



**RIDAA**  
Repositorio Institucional  
Digital de Acceso Abierto de la  
Universidad Nacional de Quilmes



Universidad  
Nacional  
de Quilmes

Amar Sánchez, Ana María

## Vacíos del deseo : imagen y cuerpo de Evita



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.  
Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

*Cita recomendada:*

Amar Sánchez, A. M. (1998). *Vacíos del deseo : imagen y cuerpo de Evita*. *Revista de ciencias sociales*, (7/8), 21-27. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/1462>

Puede encontrar éste y otros documentos en: <https://ridaa.unq.edu.ar>

## Vacios del deseo: imagen y cuerpo de Evita\*

Ana María Amar Sánchez\*\*

La ambigüedad, el juego entre ficción e historia, entre lo documental y lo imaginario, siempre han sido espacio de fascinación e interés para autores y lectores. Y cuando ese juego se concentra en una mujer, una mujer pública, política y contradictoria, la atracción se multiplica. La literatura argentina viene desde hace años tratando de atrapar a esa mujer, rodeándola, escribiéndola y reescribiéndola en un juego de contactos y escamoteos con la historia.

Evita está de moda en los discursos, en el cine, en las ficciones de los últimos años; yo me voy a referir al primero que construyó un relato sobre ella, relato anticipatorio en muchos sentidos y desde el cual pueden seguirse líneas de transformación de la figura de Eva Perón hasta el presente. Rodolfo Walsh, el escritor argentino desaparecido durante la última dictadura militar, escribe el cuento "Esa mujer" en 1965. Desde entonces las ficciones se han ido sumando y desde los títulos mismos se fue construyendo una parábola que nos aleja de ese cuerpo político, objeto de múltiples luchas, a una figura cada vez más despolitizada y centrada en su condición de mujer. A través de títulos como *Mina cruel*, *A las 20:25 la señora entró en la inmortalidad* o *Santa Evita*,<sup>1</sup> el imaginario sobre Eva Perón apunta cada vez más a lo pri-

\* Trabajo presentado en el Encuentro Anual del New England Council of Latin American Studies (NECLAS), en Mount Holyoke College, South Hadley, Massachusetts, 18 de octubre de 1997. Incluido en un libro en preparación de Marisa Navarro.

\*\* Doctora en Letras (UBA). Profesora asociada en el Departamento de Lenguas y Literaturas Romanes, Harvard University.

<sup>1</sup> T. Eloy Matinez, *Santa Evita*, Buenos Aires, Planeta, 1995; A. Borinsky, *Mina cruel*, Buenos Aires, Corregidor, 1989; M. Szichman, *A las 20:25 la señora entró en la inmortalidad*, Hanover, E. del Norte, 1980.

vado o al mito –señora, mina, santa– y deja de lado su única condición pública “peligrosa”: su poder político. Y en este sentido la película de Madonna hace un uso perverso de la expresión “mujer pública”; Eva prostituta se incorpora a una decena de lecturas bien conocidas sobre mujeres con un pasado “probablemente oscuro”, el lugar común intenta volverla inofensiva y neutralizable.

El cuento de Walsh, por el contrario, se construye sobre una ausencia y una omisión: ausencia de un cuerpo muerto, desaparecido (y en este sentido se abre como una anticipación de la reciente historia argentina), y omisión de un nombre, Eva Perón. Ambos están ausentes precisamente porque su carga política los ha vuelto peligrosos. Son cuerpo y nombre de una mujer política y ambas condiciones parecen ingobernables objetos de disputa entre los dos hombres del relato. Quiero recordar que el cuento es un diálogo entre dos hombres, una negociación, un frustrado intercambio de informes en torno a “esa mujer” que quedará sin resolución, destinado al fracaso. El periodista/narrador en “busca de la verdad oculta” y el coronel de “apellido alemán” disputan en torno a ese hueco, a ese vacío del cuerpo y del nombre sobre el que se teje la historia. Ambos también tienen nombre fuera del cuento, nombres “reales”, históricos, lo mismo que el Viejo –Perón, claro–, pero quedan implícitos dentro del texto, arrastrados por el tabú del de “esa mujer” innombrada e innombrable.

Rodolfo Walsh no sólo fue un autor de clásicos policiales marcados por la huella borgeana y de cuentos de ficción, escribió también tres relatos testimoniales que abren en 1957 el género no-ficcional en América Latina;<sup>2</sup> en esos años, Walsh exploró particularmente las posibilidades del vínculo entre ficción y periodismo. En este sentido, “Esa mujer” se ubica como ninguno en la intersección de su no-ficción con sus cuentos. Es un relato límite entre ambos géneros que nos remite en forma permanente de uno a otro. Además del narrador-periodista que nos recuerda el Walsh de su no-ficción y de lo real, “Esa mujer” alude a un hecho histórico y, como señala en la nota al prólogo en la colección donde aparece, “la conversación que reproduce es, en lo esencial, verdadera”.<sup>3</sup> El periodista/narrador que actúa como un detective en busca de una verdad –y un cuerpo– ocultos, se enfrenta al fracaso de sus investigaciones. Éstas, como un tejido de redes múlti-

<sup>2</sup> *Operación masacre, Caso Satanowsky y ¿Quién mató a Rosendo?*.

<sup>3</sup> *Los oficios terrestres*, en *Obra literaria completa*, México, Siglo XXI, 1981, p. 161.

ples, remiten a uno de sus textos no-ficcionales: a *Caso Satanowsky*, una de cuyas notas a pie de página recuerda al lector que ese periodista y esa investigación, ficcionalizados en el cuento, son también "en lo esencial, verdaderos". En la nota 32 del *Caso Satanowsky* se dice: "El original [...] debe estar en manos del coronel Moore Koenig a quien se lo presté en 1964 [...]. Ésos son 'los papeles' que el periodista le reclama al coronel en mi cuento "Esa mujer".<sup>4</sup> Se teje así una red de complementariedades entre los textos: su no-ficción proporciona parte de los datos que requiere el lector, que de este modo encuentra la posibilidad de restituir parte de lo omitido. Como puede verse, su no-ficción y la historia proporcionan los nombres silenciados en el relato. El cuento dramatiza lo que la "historia oficial" de la época había acallado y pone en escena un conflicto todavía sin resolución en la política argentina.

Secretos y búsquedas, igualmente elípticas, sostienen el relato: el coronel (sobre cuyo nombre se dan pistas: se dice que tiene apellido alemán) busca unos papeles que tiene el narrador; éste, a su vez, busca un lugar donde se oculta el cuerpo de esa mujer. Pero la investigación fracasa, no podrá saberse la verdad; como en sus relatos policial-testimoniales el delito es político y no es posible acceder a ella ni hacer justicia. Curiosamente, muchos años después, gracias a un documental<sup>5</sup> podemos comprobar que la ficción era –como se dice en el prólogo– "en lo esencial verdadera". El desplazamiento investigación/ficción parece permitir hablar de lo prohibido y esta estrategia se expande y construye el relato.

La omisión es dominante y se apoya en el conocimiento esperable en el lector sobre el episodio. Parte de la información –como ya señalé– se encuentra en la nota 32 de *Caso Satanowsky* donde el lector puede enterarse de quiénes son el coronel y el periodista y de qué papeles se trata. Pero, por supuesto, el nombre de la muerta (el gran tabú) sigue implícito, sosteniendo el vacío del relato. El cuento extrema la elipsis de su nombre, que por eso mismo se carga con la potencia de toda palabra tabú (nombre prohibido de hecho en los años anteriores a la escritura del cuento). El autor señala en la misma nota-prólogo que el cuento "se refiere, desde luego, a un episodio histórico que todos en la Argentina recuerdan" (p. 161), pero no menciona jamás lo ocurrido. El

<sup>4</sup> *Caso Satanowsky*. Buenos Aires, Ed. de la Flor, 1973, p. 177

<sup>5</sup> "La tumba sin paz", dirigido por Tristán Bauer, libro de Miguel Bonasso, 1996.

gran vacío del texto –el nombre y el cuerpo de Eva Perón– es sobre el que se acumulan otras omisiones y se multiplican las repeticiones que intentan conjurarlo.

El uso del demostrativo “Esa” del título no reemplaza aquí ningún nombre ya mencionado; por el contrario, destaca y hace más evidente el silencio que pesa sobre él, y en este sentido constituye un paradigma del trabajo de la omisión en Walsh. “Esa” tanto señala la ausencia de un nombre como subraya su condición especial, abre un abanico de posibilidades, que pueden aludir tanto a un gesto despreciativo como admirativo.

A esta intensificación de la elipsis en torno al nombre de un cuerpo muerto corresponde una notable proliferación de repeticiones. Puede decirse que éstas puntúan y organizan el relato: una frase, con ligeras variaciones, lo esconde y se multiplica en redes de reiteraciones hacia el final:

El coronel alcohólico “bebe con vigor, con salud, con entusiasmo, con alegría, con superioridad, con desprecio”, “El coronel bebe, con ira, con tristeza, con miedo, con remordimiento”, “[...] bebe, con ardor, con orgullo, con fiereza, con elocuencia, con método”, “[...] bebe con coraje, con exasperación, con grandes y altas ideas [...]” ( pp. 164-169).

Cada fragmento recortado por estas repeticiones es, a su vez, un campo de redundancias continuas; se trata de una escritura que se afirma en la repetición y que, incluso, necesita hacer explícito su mecanismo: el narrador nos dice que el coronel “no hace más que repetir” (p. 164) y que “Repite varias veces ‘Eso lo demuestra’ [...] sin decir qué es lo que eso me demuestra” (p. 167, el subrayado es mío). Finalmente él mismo señala “[...] sumo mujeres desnudas más hombres muertos, pero el resultado no me da, no me da, no me da [...]” (p. 168). Como se ve, la repetición rodea el vacío pero no resuelve la ausencia.

Estos dos mecanismos –omisión y repetición– están presentes de diversas formas en todos los textos de Walsh y constituyen una estrategia característica de su escritura. Si lo implícito suele ser lo evidente, en Walsh, la naturaleza de lo silenciado es justamente un espacio de conflicto o ambigüedad y reconocerlo exige restituir una significación. Obliga al lector a buscar una zona común de complicidad basada en códigos compartidos. Lo omitido abre siempre diversas alternativas de lectura y Walsh sigue aquí a su maestro Borges que en “El jardín de senderos que se bifurcan” recuerda: “Omitir siempre una palabra, recurrir a metáforas ineptas y a perífrasis evidentes, es quizá el modo

más enfático de indicarla".<sup>6</sup> Lo que está subrayado por el silencio debe ser reconstruido: el sentido que es mejor no nombrar para preservarlo, remarcarlo o abrir la posibilidad de otra interpretación. En Walsh, lo no dicho siempre tiene que ver con la muerte, la ausencia o la injusticia; reparar ese vacío no sólo es una tarea interpretativa del lector, la escritura misma se propone conjurarlos por medio de la repetición. "Esta" trata de cubrir ese "hueco" con la proliferación de la palabra. Omisión y repetición son entonces los dos términos de un sistema con el que los textos de Walsh representan el vacío de la muerte y tratan de exorcizarla. La elipsis y el silencio señalan el vacío y la muerte, la repetición trata de conjurarlos. La escritura insiste en cubrir ese espacio de lo no dicho; si "la repetición es la potencia del lenguaje"<sup>7</sup> como dice Derrida, la escritura ya no es sólo un modo de reparar la injusticia y evitar el olvido, sino un poder, una fuerza que puede preservar la memoria de la muerte. El texto realiza un movimiento simultáneo: representa y expone un vacío y a la vez procura remediarlo, llenándolo de palabras, de lenguaje.

"Esa mujer" es un cuento construido sobre la insistencia, que explota el poder de la repetición en el lenguaje y la fuerza implícita en lo silenciado. La articulación de los dos procedimientos opera en múltiples direcciones: "Le cortamos un dedo [...] Era ella. Esa mujer era ella" (p. 168, el subrayado es mío). Corte, elipsis y repetición para exponer el nombre y el cuerpo tabú.

Los protagonistas reiteran el procedimiento: se suceden los "ella", "era ella", "esa" e incluso el coronel le da otro nombre: "[...] siempre cuidándola, protegiéndola, escondiéndola. Me la querían quitar, hacer algo con ella. La tapé con una lona [...]. Cuando me preguntaban qué era, les decía que era el transmisor de Córdoba, la Voz de la Libertad" (p. 169). Ése era el nombre de una radio antiperonista. El coronel le da el nombre de una radio enemiga, pero al mismo tiempo "La voz de la libertad" es lo opuesto a la muerte y silencio que rodea el nombre de Evita. El coronel –un enemigo– le da un nombre ambiguo a la vez que le quita su nombre (puesto que está enterrada con otro). Y este cambio de nombre e identidad es paralelo al cambio de sexo: "La enterré parada como Facundo, porque era un macho!" (p. 170). El cuento pone en es-

<sup>6</sup> J. L. Borges, "El jardín de senderos que se bifurcan". *Obras Completas*. Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 475.

<sup>7</sup> J. Derrida, *L'écriture et la différence*. Paris, Seuil, 1967, p. 302.

cena la imagen de una mujer, su cuerpo muerto y poderoso, objeto del intercambio (los papeles del periodista por el nombre del lugar donde está la tumba de "esa mujer") y objeto del deseo de esos dos hombres. Evita oscila en el discurso del coronel entre ser "macho" y tener un poder que le corresponde a los hombres –Facundo, la imagen del caudillo por excelencia–, y ser, al mismo tiempo, objeto de apropiación, puesto que es mujer y como tal no le corresponde ese poder.

El coronel conjura el nombre imposible con otros, reina, diosa, macho, Facundo, pero en la frase que cierra el cuento confiesa su deseo de apropiación: "esa mujer es mía". El coronel no ha confesado el lugar donde está enterrado ese cuerpo, pero la "revelación final" ha sido otra, el deseo de posesión de una mujer dueña en su imaginario de un poder fálico, masculino.

El cuento representa, en opinión de Jhon Kraniauskas, a Eva Perón como *fetich* político, como una de "las fuentes de producción simbólica más importantes del peronismo".<sup>8</sup> El relato trazaría, entonces, una interrelación particular que cruza el deseo político y el deseo sexual estructurado por el fetichismo.

Todas las ambigüedades del coronel se concentran alrededor de ese imaginario que produce Eva Perón como mujer fálica. Es decir, como una mujer que ha ocupado un espacio político rigurosamente codificado como masculino. El coronel parece reconocer el poder político de la figura femenina e intenta masculinizarla (es Facundo, es un macho) o reducirla a su condición femenina más desvalida: "estaba desnuda y muerta. Con toda la muerte al aire", "la tapé con una lona", "siempre cuidándola, protegiéndola. Me la querían quitar [...] es mía".

En el relato de Walsh, la figura de Eva Perón, su ausencia, es el lugar del conflicto del poder, un espacio tan poderoso e intolerable que hizo necesario borrar su cuerpo y su nombre para soportarlo. El texto lee a Evita en su doble condición de mujer y de cuerpo con poder político, en los confusos juegos verbales del coronel y en su duelo también verbal con el periodista. Lee cómo se configura en torno a ella el enfrentamiento y la lucha por apropiársela entre intelectuales y militares, enemigos y seguidores. Pero a la vez, para nosotros, el cuento representa y anticipa un futuro que comienza en los años en que ocurren los hechos relatados: un futuro en el que será necesario también mutilar

<sup>8</sup> Jhon Kraniauskas, "Rodolfo Walsh y Eva Perón: 'Esa mujer'", *Nuevo texto crítico*, año VI, Nro. 12-13, julio de 1993-junio de 1994, p. 108.

y hacer desaparecer muchos cuerpos para conjurarlos y silenciarlos. La imagen sin rostro de esos cuerpos conforma el más poderoso espacio político silenciado del presente en la Argentina.

En el texto, ese vacío sólo puede ser reparado por la obsesiva repetición de palabras de los dos protagonistas; repetición que nada agrega a la ausencia de información, que sólo insiste y destaca esa falta y ese crimen, el escamoteo de un cadáver poderoso y de mujer.

"Esa mujer" lee desde la ficción la historia y esa lectura del pasado se vuelve premonitoria de un futuro que el cuerpo sustraído parece anunciar. Pero a la vez, abre una lectura y un imaginario sobre Evita en la ficción que también será escamoteado y deformado. Tan complicado parece ser aceptar a la mujer como cuerpo político, como espacio de poder, que los relatos posteriores la escinden y vuelven a hurtar el cuerpo, a escamotear su fuerza política para insistir y repetir viejos clichés: mina, prostituta, santa.

El cuento de Walsh, escrito cuando nada se sabía del destino de ese cuerpo y menos se sospechaba su peso histórico futuro, pone en escena, restituye en clave de ficción el deseo y la disputa producidos por ese vacío, por ese huco, dejado por un cadáver, sí, pero un cadáver de mujer con poder político. ♦

