



## Realidad histórica y ficción literaria

# *Santa Evita*: tres casos

Joaquín Peña Gutiérrez\*

**S**anta Evita (1995), es una novela que se propone como una investigación histórica de la vida de Eva Duarte de Perón y de los avatares que vivió su cadáver una vez falleció, hasta varios años después. Utiliza el método del periodismo; del gran reportaje. Hay datos, fuentes, versiones; presenta testimonios; allega cantidades de datos para crear una ficción. ¿Final? Está eso. La novela *Santa Evita*; concluida pero según la misma novela, la historia apenas anda por la mitad. (“Desde entonces, he remado con las palabras, llevando a Santa Evita en mi barco, de una playa a la otra del ciego mundo. 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”. Último párrafo de la novela, 391) La verdad de la ficción asume el caos de la existencia. Ficción como invención y verdad como realidad sucedida quedan suspendidas.

Acerca de su libro anterior, *La novela de Perón*, su autor dice, todo es verdad. De *Santa Evita*, aunque utiliza el mismo método periodístico, excepto el capítulo final, todo es mentira, afirma el mismo Tomás Eloy<sup>1</sup>. Y le quedó tan bien que los lectores de *Santa Evita*, creen que la novela

es una muy exacta reconstrucción histórica; y no cualquiera; la definitiva; la que, por fin, puso las cosas donde estuvieron alguna vez, antes del libro, en la realidad real.

La novela, sin duda, está tan bien hecha que parece verdad. Más cuando su carne —y hueso— corresponden a los de una persona que incluso antes de su muerte ya había pasado a ser personaje y mito. Eva Duarte de Perón. Y, sobre todo, porque la obra se presenta como una muy cumplida investigación periodística. Regístrese en corto su armazón.

Un narrador llamado Tomás Eloy, durante años, sigue a la persona, al personaje, al mito; mira libros, hace entrevistas, recoge testimonios, hasta poseer un acopio fenomenal que, parece, contiene, por fin, la verdad. El autor-narrador transcribe, acopia, reflexiona sobre el caso que investiga y sobre el material allegado. Y, aunque no se ha sentado a escribir la novela que resultará de elaborar estéticamente esa cantidad de “trabajo”; es decir, al presentar “apenas” la documentación allegada —el material en bruto que procesará después cuando se siente a escribir, ahora sí, la novela— ya ha arribado a la página 398. Es la novela que aca-

<sup>1</sup> “Detecté puntos oscuros en la historia de Evita y, se me ocurrió que, como la novela es un género impuro por naturaleza, podía invertir la técnica de la non-fiction de los años sesenta, de Capote, Mailer o Gabo en *Historia de un naufragio* y narrar una historia ficticia con las técnicas del periodismo”. Entrevista de Miguel Mora: Tomás Eloy Martínez. ‘La literatura es sólo un juego entre la verdad y la mentira’. Madrid. *El País*. 08-11-2002.

\* Pitalito, 1950. Escritor. *Aspirina al corazón* (poesía), *Días de asfalto* (relatos), cuentos picarescos, cuentos fantásticos, cuentos de ciencia ficción, cuentos de miedo, (Selecciones). Docente del programa de Estudios literarios en la U. Autónoma, y de la Especialización en creación narrativa en la Universidad Central.

## Los lectores de *Santa Evita*, creen que la novela es una muy exacta reconstrucción histórica; y no cualquiera; la definitiva; la que, por fin, puso las cosas donde estuvieron alguna vez, antes del libro, en la realidad real

bamos de leer; aunque el autor-narrador, en el capítulo final, al que él se refiere como la única verdad, diga, como aquel que no sabe que ha llegado, que va por la mitad del relato<sup>2</sup>.

Quien sepa qué es una novela, sabe que *Santa Evita* al hacerse asumir como verdad ha creado una enorme equivocación. La novela “sólo” ha cumplido con un requisito elemental, pero decisivo de la creación literaria narrativa. Hacerle comer el cuento al lector. Verosimilitud, no verdad, le llaman los teóricos de la literatura. Aquí lo particular es que se trata de un caso público y, muy caro, y vivo todavía para todo un país. La Argentina. El caso, como mito es, además, simbólico del país del corazón que la gente tiene en todo el mundo. (Se considera que el mito objeto de la creencia, exterior al creyente, no hace más que objetivar el mito real

que existe en el interior del creyente. ¿Cuál? La creencia. El mito real es la creencia).

Imagínese el lector de estas notas cómo establecer la veracidad histórica de ese monumental acopio de material “periodístico” que es la novela y que es falsamente real, excepto el capítulo final, aunque la documentación –aparente– se inventó a raíz de personas y situaciones cuya existencia, en general, es posible constatar como histórica<sup>3</sup>. ¿Qué sentido tendría asumir una tarea de tal naturaleza y dimensión si la novela es toda mentira, excepto aquella parte final; es decir, no responde a una reconstrucción histórica que, además, apenas va por la mitad?

A continuación se presentan algunos acercamientos a lo que puede llamarse procedimiento de ficcionalización en *Santa Evita*. Pueden prestar alguna utilidad a quienes aprenden a escribir literatura narrativa desde una realidad histórica; pueden satisfacer alguna curiosidad; desdoblar alguna incompreensión; y a mí no me cuesta trabajo alguno. El material histórico lo tengo a la mano, listo, desde antes de conocer esta *Eva*, como si esperara el ejercicio. (Tal vez empecé a alistarlo o empezó a alistarse en mí la tarde vieja en que dos hermanos recorrían la finca, en el sur verde y hermoso, en busca de un caballo. El mayor, que ya conocía una ciudad, cantaba, adelante, *Consejo de oro* (“comíamos llorando /el pan amargo y duro /que en horas de miseria /mi madre mendigó) de Agustín Magaldi. De pronto se detuvo, volteó a mirar, abajo, al hermano menor y, con una gravedad parecida a una maldición que todavía hoy el chico ya viejo no entiende, le dijo, No se la vaya a aprender; si se la aprende no la cante; y si la canta, que mi papá no lo oiga porque le pega. El hermano menor se la aprendió. La cantó. El papá, segu-

2 “Debí haberla empezado en 1989 ó 1990, cuando se me presentaron tres militares diciéndome que ellos conocían la verdad sobre el cadáver de Evita. Y ese episodio, que se cuenta en el capítulo final, es lo único cierto de toda la novela”. *Ibíd.*

3 “*El otoño del patriarca; Yo, el supremo y Terra nostra* cuestionaron el poder de la historia para dictar la verdad y reivindicaron el poder del relato para alzarse contra la escritura del poder. Ahí vimos que en el duelo historia-ficción siempre gana la ficción, lo que viene después. *La fiesta del chivo o La novela de Perón* ya no se basan en ese alzamiento, sino en la visión de la historia como un tejido complejo que mezcla la vida de los pueblos y la recreación del poder como tejido cultural. *Santa Evita* deja de ser reconstrucción para ser transfiguración: no reconstruye, aunque tenga detrás mucha investigación. Es invención, fábula, exige que la novela tenga carta de naturaleza para mentir. La fatalidad es que luego nadie cree que sea mentira”. *Ibíd.*

ro, nunca se la escuchó. Aunque, una vez, sí, de loma a loma, el oído del padre alcanzó el canto que el chico llevaba, ignorante de su presencia cercana, no de un tango sino de una canción colombiana. Lo interrumpió, lo silenció desde allá con su enorme voz y le procuró un consejo: Hijo, es mejor que ande callado. Su canto se parece más a un lloro. El papá debía tener razón. Había cantado serenatas a muchachas por Saladoblanco y Pitalito con la música en los dedos).

De las once páginas del capítulo trece, casi siete están llenas con la referencia que el reportero narrador hace de la entrevista hecha durante “dos horas” a Mario Pugliese conocido como Cariño.

De cada una de las secuencias “referidas” por Cariño se puede hacer un paralelo con la realidad verdadera; o un “desmentido”. El autor; sin embargo, aunque inventa la entrevista con Cariño parece no inventar lo que Cariño dice. No menciona elemento, situación o persona que no haya existido. Pero los cambia. Dígase que, al contrario de muchos creadores que ante la sustracción del dato que la realidad les escatima, inventan, Tomás Eloy, el autor, no inventa por ignorancia; modifica; cambia hechos que en verdad sabe y sabe que sucedieron –por supuesto que también inventa– de acuerdo con las necesidades que exige la urdimbre de la novela, pues, no sobra recordarlo, el autor tiene claro que escribe novela; literatura; aunque...

Mírense los casos siguientes.

- **Primero.** Evita declama un poema, en Junín, por los parlantes públicos, a instancias de la madre, Juana –quien como ¿todos? los personajes aparece en la novela con su nombre real histórico–. Magaldi la escucha. Dígase, un Magaldi, Agustín también, que usurpa la figura del Agustín Magaldi histórico. La madre –y la novela– necesita que el cantor de tango famoso conozca a su hija para recomendársela y la apadrine en la capital (Martínez, 317). Se quiere decir, la novela necesita, para tejerse, tal como la ha craneado el autor, que el episodio de la declamación ocurra en Junín y no el 1.º de octubre de 1934 en Radio Cultura, Buenos

Aires (Amuchástegui, 129) conforme, parece, ocurrió en la vida real (sí; tranquilos. De acuerdo. También sabemos que toda vida, es, en esencia, inhistoriable. Las corrientes pospositivistas saldaron cuentas con el delirio de verdad y exactitud. Las exactitudes pueden ser sospechosas y no se le reclaman a la vida real aunque se le exijan y acepten sin reparos a la ficción).

La novela necesita que el cantor vea que la chica, pálida y flacucha, tiene condiciones, la apadrine y se la trastea con él a Buenos Aires. Es la manera como el autor se cranea el traslado del personaje de la provincia a la capital. ¿Verdad? No. No importa. El cuento está muy bien armado en boca de Cariño y transcrito por el narrador; uno se lo come entero. La verdad

**Al contrario de muchos creadores que ante la sustracción del dato que la realidad les escatima, inventan, Tomás Eloy, el autor, no inventa por ignorancia; modifica; cambia hechos que en verdad sabe y sabe que sucedieron –por supuesto que también inventa– de acuerdo con las necesidades que exige la urdimbre de la novela**

ficcional, entre otros recursos, está fundada por una gauchada de Cariño: “Yo lo sé porque lo viví. A mí los historiadores no tienen porqué corregirme la memoria ni la vida”. Y no más. Lo que dice Cariño no tiene apelación. Fue así y se acabó (recuérdese aquella gauchada menos contundente por lo más cierta que aparece en el cuento de Borges. El paisano le pregunta al ilustrado cómo sabe lo que sabe de “esa gente”. Borges le responde que se ha documentado. El paisano pronuncia, “Yo no necesito documentarme. Yo conozco esa gente”).

- **Segundo.** En la novela se lee lo siguiente: “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. El que le enderezó la vida fue Cariño” (Martínez, 321). Luego, a párrafo seguido, se afirma que fue Edmundo Guibourg, por solicitud de Cariño y, no Magaldi, quien recomendó a aquella muchacha flacucha a Eva Franco para que la acogiera en su compañía teatral; cualquier trabajo. Totalmente significativo, simbólico, el narrador en boca de Cariño agrega, “No se sabe por qué desvíos de la suerte acabó apareciendo como actriz. Debutó el 28 de marzo de 1935 en el teatro Comedia. Interpretaba a una mucama en *La señora de los Pérez*, obra en tres actos. Llegaba desde la penumbra del foro, abría una puerta y avanzaba hacia la mitad del escenario. Ya nunca iba a marcharse de allí” (Martínez, 321).

En un libro de la investigadora argentina Irene Amuchástegui llamado *Agustín Magaldi. La biografía*, se lee, “Magaldi era muy amigo de mi padre, José Franco. Nos visitaba seguido, era caballero y muy simpático. Yo puedo asegurar, porque estaba allí, (¿otra gauchada?) que él le pidió trabajo para Evita. Papá dirigía su compañía teatral junto a Joaquín de Vedia, y la colocó en un papel pequeño en la pieza *La señora de Pérez*. Ése fue su primer trabajo en un teatro de la Capital” (p. 131). El testimonio es de Eva Franco. Le fue tomado en directo a sus “lúcidos 90 años”.

Eva, ésta, no tenía entonces ninguna compañía de teatro; era su padre, José Franco quien manejaba el tinglado. Y, sí, es Magaldi quien intercede por aquella adolescente; precisamente, de quien se niega, en la novela, que haya sido el benefactor.

La novela reemplaza a José Franco por su hija Eva Franco; a Magaldi, por Fernando Guibourg, quien, efectivamente, qué se quería, existió como persona histórica; era periodista de medios, trabajó en *Crítica*, pero no fue quien le hizo el cruce a Evita a instancias de Cariño conforme lo afirma la novela (Martínez, 321). Pero sí fue el periodista influyente a quien Carlos Gardel, ocho años antes, en París, le había recomendado a un cantor que empezaba, según Gardel, con temple y condiciones. ¿Quién era ese muchachón recomendado por Gardel? Agustín Magaldi. Según el mismo periodista (Amuchástegui, 66), Gardel le insinuó: “Cuando vuelvas a pasar por Buenos Aires, no dejes de escuchar a un cantor muy bueno. Acordate, se llama Agustín Magaldi” (A propósito, la recomendación gardeliana, ¿no constituye el motor que dispara años después —o enseguida, con concreción posterior— la escritura de *El cantor de tango?*).

El dato verdadero sí está, pero donde no estuvo, incluido el nombre de la obra en la que apareció Eva Duarte por primera vez como actriz. Según la novela se trata de *La señora de los Pérez*. Eva Franco menciona a *La señora de Pérez*. Pareciera que lo que va de la realidad a la ficción fuera un ligero gazapo; un descuido previsible de la memoria; pero no lo es. Tal vez, ya no está para preguntárselo ni en su larga herencia de palabras lo afirmó, Tomás Eloy había tomado la decisión de voltear la realidad histórica, quebrarla no por vía del desconocimiento y la invención o la formulación de una metáfora. Armó la ficción mediante la modificación del hecho, la situación, el personaje aceptados como históricos. Cabe suponer que estaba cansado de escribir esas cosas que parecían literatura pero que “no eran más” que magníficos reportajes periodísticos, históricos, fuertes,

gritos de la realidad en las orejas de realidad. ¿Es posible hablar en Tomás Eloy como creador de literatura de una tiranía de la realidad real y de una lucha casi inútil por sacudírsela? Ya se ve en qué termina su decisión.

- **Tercero.** Se afirmó que el capítulo de *Santa Evita* del que se viene escribiendo tiene dos partes. Ambas, como toda la novela, están contadas por un narrador en primera persona que aparece desde el primero y que sólo en el último, sabemos los lectores, se llama Tomás Eloy. Sin el Martínez (un tipo con la sagacidad del buen periodista y la tenacidad investigativa, más que la de un patriota “iniciado en el culto de Evita”, la de aquellos sabuesos que saben rumiar, esperar, avanzar, poner en funcionamiento el aparataje de la inducción y el análisis, y otras propiedades, de las obras policíacas, desde el fundador, Poe, pasando por Chandler, la novela y el cine negro, hasta llegar al mismo Tomás Eloy sin arma, sombrero ni sobretodo trepado a las orejas; ilustrado y ducho no sólo en descubrir ratoneras sino en las ciencias sociales, de tal manera que no sólo pasa por sabueso de una vida y un cadáver, sino que teje las relaciones de esa vida y ese cadáver, los de Eva Perón, con la vida física y espiritual de un país: Argentina). ¿Este narrador es Tomás Eloy Martínez, el autor de la novela?

Vuélvase al capítulo en cuestión. Se sabe que Tomás Eloy, el autor vivió en París —tal como lo afirma el narrador en las primeras páginas del capítulo—. También es posible que el autor, más de 20 años después, haya entrevistado a Cariño en Buenos Aires para recabar información para escribir la novela que el lector lee. Pero nos atrevemos a afirmar que ese Tomás Eloy que persigue los cadáveres de Evita por Europa y la vida de ella en Los Toldos, en Junín, en Buenos Aires no es el que escribe la novela en un año, 1991, sabático, que le costeó la esposa, según lo afirma en una entrevista<sup>4</sup>. Vuélvase a la pregunta, ¿na-

rrador y autor son el mismo? No lo es pero se parecen mucho. Buen periodista, sabe de literatura y la escribe desde 1960; es nombrado por sus dos nombres en el último capítulo, del que el autor ha dicho, es el único verdadero; corresponde a la verdad histórica.

Menciónense a dos personajes más del capítulo respectivo.

- Mario Pugliese apodado Cariño en la novela. Vivió en la realidad y en la realidad también tenía su grupo de Teatro Bufo, Los bohemios. En la realidad se cruzó con Magaldi en 1929 y no en el 34 como dice la novela; y, aunque hacía bufonadas, quien se las hizo a Magaldi en las presentaciones comunes en vivo en los radioteatros de entonces, no fue él, Cariño, sino César Ratti, en el teatro Smart de Buenos Aires y no en el Royal Palace de Junín cuando el cantor interpretaba *Marcheta*.
- El otro personaje, Agustín Magaldi. Por la época que le interesa a la novela —Evita de 15 años—, en Los Toldos, en Junín, su traslado a Buenos Aires y sus primeras andadas y contactos en la capital por el 35, tiene una presencia fundamental; pero dígame, nada más esto otro. La novela afirma del cantor que la gente lo seguía aun frente a “canciones que aludían a los horrores de Siberia, con los que ningún oyente se identificaba” (Martínez, 322) y que indicaban su decadencia. La historia verdadera es inversa. No hubo canciones sobre los horrores de Siberia. Hubo una, *Nieve*, (que entre nosotros mantiene buena salud en la interpretación valseada de Julio Jaramillo) de éxito tan aclamado como el conseguido por *El penado 14*. En cuanto a la decadencia, Magaldi en vida no sufrió ninguna. Asistió al sepelio de Gardel y murió en estado de gloria popular el 8 de septiembre de 1938.

4 Me tomé un año sabático para escribirla. Mi mujer me mantenía con sus clases, lo llamé “la beca Santa Evita”. *Ibíd.*



Imagen tomada de: <http://concienciaberrotaran.blogspot.com/2010/07/homenaje-eva-peron-mujer-del.html>

Así las cosas, se tiene en grueso, personajes y hechos históricos verdaderos, modificados, enmascarados, ficcionalizados por una ligera reasignación; por una inversión; por un desvío.

En ocasiones bien se puede pensar si el autor no usa de artilugios ficcionalizadores innecesarios si, finalmente, su novela lo ha demostrado, la realidad es menos verdadera que la ficción. Ya que el proceso de transmutación de la realidad real en ficción novelesca sobrepasa los niveles de lo necesario, aguántese esta pregunta. ¿Por qué decir que Magaldi compuso junto a Eva dos de sus mejores canciones, *Quién eres tú* y *Cuando tú me quieras*, si la primera no existe en el registro de 347 canciones grabadas por el cantor, y la segunda, que sí aparece, no es de él? Alguien puede alegar a favor del autor de la novela necesidades promovidas en secreto

por deseos contrariados; pero a la pareja se le ve bien en la novela sin necesidad de las dos canciones; ella un poco distante como si ya pensara que su lugar no estaba junto al mejor cantor de la Argentina en el momento, sino al lado del hombre más poderoso del país.

Da la impresión de que el autor se obliga a ejercitar la ficcionalización de la realidad aunque el factor que le brinda la realidad coincida con la naturaleza del factor que la ejecución de la novela necesita. Es uno de los desafíos del escritor de literatura. Acaba de publicar *La novela de Perón* de la que él mismo dice, toda es verdad, escrita mediante la utilización del mismo procedimiento periodístico, ¿ahora quiere hacer algo que sea todo mentira? ¿Ese periodista tan bueno, tironeado y metido tanto en la realidad real, no iba a tener ni los cojones ni el talento sufi-

cientes para armar una obra no con la forma de la verdad –los hechos reales históricos– propia del periodismo, sino con los procedimientos –el símbolo– propios de la verdad literaria? Si ese fue su propósito, propósito logrado. Sin embargo, ocurrió una desgracia ufana; su primer logro total de ficcionalización nadie lo cree; al contrario, se convirtió en la historia, por fin, de ella.

Sobre todos los argumentos, sobre todas las demostraciones, finalmente se aclararon las cosas y quedaron en su lugar, como estaban y acontecieron en la realidad, como en el principio, como han debido estar siempre. Quién sabe si ante el dolor de la muerte, a última hora, en el último instante, Tomás Eloy pudo dejar afuera la risa o la mueca de esta muy brillante ironía que el mundo le encaró como su victoria más ufana.

Con independencia de que nadie crea que *Santa Evita* sea ficción, y de los casos mínimos aunque representativos con los que se trata de indicar un proceso de deshistorización de la realidad, la obra literaria de Tomás Eloy Martínez, al menos en *Santa Evita*, parece resistirse a transfigurarse en ficción. La realidad histórica se preserva su respiración frente al lector. Al menos frente al lector que escribe esto. ¿Virtud del autor? ¿El autor, al menos aquí, no pudo sacudirse el peso de realidad real que le otorgaba el ejercicio apasionado del periodismo durante tanto tiempo –toda una vida– sin interrupción alguna? No se sabe.

El autor de las presentes consideraciones, interpreta que en la novela siguiente, *El cantor de tango*, el propósito de ficcionalización, de invención, se logra casi a plenitud. Detrás de Julio Martel –el protagonista– no está Julio Martel –el cantante real–, ni Magaldi en quienes, en un parpadeo, puede parecer verse; ni Gardel, ni Goyeneche en quienes, en un relámpago de voz, podría parecer escucharlo. Detrás de Julio Martel, el de la novela, están todos los cantores –y no sólo de tango–; también está el anterior, el pampero, el payador, el gaucho, cuyo símbolo ejemplar es Martín Fierro, que como él, con su guitarra y su canto “por ahí se lanza opinando” y que en el siglo XX se transmuta en el cantor urbano.

A ninguno de los cantores reales históricos se le ha quitado o variado un signo para disimu-

larle su estampa real. Julio Martel es otra persona aunque los contenga a todos; así como todos los dictadores, tiranuelos, tiranos y demás fauna funesta americana están, viven, respiran en aquel Patriarca del Otoño de Gabo (no se olvide que el autor estudió no menos de 100 libros sobre dicha especie antes, por supuesto, de escribir la novela. No sólo por buen periodista que también lo es, sino por novelista responsable; normalito; como Flaubert que estudió durante más de ocho años el caso antes de escribir su *Salambó* y, Julio Verne, quien dedicó diez, antes de dedicarse a escribir lo que él mismo llamó *la novela de la ciencia*).

En alguna entrevista, el autor afirmó que su última novela, *Purgatorio*, sí que era pura invención. Se desea mencionar una lucha que duró la vida de un hombre que persiguió a la literatura hasta alcanzarla. Conforme él la miraba. O como la historia y otras sabidurías o prejuicios le insinuaron que era.

Casablanca, 32, 2010. ■

**Con independencia de que nadie crea que *Santa Evita* sea ficción, y de los casos mínimos aunque representativos con los que se trata de indicar un proceso de deshistorización de la realidad, la obra literaria de Tomás Eloy Martínez, al menos en *Santa Evita*, parece resistirse a transfigurarse en ficción**