadáver de Eva fue finalmente devuelto a los Duarte y desde el 22 de octubre de 1976 está sepultado en una bóveda familiar del cementerio de La Recoleta, en Buenos Aires.

Las interpretaciones sobre la figura de Eva Perón son tan variadas como enigmática sigue resultando su figura histórica. Su vida se ha mitificado y representado de tan diversas formas. Aunque abundan anécdotas sobre el carácter fuerte y caprichoso de la primera dama, la imagen idílica oficial que se difunde es la que el propio Perón decidió sostener después de su muerte: “Evita era puro amor por el pueblo. Era una maravilla. Una muñeca de belleza, acompañada de una tremenda fe. Esa fe, estaba depositada en su amor al pueblo y en su amor por mí. Porque en mí, veía ella la encarnación de ese amor popular.” (Rom, 1980: 111).

Esta idea de Eva como objeto moldeado por Perón a su propia conveniencia lleva a Beatriz Sarlo a considerar que “mantener a Eva Duarte en las sombras hubiera sido difícil; también hubiera sido poco inteligente. Estaba allí, dueña de un conjunto de habilidades proxémicas que no alcanzaban para triunfar en el cine o el teatro, pero eran más que suficientes en un momento en que la política recién comenzaba a mostrarse como puesta en escena y difundirse como evento mediático en la prensa escrita y la radio” (1999: 343).

Por otra parte, la concepción de Evita como sombra de Perón, asumida por ella misma a pesar de la fuerza que su sola presencia imponía, hace difícil deslindar sus acciones políticas independientes de las del esposo, así como hablar de feminismo en toda su extensión. Aunque no puede tampoco olvidarse que fue ella la impulsora del voto femenino y de la divulgación de una conciencia de la fuerza y valor del papel de la mujer en la sociedad.

Estas obras, sin embargo, al igual que la creación de un Movimiento Peronista Femenino, pretendían sobre todo fines políticos de adhesión a la causa peronista más que la búsqueda de una emancipación de carácter feminista como tal. Sus discursos dirigidos a las mujeres destacan la reivindicación de éstas en la política, pero también una firme creencia en los valores tradicionales de la mujer como responsable del hogar y educadora de las futuras generaciones de peronistas.

La función de la mujer como “colaboradora” del movimiento está en una ciega pleitesía a Juan Domingo Perón que como Eva, todas deben imitar: “A veces pienso que Perón ha dejado de ser ya un hombre como los demás; que Perón es un ideal encarnado. Y este pensamiento es el que debemos meditar y difundir las mujeres del movimiento peronista femenino. Perón es el ideal argentino hecho figura de hombre. Es el viejo ideal de todas las esperanzas argentinas hecho carne. Por eso el movimiento político puede tenerlo como líder único.” (Perón, 1975: 160).

Aunque para Beatriz Sarlo (1999) Eva es un personaje transparente, contraria al enigmático marido, su figura se convierte, más que en un mito, en un objeto. Evita es una representación en cuerpo concreto del Estado benefactor que se inventa a sí mismo con sus peculiares vestidos, joyas y peinados.

El mito de Evita, según Sarlo, se conservó mientras ella misma se construyó como objeto simbólico, pero las representaciones posteriores han cambiado su significado: “Hoy, si seguimos usando la palabra mito para referirnos a Eva Perón, deberíamos hacer por lo menos una precisión histórica: Evita fue un mito, en el sentido político y no sólo mediático del término, hasta los años ochenta. Se desactivó en la transición democrática y, aun cuando todas las mujeres políticas argentinas todavía le paguen tributo verbal, su fuerza es mayor en el campo de los consumos culturales y de los estilos que en el de la política” (346).

En el mismo sentido, Tomás Eloy Martínez se acerca de manera no novelesca a Eva Perón cuando la describe en un artículo periodístico a propósito del estreno del musical de Alan Parker: “Eva Perón no era una santa, aunque miles de argentinos siguen venerándola como tal. Tampoco era el personaje canallesco que aparece

retratado en la primera mitad de la película. Los seres humanos son contradictorios y llenos de matices laberínticos. Rara vez se parecen a lo que se dice de ellos en los musicales de Hollywood o en los de Broadway.” (*La Nación*, 21 de febrero de 1997).

## Bibliografía citada

- ABBAGNANO, NICOLA. *Diccionario de Filosofía*. Tomo C. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- AÍNSA, FERNANDO. “La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana”. *Cuadernos Americanos*. Año 4, No. 28 (1991): 13-31.
- ARCINIEGAS, GERMÁN. *Entre la libertad y el miedo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1956.
- ARFUCH, LEONOR. *La entrevista, una invención dialógica*. Barcelona: Paidós, 1995.
- BAJTÍN, MIJAÍL [1982]. “El problema de los géneros discursivos”. *Estética de la creación verbal*. 11ª ed. México: Siglo XXI, 2003.
- \_\_\_\_\_. [1975]. “La palabra en la novela”. *Teoría y estética de la novela*. Helena Kriúkova y Vicente Cazcarra (trads.). Madrid: Taurus, 1989.
- BARNES, JOHN. *Eva Perón*. Madrid: Ultramar, 1979.
- BARNET, MIGUEL. *La fuente viva*. La Habana: Letras Cubanas, 1998.
- BASTENIER, MIGUEL ÁNGEL. *Cómos se escribe un periódico*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- BELLOTA, ARACELI. *Eva Perón. Abanderada de los humildes*. Buenos Aires: Capital intelectual, 2008.
- BEVERLY, JOHN. “Introducción. La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa”. John Beverley y Hugo Achugar (eds.). *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (número monográfico) 36 (1992): 7-18.
- BORGES, JORGE LUIS. “El simulacro”. *El hacedor*. 1960. Literatura.us. Ramón Paredes (dir.). Disponible en <http://www.literatura.us/borges/hacedor.html>, 2 de abril de 2012.
- BOURNEUF, ROLAND y RÉAL OUELLET. *La novela*. 5ª ed. Barcelona: Ariel, 1989.
- BRENTANO, FRANZ. *Sobre el concepto de verdad*. Madrid: Editorial Complutense, 2006.
- CANTAVELLA, JUAN. *Manual de la entrevista periodística*. 2ª ed. Barcelona: Ariel, 2002.
- CARPENTIER, ALEJO. “De lo real maravilloso americano”. *Tientos y diferencias*. Buenos Aires: Calicanto, 1976. 83-99.

- CASTIÑEIRAS, NOEMÍ. *Ser Evita*. Buenos Aires: Fundación de Investigaciones Históricas Eva Perón, 2001. Disponible en <http://www.evita-peron.org/part1-es.htm>, 2 de abril de 2012.
- CAVAROZZI, MARCELO. “Peronismo, sindicatos y política en la Argentina (1943-1981)”. *Historia del movimiento obrero en América Latina. Brasil, Chile, Argentina, Uruguay*. Pablo González Casanova (comp.). México: UNAM/ Siglo XXI, 1984. 200-250.
- CIRLOT, JUAN EDUARDO. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 1997.
- COMISIÓN NACIONAL DE INVESTIGACIONES. *El libro negro de la segunda tiranía*. Buenos Aires: Miradas, 1958. La Segunda Tiranía. Disponible en <http://lasegundatiranía.blogspot.com/2009/08/indice-del-libro-negro-de-la-segunda.html>, 2 de abril de 2012.
- COMISIÓN NACIONAL SOBRE LA DESAPARICIÓN DE PERSONAS. “Nunca más.” *Desaparecidos*. Eudeba. Disponible en <http://www.desaparecidos.org/arg/conadep/nuncamas/nuncamas.html>, 2 de abril de 2012.
- COPI [1969]. *Eva Perón*. Jorge Monteleone, trad. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007.
- CRISTINE, FICKELSCHERER DE MATTOS. “Tomás Eloy Martínez: una bibliografía.” *Especulo. Revista de Estudios Literarios*. 23 (2003). Disponible en [http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/bib\\_tem.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/bib_tem.html), 2 de abril de 2012.
- DALLAL, ALBERTO. *Lenguajes periodísticos*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Periodismo y literatura*. 2ª ed. México: Gernika, 1992.
- DALMASSO, MARÍA TERESA. “¿Del giro lingüístico al giro semiótico?”, en Saur, D. y E. Da Porta (eds.). *Giros Teóricos en las Ciencias Sociales y Humanidades*. Córdoba, Argentina: Comunicarte, 2008. 15-20.
- DAVIES, LLOYD HUGHES. “Portraits of a Lady: Postmodern Readings of Tomás Eloy Martínez’s *Santa Evita*”. *The Modern Language Review*. Vol. 95. No. 2 (Abril 2000). 15-423.
- DESSEIN, DANIEL. Entrevista personal realizada por Liliana Chávez. Buenos Aires. 5 de enero de 2010.
- ELIADE, MIRCEA. *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus, 1974.
- \_\_\_\_\_. *The Myth of the Eternal Return*. Nueva York: Pantheon Books, 1954.
- \_\_\_\_\_. *Tratado de historia de las religiones*. México: Era, 2004.

- FERRO, ROBERTO. *El lector apócrifo*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1998b.
- \_\_\_\_\_. *La ficción. Un caso de sonambulismo teórico*. Buenos Aires: Biblos, 1998a.
- FORNOFF, CAROLYN. *La relación estrecha entre la política y la retórica: los Estudios Subalternos, un proyecto para renovar a la izquierda*. Rice University, 2008. Disponible en [http://hispanicstudies.rice.edu/uploadedFiles/Awards\\_and\\_Prizes/2008Thesis-Fornoff.pdf](http://hispanicstudies.rice.edu/uploadedFiles/Awards_and_Prizes/2008Thesis-Fornoff.pdf), 2 de abril de 2012.
- FOSTER, DAVID WILLIAM. "Latin American Documentary Narrative." *PMLA* 99.1 (1984): 41-55.
- FUENTES, CARLOS. "Santa Evita. Diary of a reader." *Transition* 70 (1996): 44-51.
- FUNDACIÓN PARA UN NUEVO PERIODISMO IBEROAMERICANO. *Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano*. 2003. Disponible en [www.fnpi.org](http://www.fnpi.org), 2 de abril de 2012.
- GODINAS, LAURETTE. "Santa Evita: una nueva novela histórica." (Re) *Escribir la historia desde la novela de fin de siglo. Argentina, Caribe, México*. Comp. Ana Rosa Domenella. México: UAM/Porrúa, 2002. 65-81.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, ROBERTO. *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: FCE, 2000.
- GONZÁLEZ, ANÍBAL. *Journalism and the Development of Spanish American Narrative*. Cambridge: Cambridge UP, 1993.
- GONZÁLEZ, HORACIO. "El boom: rastros de una palabra en la narrativa y la crítica argentina" en Elsa Drucaroff (dir.). *La narración gana la partida, Vol. 11*, en Jitrik, Noé, (dir.). *Historia Crítica de la Literatura Argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2000. 405-429.
- GRADOS, JAIME y ELDA SÁNCHEZ. *La entrevista en las organizaciones*. 2ª ed. México: Manual Moderno, 2007.
- HALPERÍN, JORGE. *La entrevista periodística. Intimidaciones de la conversación pública*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- HERRERO-OLAIZOLA, ALEJANDRO. *Narrativas híbridas: Parodia y posmodernismo en la ficción contemporánea de las Américas*. Madrid: Verbum, 2000.
- HOLLOWELL, JOHN. *Realidad y ficción: El nuevo periodismo y la novela de no ficción*. María Elisa Moreno (Trad.). 2 ed. México: Noema, 1979.
- HUTCHEON, LINDA [1985]. *A Theory of Parody*. Champaign, IL: University of Illinois Press, 2000.
- \_\_\_\_\_. [1989]. *The Politics of Postmodernism*. New York: Routledge, 1991.

- JITRIK, NOÉ. *Fantasma semióticos: concentrados*. México: Fondo de Cultura Económica/Tecnológico de Monterrey, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Biblos, 1995.
- KAPLAN, MARCOS. “50 años de historia argentina (1925-1975): El laberinto de la frustración.” *América Latina: Historia de medio siglo*. Pablo González Casanova (ed.). México: Siglo XXI-ISS-UNAM, 1977. 1-73.
- KEATS, DAPHNE. *Entrevista*. México: McGraw-Hill, 2009.
- KERRANE, KEVIN y BEN YAGODA. *The Art of Fact. A Historical Anthology of Literary Journalism*. Nueva York: Touchstone, 1998.
- KRAUZE, ENRIQUE. “Eva Perón: La madona de los descamisados”. *Redentores, ideas y poder en América Latina*. Querétaro, México: Debate, 2011.
- LAMBORGHINI, LEÓNIDAS. “Eva Perón en la hoguera.” *Partitas*. Buenos Aires: Corregidor, 1972. El Interpretador. Poesía, Arte y Política. No. 36 (septiembre 2006). Disponible en <http://www.elinterpretador.net/28LeonidasLamborghini-EvaPeronEnLaHoguera.html>, 2 de abril de 2012.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS [1979]. *La condición posmoderna*. 9ª ed. Mariano Antolín Rato (trad.). Madrid: Cátedra: 2006.
- MARÍN, CARLOS. *Manual de periodismo*. México: De bolsillo, 2006.
- MARTÍNEZ, EZEQUIEL. Correspondencia personal vía correo electrónico con Liliana Chávez. Ciudad de México-Buenos Aires. 28 de mayo de 2012.
- MARTÍNEZ, TOMÁS ELOY. “Confesiones literarias”. *La Nación* (26 de diciembre de 1998). Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/215027-el-peso-de-la-gloria>, 7 de agosto de 2012.
- \_\_\_\_\_. “Confín”. *Hispanamérica*, Año 12, No. 34/35 (Abril - Agosto, 1983): 113-114.
- \_\_\_\_\_. “Curriculum Vitae.” No. de registro 13742 del archivo privado de *La Gaceta*. San Miguel de Tucumán.
- \_\_\_\_\_. “Evita, fiel al musical y al mercado”. *La Nación* (21 de febrero de 1997). Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/64061-evita-fiel-al-musical-y-al-mercado>, 7 de julio de 2012.
- \_\_\_\_\_. “Ficción e historia en *La novela de Perón*”. *Hispanamérica* 17 (1988): 41-44.
- \_\_\_\_\_. “Ficción, historia, periodismo: límites y márgenes.” *Telar* 1 (2004): 7-16.
- \_\_\_\_\_. [1985]. *La novela de Perón*. Montevideo: Alfaguara, 2009.

- \_\_\_\_\_. *La otra realidad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- \_\_\_\_\_. [1973]. *La pasión según Trelew*. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Mito, historia y ficción en América Latina*. Washington: Banco Interamericano de Desarrollo, 1999.
- \_\_\_\_\_. [1993]. “Prólogo” en Fuentes, Carlos. *Tres discursos para dos aldeas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- \_\_\_\_\_. [1995]. *Santa Evita*. México: Alfaguara, 2002.
- MARTÍNEZ, TOMÁS ELOY Y SUSANA ROTKER. “Oviedo y Baños: La fundación literaria de la nacionalidad venezolana” en Carmen Perilli (comp.). *Las colonias del nuevo mundo. Discursos imperiales*. San Miguel de Tucumán: Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, 1995. pp. 77-130.
- MARTÍNEZ-RICHTER, MARILY. “Tomás Eloy Martínez” en Marily Martínez-Richter (ed.), *La caja de la escritura. Diálogos con narradores y críticos argentinos*. Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 1997.
- MATTOS, CRISTINE. “Prólogo. Una poética de la incertidumbre” en Martínez, Tomas Eloy. *La otra realidad. Antología*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006. pp. 7-17.
- MCHALE, BRIAN [1987]. *Postmodernist Fiction*. New York: Routledge, 2001.
- MENTON, SEYMOUR [1998]. *Historia verdadera del realismo mágico*. México: FCE, 2003.
- \_\_\_\_\_. *La nueva novela histórica de la América Latina (1979-1992)*. México: FCE, 1993.
- MUDROVIC, MARÍA EUGENIA. “El arma periodística y una literatura ‘necesaria’. El caso de Primera Plana” en Susana Cella (dir.). *La irrupción de la Crítica, Vol. 10*, en Jitrik, Noé (dir.). *Historia Crítica de la Literatura Argentina*. Buenos Aires: Emecé, 1999. 295-311.
- OLIVER, LUCIO. “Las clases sociales de América Latina”. *Sergio Bagú, un clásico de la teoría social latinoamericana*. Guadalupe Acevedo y Jorge Turner (coords.). México: UNAM/Plaza y Valdés, 2005. 77-94.
- ONETTI, JUAN CARLOS. “Ella”. *El interpretador. Poesía, arte y política*. No. 28 (Septiembre de 2006). Disponible en <http://www.elinterpretador.net/28JuanCarlosOnetti-Ella.html>, 8 de julio de 2012.
- ONG, WALTER [1982]. *Oralidad y escritura*. México: FCE, 1996.

- PAREDES, ALBERTO. *Las voces del relato*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1987.
- PERLONGHER, NÉSTOR. “El Cadáver.” *Austria-Hungría*. Buenos Aires: Tierra Baldía, 1980. Literatura Argentina Contemporánea. Achával, Resnik & Tabacman (eds.). Disponible en <http://www.literatura.org/Perlongher/npelca.html>, 2 de abril de 2012.
- \_\_\_\_\_. [1975]. “Evita vive”. *Evita vive y otros relatos*. Adrián Cangi (ed.). Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2009. 21-33.
- PERÓN, EVA. *Eva Perón habla a las mujeres*. Buenos Aires: Editorial de la reconstrucción, 1975.
- PERUS, FRANÇOIS. *El realismo social en perspectiva*. México: UNAM, 1995.
- PIGLIA, RICARDO. “Ficción y política en la literatura argentina”. *Hispanamérica* 18 (abril 1989): 59-62.
- PIMENTEL, LUZ AURORA. *El relato en perspectiva*. 4ª ed. México: UNAM-Siglo XXI, 2008.
- PONS, MARÍA CRISTINA. “El secreto de la historia y el regreso de la novela histórica” en Elsa Drucaroff (dir.). *La narración gana la partida, Vol. 11*, en Jitrik, Noé (dir.). *Historia Crítica de la Literatura Argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2000. 97-116.
- POSSE, ABEL [1994]. *La pasión según Eva*. Buenos Aires: Emecé, 2005.
- COMISIÓN PROVINCIAL DE CULTURA. *Primera antología poética de Tucumán*. San Miguel de Tucumán, 1951.
- PULGARÍN, AMALIA. *Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*. Madrid: Espiral Hispanoamericana, 1995.
- RANDALL, MARGARET. “¿Qué es, y cómo se hace un testimonio?”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 36 (segundo semestre 1992): 23-47.
- REINOSO, SUSANA. “El cadáver de Evita, otra vez en el centro de una controversia”. *La Nación* (22 de julio de 1997). Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/73288-el-cadaver-de-evita-otra-vez-en-el-centro-de-una-controversia>, 5 de agosto de 2012.
- ROBLES, FRANCISCA. “Del espectáculo al testimonio: dos formas de presentar la realidad”. *Espejismos de papel, la realidad periodística*. Comp. Lourdes Romero. México: UNAM, 2006.
- RODRÍGUEZ-LUIS, JULIO. *El enfoque documental en la narrativa hispanoamericana: Estudio taxonómico*. México: FCE, 1997.

- ROFFÉ, REINA. "Entrevista con Tomás Eloy Martínez". *Cuadernos hispanoamericanos* 633 (2003): 101-106.
- ROM, EUGENIO P. *Así hablaba Perón*. Buenos Aires: Peña Lillo editor, 1980.
- ROMÁN, CLAUDIA Y SILVIO SANTAMARINA. "Absurdo y derrota. Literatura y política en la narrativa de Osvaldo Soriano y Tomás Eloy Martínez" en Elsa Drucaroff (dir). *La narración gana la partida, Vol. 11*, en Jitrik, Noé (dir.). *Historia Crítica de la Literatura Argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2000. 49-72.
- ROMERO, LOURDES. "Entrevista: ¿Ficción o realidad?, ¿voz del periodista o del interrogado?". *Espejismos de papel, la realidad periodística*. México: UNAM, 2006.
- ROMERO, LUIS ALBERTO. *Breve historia contemporánea de Argentina*. México: FCE, 2001.
- ROSANO, SUSANA. "En definitiva, en Argentina todos caemos en el barroco fúnebre. Reportaje a Tomás Eloy Martínez." *Revista Iberoamericana*. Vol. LXXII, No. 215-216 (abril-septiembre 2006): 657-662.
- ROTKER, SUSANA. *La invención de la crónica*. México: FCE/FNPI, 2005.
- SARLO, BEATRIZ. "Eva Perón: algunos temas." *La Argentina en el siglo XX*. Buenos Aires: Ariel, 1999. 341-55.
- \_\_\_\_\_. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión*. México: Siglo XXI, 2006.
- SCHLICKERS, SABINE. "Autorreflexión erótico-estética sobre un cadáver: *Santa Evita* (1995) de Tomás Eloy Martínez". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 31. No. 61 (2005): 111-129.
- SIMS, CALVIN. "Eva Peron's Corpse Continues to Haunt Argentina". *The New York Times* (30 de julio de 1995). Disponible en <http://www.nytimes.com/1995/07/30/world/eva-peron-s-corpse-continues-to-haunt-argentina.html?pagewanted=all&src=pm>, 5 de agosto de 2012.
- SKIDMORE, THOMAS E. y PETER H. SMITH. "Argentina: Prosperidad, estancamiento y cambio". *La democratización fundamental. El populismo en América Latina*. México: FCE, 1995. 80-126.
- SKLODOWSKA, ELZBIETA. "Testimonio mediatizado: ¿ventriloquia o heteroglosia?" *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 19.3 (1993): 81-90.
- TACCA, OSCAR. *Las voces de la novela*. 2ª ed. Madrid: Gredos, 1978.

- TACCONI DE GÓMEZ, MARÍA DEL CARMEN. *Identidad y mito en novelas de Fausto Burgos y Tomás Eloy Martínez*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1996.
- TORRE, JUAN CARLOS y LILIANA DE RIZ. "Argentina, 1946-1990". *Historia de América Latina. El Cono Sur desde 1930*. Leslie Bethell (ed.). Barcelona: Crítica, 2001. 60-82.
- VARGAS LLOSA, MARIO. "Los placeres de la necrofilia". *La Nación* (febrero de 1996). Disponible en <http://www.literatura.org/TEMartinez/crivll.html>, 2 de abril de 2012.
- VERA LEÓN, ANTONIO. "Hacer hablar: la transcripción testimonial." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 18.3 (1992): 181-199.
- VIÑAS, DAVID. "La señora muerta". *Las malas costumbres*. Buenos Aires: Jancana, 1963. El interpretador. Poesía, arte y política. No. 36 (Septiembre de 2006). Disponible en <http://www.elinterpretador.net/28DavidVinas-LaSenoraMuerta.html>, 2 de abril de 2012.
- WALSH, RODOLFO [1965]. "Esa mujer." *Los oficios terrestres*. 8ª ed. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2008. 9-19.
- WHITE, HAYDEN [1987]. *El contenido de la forma: Narrativa, discurso y representación histórica*. Paidós, 1992.
- WOLFE, TOM [1973]. *El nuevo periodismo*. Barcelona: Anagrama, 1976.
- YÚDICE, GEORGE. "Testimonio y concientización." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 18.3 (1992): 207-228.
- ZAVALETA, RENÉ. "Cuatro conceptos de la democracia". *El Estado en América Latina*. La Paz, Bolivia: Los amigos del libro, 1990. 63-88.
- ZAVARZADEH, MAS'UD. *The Mythopoeic Reality. The Postwar American Nonfiction Novel*. Urbana: University of Illinois, 1976.
- ZELARAYÁN, CAROLINA. *Deseo, desencanto y memoria. La narrativa de Tomás Eloy Martínez*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 2003.
- ZEPEDA PATTERSON, JORGE. Entrevista personal realizada por Liliana Chávez. Ciudad de México. 7 de septiembre de 2010.
- ZUFFI, MARÍA GRISELDA. *Demasiado real. Los excesos en la escritura de Tomás Eloy Martínez*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.