

**UCLA**

**UCLA Electronic Theses and Dissertations**

**Title**

Cifrado gótico en Santa Evita de Tomás Eloy Martínez y Una casa vacía de Carlos Cerda: espacios subterráneos, espectros e insepultos de las dictaduras

**Permalink**

<https://escholarship.org/uc/item/25v518h5>

**Author**

Cerpa, Armando Enrique

**Publication Date**

2014

Peer reviewed|Thesis/dissertation

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Los Angeles

Cifrado gótico en *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez y *Una casa vacía* de Carlos

Cerda: espacios subterráneos, espectros e insepultos de las dictaduras

A dissertation submitted in partial satisfaction of the  
requirements for the degree Doctor of Philosophy  
in Hispanic Languages and Literatures

by

Armando Enrique Cerpa

2014



## ABSTRACT OF THE DISSERTATION

Cifrado gótico en *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez y *Una casa vacía* de Carlos

Cerda: espacios subterráneos, espectros e insepultos de las dictaduras

by

Armando Enrique Cerpa

Doctor of Philosophy in Hispanic Languages and Literature

University of California, Los Angeles, 2014

Professor Adriana J. Bergero, Chair

My dissertation explores the presence of the Gothic mode in two literary works connected to two periods of rupture in the Southern Cone: during the presence of Eva Peron in the Argentinean political ground, beginning in 1946, and throughout the military regime in Chile between 1973 and 1990. The novels *Santa Evita*, by Tomás Eloy Martínez, and *Una Casa Vacía*, by Carlos Cerda, each contain gothic forms of representation related to individuals who are repressed and excluded by authoritarian regimes. My analysis reveals these author's attempts to recuperate and unveil forbidden memories and seemingly buried periods of time, characterized mainly by the dissemination of terror.

In Chapter One, I explore, identify and develop the main historical and theoretical approaches to Gothic representations in literature in England and the Americas. I pay particular attention to the themes of death, gothic space and the dichotomies of reason and unreason, as well as the concepts of the uncanny and the abject from a psychoanalytical standpoint.

In Chapter Two, I analyze the novel *Santa Evita*, by Tomás Eloy Martínez, to better understand and illustrate the reasons that motivated the Argentinean government to “disappear” Eva Peron’s body, and erase her image from the nation’s collective memory, in addition to showing how these failed political maneuvers transformed her image into a haunting and lingering presence.

In Chapter Three, I analyze the novel *Una casa vacía*, by Carlos Cerda, emphasizing the return of the female Gothic figure who had been subjected to torture during the military regime in Chile. In this chapter, I argue that the return of this figure, as portrayed in this novel, restitutes and conciliates a memory that has been repressed in the Chilean society during the last four and a half decades.

This dissertation by Armando Enrique Cerpa is approved.

María Cristina Pons

Maarten van Delden

Teófilo Ruiz

Adriana J. Bergero, Committee Chair

University of California, Los Angeles

2014

## ÍNDICE

Introducción	1
I. Espectros del delirio moderno.	13
II. Eva Perón en la trama espectral del poder: Propuesta gótica de la novela <i>Santa Evita</i> (1995) de Tomás Eloy Martínez (Argentina).	52
III. Descifrando el terror del pasado: Restitución de la memoria de la tortura por el gótico en <i>Una casa vacía</i> (1996) de Carlos Cerda (Chile).	133
Conclusiones generales	175
Bibliografía	182

## **AGRADECIMIENTOS**

Quisiera agradecer al Departamento de Español y Portugués de UCLA por brindarme la oportunidad de concretar este proyecto. A la directora de mi comité, profesora Adriana J. Bergero por el tiempo dedicado a corregir este trabajo, su apoyo y su contribución a mi desarrollo profesional. A los miembros de mi comité doctoral, profesores María Cristina Pons, Maarten van Delden y Teo Ruiz, por la gran confianza e interés demostrados por este trabajo y especialmente por sus constructivas sugerencias y su gran calidad humana y profesional. A Hilda Peinado, Gloria Tobar y Nivardo Valenzuela por su generosa eficiencia. A mis profesores de Southern Connecticut State University, Carlos Arboleda, Luisa Piemontese, Rubén Pelayo y Rafael Hernández, por haber despertado y contribuido a mantener vivo en mí el deseo y la confianza de seguir esta carrera. Al Departamento de Lenguas Extranjeras de la Universidad de Puget Sound, por darme la oportunidad de ejercer como instructor durante el último tramo de este proceso y por recibirme con tanta cordialidad.

A toda mi familia y amigos les agradezco su compañía y aquella sana perseverancia con que me enseñan del cariño y la amistad.



## VITA

- 2001 B.A., Spanish Language  
Southern Connecticut State University  
New Haven, Connecticut.
- 2004 M.A. Spanish Language and Literature  
University of California Los Angeles
- 2003-2004 Vice-President of the Spanish and Portuguese  
Graduate Student Association
- 2004-2005 President of the Spanish and Portuguese Graduate  
Student Association
- 2002-2009 Teaching Assistant  
Department of Spanish and Portuguese  
University of California, Los Angeles
- 2004 Co-founder of the Spanish and Portuguese Journal  
*Párrafo*. University of California Los Angeles
- 2004 Co-founder of the university group *Motus Sodalis*
- 2009 Summer Research Mentorship.  
University of California Los Angeles
- 2012-2013 Teaching Assistant  
Department of Spanish and Portuguese  
University of California, Los Angeles
- 2013- Visiting Instructor  
Foreign Language and Literature Department  
University of Puget Sound

## PUBLICATIONS AND PRESENTATIONS

Cerpa, Armando Enrique. (2004) “Aroma a guerra”. (creative essay). *Párrafo 451*. 1:4.

---. (2007) Co-author of “Love on Wheels.” a co-translation of “Amor sobre ruedas” by Alberto Fuguet, published by the online magazine *New Translations*.

---. (November, 2009). “La musa espectral en Delmira Agustini: una respuesta gótica al paradigma de transición en el poema ‘El vampiro’ ”. Presented at *the 5<sup>th</sup> Annual Colloquium on Latin American and Iberian Languages, Literatures, and Cultures*, at the University of California Davis, Davis.

---. (October, 2010). “Aspectos góticos en la novela *Aura* de Carlos Fuentes”. Paper presented at *the Graduate Students Conference: Monstruos y Monstruosidades* at Brown University, Rhode Island.

## INTRODUCCIÓN

Como se infiere del título de este trabajo, el concepto de cifrado constituye un eje operativo recurrente, que designa el objetivo de analizar en un conjunto de textos literarios relevantes, el cifrado gótico y la utilización de la imaginería gótica como modalidades de representación del terror que en América Latina, marcaron fuertemente dos épocas históricas, políticas y sociales: en Argentina, la instauración de la Revolución Libertadora (1955); en Chile, la de la dictadura militar pinochetista (1973).

Mi intención analítica es abordar esta imaginería como instrumento narrativo por su tendencia a hacer surgir, sugerir y articular su discurso en la esfera de la muerte. Asimismo, como matriz generadora de metáforas de espacios inaccesibles a lo social -y a ley positiva ya depuesta- refiriéndolos en ambientes de ultratumba, espectrales y habitados por seres insepultos.

Al mismo tiempo, me interesa notar cómo, al insertarse metafóricamente en períodos históricos de extrema violencia, el cifrado gótico va proponiendo nuevas pautas para reconstruir y recuperar la memoria reprimida. Otro de mis objetivos es analizar cómo, por el sólo hecho de narrar dichos eventos, el cifrado gótico puede generar representaciones capaces de inyectarle vida propia a fenómenos históricos aparentemente anulados en el imaginario colectivo.

Mi lectura crítica de las novelas *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez y *Una casa vacía* de Carlos Cerda, será hecha utilizando recursos de la imaginería gótica que permiten reconstituir y repensar aquellos espacios de rupturas del paradigma de la

Modernidad<sup>1</sup> latinoamericana. Este cifrado conduciría a exponer estos espacios de ruptura, impugnando la norma represiva que los intenta obliterar. En referencia a esta postura crítica que suscita la imaginería gótica Fred Botting y Dale Townshened indican:

To locate criticism historically is to face it at a point of rupture in modernity: the work which begins to see Gothic as a challenge to social mores, giving uncertain voice to figures repressed, oppressed and excluded by dominant regime of modernity, does so on the basis of a break from modern critical values endorsing a timeless and humanist idea of literature. (16)

Precisamente una zona de quiebre ocupada por los valores críticos humanistas respecto a la modernidad formal o hegemónica es el espacio abordado por esta tesis. Mi objetivo es descifrar una serie de códigos góticos que dan voz a figuras reprimidas, oprimidas con violencia extrema y excluidas del modelo moderno, con la intención de ilustrar la idea de a-temporalidad de la literatura, de tiempos culturales alternativos o de modernidades alternativas como instrumento de representación aludido por Botting y Townshened.

En el primer capítulo, titulado “Espectros del delirio moderno”, identificaré y desarrollaré las características del gótico del siglo XVIII y XIX en tanto antecedente de futuras manifestaciones del género, rastreando el surgimiento y desarrollo de la estética

---

<sup>1</sup> Como definición operativa y como referente analítico para esta tesis seguiré la lectura de la Modernidad hecha por Saúl Yurkievich. Estos rasgos generales serán constantemente aludidos en esta tesis ya sea por contraste o por afinidad: “Nuestra noción de época moderna, de tiempo nuevo, fue, como sabemos, forjada por la ilustración dieciochesca y sancionada luego por la Revolución Francesa. La concepción de esta modernidad se funda sobre la ciencia materialista, la razón laica y el progreso histórico. Los ilustrados comienzan a considerar la historia como movimiento regido por una modificación permanente, ora gradual ora radical, supeditado a crisis periódicas que posibilitan su perpetuo avance. Ellos introducen el concepto de progreso tal como aún lo concebimos, como continuo perfeccionamiento de la condición humana. Lanzada hacia un futuro cada vez más favorable, impulsada por el propósito de asegurar al hombre una liberación creciente, la era Moderna reniega del pasado, rechaza toda regresión y se aplica a extraer de sí misma los preceptos que la rigen, a fundar por sí misma su propia legitimidad” (Yurkievich 16).

gótica, tanto en Inglaterra como en Latinoamérica. En esta sección mi propósito es analizar los siguientes subtemas:

- La invención del espejo del terror.
- El supremo terror a la muerte, el horror asechando a la razón.
- Espectros del subconsciente en el engranaje social y psicológico.
- Variaciones de lo abyecto: cuerpos contaminados y espacios de cautiverio.
- El gótico Latinoamericano

En “La invención del espejo del terror” abordaré la emergencia explosiva del modo gótico en Inglaterra a partir de la publicación de la novela *El castillo de Otranto* (1764) de Horace Walpole y de cómo esta estética se convierte en una herramienta de cuestionamiento y a la vez defensa del estatus quo, consecuente con la implantación de las ideas ilustradas, del capitalismo industrial y del nacimiento del paradigma moderno.

En la sección “Terror asechando a la razón” describiré las conceptualizaciones teóricas alrededor de la articulación del terror en representaciones literarias, siguiendo a críticos como Edmund Burke, Valdine Clemens y Markman Ellis. El énfasis de esta sección se centra en el carácter de restitución del gótico, que otorgan visibilidad a los horrores generados por el discurso que margina a otras modernidades alternativas. Michel Foucault lo ejemplifica en la obra del Marqués de Sade y su tendencia a situar todo aquello que genere horror en espacios de confinamiento.

En “Espectros del subconsciente en el engranaje social y psicológico” abordo lecturas psicoanalíticas respecto a la estética gótica, especialmente el concepto de lo

ominoso<sup>2</sup> desarrollado por Sigmund Freud en 1919 y ampliado por críticos como Rosemary Jackson y David Punter a finales del siglo XX.

En “Variaciones de lo abyecto: cuerpos contaminados y espacios de cautiverio” describo el concepto de lo abyecto desarrollado por Julia Kristeva en su estudio *Poderes de la perversión* (1982). A partir de las ideas de Kristeva, analizaré la relación que el sujeto establece con lo repulsivo, con los humores y fluidos de su propio cuerpo y cómo esta relación se manifiesta en la producción literaria para representar la realidad. En su estudio, Kristeva sugiere que la literatura que incorpora el fenómeno de lo abyecto, es uno de los significantes privilegiados, que con mayor certeza representa la crisis más íntima y apocalíptica de nuestro tiempo (278). Al mismo tiempo, en esta sección analizaré diferentes perspectivas relacionadas a la abyección del cuerpo femenino y a su transformación en contaminante.

En “Terrores religiosos y aparición del gótico en América” analizaré representaciones tempranas del terror en América, en los cuentos “Young Goodman Brown” de Nathaniel Hawthorne y “The Black Cat” de Edgar Allan Poe.

Por último, en “Gótico Latinoamericano” analizaré dos manifestaciones latinoamericanas del gótico: “Gaspar Blondín” (1867) de Juan Montalvo y *Aura* (1962) de Carlos Fuentes. Mi intención es observar cómo el primer cuento gótico escrito en América Latina ya contiene recursos que utiliza la novela de Carlos Fuentes, publicada con más de cien años de diferencia.

En lo que queda de esta Introducción me abocaré a describir los objetivos analíticos y teóricos de los dos capítulos restantes, comenzando por detallar los aspectos

---

<sup>2</sup> Quisiera indicar aquí que utilizaré en ocasiones el concepto de lo ominoso en su traducción al inglés: *uncanny*. Ambos en esta tesis se refieren al mismo concepto acuñado por Sigmund Freud.

más relevantes del contexto históricos en que se inserta el segundo capítulo. En el tercer capítulo estos aspectos históricos son incluidos simultáneamente con el análisis de la obra ensayística de Carlos Cerda. Me interesa resaltar así, en ambos capítulos, cómo el género gótico y su imagería están fuertemente sujetos a una historicidad que los condiciona y de la cual surgen y necesitan ser leídos.

En el segundo capítulo, “Eva Perón en la trama espectral del poder” mi análisis se enfoca en la novela *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez, considerando el esquema de múltiples discursos del texto, que combina diferentes recursos narrativos, entre ellos el gótico. Mi objetivo aquí es ilustrar las maniobras de la Revolución Libertadora<sup>3</sup> en su intento de borrar del imaginario social la existencia del peronismo. Particularmente, rastreo aquí, el intento de desaparición del cuerpo embalsamado de Eva Perón.

Para entender por qué Martínez utiliza la imagería gótica en su novela, hay que considerar la abrupta irrupción histórica y reconfiguración política y social, iniciada a principios de la década de los 40 con la llamada “Revolución de 1943”<sup>4</sup> y seguida por el surgimiento del peronismo. A continuación haré un esbozo del contexto político y social alrededor del peronismo.

---

<sup>3</sup> En lo que sigue de este trabajo nombraré a la Revolución Libertadora con las siglas RRL.

<sup>4</sup> “El 4 de junio de 1943 un golpe de Estado fomentado por el General Arturo Rawson derrocó al presidente Ramón J. Castillo y lo reemplazó por el General Pedro Pablo Ramírez” (Ortiz, *Eva Perón* 55). Este año marca el término de la llamada *década infame*. En su texto *Eva Perón*, la escritora Libertad Demitropulos la describe del siguiente modo: “fraudes electorales, conventillos, desnutrición, pestes, el abandono, los linyeras, los desocupados, la niñez desvalida y sin acceso a la educación” (Demitropulos 23). Agrega un flujo inmigratorio sin precedente e incontrolable de “éxodos de población de localidades enteras [...] y tal migración interna [que] suponía, por propia fuerza y gravitación, el consecuente aceleramiento [...] Pero no fue así. Una masa obrera de hombres y mujeres [...] se ubicó en conventillos, inquilinatos, hoteles de mala muerte, viviendas precarias o en villas miseria de lata, barro y cartón, donde se hacina tratando de escapar a la pesadilla del alquiler, con sueldos de hambre, sin servicios sociales, sin acceso a la cultura, sin protección y *sin futuro*” (Demitropulos 23).

Al centro de la reconfiguración del Estado peronista en su disputa política contra la larga injerencia del Orden Conservador, encontramos la figura de Juan Domingo Perón<sup>5</sup>, elegido presidente en tres oportunidades: 1946-1950, 1952-1955 y 1973-1974. Perón es derrocado en el año 1955 por la RRLP que lo obliga a exiliarse en España hasta 1973. Durante gran parte de este período de exilio, el peronismo es proscripto en Argentina y se vive un época de gran inestabilidad política, caracterizada por sucesivos Golpes de Estado, gobiernos militares de facto e interinos, que comienzan con Eduardo Lonardi (1955-1955) y Pedro Aramburu (1955-1958) y continúa con la intermitencia de los gobiernos de facto de Juan Carlos Onganía (1966-197) y Alejandro Lanusse (1971-1973). Este contexto político, concuerda con la definición de Giorgio Agamben de estado de excepción permanente, un fenómeno substancial que terminaría siendo central en la vida política de América Latina a lo largo del siglo XX. En *Homo Sacer: el poder soberano y la nuda vida*, Agamben define este estado de excepción de la siguiente forma:

[a] un orden jurídico sin localización (el estado de excepción en que la ley es suspendida) corresponde ahora una localización sin orden jurídico (el campo de concentración como espacio permanente de excepción). El sistema político ya no ordena formas de vida y normas jurídicas en un espacio determinado, sino que alberga en su interior una localización dislocante que lo desborda, en que pueden quedar incorporadas cualquier forma de vida y cualquier norma. (223 )

---

<sup>5</sup> Respecto a la influencia de la Revolución de Junio de 1943 y luego el ascenso del peronismo como ideología populista, en *Una nación para el desierto argentino* el historiador argentino Tulio Halperín Donghi señala: “la alianza que el gobierno militar nacido de la Revolución de Junio de 1943 tejó con las organizaciones obreras, que hasta entonces constituían actores muy marginales del juego político, dio vida al régimen que aun signa la historia argentina contemporánea [...] Y en ello nació un nuevo orden que modificó radicalmente el tejido social del país, cristalizando cambios cuya dirección e intensidad no pueden explicarse sólo por la acción de las fuerzas que los promovieron desde la sociedad civil. En esta perspectiva, la revolución peronista ofrece un ejemplo particularmente notable de la capacidad de iniciativa que pueden alcanzar los administradores del Estado así como de los recursos movilizados para desafiar, incluso, la voluntad de las elites económicas y sociales” (26).



Esta localización dislocante de gran inestabilidad, se intensifica con el eventual repliegue de la RRLL, y las negociaciones del regreso de Perón, y el fin de la proscripción al peronismo. En el año 1973 la elección del peronista Héctor José Cámpora (Frente Justicialista de Liberación) quien renuncia a su cargo en favor de Perón, permite el regreso del líder para asumir la presidencia junto a su tercera esposa María Estela Martínez de Perón como vicepresidenta.

Sin embargo, Perón no alcanza a terminar su etapa de gobierno. El primero de Julio de 1974 muere de un paro cardíaco, asumiendo su esposa la presidencia del país hasta ser derrocada por el Golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 que impone el “Proceso de Reorganización Nacional”, conocido como la Guerra Sucia. Desde su implantación y hasta 1983 la dictadura militar impone nuevamente el estado de excepción que hace impune secuestros, asesinatos y torturas, así como la desaparición de más de treinta mil personas.

A este contexto social y político, como indica el historiador argentino Tulio Halperín Donghi, iniciado por la “Revolución de 1943”, se suma la figura de Eva Duarte el 23 de octubre de 1946, día en que se casa con Juan Domingo Perón. Este acontecimiento en particular, dará inicio a su eventual intervención directa en asuntos de gobierno como Primera Dama. Esta situación, inédita en la historia política tanto en el ámbito argentino como universal, asume una enorme relevancia, principalmente debido a que Eva Duarte es una mujer de provincia, carente de educación formal, actriz de teatro, radioteatro y cine. Su figura va a adquirir un carácter excepcional como Primera Dama, al crear en 1948 la Fundación de Ayuda Social Eva Perón, encargada de construir complejos de viviendas, escuelas, hospitales y entregar una serie de ayuda económica

para los más necesitados. El poder de convocatoria que le permiten a esta mujer llevar a cabo estos proyectos, se podría atribuir fundamentalmente a su fuerte carisma y al enardecido deseo de producir un cambio radical en la distribución de la riqueza argentina. Este carácter beligerante, especialmente en contra la oligarquía argentina, la transforman al mismo tiempo en una amenaza para las redes de influencia económica y política que manejan al país.

En este contexto y tal vez en el momento más importante de la acción social y política, y convertida ya en el fenómeno *Evita*, le diagnostican un cáncer al útero, falleciendo el 26 de Julio de 1952 a los 33 años de edad. Su muerte, sin embargo, no pondrá fin a su incidencia en el imaginario argentino, sino por el contrario, dará inicio a uno de los sucesos más insólitos en la historia de la Argentina contemporánea: el embalsamamiento y desaparición de su cuerpo, que constituirá el hilo conductor de la novela *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez.

Como fenómeno, Eva Perón suscita una marcada polarización de las posiciones de adscripción y oposición a su figura. Para sus detractores, especialmente para el poder golpista, el embalsamado de su cuerpo, constituiría un peligro sin precedente para la RRL, en su intento de sometimiento de los grupos que apoyaron al peronismo. El poder militar, al hacerlo desaparecer intenta borrar todo vestigio de su figura-imagen de la memoria colectiva. En este sentido, la presencia/ausencia del cuerpo embalsamado de Eva Perón, de acuerdo a Jean Franco “da lugar a una evocación fantasmal [...] producto del “velatorio como un rito de pasaje de la vida a lo virtual [...] [que] sugiere, cuando todavía hay un ‘cuerpo presente’ la antesala del recuerdo” (Franco 163).

El objetivo de este capítulo es proponer que si bien se impuso la lógica de la muerte y que el fenómeno Eva Perón no se asienta en la memoria o en el imaginario colectivo argentino, resurge como una inmanencia que regresa de la muerte, para transformarse en referente de futuras reivindicaciones, especialmente en el contexto que Tulio Halperín Donghi denomina, el “nuevo orden que modificó radicalmente el tejido social del país” (26).

Con ello en mente, en este capítulo ingreso al complejo entramado de la vida de Eva Perón haciendo una lectura de los principales estudios bibliográficos abocados a su figura, para analizar la relevancia y énfasis que brindan estos estudios a distintos aspectos del fenómeno. Al mismo tiempo, analizaré el impacto que pudo haber tenido para sus partidarios y enemigos el embalsamamiento de su cuerpo.

En la segunda sección de este capítulo me enfoco en el análisis de la novela de Martínez como un cifrado gótico, con el que el autor reescribe y rearticula la percepción de Eva Perón a lo largo de su tránsito por los laberintos del poder, durante el robo de su cadáver embalsamado. Junto a los estudios críticos sobre esta novela, me remitiré asimismo a las siguientes obras de ficción inspiradas en el fenómeno Eva Perón y que aparecen aludidas por el narrador en *Santa Evita*: “Ella” (cuento, 1953) de Juan Carlos Onetti, “El simulacro” (cuento) en *El hacedor* (1960) de Jorge Luis Borges; *Evita* (película) dirigida, por Alan Parker (1996); “Esa Mujer” (cuento) en *Los oficios terrestres* de Rodolfo Walsh; “El cadáver” (poema) en *Austria-Hungría: poemas completos* (1980) y “El cadáver de la nación” (poema) en *Hule* (1989) de Néstor Perlongher.

Con todo lo anterior en mente, abordo en este capítulo la novela *Santa Evita* y al fenómeno de Eva Perón, por medio de un enfoque que apela a los siguientes conceptos de la tradición gótico: lo ominoso, articulado por Sigmund Freud y reelaborado por David Punter; lo abyecto, cuerpo cáustico y gótico femenino expuestos por Julia Kristeva, Rosemary Jackson y Markman Ellis; la rearticulación del concepto de lo sublime de Edmund Burke y las propuestas de estudio del espacio gótico y el deseo, delineadas por Michel Foucault, José Monleón y María Negroni. Con este análisis, intentaré resaltar los límites a los que llega la violencia del poder, al verse amenazado por el avance de ingobernable desde aquella periferia a la que ha sido marginado.

Por otra parte, en el tercer capítulo: “Descifrando el terror del pasado: Restitución de la memoria de la tortura por el gótico en *Una casa vacía* (1996) de Carlos Cerda” analizo el regreso de la víctima de la tortura. Con ese objetivo, abordaré el uso de la imaginaria gótica, como ser la casa embrujada, en la alegoría espacial de la ciudad de Santiago de Chile de los años ochentas. Analizaré además cómo la casa-ciudad de la novela representa el espacio violentado, subterráneo y ominoso de la dictadura, donde se fue gestando el sistema político y económico que se ha instituido en Chile en los últimos cuarenta años de la historia del país.

Para cumplir los objetivos mencionados, comienzo este capítulo abordando la obra ensayística y de ficción de Carlos Cerda, indagando en primer lugar los siguientes aspectos: 1) las posiciones ideológicas a ultranza de las tendencias políticas en Chile desde 1970 a 1990, 2) el Golpe Militar del 11 de septiembre de 1973, como el quiebre irreversible de la institución democrática, 3) la polarización definitiva de las clases sociales, 4) anulación de la producción cultural durante los años ochentas e imposición

del neoliberalismo. Con estas premisas en mente, argumento que al interior de la producción ensayística y de ficción del autor chileno, la novela *Una casa vacía* utiliza la imaginería gótica para exhumar lo subterráneo, abyecto, ominoso e inefable de los hechos de tortura perpetrados durante la dictadura militar, que sustentarían el permanente estado de excepción instaurado en Chile a partir del 11 de septiembre de 1973. Mi hipótesis de lectura se complementa en muchos sentidos con la del crítico Cristián Cisternas, quien en su artículo “Elementos góticos en *Una casa vacía* de Carlos Cerda” alude al complejo semántico de la casa, a las narraciones secretas, al personaje gótico errante, al enrarecimiento de las relaciones de los personajes, a los sueños y al descenso al infierno.

Una vez establecida esta correlación histórico-literaria, mi análisis se concentrará en la identificación de los recursos góticos presentes en la novela, tales como lo ominoso, lo abyecto, la utilización del espacio gótico, el tratamiento de la víctima gótica y por último, la recuperación y acercamiento de la memoria zanjada, reprimida e ignorada<sup>6</sup> por la instauración violenta de aquello que Nelly Richard llama la “oficialidad represora de la historia dominante” (*Fracturas* 26).

En este capítulo además propongo que por tratarse de una época de grandes rupturas, y embrionaria de la sociedad chilena del presente, los mecanismos de representación de tales rupturas necesitan extremarse, como indica Cristián Cisternas, suscitando la transgresión a espacios narrativos ficticios, y exigiendo a la narración el despliegue de “una gran batería de recursos ficcionales y no ficcionales” (73). Todo esto

---

<sup>6</sup> En su ensayo “Espectros, escalofríos y discursividad herida en *El espinazo del diablo*. El gótico como cuerpo geografía cognitiva-emocional de quiebre. No todos los espectros permanecen abandonados” Adriana J. Bergero alude a cómo las distancias proxémicas que se establecen entre las personas, pueden ser reconfiguradas por cada practicante del género gótico, en este caso, el director mexicano Guillermo del Toro, para proponer que la abyecta aparición del cuerpo-espectro gótico como amenaza va cediendo lugar a modelos de acercamiento conectivos entre vivos y muertos, entre víctimas góticas y lectores-espectadores con la función de re-establecer los órdenes alternativos alterados por la violencia y adoptar “el dolor del otro” (445-448).

con el propósito de exhumar el recuerdo traumático de la tortura, siendo estas representaciones fundamentales para establecer lo que Adriana J. Bergero llama la empatía del lector con la víctima de la tortura a un nivel sensorial/emocional.

Basándome en el análisis de este cuerpo literario y focalizándome en la articulación del cifrado gótico, mi tesis estudia estas novelas como instrumentos de recuperación de la memoria obliterada por los discursos de poder, rescatando imaginarios reprimidos durante épocas de fuertes quiebres políticos e institucionales.

Finalmente, mi objetivo de analizar modelos de representación de la imaginería gótica se nutre de enlazar las propuestas representativas de Tomás Eloy Martínez y Carlos Cerda, con obras clásicas del género, como *El castillo de Otranto*, *Frankenstein*, “Gaspar Blondín” o *Aura*, permitiendo así una nueva lectura de fenómenos sociales que a primera vista parecen disímiles, pero que tienen mucho más en común, especialmente en lo que podríamos llamar sus espacios de sombra.

## CAPITULO I

### Espectros del delirio moderno

#### 1. La invención del espejo del terror

La crítica concuerda en que *El castillo de Otranto* (1764) de Horace Walpole, marca el inicio de la estética gótica en literatura. El crítico literario José B. Monleón indica, en *A Specter is Haunting Europe* (1990), que este momento determina la aparición en escena de lo irracional en un mundo gobernado por las certezas de lo racional (Monleón 30). Con ello, lo irracional se transforma en el elemento fundamental que caracteriza a la literatura fantástica-gótica como contra-balance respecto al orden de la Modernidad. María Negroni se refiere a esta primera novela gótica, como aquella “incisión irreparable en la literatura inglesa que crea esa falsa luz imprescindible [...] donde aparecen a contraluz, las tensiones que carcomen el siglo” (*Museo* 20). Esta novela, a juicio de Negroni, da inicio a un desmoronamiento en el mito eficaz del Siglo de las Luces, en donde “lo solar, se tiñe de noche” (*Museo* 20).

Después de la publicación de la novela de Walpole se produce una explosión editorial de la novela gótica, que críticos ingleses como Jarrold E. Hogle definen básicamente como aquella narrativa que:

usually takes place [...] in an antiquated or seemingly antiquated space-be it a castle, a foreign palace, an abbey, a vast prison, a subterranean crypt, a graveyard, a primeval frontier, or island, a large old house or theatre, an aging city or urban underworld a decaying storehouse, factory, laboratory, public building, or some new recreation or an older venue, such as an office with old filing cabinets, an overworked spaceship, or a computer memory. Within this space, or a

combination of such spaces, are hidden some secrets from the past (sometimes recent past) that haunt the characters, psychologically, physically, or otherwise at the main time of time of the story. (2)

Entre estas obras se cuentan, especialmente durante la última década del siglo XVIII, *The Mysteries of Udolpho* (1794) de Ann Radcliffe (1764-1823), *The Monk* (1796) de Matthew Gregory Lewis (1775-1818)<sup>7</sup>, seguidas de la publicación de *Frankenstein* en 1818 de Mary Shelley (1797-1851).

En este período de explosión editorial, el término y noción de lo Gótico remitía principalmente a los Godos, vinculados a las tribus germánicas de los Visigodos (Lombardos, Vándalos y Unos), a quienes se les atribuía la destrucción de la civilización clásica extendida por el Imperio Romano. La invasión de estas tribus desde el 376 hasta el saqueo de Roma en el 410<sup>8</sup> fue “typically depicted as a sordid tale of pillage and plunder, of destruction and tyranny: it is a narrative of the fall of empire, not the rise of something new in its place” (M. Ellis 22). Esta referencia venida del pasado, que alude a lo romano como exponente de orden y control en contraste con lo bárbaro de los godos, tiene gran relevancia al momento de acuñar el término. Es de destacar que al llamar a la segunda edición de su novela *A Gothic Novel*, Walpole bautiza al género y establece un modelo que será utilizado para cuestionar y a la vez reforzar las tendencias culturales, no tan sólo de su época, sino del devenir histórico de Europa, y la formación de sistemas de control modernos, incluidos los de América Latina. Además, elabora un modelo que

---

<sup>7</sup> Robert Miles en su ensayo “The 1790s: The Effulgence of Gothic” hace un recorrido por las obras más importantes de dicha década, en donde más del treinta por ciento de las novelas publicadas en Inglaterra, se ajustaban, con distintas características, a lo definido como Gótico.

<sup>8</sup> Para un detalle histórico de estos eventos, ver Dani Cavallaro, *The Gothic Vision: Three Centuries of Horror, Terror, and Fear*.



alude a la nueva condición del ciudadano en el marco de estos modelos de control, en tanto entidad cultural, social, política y económica universal, procesada exclusivamente por medio de la uniformidad y homogeneidad identitaria de la Modernidad.

De acuerdo al crítico Valdine Clemens, ya en el contexto del siglo XVIII la explosión editorial de lo Gótico evidencia y marca la apropiación de un vacío teocrático dejado por la implantación de las ideas Ilustradas en Europa. Clemens afirma: “[w]hen Reason and science usurped God, Gothic rushed in to fill the resulting vacuum with the demonic”(3). En concordancia con las ideas de Clemens, para Todorov en el siglo XIX lo demoníaco se transforma en sinónimo de la libido apareciendo asociado a lo reprimido y segregado en los sistemas políticos emergentes. Lo demoníaco se transforma así en una amenaza que se disemina en distintas esferas de la sociedad y que atenta contra el propósito de homogeneidad cultural e identitaria impuesta por la Modernidad que implican: transparencia y acople con los modelos de socialización del ciudadano y normativización, exclusión de lo imaginario, de lógicas intuitivas y culturas heterogéneas como excedentes o alternativas a la racionalidad productiva de la burguesía. En dicha racionalidad, lo subjetivo, lo corporal, la sexualidad y el deseo, la subjetividad y las emociones son aspectos relegados por los nuevos paradigmas que jerarquizan la eficiencia, el cálculo productivo, lo normal en términos de control, la institución por encima del individuo, la vigilancia y la exclusión de los múltiples polimorfismo presentes durante la explosión editorial de lo Gótico, como época eminentemente transicional.

Para marcar la naciente hegemonía de la burguesía en Europa, la visión cartesiana-positivista señala vacíos que pueden ser leídos como el retroceso del orden teocrático y el irracionalismo de la Europa bárbara (pre-moderna). Como hipótesis

analítica preliminar propongo que lo Gótico representa un imaginario eminentemente transicional que aparece y reaparece en el marco de épocas históricas de fuerte reorganización y administración perceptiva. Al igual que en el tenso enfrentamiento de las fuerzas involucradas en el gótico en éstas se tensan por un lado, los discursos de control coercitivo y de marginalización del Estado moderno, en su intento de control interpretativo-perceptivo y por otro, los discursos de sujetos de contra-status quo, que darán cuenta de aquel material excluido y excedente respecto al primero. La razón que porta el estandarte del Siglo de las Luces, comienza a generar sus propios fantasmas irracionales que ocuparán y harán evidentes dichos vacíos.

¿Cómo podrían abordarse las diferencias y cercanías del género de la literatura fantástica y su variante gótica? Los aportes teóricos al respecto intentan ofrecer perspectivas definidoras. En el caso de Rosemary Jackson, lo irracional, surgido de manera inevitable como producto de la represión burguesa, puede ser leído en la narrativa de su tiempo como expresión subversiva al status quo. En el texto de Jackson se advierte que esta subversión va más allá de lo político, social o económico de una época determinada. Estas son las características identificadas por Jackson respecto a la literatura fantástica: su escena desobedece las reglas de lo real-cartesiano pactando con lo invisible, vacío, infinito, informe, innombrable, monstruoso, indeterminado; también con lo ausente, indiferenciado y transgresor<sup>9</sup>. Jackson además compara lo fantástico con la paraxis, o espacio de lo indeterminado que existe entre la imagen reflejada en un espejo y el espejo como límite. Al ser el espejo plano y no tridimensional, este espacio es

---

<sup>9</sup> “Social and sexual transgression, the violent breaking of taboos in modern fantasy from Sade and Gothic fiction onwards, rejects limits imposed upon the ‘human’, yet the activity is one which is self-consuming, attacking nothing but the human, for without God, transgression is empty, a kind of profanation without an object” (Jackson 79).

(supuestamente) inexistente, y de este modo subvierte la noción misma de espacio que percibe un sujeto en términos racionales-cartesianos. Paradójicamente, la paraxis existe como consecuencia de una lectura racional del sujeto, la cuál intenta dar sentido a la vacilación que genera ese espacio, y también a su propia imagen, aparentemente desdoblada al otro lado del plano.

En el caso del crítico y teórico Tzvetan Todorov, esta vacilación experimentada por el lector-sujeto es la característica principal de la literatura fantástica. En esta encrucijada, la *inestabilidad-indeterminación* de la forma, su confinamiento, marginación, exceso y entropía, brindan a este tipo de literatura su carácter diverso; diversidad que en la literatura fantástica oscila desde el realismo a lo sobrenatural.

Para Todorov lo explicado constituye lo que llama; Fantástico-ominoso, es decir, la narración de un hecho *real* que pierde sus características concretas y genera una vacilación en el lector aunque ésta, eventualmente, sea explicada y estabilizada por medio de lógica. En el otro extremo del modelo de Todorov, se encuentra lo sobrenatural maravilloso, en donde el cuento de hadas es su expresión más característica. Este extremo se nutre de lo estrictamente sobrenatural, que permanece como tal durante toda la narración, no siendo jamás explicado. Así lo afirma Todorov:

One of the great periods of supernatural literature, that of the Gothic novel, seems to confirm this observation. Indeed, we generally distinguish, within the literary Gothic, two tendencies: that of the supernatural explained (the “uncanny”), as it appears in the novels of Clara Reeves and Ann Radcliffe; and that of the supernatural accepted (the “marvelous”), which is characteristic of the works of Horace Walpole, G. Lewis, and Maturin. (41-42)

Para Todorov, lo puramente fantástico se encuentra en medio de estos extremos y su función consiste básicamente en generar esta vacilación en el lector sin explicarse ni por elementos racionales, ni tampoco sobrenaturales. Respecto al modo gótico, Todorov lo ubica principalmente en el sector de lo sobrenatural y cercano al cuento de hadas: lo Gótico no es distinto de lo Fantástico, sino que se encuentra al interior de éste. Es decir, hay ejemplos de lo Gótico tanto en el sector de lo espectral *explicado* como en el extremo de lo sobrenatural. Pero lo que en el caso del modelo teórico de Todorov da existencia e identificación a lo Gótico es sin duda la utilización del terror.

Otras marcas de identificación de la producción irracionalista es, por ejemplo, la alegoría que hace Rosemary Jackson del espejo y su paraxis, que en el caso de la novela de Walpole le devuelve al lector la imagen de lo monstruoso, siniestro, demoníaco. El rostro de la muerte se antepone al espacio asignado al mundo *real* del presente, traspasado por el pasado en ruinas y confinando a la razón a un delirio en donde el terror aparece como la única certidumbre. Así, la literatura fantástica, como discurso irracionalista en el marco de la Modernidad definida más arriba por Yurkievich, desmorona las certezas de la burguesía ilustrada del siglo XVIII y XIX en Inglaterra, la que encuentra en la ficción irracionalista el enfrentamiento con su propia imagen distorsionada; la imagen de la muerte.

En el siglo XX y a partir de la publicación de *La metamorfosis* (1915) de Franz Kafka, el modo fantástico adquiere un carácter universal, representando una cosmovisión de la realidad, que, de acuerdo a Jackson, aparece constituida por infinitas señales, todas, sin embargo, carentes de significado absoluto. Con la obra de Kafka, lo Fantástico ingresa en el mundo cotidiano y su carácter transgresor comienza a manifestarse en la

realidad de la sociedad moderna como una “presencia inasible”, coexistente con la normalidad racionalista, como lo registran obras como: “Las Hortensias” de Felisberto Hernández (1947) “Casa tomada” (1946) de Julio Cortázar, “El Aleph” (1945) de Jorge Luis Borges o la novela *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares (1953).

José Monleón, por otra parte, lee la presencia de estos fantasmas en la sociedad moderna como representación del peligro inminente de alzamiento del proletariado, que amenaza a la burguesía europea a partir del siglo XVIII y XIX. Esta amenaza cobra dimensiones reales al producirse la Toma de la Bastilla, las invasiones de Napoleón, y luego en 1848 la publicación del *Manifiesto Comunista* de Karl Marx y Friedrich Engels. Para el crítico español, este último texto marca el momento en que la sinrazón se transforma en discurso, y aquello que históricamente había sido confinado a los márgenes de la sociedad burguesa o a la Europa civilizadora y moderna, reaparece. En otras palabras, regresa la latencia del pasado, los polimorfismos de las culturas de la periferia, el atraso rural respecto al modelo industrial, el oscurantismo medieval de superstición y magia de la Europa bárbara, los enigmas ingobernables y las amenazas de las lecturas de la sexualidad femenina, las deformaciones sociales, la noche y la muerte. Asimismo, aparece en escena el terror y miedo de las certezas modernas y todo ello, articulado por la imaginación temerosa de la propia razón del siglo XIX, penetrando el orden del espacio más icónico de la Modernidad: la ciudad moderna, ahora convertida en el locus indiferenciado y expuesto a la coexistencia de una diversidad ilimitada.

Volviendo a José B. Monleón, éste refiere a la lámina 43 de la serie *Los Caprichos* de Francisco de Goya, presentada en Madrid en 1792, como una sentencia casi irrevocable de este fenómeno de coexistencia forzada de los opuestos, al declarar que: los

sueños de la razón producen fantasmas. Lo Gótico, y seguidamente lo fantástico, lejos de actuar como literatura subversiva en su contexto histórico, materializa con su narrativa e instituye en el imaginario de la burguesía de su época, una íntima conexión entre la noción de lo monstruoso y el Otro. La ciudad de París es el ejemplo que utiliza Monleón para graficar este fenómeno:

Unreason was silenced imprisoned in the outskirts, thus allowing the city to become the model for the bourgeois world [...] a new geography mapped out the universe and the globe as well as neighborhoods and streets [...] Paris would be divided in twenty quarters [...] people were thus controlled and confined to their concrete and respective coordinates within Parisian map [...] houses of confinement were located in the periphery, for hospitals, workhouses, pauperhouses, and prisons assumed the function not only of curing, educating, or punishing, but also of hiding. Madness, indigence, and crime were reduced to a single category and expelled from the visual horizon. Even death, a familiar image in the Middle Ages, began to lose its role as protagonist of everyday life.

(25)

La conexión que se hace entre lo monstruoso y el Otro adquiere forma al concurrir en lo Fantástico todo aquello que la razón burguesa rechaza y teme, y también por utilizarse esta conexión como instrumento didáctico, que ejemplifica el peligro que azora a quien no obedece la ley moral, ideológica y política que defiende el mundo burgués. El peligro de insubordinación del sujeto marginal, del proletariado, del lumpen, de las sexualidad perversa adjudicada a mujeres, o la homosexualidad, se hace palpable en la ciudad Moderna, como representación de una amenaza constante de alzamiento, revuelta o en el

caso extremo, de revolución. Una masa indiferenciada que está constituida por lo externo a la burguesía y que debe mantenerse bajo el control estricto del dogma religioso o la ley patriarcal.

En otras palabras: no siempre lo gótico constituye un discurso de contra-hegemónico homogeneizador al interior de la Modernidad; lo gótico también aparece para reducir los desvíos y amenazas representadas en el irracionalismo y neutralizarlas en el marco de la racionalidad moderna. Es precisamente con el propósito de contrarrestar este avance que en Inglaterra surgirá un didactismo ilustrado laico encarnado en la misma producción gótica, en contra de la Europa bárbara (pre-moderna, preindustrial, religiosa) especialmente en las novelas escritas por Ann Radcliffe. Markman Ellis afirma que estas novelas apelarán a la virtud y a la moral de la mujer de su época, dando también explicación racional a los hechos sobrenaturales narrados en sus obras y reconstruyendo los argumentos de manera que el terror experimentado por las heroínas, ejemplifique el terror al que estarían expuestas al desobedecer o subvertir el orden patriarcal. Así, en esta producción gótica, lo monstruoso del Otro se transforma en un instrumento que revalida en el imaginario de su época la visión, represión y vigilancia patriarcal del mundo burgués.

La aparición de lo Fantástico coincide también con períodos históricos de una estabilidad que es sólo aparente. Para Rosemary Jackson, en estos períodos se implantan mecanismos represivos que generan “*oppositional energies which are expressed through various forms of fantasy in art*”<sup>10</sup> (Jackson 179). Estas energías representan las amenazas de subversión y transgresión a las convenciones y controles implementados por la

---

<sup>10</sup> Jackson identifica en forma general estos períodos como: mediados del siglo XVIII, finales del XIX y mediados del XX (179).

racionalidad burguesa, así como la penetración del excedente social que proviene de límites insospechados, al intersectar la inmovilidad del presente con sombras carentes de objeto en una metamorfosis permanente.

El cuerpo, también fragmentado y descentrado, pasa a constituir una sombra carente de objeto en una eterna metamorfosis. En este sentido y de manera emblemática, a partir de la aparición de la novela de Mary Shelley *Frankenstein o The Modern Prometheus* (1818) podríamos decir que no sólo el cuerpo es disjecta membra sino que el sujeto-monstruo también se conforma de una serie de fragmentos que regresan de la muerte, o de la periferia como resultado de la obsesión de Frankenstein (científico por antonomasia) por el poder infinito de la ciencia.

Existen muchas variantes de las distintas dimensiones de lo gótico/fantástico como producción cultural, formadas por debates entre discursos que están en defensa y en contra de los discursos hegemónicos de la Modernidad. Estas energías opuestas al régimen opresivo, podrían también ser asociadas a la latencia de lo sobrenatural y lo psicológico. Las fuerzas desmedidas que parecían controlar el universo del orden burgués ya no parecen surgir de lo sobrenatural sino de la propia psiquis. La vacilación del lector aludida por Todorov y Jackson, al enfrentarse a la lectura de lo Fantástico apela ahora a su propio Ser; al reflejo de una identidad que es y permanece oculta por la razón. El espejo de su propia psiquis, de su propio laberinto interior de indeterminación, le devuelve en lo Gótico la fragmentación de su interioridad. En este caso podríamos decir que esta transición entre lo sobrenatural y lo psicológico, en lo Fantástico y en lo Gótico, es la subversión de la conciencia misma que inicia un proceso de divagación al



encontrarse con el reflejo de la muerte. El objeto fragmentado, el vacío y la sombra sin objeto, el doble, todo se inscribe en una eterna metamorfosis en un tiempo suspendido.

En el siglo XX, se inicia también con Franz Kafka un constante proceso de experimentación y mutación en la creación de este tipo de literatura, que el crítico argentino Jaime Alazraki denomina neo-fantástico. El prefijo es condición necesaria para identificar los elementos descritos por Tzvetan Todorov, Rosemary Jackson y José B. Monleón, en tanto estética basada en una serie de recursos claramente identificables e ineludibles: la detonación de una vacilación e inestabilidad por parte del lector, la concurrencia y yuxtaposición temporal del pasado, del terror y el contacto con la muerte, la manifestación del reflejo monstruoso de la realidad: aspectos cuyo propósito es el de distraer, cuestionar y perturbar a la razón-cartesiana.

Así, en palabras de María Negroni, una paradójica luz negra se materializa para opacar las certidumbres de la Ilustración y proyectar su propio reflejo monstruoso a partir del espejo del terror. Como consecuencia, lo Gótico irrumpe para cuestionar y/o sustentar procesos de cambio histórico, político, culturales e ideológicos, surgiendo para anclar representaciones eminentemente dicotómicas: civilización y barbarie, depravación y rectitud, el desorden de lo arcaico y la disciplina y el orden modernos, la oscurantismo teológico y bárbaro de la Edad Media con la Ilustración, paganismo salvaje con moralidad refinada, aristocracia y feudalismo con capitalismo burgués, lo femenino con lo masculino, la normalidad con lo monstruoso. Todo esto con la utilización del terror, horror, miedo, de lo sublime, extraño, espectral, oculto, melancólico, psicótico, abyecto, representando al cuerpo como bestial, monstruoso, híbrido, grotesco, repulsivo, contaminado y enfermo.

En estos contextos, lo Gótico utiliza recursos como la exageración, el exceso en la ornamentación, efectos surrealistas, descentralización, inestabilidad, lenguaje de los sueños y la comedia tenebrosa para demostrar su campo cultural y poner en evidencia las limitaciones, temores y medidas de la racionalidad burguesa.

Por último, lo que podríamos llamar el discurso irracional creado por Walpole, es subversivo y sobrenatural, y a la vez, reaccionario y racional, pero siempre, en cualquiera de los extremos, hace comparecer a la muerte, en imaginarios transicionales o de grandes rupturas sociales, donde los límites del cifrado de la realidad se hacen evidentes y se convoca a lo Otro para exorcizar también los límites la literatura.

## **2. El horror asechando a la razón en la tensión pensamiento racionalista-Irracionalismo**

Se le asigna a Edmund Burke y a su obra *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), una influencia fundamental en el desarrollo de los conceptos teóricos<sup>11</sup> de la literatura gótica. Al hacer una nueva lectura de las ideas tradicionalmente asociadas con lo sublime, Burke reformula toda una visión de la realidad de su época, partiendo de un concepto de gran importancia: el del terror. Según Burke, el terror constituye “either more openly or latently the ruling principle of the sublime”(Burke 54). Y esto surge como condición esencial para llegar a un estado superior de conciencia. En décadas recientes, críticos como Valdine Clemens han definido el terror como una presencia constante en la obra gótica asociada a la amenaza

---

<sup>11</sup> Markman Ellis observa que: “The innovation of Burke’s account of the sublime -a concept of classical rhetoric resuscitated in the seventeenth century- was the dynamic he established between pain and pleasure. [...] Burke’s analysis of the representational logic of the sublime -a contradictory feeling, that derives a certain pleasure from the depiction of events of effects that are in themselves terrible- had considerable influence on gothic novelists” (M. Ellis 10).

de muerte por medio de la cual el sujeto se enfrenta a inminencias incontrolables que no necesariamente surgen de lo sobrenatural, sino también de lo real/cotidiano (Clemens 3).

Algo similar afirma la teoría de Tzvetan Todorov, según la cual, ante la muerte el sujeto experimenta la abolición del tiempo lineal y la sucesión cronológica, en donde pasado y futuro aparecen insertados en un eterno presente. Todorov llama a este fenómeno pan-determinismo. Ante esta encrucijada el sueño de la razón intenta por todos los medios categorizar y fijar el universo como inmutable -y cognitivamente controlable-. Sin embargo, el mito eficaz de las luces, como cualquier otro mito, se hace vulnerable e ineficaz para explicar fenómenos como la disolución del sujeto enfrentado al terror. Así, para Todorov, lo Fantástico activa y hace manifiesta esta fragilidad, generada en los límites de la mente y la materia, idealismo y materialismo, generando temas tan sustanciales a la ficción como lo son el tema del doble, la multiplicación de la personalidad, el colapso de las fronteras entre sujeto y objeto y la superposición de los espacios hegemónicos con la heterotopía marginal.

Siguiendo a Burke, podríamos decir entonces que lo Gótico manipula con destreza este miedo esencial y lo dirige de tal forma que el sujeto accede a una experiencia de carácter sublime. Críticos como el caso de Markman Ellis, identifican los postulados de Burke en los novelistas góticos en cuanto al uso de la fusión entre placer y dolor en tanto experiencias radicales capaces de propiciar lo sublime<sup>12</sup>. Otra de las características de la literatura fantástica y al interior de ésta, de la literatura gótica, es potenciar este miedo esencial a la muerte para hacerla más palpable y cercana a una

---

<sup>12</sup> “The innovation of Burke’s account of the sublime -a concept of classical rhetoric resuscitated in the seventeenth century -was the dynamic he established between pain and pleasure. [...] Burke’s analysis of the representational logic of the sublime -a contradictory feeling, that derives a certain pleasure from the depiction of events or effects that are in themselves terrible- had considerable influence on gothic novelist” (M. Ellis 10).

sociedad que se siente a salvo y protegida por las certezas racionalistas. El terror a la muerte subyace en la conciencia racional del sujeto y se hace evidente por medio de la ficción. El quiebre que produce el terror o la materialización de la presencia de la muerte en el engranaje del control racionalista, tanto a nivel del sujeto como en la esfera de lo social, genera mecanismos fóbicos de defensa que intentan extirpar el horror de los imaginarios racionalistas. Como hemos indicado más arriba, Michel Foucault, en su estudio *Madness and Civilization* (1964) observa este fenómeno en la tendencia de la literatura de finales del siglo XVIII, al irrumpir en espacios de absoluto confinamiento y marginación, como la clínica, hacia donde han sido expulsados todo lo mental y físicamente abyecto o insano. Esta periferia infecta e infecciosa, permanentemente azora los límites y referentes homogenizados y profilácticos de la conciencia social moderna. Foucault afirma que la explosión de la sinrazón de finales del siglo XVIII se debe a que a ésta se le había intentado mantener reprimida y oculta. Es, indica, el momento en que se produce un drástico cambio en el imaginario del Occidente moderno, afirmando que:

it is not an accident that sadism, as an individual phenomenon bearing the name of a man, was born of confinement and, within confinement, that Sade's entire *oeuvre* is dominated by the images of the Fortress, the Cell, the Cellar, the Convent, the inaccessible Island which thus form, as it were, the natural habitat of unreason. It is no accident, either, that all the fantastic literature of madness and horror, which is contemporary with Sade's *oeuvre*, take place, preferentially, in the strongholds of confinement. (Foucault 199-200)

El significado de la rearticulación de los espacios de terror, como construcción social que remite inequívocamente a los espacios góticos, es reforzada por medio del intento de

lo hegemónico de erradicar el horror de la vista pública. La obra del Marqués de Sade, de acuerdo a la perspectiva de Foucault, es un antecedente en literatura que será repetido en distintas modalidades a partir del siglo XVIII; a nivel social, todo aquello que genera horror y que no encaja en la cosmovisión de la razón burguesa es confinado o reprimido para resurgir con mayor intensidad cuando se produce ese quiebre en la maquinaria e imaginarios de la razón.

### **3. Espectros del subconsciente en el engranaje social y psicológico**

En la literatura gótica, junto con la representación del terror manifestado en lo externo al sujeto y ciudadano, o frente a la intervención de lo sobrenatural, se convoca una dimensión nueva que remite al ámbito psicológico. A partir de esta premisa, abordaré el giro otorgado al tema por la teoría psicoanalítica. En su artículo “The Uncanny” (1919), Sigmund Freud analiza las palabras alemanas heimlich y unheimlich: la primera alude a lo familiar y la segunda representa aquello que, aunque también familiar, se esconde o se encuentra fuera del terreno de lo normal, como excedente de los mecanismos de represión del superego. Freud ofrece varios ejemplos que captan la aparición de lo ominoso:

1. La exposición al fenómeno del autómatas o de objetos que cobran vida y movimiento propios.
2. El doble, en donde el sujeto se ve reflejado en otro sujeto externo- idéntico, que lo perpetúa y que también lo hace experimentar un contacto directo con la muerte.

El doble además remite al Narcisismo, en donde este sujeto se observa ensimismado pero fuera ya del tiempo cronológico.

3. Lo recurrente y la anticipación. Lo primero surge cuando el individuo experimenta la sensación de repetición de un evento. Lo segundo, como una experimentación de omnipotencia, al cumplirse en el individuo una premonición.
4. La omnipotencia del deseo. Esta ocurre por una sobreestimación de los procesos subjetivos mentales de la imaginación y aparece en el momento en que el sujeto experimenta la concreción de un deseo, asignándose a sí mismo el poder de sostener las leyes inexorables de la realidad. (Freud 394)

Según Freud, este fenómeno produce un efecto irracional que la conciencia reprime y transforma con ansiedad morbosa. Esta ansiedad, más cercana a lo emocional, es la presencia de la muerte en la conciencia del sujeto que no necesariamente tiene que ser detonada por una experiencia de terror. En rigor, el origen de la definición de lo ominoso en su forma lingüística, describe condiciones que están en el ámbito familiar del sujeto, reprimidas y transformadas en ansiedad morbosa (394).

Por su parte, Rosemary Jackson afirma que lo ominoso en su capacidad de simbolizar y hacer surgir lo reprimido a nivel social, permitiría un quiebre en la aparente continuidad de las manifestaciones culturales (70). La analogía entre conciencia del sujeto y conciencia social tiene sentido en tanto que lo ominoso es el regreso (in)material, simbólico y semántico de aquello que ha sido marginado o reprimido. Este mismo quiebre a nivel social, de acuerdo a David Punter: “overflow the bounds of reason; [and]

it suggests other realms which hover just beyond the reach of our conventions and assumptions, it asserts the irreducible presence of the ‘ghost in the machine’” (135). La presencia materializada-inmaterial del espectro en el engranaje social es sustancial aquí para aludir al regreso y penetración de los márgenes en zonas de control social. Lo subversivo de la literatura fantástica, entonces, es hacer visible el ghost in the machine, pulsado por lo marginado, que como producto de su institucionalización a partir de la invención de la clínica, se transforma en una presencia constante en las sociedades modernas. En referencia a este fantasma que acecha el engranaje social, David Punter agrega nueve formas de lo ominoso/uncanny relacionadas con los avances tecnológicos y científicos del siglo XX.

1. *The uncanny of virtual location*: la noción de no-ubicuidad de un sujeto en las coordenadas espacio temporales, generadas por los nuevos medios de telecomunicación como la Internet.

2. *The uncanny of awareness of multiplicity*: un sujeto que puede estar en forma simultánea en muchas escenas, gracias a la extensión de su identidad proyectada por la nueva tecnología de la imagen;

3. *The morphological uncanny*: en donde se produce una disociación al nivel virtual-tecnológico entre el cuerpo del individuo y sus representaciones virtuales. El cuerpo asume características fantasmagóricas que le proporcionan infinitas capacidades para mimetizarse y amoldarse;

4. *The diasporic uncanny*: la no pertenencia del sujeto a un espacio determinado y de la sensación de constituirse como un simple efecto fantasmal de la historia;

5. *The uncanny of the absence of origin*: deriva de la anterior y se asocia con la ausencia absoluta de la noción de origen;

6. *The uncanny of the streets*: la materialización, en la vida urbana, de la sensación en el sujeto de que todo ocurre en su exterior en “un otro lugar” y condicionado a imperativos que son siempre distintos a los que dicho sujeto pudiera haber imaginado.

7. *The uncanny of translation*: al nivel del lenguaje, el regreso de una lectura de sí mismo que viene del “otro” en un idioma distinto.

8. *The uncanny of the commodity*: el sujeto como el efecto de un poder que proviene de una esfera superior<sup>13</sup>. Este es el caso de la cultura de consumo (Coca-Cola, McDonalds, o Levis) y la manera en que ésta se posiciona en la conciencia del sujeto para moldear su lectura de la realidad.

9. *The uncanny of the monumental*, que alude a la emulación o culto al ídolo muerto, una imagen icónica que proyecta una vida distinta y que genera en el sujeto, como única respuesta, la postración y veneración. Este modo de lo ominoso, será sustancial en este trabajo al dar cuenta de la monumentalidad del espectro de Eva Perón en los imaginarios culturales contemporáneos.

Como documento literario, la novela y el cuento fantástico reconstruyen la escena histórica, incorporando lo ominoso que se ha marginado del engranaje social y de la memoria personal y colectiva. Esta condición la observamos en Latinoamérica en la visión desde abajo del sujeto de Horacio Quiroga en “El hombre muerto” (1926), en la asfixia social del personaje femenino de *La última niebla* (1935) de María Luisa Bombal, en reflejo fantasmático del mundo virtual de un prestidigitador inexistente, en *La*

---

<sup>13</sup> En la relación de lo *uncanny of the commodity* y lo gótico Punter también aclara que existe una forma de control sobre del sujeto que viene de un lugar escondido . Dicho control puede venir tanto del Estado hegemónico, como de corporaciones internacionales (“The Uncanny” 135).



*invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares. Estas obras constituyen sólo algunas de las manifestaciones de la aparición en escena de realidades reprimidas y espectrales propias del engranaje social y psicológico en los que surgen.

#### **4. Variaciones de lo abyecto, cuerpos contaminados y espacios de cautiverio**

Sin duda un estudio fundamental para la entendimiento de lo Gótico en literatura es el estudio *Poderes de la perversión: Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline* (1982) de Julia Kristeva. En este trabajo, la intelectual franco-búlgara, expone los mecanismos subjetivos, el significado y los poderes del horror, sugiriendo que la literatura gótica es una de sus expresiones más claras y a la vez, una forma de representar la crisis más íntima y apocalíptica de nuestro tiempo; en este sentido Kristeva enfatiza que si se mira de cerca:

toda la literatura es probablemente una versión de ese Apocalipsis que me parece arraigarse, sean cuales fueran las condiciones socio-históricas, en la frontera frágil (“borderline”) donde las identidades (sujeto/objeto, etc.) no son o sólo son apenas -dobles, borrosas, heterogéneas, animales, metamorfoseadas, alteradas, abyectas.  
(277)

Lo abyecto como categoría fenomenológica, ontológica y epistemológica, es descrito por Julia Kristeva como el rechazo que experimenta el sujeto de sí mismo y se manifiesta como “repugnancia, asco, abyección” (20). Es decir, lo liminal o frontera frágil, asociado al flujo de secreciones y fluidos como la orina el vomito o la saliva, que el sujeto expulsa como si se expulsara a sí mismo. En distintos grados, de acuerdo a Kristeva, lo abyecto se encuentra en la gran literatura moderna, y en la ficción gótica se expresa con lo repulsivo,

impuro, turbio, contaminado, residual, repugnante, putrefacto, cadavérico, abominable y escatológico y con una infinidad de matices, es rescatado de los márgenes de la conciencia para hacerlo real.

El otro aporte fundamental de Kristeva, sin duda, es el de haber incorporado al inventario de lo Gótico la posición de lo femenino en una sociedad regida por el principio agnático. En este tipo de sociedades, lo femenino está subordinado al poder masculino y se asocia al fluido menstrual y la sexualidad y con un peligro inminente de contagio entre los cuerpos, cuyo resultado es siempre mortal. El cuerpo de la mujer es leído como contaminado, lo cual justificaría la monitorización hecha por la ciencia médica de siglo XIX y comienzos del XX con el objeto de entender su misterio y sanearlo. Al mismo tiempo, toda sociedad agnática teme igualmente al aumento desmedido de la población, a la promiscuidad y eventual secuela incestuosa: lecturas que justifican la represión del principio femenino. Según Kristeva, esto se observa con mayor claridad en comunidades donde hay escasez de recursos y donde la tensión entre lo masculino y lo femenino, deriva de una relación de poder sustentada en el extrañamiento de lo femenino al campo cultural de lo abyecto. De esta forma, por el miedo al surgimiento del incesto, lo femenino se transforma en abyecto y luego en monstruoso.

El estudio de Kristeva nos permite comprender de qué manera, prohibiciones como la del incesto y la promiscuidad reproductiva aparecen controladas por medio de la abyección como cualidad innata del cuerpo femenino. Se da así fundamento a la relación del poder masculino en la sociedad agnática, justificando la misoginia, el control del principio de reproducción, desplazamiento e interacción y participación activa en las decisiones de la mujer en estas sociedades. Muchas de estas regulaciones aparecen en la

ficción gótica como parte del proceso normalización social de los discursos patriarcales modernos.

Siguiendo las ideas de Julia Kristeva, la crítica Kate Ferguson Ellis<sup>14</sup> estudia la analogía de los espacios góticos de reclusión del castillo gótico y la tensión entre lo masculino y femenino. En el castillo gótico, afirma, el hombre rige, reprime, vigila y condena. Es el aspecto masculino el que controla, crea y preserva las condiciones de confinamiento cuyos imaginarios comenzaron a desarrollarse en las sociedades europeas del siglo XVIII. En otras palabras, el castillo gótico genera el espacio de las relaciones entre los principios femenino y masculino, y con el propósito de purificar, el primero reprime y regula la circulación del segundo, creando espacios de reclusión que son amenazados externa e internamente por fuerzas que surgen tanto de lo sobrenatural como del subconsciente.

Cuando el castillo es invadido por el espectro contaminando, la purificación del espacio de reclusión debe surgir del poder masculino, y como ocurre en las novelas de Ann Radcliffe, ello sólo es posible por la virtud y sexualidad domesticada de la mujer, resolución que claramente beneficia la agenda de la moral burguesa (K. Ellis 100). Al enumerar los aspectos presentes en la construcción cultural de la escena gótica, es importante notar que en la Inglaterra de fines del siglo XVIII y principios del XIX, se estaba redefiniendo el concepto de lo público y lo privado, representados en el hogar y en el mundo exterior a éste. Kate Ferguson Ellis afirma que el hogar se constituía como el único sitio sagrado después de la caída del paraíso y en este aspecto, el único que debe mantenerse puro. Por este motivo, la mujer debe ser recluida y marginada, no tan sólo

---

<sup>14</sup> Ver Part IV, Chapter X (181-206)

física, sexual y psicológicamente, sino también de las esferas social, económica y política. De allí que la escena gótica aparezca primordial y obsesivamente anclada en lo privado.

Las consideraciones de Julia Kristeva y Kate Ferguson Ellis, en relación a las sociedades agnáticas, son bastante visibles en el siglo XX en Latinoamérica. En su mayoría, los referentes históricos manejados por la modernidad, especialmente por el estado de excepción y golpista que define Giorgio Agamben, remiten a un proceso de construcción cultural que justifica todo tipo de persecución, segregación, destitución y marginación, de aquello que se considera contaminado y contaminante, como es el caso del fenómeno de Eva Perón como exponente, en contextos actuales de la realidad latinoamericana contemporánea, de lo ominoso y abyecto, del cuerpo contaminante, del deseo y del enclaustramiento, al igual que las mujeres torturadas durante la dictadura militar de Pinochet.

## **5. Terrores religiosos y aparición del gótico en América del Norte**

En Norteamérica, y en el marco del modelo moderno, en las primeras colonias de Nueva Inglaterra el terror aparece para dar cuenta de la intransigencia y el fanatismo religioso de los colonos puritanos. A continuación analizaré ejemplos de obras norteamericanas con el objetivo de identificar sus propuestas conceptuales y evaluar cómo se proyectan en textos latinoamericanos.

### **a. Hawthorne y el proselitismo puritano**

De acuerdo a Rafael Llopis, el espacio gótico norteamericano en el siglo XIX lo recrea por primera vez Nathaniel Hawthorne (1804-1864) quien reemplaza el castillo medieval por “la vieja casa de madera, llena de buhardillas, leprosa y torcida que había quedado, como secuela de la época colonial” (113). El escenario, sin embargo, no se limita únicamente al reemplazo de un tipo de ruinas por otro. El bosque, tal vez como la representación de la naturaleza desconocida de la América del Norte, también sirve como marco a sus historias. Así es el caso del cuento “Young Goodman Brown” (1835) que relata el viaje en un sueño gótico del protagonista a través de un bosque de Nueva Inglaterra, en donde presencia un rito de iniciación satánica, en el cual participa toda la sociedad de su tiempo.

El sueño comienza al caer la noche, cuando Goodman Brown desaparece en la oscuridad del bosque, después de decirle a su esposa que debe cumplir una misión. En su recorrido se encuentra con el demonio con quien avanza parte del camino y en el que reconoce cierto parecido con él. Durante el camino entre los árboles, Goodman Brown ve a una procesión donde está su catequista, el diácono, el gobernador y todo su entorno social. Todos se reúnen en un claro del bosque donde se prepara en un ambiente de excitación, el sacrificio de la esposa de Brown. Al darse cuenta de la situación y verse derrotado por las fuerzas del mal, Brown entra en un frenesí que lo hace volar por encima de los árboles, transformándose él mismo en una imagen honorífica.

In truth, all through the haunted forest there could be nothing more frightful than the figure of Goodman Brown. On he flew among the black pines, brandishing his staff with frenzied gestures, now giving vent to an inspiration of horrid blasphemy. (Hawthorne 17)

Al despertar del sueño, Goodman Brown percibe su entorno con desconfianza, especialmente al participar en los rituales religiosos de su familia y comunidad,

Often, awaking suddenly at midnight, he shrank from the bosom of Faith; and at morning or evening, when the family knelt down at prayer; he scowled and muttered to himself, and gazed sternly at his wife, and turned away. And when they had lived long, and aged woman, and children and grandchildren, a goodly procession, resides neighbors not a few, they carved no hopeful verse upon his tombstone, for his dying hour was gloom. (21)

El efecto de liberar lo siniestro de sí mismo durante el sueño, deriva en subvertir el propio estado de conciencia influido por la rigidez religiosa de la sociedad de su tiempo. Las asignaciones sociales en el sueño son completamente alteradas, exceptuando a Faith, su mujer, que en tanto víctima gótica de la muchedumbre, conserva su propia identidad. La represión cotidiana da forma en el sueño a lo ominoso como vía de escape de sí mismo y simultáneamente, como vía de escape de su realidad. El sueño gótico de Brown, es también el reflejo del delirio puritano y la puesta en evidencia de la hipocresía del fanático religioso.

En este cuento de Nathaniel Hawthorne todos los estamentos de la sociedad, ya instituida a lo largo de Nueva Inglaterra, son expuestos a la luz como síntoma de la doble manera de actuar en lo religioso y político de sus habitantes, en tanto que el acto cotidiano y la prédica ocultan un carácter proselitista que sólo puede ser articulado por medio de lo demoníaco. Este cuento es una clara alusión a la represión de su personaje producto de la influencia de su entorno social. Por el contrario, veremos cómo la

alienación/represión es planteada por Edgar Allan Poe en la esfera de lo doméstico y psicológico de la incipiente modernidad norteamericana.

### **b. Pesadilla de la armonía en “The Black Cat” de Edgar Allan Poe**

El escritor argentino Julio Cortázar, en el prólogo de su propia traducción de los cuentos completos de Poe indica:

Sin temor de incurrir en un criterio meramente sentimental, creemos que un balance de la obra de Poe y sus consecuencias, de lo absoluto y lo relativo en ella, no puede lograrse si se la reduce a un caso clínico, o a una serie de textos literarios. Hay más, hay siempre más. Hay en nosotros una presencia oscura de Poe, una latencia de Poe. Todos, en algún sector de nuestra persona, somos él, y él fue uno de los grandes portavoces del hombre, el que anuncia su tiempo por la noche. (LVI)

Cortázar alude con esta descripción a la intención de Poe de representar lo siniestro del sujeto en su dimensión psicológica. “The Black Cat” (1843) representa esta dimensión a cabalidad. La historia la cuenta el narrador desde la cárcel, un día antes de ser ejecutado por haber asesinado a su esposa. El relato es el detalle de la transfiguración del estado mental de este personaje. Al principio del cuento, el hombre siente un amor profundo por los animales y vive en armonía con su mujer. A medida que avanza el relato, esta armonía deriva en la enajenación total. Lo que genera esta transformación es la aversión que comienza a sentir el narrador por Plutón, el gato negro de su mujer. Esta aversión lo impulsa a sacarle un ojo, colgarlo del cuello y luego provocar el incendio de su casa. Después de matar a Plutón y mudarse, el protagonista encuentra otro gato negro que lo

sigue desde un bar. Al llevarlo a casa, él y su esposa se dan cuenta de que al gato le falta un ojo. Esta situación revive e intensifica su repulsión y miedo por el animal que resulta, después de perder todo contacto con la realidad, en el asesinato de su mujer:

Alzando un hacha y olvidando en mi rabia los pueriles temores que hasta entonces  
había detenido mi mano, descargué un golpe que hubiera matado  
instantáneamente al animal. Pero la mano de mi mujer detuvo su trayectoria.  
Entonces, llevado por su intervención a una rabia más que demoníaca, me zafé de  
su abrazo y le hundí el hacha en la cabeza. Sin un solo quejido, cayó muerta a mis  
pies. (Poe 57)

La exposición de lo siniestro desencadenado por la mascota, que se supone parte de la escena de armonía cotidiana de la pareja, habla de la fragilidad psicológica del hombre moderno en la vida cotidiana. La escena aparentemente normal y armónica se transforma, de modo sorpresivo e irreversible, en una espiral de violencia que roza lo sobrenatural y que genera la explosión de ira del protagonista. El asesinato aparece como producto de este arrebató irracional y como tal, es sumamente sangriento -“le hunde el hacha en la cabeza”- y la mujer cae muerta a sus pies.

Al acercarnos al final de la historia, cuando llega la policía la primera vez, el protagonista logra evadirse. En la segunda, sin embargo, la policía baja al sótano donde el protagonista en su delirio irracional: “ardía en deseos de decirles, por lo menos, una palabra como prueba de triunfo” (59). Como esa palabra no llegaba, golpea con su bastón la muralla que oculta el cadáver, dando a entender a la policía la solidez del muro que había construido para ocultar el cadáver de su mujer. En ese momento, del otro lado se escucha primero un quejido y después:



un largo, agudo y continuo alarido, por completo anormal e inhumano, un aullido, un clamor de lamentación, mitad de horror, mitad de triunfo, como sólo puede haber brotado en el infierno de la garganta de los condenados en su agonía y de los demonios exultantes en la condenación. (60)

Ante esta situación, la policía derriba la muralla y encuentra al gato agazapado sobre la cabeza del cuerpo ensangrentado y ya descompuesto de la mujer.

Esta imagen terrorífica seguida del largo alarido del gato, atrapado junto al cadáver, hace ver que lo aparentemente aséptico de las costumbres y la estabilidad de la vida cotidiana moderna, cede para develar la engañosa solidez psicológica de las certezas modernas. Lo profiláctico de la forma de vida que describe este texto fundacional, aparece completamente contaminado en su esencia: Plutón actúa como detonante de lo que existió siempre en lo profundo de la conciencia del protagonista: el deseo de asesinar a su mujer que, como víctima gótica, no puede oponer resistencia. Ésta acepta su destino como inevitable, conformando así lo que exige la forma de actuar de los roles culturales asignados al sujeto femenino y al masculino, homogeneizados en el mundo de Poe como única e incuestionable alternativa de vida. Un molde que se instituye y que es exportando como ideología y patrimonio cultural, que no admite alternativas y que en la mayoría de los casos, es impuesto en forma violenta.

## **6. Ejemplos del Gótico Latinoamericano**

Octavio Paz en *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (1982) describe a la literatura latinoamericana como una literatura transplantada.

Las literaturas, como los árboles y las plantas, nacen en una tierra y en ella medran y mueren. Pero las literaturas, también a semejanza de las plantas, a veces viajan y arraigan en suelos distintos. La literatura castellana viajó, en el siglo XVI; transplantada a tierras americanas, su arraigo fue lento y difícil. (70)

La influencia europea en la literatura latinoamericana es evidente, y este trasplante trae consigo la escritura del entorno americano por medio de modelos que son reelaborados y adaptados a las nuevas realidades. En la producción latinoamericana, el gótico reelabora especialmente la imaginería utilizada a nivel de los espacios, lo ominoso y la abyección del cuerpo.

Basándome en los aspectos estudiados de lo Gótico, analizaré en primer lugar, el cuento de Juan Montalvo “Gaspar Blondín” (1867) primer ejemplo de literatura gótica en la historia literaria de América Latina y luego la novela *la Aura* (1962) de Carlos Fuentes, escrita casi cien años después del cuento del ecuatoriano. Mi objetivo es comprobar no tan sólo la vigencia del modelo clásico creado por Walpole en el siglo XVIII, sino además su trasplante a la realidad latinoamericana de los últimos siglos.

#### **a. “Gaspar Blondín”: primera relación del femenino cáustico y el retorno del espectro**

En su *Antología del cuento hispanoamericano*, José Fuentes del Pilar señala al ecuatoriano Juan Montalvo (Ecuador 1832, Francia 1889) y su cuento “Gaspar Blondín” (1867) como los que inauguran la literatura fantástica en Hispanoamérica. Si bien la historia se desarrolla en medio de los Alpes, es posible detectar la transferencia del espacio gótico, por no tratarse de una abadía o castillo medieval, sino de un “un caserón botado, tristes ruinas por donde nadie se atrevía a pasar de noche” (Montalvo 77). El

cuento describe la historia narrada por un tendero a sus huéspedes en una noche “tempestuosa [donde] silbaba el viento y lurtres inmensos rodaban al abismo, produciendo un sonido funesto en la oscuridad” (75). De acuerdo al ventero, Blondín llega una tarde a su hospedaje para refugiarse de la policía. Cuando ésta se presenta, entra en la habitación en donde debía haber estado, pero no lo encuentran. Sin embargo al salir la policía, se escucha un estruendo en el cuarto del hombre, quien sale de éste “echando espuma por la boca, todo desarrapado y contorcido” (76). La policía regresa y lo detiene.

En ese ambiente nocturno irrumpe el misterio del cuento y lo inexplicable de la historia de Blondín es narrada por el ventero.

Blondín era un ser ominoso que después de casarse inicia a su mujer en el mundo de la magia negra, poder que la transforma en un ser casi espectral: “sobrepujó a su amante en las negras acciones, metiéndose tan adentro en el comercio de los espíritus malignos que le fue funesta a él mismo” (77). Este comercio de los espíritus malignos al que accede Blondín no sólo lo sitúa en una posición de poder que excede lo cotidiano, sino que se multiplica en manos de su mujer, constituyéndose en una transferencia por medio de la cual el texto propone leer lo femenino como contenedor natural de poderes extrasensoriales, y frontera de acceso e intromisión de dimensiones ingobernables. Tanto es así, que Blondín termina sometándose a su esposa. En este sometimiento Blondín llega al límite de raptar a una niña y llevársela como ofrenda a su mujer para ser sacrificada. Después de entregársela, ésta la carga a “un cuarto hundido y sin culata, en donde largo tiempo había que murciélagos tenían sus hogares” (79), allí Blondín entra en una cama “fría como la nieve” (79) y al abrazar luego a su esposa se da cuenta que está abrazando su “cadáver sangriento” (79).

En esta escena, en que literalmente Blondín desciende a los infiernos, termina el relato del ventero. En seguida, al momento en que el terror pareciera haber alcanzado su clímax, aparece Blondín en el presente del relato, como un espectro que viene a desmentir y corregir la historia de su arresto en la tienda, diciendo: “¿cómo le hubiera visto? [...] le ahorcaron en Turín hace dos meses” (79).

La superposición de planos y fronteras temporales -un espectro inmaterial que llega de la muerte se materializa en el mundo de los vivos- permite al relato la dinámica de restitución del pasado. El que llega de la muerte no sólo cruza las fronteras entre vivos y muertos, sino que además desde el punto de vista de su aparición aporta un saber que, atrapado en el otro lado, re-narra y modifica la reconstrucción del pasado. Según Blondín, había sido ahorcado mucho antes de la historia que se acaba de contar, y termina diciendo: “No tenga usted cuidado, señor alojero [...] va a usted a contarla en términos mejores” (79).

En este cuento de Juan Montalvo es posible consignar el repertorio gótico en varios niveles. En primer lugar, advertir los típicos sujetos del gótico: una niña, atrapada por Blondín, constituye el arquetipo de la víctima gótica completamente a merced de fuerzas incontrolables que se alimentan del terror provocado en sus víctimas y que surgen para desbaratar todo orden en la realidad cotidiana. La mujer de Blondín, por otra parte, al ser constituida de acuerdo al estudio de Julia Kristeva por lo cáustico y recibir el conocimiento de la magia negra de manos del hombre, adquiere un poder contaminante de características incontrolables, que en definitiva terminan por destruir a su propio mentor. Esto ocurre precisamente al momento en que éste abraza el fluido que desborda del cuerpo de la mujer. De igual manera, la forma testimonial del relato, si bien se hace

ambigua al momento en que surge el espectro para corregir el detalle de los hechos, genera la sensación de vacilación que de acuerdo a Tzvetan Todorov, la transforman en instrumento subversivo de percepción y experimentación de un evento en la esfera de lo ominoso aludido por Freud.

Respecto a los recursos góticos de este cuento podríamos recapitular que en principio, la víctima gótica, las fuerzas incontrolables nacidas de un poder indeterminado, lo femenino como contaminante y perverso, el espectro que regresa para corregir el pasado y restituir la memoria del terror, la vacilación en el proceso de lectura-perceptivo, la experimentación de lo ominoso como pliegue en la realidad espacio-temporal, y por último la abyección de los fluidos del cuerpo. Todo esto aparece en el origen mismo de la producción gótica latinoamericana para acreditar la necesidad de consignar y representar, por medio de la ficción, realidades inadvertidas y latentes.

### **b. Los umbrales del terror en *Aura* de Carlos Fuentes**

Se puede considerar que la novela *Aura* (1962 ) de Carlos Fuentes incorpora también los aspectos más representativos de la novela gótica, tales como una atmósfera ominosa cuyas claves aparecen deliberadamente bloqueadas o escondidas a la experiencia interpretativa del personaje -y por ende, del lector-. Al mismo tiempo surgen los espacios en ruinas, con la incorporación del doble, los rituales de iniciación y la total posesión del sujeto por medio de estos mismos rituales. Sumado a todo esto aparece la víctima gótica en espacios de confinamiento y enclaustramiento, el vampirismo y por último, la consumación del deseo al extremo del horror. Al leer esta novela la imaginaria gótica, aludiremos a lo que, respecto a novela gótica tradicional, José B. Monleón llama la

aparición en escena de lo irracional en un mundo gobernado por lo racional, y a lo que el crítico Markman Ellis denomina la fusión del dolor y el deseo en la gestación de una experiencia sublime. Al mismo tiempo observamos que en *Aura* también se advierte el ingreso a la realidad trastocada por lo ominoso.

La novela de Fuentes es narrada en segunda persona. Y respecto a ello, María Negroni afirma en su libro *Galería fantástica* (2009) que al leerla, somos nosotros, los lectores quienes seguimos la voz que ordena los hechos, es decir: el lector es incluido en la experiencia directa del protagonista y es invitado a leer un aviso en el periódico, a considerar una oferta tentadora, a desplazarse, como el protagonista a un barrio que desconoce por completo, y que por último está enclavado en otra temporalidad. Somos como lectores, de acuerdo a Negroni, invitados a entrar en un jardín maligno, a subir los escalones siguiendo instrucciones precisas, a avanzar como ciego por pasillos silenciosos, a entrar en cuartos capciosos y encontrarnos con Consuelo, la vieja mujer en su cama, vestida de blanco espectral. Siendo luego, invitados a exhumar el pasado de los cuadernos del marido muerto, el General Llorente, para finalmente ordenar sus memorias. En otras palabras, enfatiza Negroni, la novela nos invita a leer y “aventurarnos a ese premio peligroso que sólo concede, a veces, el agujero negro de lo escrito” (*Galería* 20).

A esta posibilidad de lectura de la novela que propone un espacio e identidad de lectores y protagonistas (lo que sabe o no sabe el protagonista es estrictamente lo que sabe/ignora el lector), podríamos agregar una lectura diferente, centrada en la funcionalidad de la estrategia textual de la narración en segunda persona, optada por Carlos Fuentes para su novela. Propongo que por medio de esta lectura, procedemos como lectores omniscientes, procesando como tales el ingreso de Felipe a este mundo

ominoso por fuera o por encima de las limitaciones perceptivas del protagonista. El lector, devenido en entidad narrativa que lo ve todo, aparece así asociado al oficio del narrador omnisciente. Como lectores adentrados y entrenados en las claves de lo Gótico seremos capaces de anticipar la realidad trastocada que experimenta Felipe, tanto en el argumento espectral del relato, como en el proceso de lectura que resulta familiar.

La atmósfera gótica comienza a manifestarse en *Aura* a través de la aparición de seres liminales, transformados en vampiros, y emplazados en espacios a los que como lectores-narradores ingresamos enfrentándonos a una sucesión de eventos ominosos. Asimismo, como lectores -testigos sentimos que existe una amenaza y una presencia que colmará este mundo -que Negroni llama un letargo erótico- pero invariablemente seguimos adelante, acompañando a Felipe:

La puerta cede al empuje levísimo de tus dedos y antes de entrar, miras por última vez sobre tu hombro, frunces el ceño porque la larga fila detenida de camiones y autos gruñe, pita, suelta el humo insano de su prisa. Tratas, inútilmente de retener una sola imagen de ese mundo exterior indiferenciado. (*Aura* 10)

Esta es la última mirada de la víctima a una realidad cotidiana, segura e incuestionable que no admite grietas y que sólo “gruñe, pita, suelta el humo insano de su prisa” (*Aura* 10). Es imposible retener cualquier imagen y esta imposibilidad nos remite tal vez al ingreso clásico del género gótico, del personaje Jonhatan Harker al castillo de Drácula. Este ingreso en el castillo del Conde, significa la inmersión de la víctima en un letargo erótico, en el marco de un confinamiento irreversible y un abandono definitivo. Las galerías y aposentos medievales del castillo del Conde Drácula, con sus impenetrables aldabas, son reemplazados en esta novela de Carlos Fuentes por cuartos con puertas sin

cerraduras, con resortes que las mantienen constantemente cerradas, pero al mismo tiempo accesibles. En este claustro en penumbra, Felipe se moverá como un ciego, cuya capacidad de maniobra aparece cancelada. Así, la atmósfera gótica del castillo es reemplazada por la atmósfera gótica montada en una casa en la Ciudad de México y ya no se trata de los remotos escenarios de la imaginación de la novela gótica clásica, sino de una casa inserta en el espacio icónico de la Modernidad: la ciudad. Del mismo modo, la monstruosidad del Conde será sustituida por la de la hechicera, parapetada en la casa del D.F., como latencia de los residuos culturales que acechan el control racionalista de la ciudad en el marco de la modernidad.

Recordemos que Felipe Montero llega a esta calle del sector antiguo de Ciudad de México respondiendo a una oferta de trabajo como secretario. Específicamente, su trabajo consiste en organizar el manuscrito de las memorias en francés del general Llorente. En esta calle: “las luces de mercurio no iluminan, las baratijas expuestas no adornan” (10); y en casa se ve adornada de “los nichos con sus santos truncos coronados de palomas, la piedra labrada de barroco mexicano, los balcones de celosía, las troneras y los canales de lámina, las gárgolas de arenisca” (10). Lo derruido del sector antiguo de la ciudad apela a un pasado que se niega a ceder ante lo moderno, que con sus imágenes del barroco mexicano, gárgolas y balcones de celosía, son el anticipo del empeño de Consuelo, la mujer de Llorente, por fijar un instante en el tiempo y por desenterrar lo que ha sido sepultado. Así, lo Gótico en *Aura* aparece como el despliegue del espacio transgresor y amenazante de un orden sepultado bajo la imposición del orden perceptivo y material de la ciudad Moderna.



Recordemos también una de las categorizaciones de lo ominoso hecha por el crítico David Punter, como the uncanny of the streets, que alude a la materialización en la vida urbana, la más emblemática escena de la Modernidad, de un “otro lugar”. Para la transfiguración y desplazamiento de los espacios tradicionalmente góticos, Punter señala:

this sense of ‘elsewhere’ was powerfully conjured in terms of exotic locations, barbaric castles, roving bands and banditti; as the whole concept of ‘exotic’ comes under revision, is increasingly seen as a late effect of imperialism, so the dangers there enshrined gather outside our very doors and threaten to render us strangers in a realm where we feel we have the right to be at home. (134)

Felipe es recluido al interior de este espacio, donde va a presenciar el ritual que entremezcla imágenes de santos y demonios, ante las frenéticas amenazas de los puños de la una anciana cuyo balbuceo clama por la muerte definitiva del mundo: “-Llega, Ciudad de Dios; suena, trompeta de Gabriel; ¡ay, pero cómo tarda en morir el mundo!” (*Aura* 25). Esta muerte que no llega apela a una eternidad y frontera entre la vida y la muerte donde habita lo muerto/vivo, lo sepulto/insepulto. Apela igualmente a un cuerpo abyecto que reclama ser liberado, y que para tal efecto, debe consumir su deseo con la intervención y el sacrificio de otro cuerpo real y vivo, instalado en la dimensión del presente.

Felipe, poseído por el vampiro, convertido en una identidad doble como víctima gótica que ocupa además un doble lugar en el tiempo, Felipe comienza por caer en la irreversible trampa al acercarse a un rincón del cuarto de la anciana infestado de ratas. Allí encontrará el baúl con los escritos del general Llorente que nuestro protagonista deberá organizar, editar y también concluir. Por medio de la lectura, Felipe Montero es

transportado gradualmente al pasado de Consuelo y es alcanzado por el deseo que ha llevado a esta mujer a practicar un ritual infinito de plenitud con el cuerpo del muerto, Llorente. Para cumplir a cabalidad su sacrificio como víctima gótica, Felipe debe engendrar su propio doble para reflejar al Coronel. El ritual consume este proceso de transmutación, en el cual Aura es utilizada como anzuelo: “Aura, de cuclillas sobre la cama, coloca ese objeto contra los muslos cerrados [...] te ofrece la mitad de la oblea que tú tomas, la llevas a la boca al mismo tiempo que ella” (47). Aura, reflejo y doble de Consuelo, finge entregarse como ofrenda a Felipe y después de esta parodia de una eucaristía negra, hacen el amor en presencia de la anciana, transformando así el delirio de Felipe en la realidad de Llorente:

Al despertar, buscas otra presencia en el cuarto y sabes que no es la de Aura la que te inquieta, sino la doble presencia de algo que fue engendrado la noche pasada [...] esa tristeza vencida te insinúa, en voz baja, en el recuerdo inasible de la premonición, que buscas tu otra mitad, que la concepción estéril de la noche pasada engendró tu propio doble. (49)

La concepción estéril de la unión entre Felipe y Aura, engendra el doble de Felipe que, como espectro, paulatinamente irá cobrando forma real como complemento a la labor de descifrar la cábala inscrita en las memorias de Llorente. Sin embargo, a medida que el cuerpo Aura-Consuelo libera su deseo en el cuerpo de Felipe-Llorente, se inicia un proceso de desgaste, trágico e irreversible. La proyección o el doble de la anciana comienza a desvanecerse. Al mismo tiempo, a medida que avanzamos en la lectura (y construcción de la historia) el desmoronamiento de la unidad psicológica de Felipe se hace más evidente, especialmente al momento que intenta salir de este sopor, leyendo las

etiquetas de los productos que tiene en el botiquín: “murmuras los nombres de esos objetos, los tocas, lees las indicaciones de uso y contenido, pronuncias la marca de fábrica, prendido a esos objetos para olvidar lo otro, lo otro sin nombre, sin marca, sin consistencia racional” (50). Es evidente que en su delirio, lo único que parece tener consistencia para Felipe son productos, etiquetas, instrucciones, indicaciones de uso, que representan el lado de afuera donde todavía espera su realidad cotidiana, lo que cree que puede nombrar sin vacilación: su Ser como sujeto moderno emplazado en el presente contemporáneo de Ciudad de México. Lo otro, lo sin nombre, sin marca, lo inconsistente, pasa a ser, sin embargo, la totalidad de su propia experiencia que expuesta a un poder incontenible, avanza para crear el desdoblamiento irreversible.

Al cuestionar la realidad cotidiana y sus propias certezas por medio del terror, como afirma Miguel Náter, la casa actúa como “la oposición al progreso y [...] reescritura de la ciudad muerta” (73). Considerando esta afirmación, Carlos Fuentes confiere al relato “la aparición en escena de lo irracional, en un mundo gobernado por lo racional” (Monleón 30). En la última escena, Consuelo aparece devorando los restos de Felipe y le promete que Aura regresará en cuanto ella recupere las fuerzas.

Se podría pensar que uno de los aspectos góticos más notables en *Aura* está codificado en el epígrafe, tomado de la obra *Satanismo y hechicería: Estudio de la superstición en la época medieval* (1862), escrito por el historiador francés Jules Michelet (1798-1874). Éste contiene claves para entender la referencia a un pasado medieval indeterminado en tanto territorio de excedente, como alternativa al orden imperial depuesto. El estudio de Michelet indaga los motivos del surgimiento y consecuencias de la hechicería en la Edad Media y de la incidencia de ésta como

justificación para el surgimiento y la legitimación propia de instituciones represivas como la Inquisición. El epígrafe de *Aura* nos refiere a la introducción del texto de Michelet al mismo tiempo que la intertextualidad de *Satanismo y hechicería* y *Aura*, nos remite a dos referencias explícitamente presentes en la última: la quema de gatos encadenados y el personaje histórico Juan Antonio Llorente que escribiera entre 1817 y 1818 la *Historia crítica de la Inquisición*.

Es posible observar además, que la novela de Fuentes recupera y reescribe el mito de la mujer como hechicera y poseedora de un poder mágico, descrito por Michelet con claridad:

El hombre caza y lucha. La mujer intriga y sueña; es la madre de la fantasía, de los dioses. Posee la segunda visión, las alas que le permiten volar hacia el infinito del deseo y de la imaginación... Los dioses son como los hombres; nacen y mueren sobre el pecho de una mujer. (Michelet 7)

Fuentes trasladaría este aspecto al siglo XX mexicano urbano, aludiendo directamente a la percepción de lo femenino como fuerza incontrolable y ominosa. De acuerdo a Julia Kristeva en *Poderes de la perversión* (1982), se trata de una entidad contaminante que debe ser purificada por el sujeto masculino, como ocurre igualmente en “Gaspar Blondín”, donde la hechicera atrapa también al hombre con el poder de su femineidad incontrolable; en el cuento “The Black Cat”, en donde el hombre asesina a su mujer como un intento desesperado de escape de su propia condición delirante; en “Young Goodman Brown” donde el mismo aspecto femenino se sacrifica en el sueño de Goodman Brown para convertirlo en un personaje siniestro. En todos estos cuentos, la imaginería gótica da

cuenta de la abyección del cuerpo femenino, producto de una especie de veneración sublimada por intermedio del terror.

Siguiendo este camino analítico, uno de los objetivos de los siguientes capítulos, será analizar cómo la imaginería gótica aparece formulando una nueva lectura del fenómeno de Eva Perón, en *Santa Evita* (1995) de Tomás Eloy Martínez y el crimen de la tortura, en *Una casa vacía* (1996) de Carlos Cerda. Mi objetivo es interpretar el porqué de la apelación a la representación gótica por parte de estos autores latinoamericanos en períodos de extrema tensión política, económica y social.

## CAPITULO II

### **Eva Perón en la trama espectral del poder: Propuestas gótica de la novela *Santa Evita* (1995) de Tomás Eloy Martínez (Argentina)**

#### **1. El terror de la Revolución Libertadora (RRL) y la mitificación de Eva Perón**

Beatriz Sarlo atribuye la excepcionalidad del fenómeno de Eva Perón, a la suma de una serie de aspectos nada extraordinarios sino “comunes”, que en una “combinación desconocida”, simplemente se añaden a la incipiente “política de masas de la posguerra”<sup>15</sup>.

Aquello que más ha sido resaltado respecto a la vida de Eva Perón son: su origen ilegítimo; su traslado a Buenos Aires y su desempeño como actriz de radionovelas; su acción social durante la presidencia de Juan Domingo Perón; su renuncia a la vicepresidencia, su enfermedad, su muerte, el embalsamamiento, robo y desaparición de su cadáver. Al mismo tiempo, estos aspectos también, los más destacados por sus biógrafos, críticos, partidarios, enemigos y detractores, serán cotejados aquí para luego tenerlos en mente al momento de analizar, tanto el cuerpo literario enfocado en la vida de esta mujer, como la novela *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez.

#### **a. Juicios de legitimidad**

Hija de Juana Ibarguren, Eva crece junto a sus tres hermanas Bianca, Elisa, Erminda y su hermano Juan, en el pueblo de Los Toldos, cerca de Junín. Su padre, Juan

---

<sup>15</sup> Beatriz Sarlo, en *La pasión y la excepción* indica: “Eva sería entonces una suma donde cada uno de los elementos son relativamente comunes, pero que se convierten, todos juntos, en una combinación desconocida, perfectamente adecuada para construir un personaje para un escenario también nuevo, como lo era la política de masas en la posguerra” (23). Básicamente para Sarlo, estos elementos son: el mundo del espectáculo masivo (particularmente la radio) la aparición de Perón como líder en una escena política y económica bastante caótica, y el hecho de que ambos pudieran conocerse.

Duarte, nunca la reconoce legalmente ni a ella ni a sus hermanos.

El énfasis en la legitimidad sería utilizado principalmente por sus detractores para atribuirle su carácter explosivo, confrontacional y directo, basado en un supuesto resentimiento que mezcla origen étnico y clase. Un ejemplo de este énfasis podría observarse en la biografía escrita por Alicia Dujovne Ortiz. En la primera parte del texto, la reconocida biógrafa rastrea y comenta parte del árbol genealógico de Eva Duarte y su familia, a quien la autora designa como tribu: “Evita, como miembro de una tribu de mujeres, se encerraba en sí misma, escindida como todos los humillados de la tierra; entre la solidaridad hacia su clan y la vergüenza de ser parte” (*La biografía* 13). En esta descripción que hace Ortiz de la familia de doña Juana, se podría observar una asociación un tanto peyorativa de dicha familia indígena, enfatizando el aparente complejo de Eva Duarte de pertenecer a un clan o una tribu y no a una familia. Al parecer no se trata de una mención al azar de la biógrafa, ya que prácticamente en todo su estudio utiliza este apelativo, argumentando que:

Para que una familia se convierta en tribu, soldada en torno a un jefe, se precisa muy poco: prohibir a los otros chicos jugar con esas criaturas de *moral sospechosa* [...] y seguirlos por las calles de barro y polvo diciendo por lo bajo cosas sobre la abuela. (Ortiz 13)

En la biografía de Ortiz, se podría apreciar una de las principales tendencias en el discurso creado alrededor de la figura de Eva Duarte, donde pareciera que el origen y clase constituyen el motor principal que mueve a Eva Duarte y a su familia para avanzar en la escala social.

Otra visión del origen de Eva Perón podría ser la alusión la de Claudia Soria, que desde una perspectiva psicoanalítica afirma que “[...] la ilegitimidad es una palabra que queda atrapada en el cuerpo de Eva desde su nacimiento, como marca de fuego que retorna en el velorio de su padre y que insiste en ‘el renunciamento’ ” (37). En este sentido, Soria atribuiría a la palabra ilegitimidad las características de una marca a fuego en la psiquis de Eva Duarte, probablemente aludiendo a la marca a fuego a que se somete al ganado para distinguir su pertenencia, detalle particularmente relevante si pensamos que la región de Los Toldos es una zona de actividad ganaderas a gran escala (latifundios). La perspectiva de Soria, aludiría metafóricamente a la piel y el cuerpo de Eva Duarte, marcado para siempre en el velorio de su padre. Veremos más adelante cómo Martínez elabora estas marcas que van dejando sobre el cadáver de Eva Perón su distintos captores, además de la personificación de lo que Alicia Dujovne Ortiz denomina la tribu de doña Juana, y las Evitas multiplicadas en espectros.

Por su parte, Susana Rosano alude a la ilegitimidad de Eva Perón de acuerdo a la forma en que se describe a sí misma en su autobiografía:

Se reinscribe imaginariamente como marginal, su autobiografía oculta un borramiento de parte de su identidad, los estigmas de su ilegitimidad, su pasado de actriz y construye una imagen de sí misma y de las mujeres que la acompañarán en la función pública adscripta a los valores patriarcales de la época y al lugar de la mujer como ángel del hogar. (*Rostros* 15)

El estigma que Eva Perón habría intentado hacer desaparecer al cambiarse el nombre, produciría así el borrado de aquella parte de su identidad que la había hecho ilegítima



ante la mirada de aquellas mujeres, para quienes la noción de pureza era un atributo fundamental.

¿Estaría Eva Perón realmente obsesionada con su origen? La hipotética influencia de este estigma, podría haber justificado de algún modo su desconfianza de todo aquello que tuviera origen en una concepción patriarcal de la realidad. En Junín, Eva Duarte habría conocido la doble moral de la estructura social que condena a la concubina y no al concubinato, y esta doble moral sumada a la marca que habría dejado su condición ilegítima en su identidad, la habría obligado a intentar borrarla con el propósito de hacerse más pura ante la mirada de otras mujeres. Se le atribuiría a este resentimiento el motor fundamental que la habría incentivado a salir de la pobreza y en algún momento a rechazar la candidatura a la presidencia<sup>16</sup>. A la vez, este resentimiento habría sido la herencia recibida de su madre y reflejo de las tendencias de su madre o también como la experiencia traumática de haber asistido al velorio de su padre y haber sido admitida, ella y su familia, únicamente para evitar mayores confrontaciones.

Por otra parte, en su gestión pública, basándose únicamente en la severidad con que trataba sus asuntos, es difícil determinar con exactitud si el resentimiento, el estigma o el síntoma de su ilegitimidad dirige su actuar. Subrayar este escenario de la vida de Eva Duarte, en el análisis del fenómeno que llegó a constituir, conllevaría a dirigir el debate a

---

<sup>16</sup> Claudia Soria, en *Los cuerpos de Eva Perón: Anatomía de un país huérfano*, además de referirse a esta ilegitimidad como inscrita en el cuerpo de Eva Duarte, afirma que tanto ir al velorio de su padre, como la renuncia a la candidatura por la vicepresidencia (a partir de una lectura psicoanalítica) constituyen la encarnación del síntoma en donde “[...] todo parece indicar que la palabra “ilegitimidad”, reprimida en el velorio de 1926, se confirma, a la vez que se afirma, en el Cabildo de 1951. Además, cabe sospechar que estos episodios no son los únicos en los que se actualiza el cuerpo ilegítimo. Otras anécdotas podrían ingresar en la cadena significante de la ilegitimidad y alinearse en la economía del síntoma” (59). Estas otras anécdotas que menciona Soria y que confirmarían el síntoma, son relatadas principalmente en otras obras de ficción.

registros de pureza de sangre<sup>17</sup>, punto en el cual se bordearía también el discurso eugenésico, el cual dio base fundacional al desarrollo del sistema político argentino en el siglo XIX.

La existencia del resentimiento que pudo haber movido a Eva Perón, podría además observarse como su propia percepción y natural rechazo, producto de su experiencia, de la estandarización de la moral burguesa argentina, cuya esencia alberga la animosa discriminación de todo aquello que signifique innoble, bastardo o indígena, que por cierto revive el consabido discurso dicotómico entre civilización y barbarie. Los denominativos: Potranca, Friné, Butterfly, Yegua, Bicha, Cucaracha, Estercita, Milonguita, apelarían también a esta dicotomía, especialmente al aludir tanto a individuos marginales, a plagas, como también a la bruta irracionalidad animal. Todo esto, probablemente para resaltar de Eva Perón una procedencia y carácter que la hacen parecer indigna, descalificándola no tan sólo como líder social, sino como ciudadano moralmente capacitado para integrarse a la cosa pública y mucho menos a los estamentos de toma de decisión del sistema político.

Referirse a estos juicios de legitimidad y su alcance a nivel de la manera en que actúa en el imaginario argentino, resultaría una tarea prácticamente imposible de abarcar. Sin embargo al parecer son importantes en tanto que Tomás Eloy Martínez los llevará en

---

<sup>17</sup> La mayoría de los estudios y biografías de Eva Perón, discute o al menos hacen alusión a su ilegitimidad. Como fenómeno fundamentalmente polarizado, se observa que algunos utilizan este elemento para reforzar la imagen del individuo marginal rechazado por los estamentos sociales conformados en el discurso oficial (Chávez, Navarro) y otros (Dujovne Ortiz, Rosano) para emitir juicios que reducen su actuar a un mero resentimiento o complejo social. He estimado pertinente incorporar algunos ejemplos claros del énfasis en su “bastardía” y su asociación con el eventual acceso de Eva Duarte al poder, con el objetivo mostrar que los residuos de descrédito aplicadas por la RRL existieron y existen formulados a manera de biografías comentadas, que utilizando los mismos medios que utiliza Martínez en *Santa Evita*, (entrevistas) concluyen ciertos juicios que bordean el discurso de la ficción. Martínez no pretende que su novela sea leída como una biografía y veremos que la crítica se esfuerza por emplazarla en el marco de la novela histórica posmoderna, críticas en su mayoría, al menos cuestionables. Uno de ellos tal vez sería atribuirle el *síntoma* de su ilegitimidad por haber ido al funeral de su padre cuando tenía seis años.

su novela *Santa Evita* al extremo de lo ominoso, abyecto y fantasmagórico para cuestionar estos mismos planteamientos de pureza, legitimidad, e incluso los mismos límites de la experiencia de vida y muerte del cuerpo marcado Eva Perón.

### **b. Eva Duarte en Buenos Aires**

Otro aspecto común y bastante enfatizado de la experiencia de Eva Duarte, es su traslado a Buenos Aires en el año 1934 a los 16 años de edad, aparentemente motivada por el deseo de ser actriz. Se argumenta, de acuerdo a los testimonios de quienes la conocieron a ella y su familia<sup>18</sup>, que se fue a Buenos Aires como amante o protegida del entonces famoso cantante de tango Agustín Magaldi<sup>19</sup>. El éxito y la fama la cautivan y el deseo de vivir en una ciudad cosmopolita, como atractivo común a todo inmigrante, la impulsan a dejar su pueblo. Nada extraordinario, una niña que sueña y que tendrá que utilizar los recursos con que cuenta para hacer ese sueño una realidad, y que, sin grandes talentos para los estándares de la época, intentar sobrevivir como actriz. De acuerdo a sus posibilidades, comienza, paradójicamente, a transformarse en un caso extraordinario: accede a la radio, trabaja como modelo para comerciales de revistas e incluso se desempeña como actriz de cine.

A esto hay que sumarle las condiciones de extrema pobreza que caracterizaban a la época<sup>20</sup>. En estas circunstancias en que además las formas de vigilancia, control y

---

<sup>18</sup> Dujovne Ortiz en *Eva Perón: La biografía*, describe y comenta con grandes detalles y desde distintas perspectivas, las alternativas del viaje de Eva Duarte a Buenos Aires, concluyendo que es prácticamente imposible determinar con exactitud las circunstancias en que se desarrollaron (35-55).

<sup>19</sup> Esto crea una controversia, no tanto en la circunstancia en sí misma, sino en el carácter de Eva Duarte (a los 16 años de edad). En su biografía Fermín Chávez describe el viaje diciendo que Eva se va en tren con su madre y llegan a la casa de su hermano que estaba haciendo el servicio militar en Buenos Aires. Una descripción mucho menos glamorosa, pero también válida.

exclusión<sup>21</sup> del aspecto femenino se sustentaban primordialmente en la violencia de género, llegar a una ciudad siendo mujer constituía un desafío mucho mayor. Si bien se vislumbraban, (gracias a medios de comunicación masiva como la radio), atisbos de emancipación<sup>22</sup> que permitían a la mujer elegir otras alternativas diferentes al matrimonio o la prostitución<sup>23</sup>, estas opciones eran especialmente extemporáneas en la esfera de la farándula, y más aún en la política que se presentaba particularmente hostil.

Probablemente lo más importante de destacar en esta parte de la vida de Eva Duarte, sea que, en condiciones muy adversas, logró familiarizarse y participar en el desarrollo de los medios masivos y a partir de éstos, construir una imagen de alcance masivo/colectivo.

---

<sup>20</sup> Se ha mencionado más arriba la Década Infame, que fue justamente el momento en que Eva Duarte llega Buenos Aires. David Viñas, en *David Viñas, frente a Eva Perón: ni obsecuencia ni agravios*, en referencia al traslado de Eva Duarte a Buenos Aires, indica: “Tuvo una experiencia vital análoga a la del cabecita negra, ella también llegó del interior buscando trabajo, con un pasado de necesidades tras la espalda. Por eso entendió en profundidad el proceso posterior” (citado por Chávez, 25).

<sup>21</sup> Eva Duarte puede constituir un buen ejemplo del individuo históricamente excluido, de acuerdo a la definición que da de éste Giorgio Agamben en *Homo Sacer: Poder soberano y vida nuda*: “A diferencia del Medioevo [...] a partir de la Revolución Francesa, [cuando] el Pueblo se convierte en depositario único de la soberanía [...] se transforma además en una presencia embarazosa [...]. En la Edad Moderna, miseria y exclusión no son sólo conceptos económicos o sociales, sino categorías eminentemente políticas” (227). En el análisis de *Santa Evita* se podrá contrastar y comparar al concepto de lo abyecto femenino de Julia Kristeva con estas definiciones de Giorgio Agamben, para intentar situar el fenómeno Eva Perón en un contexto más amplio. Por ahora se puede mencionar un hecho que agrega un nuevo sentido al análisis de esta exclusión social, y es justamente la exclusión política. La mujer no tiene ni siquiera el derecho de elegir al soberano, descrito por Agamben también en su estudio, lo que la deja completamente fuera de las elucubraciones correspondientes a su participación cívica en la Modernidad.

<sup>22</sup> Claudia Soria, en *La voz de Eva Perón: ¿qué dice una mujer cuando habla?* Comenta que “Las historias en la radio hablan de la existencia de un mundo al que una mujer puede acceder si tiene las agallas suficientes para oponerse a su familia, desafiar las convenciones de pueblo y viajar a Buenos Aires” (148).

<sup>23</sup> Los oficios a los que podía dedicarse la mujer de la época, los describe Chávez en su biografía de Eva Perón: “La sociedad argentina toleraba que la mujer fuese costurera, peona, doméstica o sierva, partera, maestra, actriz y hasta periodista, pero que no se metiera en política [...] En la Argentina de 1935 al 40 aquello era lo posible, tanto en la visión de una muchacha provinciana como en la consideración de una sociedad de consumo que digería sin mayor problema ciertas historias operísticas repasadas anualmente en el teatro Colón” (29).

Pero aun le esperaba, de acuerdo a Sarlo, la excepcionalidad en primer grado, y de dar el gran salto de la farándula artística a la escenario político<sup>24</sup>. Para el día en que conoce a Perón, además de estar al tanto de las intrigas del medio artístico bonaerense y de comprender cómo utilizar sus propios recursos de supervivencia, Eva ya estaba preparada para distinguir entre los enemigos y los amigos que podían ayudarla a ser una actriz reconocida.

Una vez que se encuentra del otro lado advertirá el otro cariz. Para entonces, la farándula del poder no tan sólo era oligárquica, misógina<sup>25</sup> y patriarcal, sino fuertemente infiltrada por el poder militar, y en ese ambiente su capacidad de maniobra tendrá que asumir otras características y adaptarse a un tipo de violencia que sin duda no se esperaba.

### **c. Acción social y legado**

Como símbolo Eva Perón representaba la encarnación del deseo de los descamisados por salir de la miseria y lo confrontacional de su carácter era fundamental al enfrentar a los militares que la odiaban. Al parecer le era imperativo lograr una presencia sólida en los imaginarios nacionales, no tan sólo para constituirse en el

---

<sup>24</sup> “En *La pasión y la excepción* Beatriz Sarlo sostiene: “La excepcionalidad en primer grado: el traslado del campo artístico al campo político de destrezas y cualidades que en el campo artístico, habían sido insuficientes y que en el campo político mostrarían su extremo valor” (72).

<sup>25</sup> No fue si no hasta el año 1946, después de que Eva Perón preside la Comisión Pro Sufragio Femenino, que se sanciona la ley 13.010 (promulgada el 23 de septiembre), que finalmente otorga a la mujer en Argentina el derecho a voto. Libertad Demitrópulos en *Eva Perón*, lo describe de la siguiente forma: “El 23 de setiembre del Poder Ejecutivo promulgó la ley; se realizó un acto multitudinario en Plaza de Mayo. Allí estaba Eva, la gestora de la ansiada ley del voto femenino y las mujeres que la acompañaron durante toda la gestión y la lucha. El ministro del Interior, Ángel Borlenghi leyó el texto y Perón lo firmó delante de todo el público. Luego se le entregó a Eva el texto de la ley con su firma. En el límite de la emoción Eva Perón pronunció un discurso que marcaba el triunfo de un ideal común de quienes, hasta entonces habían permanecido privadas injustamente de un derecho. Eva siente que le tiemblan las manos al recibir el texto, firmado Por Perón, de la ley esperada” (87).

estandarte del discurso peronista, sino como un escudo que la protegiera en los laberintos del poder.

Sin embargo no podía tampoco confiar únicamente con ser “la abanderada de los humildes y los descamisados” había que actuar, apostar a lo tangible. El hecho de enfrentar a las damas de la beneficencia<sup>26</sup> significa utilizar esta herramienta para hacer concreta aquella fantasía que se difundía por la radio. La beneficencia y su presencia física en cada inauguración, le da al símbolo, a la voz de la radio, a la figura en el balcón o la tarima, un carácter concreto en el imaginario popular. Eva tenía que hacer de su presencia, como dice Sarlo: un mito en vida.

Si se hace un inventario de lo que hizo La Fundación Eva Perón, podría tal vez entenderse con mayor claridad el verdadero impacto que tuvo en las condiciones sociales de la época. Más aún, si se le compara con lo que las gestiones del Orden Conservador e incluso el Radicalismo, se puede estar en condiciones de emitir juicios de valor más o menos coherentes. Marysa Navarro indica que La Fundación Eva Perón, fundada oficialmente el día 8 de julio de 1948, tenía los siguientes objetivos:

- a) Prestar ayuda pecuniaria o en especie, facilitar elementos de trabajo, otorgar becas para estudios universitarios y especializados a toda persona carente de recursos que así lo solicitasen y que, a juicio de la fundadora merezca ser otorgado;
- b) Construir viviendas para su adjudicación a familias indigentes;
- c) Crear y/o construir establecimientos educacionales, hospitalarios, recreativos o

---

<sup>26</sup> Marysa Navarro en su texto *Evita*, describe la relación que tuvo Eva Perón con las damas de la Sociedad de Beneficencia, que al parecer no tiene la implicancia fundamental en el desarrollo de la política social del gobierno de Perón. Navarro indica que se trata de un simple reemplazo de una institución que queda obsoleta frente a las nuevas políticas sociales impulsadas por el gobierno y especialmente por la activa participación de Eva Perón en la cuestión social (231).

de descanso y/o cualesquiera otros que permitan una mejor satisfacción a los elevados fines que persigue la institución; d) Construir establecimientos benéficos de cualquier índole e) Propender, contribuir o colaborar por todos los medios a su alcance a la realización de obras de interés general y que tiendan a satisfacer las necesidades para una vida digna de las clase sociales menos favorecidas. (Navarro 231)

Con todo esto en mente, la intervención de Eva Perón permitió innegablemente la construcción de grandes complejos de viviendas familiares, hospitales y asilos para ancianos, al mismo tiempo que contribuyó al mejoramiento del sistema de jubilación para la ciudadanía argentina con acento en la protección específicamente orientada a los ancianos y niños.

A nivel político, probablemente lo que podría constituirse como el estandarte más emblemático de su acción, es haber sacado a la mujer de la sombra y haberla instalado en un puesto de igualdad con el hombre por intermedio del voto. Una forma de declaración de independencia del aspecto femenino y su reconocimiento como activo integrante de la sociedad. Entre otros, éste pudo haber sido otro de los grandes temores de la Revolución Libertadora y su obsesión por borrarla del imaginario argentino para siempre.

En rigor, este intento de borrarla del imaginario argentino, es particularmente central para el estudio de fenómenos sociales y culturales desde la perspectiva de los estudios de la literatura gótica, ya que involucra residuos de una inmanencia que regresa de la muerte. Este regreso se reiteraría, de acuerdo a David William Foster, en la asociación de la figura de Evita utilizada por grupos históricamente marginados. Las consignas de los años setentas, tales como: “Si Evita viviera, sería Montonera”

ejemplificarían este regreso a la vida como espectro gótico en un amplio espectro del imaginario argentino de los últimos decenios, como es el caso de la consigna del movimiento gay de los años ochentas, “Si Evita viviera, sería tortillera”.

El eterno regreso de Evita podría ser aquel aspecto simbólico que logró permear la estrategia de obliteración de la RRL. Asimismo, parece ser que la manifestación del propio terror de la jerarquía militar, frente a la inminente inmortalización de Eva Perón, no se trata sólo del intento de rescindir una imagen, un recuerdo o la simple noción de su paso por las redes de poder, sino tal vez de la de un cuerpo que en un estado liminal entre la vida y la muerte abriría la posibilidad de crear y recrear una adoración imposible de restringir o controlar. En este sentido, Alicia Dujovne Ortiz, reconoce la eficacia de la RRL en su propósito de hacer desaparecer todo lo concerniente al fenómeno de Eva Perón, indicando:

¿Qué ha quedado de Evita? Ni una obra, ni un ladrillo de sus hogares para mujeres y niños, ni una frazada ni un pulmote de la Fundación, nada. La Libertadora llevó a cabo su trabajo a conciencia, disfrazando, hundiendo todo objeto que pudiera evocarla, así como hizo desaparecer su cadáver para que el pueblo no la pusiera en un altar. (*La biografía* 98)

Quizá referirse a lo que quedó de Evita, sea uno de los asuntos que mayores controversias genera en lo que se refiere a su acción social y política. El millón y medio de personas reunidas el 22 de octubre de 1951, para nominarla a la vicepresidencia, podría haber anticipado la magnitud de esos residuos en términos políticos, tanto en ese momento como después de su muerte. Acertadamente Susana Rosano afirma que su presencia/ausencia la transfiguraría en innumerables relatos (*Rostros* 20). Probablemente



el poder que sostenía al ser postulada era inconcebible para una mujer de su tiempo. Es posible destacar que Eva Perón no podría haberse convertido en la líder oficial de aquella multitud ya que esto la habría impulsado por encima de la jerarquía del poder militar, tradicionalmente embutida en el sistema de gobierno, y de esta forma hubiera pasado de su rol de Primera Dama de la Nación y de la Sociedad de Beneficencia -tradicional y doblemente sometida a su marido y a la cosa pública- a convertirse en la segunda persona más poderosa del país; algo completamente inadmisibles para la contingencia política de la época. Ello explicaría la obsesión de la RRLP por borrarla y desaparecerla, como si nunca hubiera existido.

#### **d. El borrado**

Su enfermedad constituye también otra controversia, ya que la operación fue hecha por un médico norteamericano y en un ambiente controlado y secreto. Sería tal vez difícil considerar esa última etapa de su vida como parte de un espectáculo. Lo que es un hecho comprobable es que durante su enfermedad se dedicó con mayor empeño a la labor social<sup>27</sup>. En la mayoría de los casos, la cercanía inminente de la muerte tiende a revelar lo que ha sido fingido y no a potenciarlo. Había algo más en este martirio que la novela de Martínez develará como un anticipo del horror y de lo siniestro, especialmente en el marco del sueño gótico con el que comienza el relato.

---

<sup>27</sup> Fermín Chávez da una descripción detallada de las actividades de Eva Perón entre 1950 y octubre de 1951 cuando su diagnóstico era tergiversado: “Anémica, agotada, engripada y otros pretextos de este estilo fueron utilizados desde fines de 1948 para ocultar a la opinión pública -y a ella misma- el verdadero diagnóstico de su enfermedad” (Barroni / Vacca citado por Chávez, 121). A partir de octubre de 1951 hasta el día de su muerte, de acuerdo a la biografía de Marysa Navarro, Eva Perón: “Pasó esos largos meses prácticamente recluida en la residencia presidencial [...] pues le hacían frecuentes transfusiones de sangre y le habían ordenado reposo absoluto” (287). Observaremos que estas transfusiones de sangre, en la novela de Martínez constituyen uno de los primeros elementos de la imaginaria gótica y refieren directamente al concepto de lo abyecto femenino en relación a la sangre como contaminante.

Su última aparición en público es el día en que Perón asume su segundo período de gobierno. Tremendamente débil estuvo en el evento de celebración para despedirse de quienes la habían apoyado durante su corta carrera política y social. Muere el 26 de julio de 1951 y de inmediato comienzan los trabajos del doctor Pedro Ara para embalsamar su cuerpo, visitado durante el funeral que se extiende por 17 días, por más de tres millones de personas aglomeradas en las calles de Buenos Aires. No había precedente en Argentina de una demostración de tal magnitud y esos tres millones de personas pueden haber representado un alto porcentaje de la población<sup>28</sup> total de Argentina de su época, que probablemente habían sido de alguna forma beneficiadas por las obras que impulsara durante su vida.

Otro aspecto a considerar es el hecho insólito de que el cuerpo de Eva Perón fuera embalsamado, lo cual la transformaba en una presencia concreta para sus seguidores, un escudo para Perón ante las Fuerzas Armadas y un poder de desestabilización de los grupos económico y políticos tradicionales que manejaban al país. En su texto *Those Who Rule* (1970), José Luis de Imaz describe estas fuerzas como un grupo identificable, el mismo al que Eva Perón denominaba en sus discursos como la oligarquía argentina. Los terratenientes que controlaban las elecciones ostentaban un poder de desestabilización de tal magnitud que eventualmente terminarían impulsando el desmoronamiento del gobierno peronista y del mismo Perón:

If a man who had been recognized succeeded, he was raised to the highest allowed position, but he could not go beyond that, and only “born” members could be candidates for the presidency of the country. It was truly a complete

---

<sup>28</sup> De acuerdo al Instituto Nacional de Estadística y Censos del Gobierno Argentino, su población de 1950 era aproximadamente 17 millones de personas.

ruling class, one of the few cohesive, functional ones the country had [...] The whole machine was supported by two pillars: electoral fraud and the apolitical attitude of the arms forces [...] the team that replaced this inner Group until 1955 reversed the terms of selection for high political office [...] in 1943, the previous ruling class having been replaced, the criteria for legitimating [...] the source of Leadership, and the recruitment criteria was modified. (Imaz 15-16)

En este contexto de quiebre en la composición de las jerarquías de poder, la aprobación en junio de 1952, por parte del Congreso, de la construcción del monumento a los descamisados<sup>29</sup>, que después de la muerte de Eva Perón se transformaría en el proyecto donde se expondría su propio cuerpo embalsamado, pudo haber constituido para esta clase regente y los militares, una de las mayores amenazas del eventual avance de los grupos marginados.

A la espera de la construcción del monumento, el cuerpo embalsamado de Eva Perón se mantendría en la Central General de Trabajadores (CGT), hasta el día en que es robado<sup>30</sup> como parte de las maniobras para borrar todo lo que remitiera a la época peronista, maniobras legisladas con el Decreto-Ley 4161 del 5 de marzo de 1956. Este

---

<sup>29</sup> Beatriz Sarlo en *La pasión y la excepción* describe las implicancias simbólicas de la muerte de Eva Perón afirmando: “Con la muerte de Eva, simbólicamente, el peronismo culminaba dado que no hay una prueba mayor del imperio que tenía sobre los sujetos que el hecho de que la veneración fuera duradera después de la muerte. Su lugar seguirá siendo ocupado por el ícono de sí misma en que la había convertido el embalsamamiento. Pocos días antes de su muerte, que se produce el 26 de junio de 1952, el congreso aprobó la construcción de un monumento. Este remate suntuoso de la vida de Eva Perón es una manifestación más de su representatividad como cuerpo del régimen” (110).

<sup>30</sup> A En una breve comentario acerca del paradero del cadáver de Eva Perón, en *Decadencia y caída de la ciudad letrada*, Jean Franco indica: “El cadáver de Eva Perón [...] desapareció tras la caída de Perón de la sede de los sindicatos donde se exhibía, y fue retenido por los militares, que inexplicablemente no lo destruyeron” (161).

decreto disponía básicamente el castigo de toda utilización de instrumentos de difusión ideológica del peronismo, especialmente aquello que aludía a sus líderes. Dice así:

Decreto-Ley 4161. Boletín Oficial, 9 de Marzo de 1956: visto el decreto 3855/55 (6) por el cual se disuelve el Partido Peronista en sus dos ramas en virtud de su desempeño y su vocación liberticida, y Considerando: Que en su existencia política el Partido Peronista, actuando como instrumento del régimen depuesto, se valió de una intensa propaganda destinada a engañar la conciencia ciudadana para lo cual creó imágenes, símbolos, signos y expresiones significativas, doctrinas y obras artísticas:

Que dichos objetos, que tuvieron por fin la difusión de una doctrina y una posición política que ofende el sentimiento democrático del pueblo Argentino, constituyen para este una afrenta que es imprescindible borrar, porque recuerdan una época de escarnio y de dolor para la población del país y su utilización es motivo de perturbación de la paz interna de la Nación y una rémora para la consolidación de la armonía entre los Argentinos.

Que tales fundamentos hacen indispensable la radical supresión de esos instrumentos o de otros análogos, y esas mismas razones imponen también la prohibición de su uso al ámbito de las marcas y denominaciones comerciales, donde también fueron registradas con fines publicitarios y donde su conservación no se justifica, atento al amplio campo de la fantasía brinda para la elección de insignias mercantiles.

Por ello, el presidente provisional de la Nación Argentina, en ejercicio del Poder Legislativo, decreta con fuerza de ley:

Art. 1º Queda prohibida en todo el territorio de la Nación

a) La utilización, con fines de afirmación ideológica Peronista, efectuada públicamente, o propaganda Peronista, por cualquier persona, ya se trate de individuos aislados o grupos de individuos, asociaciones, sindicatos, partidos políticos, sociedades, personas jurídicas públicas o privadas de las imágenes, símbolos, signos, expresiones significativas, doctrinas, artículos y obras artísticas, que pretendan tal carácter o pudieran ser tenidas por alguien como tales pertenecientes o empleados por los individuos representativos y organismos del Peronismo.

Se considerará especialmente violatoria de esta disposición la utilización de la fotografía retrato o escultura de los funcionarios peronistas o sus parientes, el escudo y la bandera peronista, el nombre propio del presidente depuesto el de sus parientes, las expresiones "peronismo", "peronista", "justicialismo", "justicialista", "tercera posición", la abreviatura PP, las fechas exaltadas por el régimen depuesto, las composiciones musicales "Marcha de los Muchachos Peronista" y "Evita Capitana" o fragmentos de las mismas, y los discursos del presidente depuesto o su esposa o fragmentos de los mismos.

b) La utilización, por las personas y con fines establecidos en el inciso anterior, de las imágenes, símbolos, signos, expresiones significativas, doctrina, artículos y obras artísticas que pretendan tal carácter o pudieran ser tenidas por alguien como tales creados o por crearse, que de alguna manera cupieran ser referidos a los individuos representativos, organismos o ideologías del Peronismo.

c) La reproducción por las personas y con los fines establecidos en el inciso a), mediante cualquier procedimiento, de las imágenes símbolos y demás, objetos señalados en los dos incisos anteriores.

Art 2º -Las disposiciones del presente decreto-ley se declaran de orden público y en consecuencia no podrá alegarse contra ellas la existencia de derechos adquiridos. Caducan las marcas de industria, comercio y agricultura y las denominaciones comerciales o anexas que consistan en las imágenes, símbolos y demás objetos señalados en los incs. a) y b) del art. 1º. Los Ministerios respectivos dispondrán las medidas conducentes a la cancelación de tales registros.

Art. 3º -El que infrinja el presente decreto-ley será penado:

- a) Con prisión de treinta días a seis años y multa de m\$n: 500 a m\$n. 1.000.000
- b) Además, con la inhabilitación absoluta por doble tiempo del de la condena para desempeñarse como funcionario público o dirigente político o gremial;
- c) Además, con clausura por quince días, y en caso de reincidencia, clausura definitiva cuando se trate de empresas comerciales.

Cuando la infracción sea imputable a una persona colectiva, la condena podrá llevar como pena accesoria la disolución.

Las sanciones del presente decreto-ley será por el Excmo. Señor vicepresidente provisional de la Nación y por todos los señores ministros secretarios de Estado en acuerdo general.

Comuníquese, etc. -Aramburu-Rojas-Busso-Podestá Costa-Landaburu-Migone-Dell'Oro Maini-Martínez-Ygartúa-Mendiondo-Bonnet-Blanco-Mercier-  
Alsogaray-Llamazares-Alizón García-Ossorio Arana-Hartung-Krause.

Este decreto refiere básicamente el castigo de toda utilización de instrumentos de difusión de una realidad transformada en símbolo, en imagen, afirmación ideológica y discurso.

A este intento de borrado se suma la demolición Palacio Unzué en 1958, que fuera la Residencia Presidencial del gobierno y lugar simbólico donde Eva Perón vivió sus últimos días. Esta demolición de los símbolos del peronismo con fines de restitución, se fundamenta en que supuestamente dichos objetos culturales y materiales, como el caso del Palacio Unzué, tuvieron por fin la difusión de una doctrina y una posición política que ofendía el sentimiento democrático del pueblo argentino y constituyen para éste una afrenta que es imprescindible borrar.

El recuerdo de dicha época calificada como de escarnio y de dolor se presentaría ante el miedo de los líderes de la RRLD como una rémora para la consolidación de la armonía entre los argentinos. Probablemente el propio Decreto-ley se constituye como una especie de manifiesto del miedo y desesperación por la inminente e inevitable consolidación del mito, aspecto presente en el mundo gótico recreado en *Santa Evita* y al cual ingresarán los captores/secuestradores del cuerpo de Eva Perón.

Sería difícil predecir hasta qué punto la RRLD consiguió sus objetivos de borrar por completo al peronismo del imaginario argentino del momento. Finalmente en 1975 el cadáver de Eva Perón es recuperado y trasladado a Buenos Aires. Susana Rosano describe este regreso de la siguiente forma:

El 22 de octubre de 1976, dos hermanas de Eva, Erminda y Blanca, recibe el féretro y lo depositan en la bóveda de la familia Arrieta, la del marido de Elisa Duarte en el cementerio de la Recoleta. Un final por demás paradójico si se tiene en cuenta que este cementerio es el más elegante de Buenos Aires y donde se encuentran sepultados los más conspicuos representante de las clases altas argentinas. (*Rostros* 222)

Lo que resulta mucho más que paradójico es que el cuerpo de Eva Perón, embalsamado y no momificado, era un cuerpo incorrupto, tratado y listo para ser exhibido y no depositado en cripta destinada a restos de la muerte. Puede ser que esta contradicción incide en el significado como símbolo; en los imaginarios argentinos posteriores, los ocho metros de hormigón armado serían una cubierta y lápida demasiado precaria que no podría evitar la reiteración sin fin del mito, ubicado en el límite entre la vida y la muerte. Hay que destacar que al final de la novela *Santa Evita*, observaremos que en la alucinación gótica de su narrador, esos ocho metros de hormigón armado constituyen el nuevo espacio donde la “ninfa está tejiendo su capullo” y de donde volverá un día y “será millones” (*Santa Evita* 390).

## 2. Eva en la literatura

Carlos Fuentes quien publica su artículo “Santa Evita” por primera vez en *La Nación de México* en 1996, el mismo año de la publicación de la novela *Santa Evita* la considera una “alucinante novela gótica, perversa historia de amor, impresionante cuento de terror, alucinante, perversa, impresionante historia nacional *à rebours* [...] todo eso y mucho más”. Para llegar a esta conclusión, Fuentes reflexiona en este mismo artículo acerca del lugar de esta novela en la producción latinoamericana, afirmando que: “se ha



vuelto un tópico decir que en América Latina la ficción no puede competir con la realidad [...] y a raíz de la secuela de eventos violentos en México: había que tirar todos los libros al mar, la realidad los había superado”. Fuentes además comenta acerca de la experiencia de describir a personajes históricos tan complejos como Eva Duarte y Juan Perón quienes, según él, habrían representado a “dos personajes llamados ‘Eva Duarte’ y ‘Juan Perón’ ”. El novelista mexicano indica que Eva Perón, como una Cenicienta en el poder, iniciaría su verdadera vida después de muerta, proponiendo así lo que tal vez sea la esencia de *Santa Evita*: la entrada de Eva Perón al mundo fantástico-gótico como un cadáver errante que “dueña de su destino, se niega a desaparecer”. Fuentes señala que en esta novela, al morir, Evita “asegura su inmortalidad, porque su cuerpo se convierte en objeto de placer incluso para quienes la odian, incluso para sus guardianes”. Como una extraña Cenicienta en un estado entre la vida y la muerte, no sólo sería objeto de placer para las voces que la describen, odian y trasladan, sino también para el narrador-personaje-autor, su último enamorado. Como tal, éste “trasciende a todos [...] ya que se presenta como consciente de lo que está haciendo” como queriendo “darle a su heroína una ficción porque la quiere, en cierto modo, salvar de la historia”. Y tal vez para conseguirlo y para superar el terror de verse a sí mismo dentro de la historia, Tomás Eloy Martínez “nos ofrece, no vida, sino sólo relatos”.

Este artículo es fundamental para el presente estudio por varias razones: por aludir a la imposibilidad de definir taxativamente la ficción posmoderna; a la condición errante del cadáver de Eva Perón; al comportamiento y presencia de su narrador personaje omnisciente; a su inserción como novela, en el modelo gótico. Este último aspecto, será analizado en el marco de un conjunto de textos literarios acerca de Eva Perón y de

estudios realizados acerca de la novela *Santa Evita*, teniendo en cuenta tanto aspectos de la vida de Eva Perón, como conceptualizaciones góticas descritas en el primer capítulo.

**a. El santoral de Eva Perón, reconstituciones de escenas: desde “Ella” a *Santa Evita*.**

La figura de Eva Perón es tan controversial y polarizada como lo es la producción de obras de ficción<sup>31</sup> relacionadas a su figura.

La reconstitución de escena constituye un método policíaco por el cual el imputado, testigos y aparato judicial van a la escena del crimen para hacer un montaje de lo sucedido. Basado en este montaje se constatan los hechos con el fin de emitir el veredicto final. En el caso de múltiples reconstituciones de la vida y muerte de Eva Perón, analógicamente, éstas organizan una serie de fragmentos dispersos (en el tiempo y el espacio), desconectados, desarticulados, referidos de manera confusa, y en muchos casos a manera de anécdotas. Cada uno por sí sólo puede cambiarle el sentido al discurso de representación, desviándolo en distintas ramificaciones, modalidad que caracteriza el llamado discurso posmodernista<sup>32</sup>. Una de las características que hacen de *Santa Evita* un híbrido narrativo, es que el narrador comenta alguno de estos textos literarios<sup>33</sup> por lo que

---

<sup>31</sup> Con el propósito de comenzar el análisis de la novela de Martínez y por cuestión de espacio, en esta sección haré alusión exclusivamente a aquellos textos que comenta el narrador en *Santa Evita*. Para un estudio más completo, consultar la tesis doctoral de Claudia Soria, *Los cuerpos de Eva Perón: anatomía de un país huérfano*, un exhaustivo análisis de la inscripción de estos textos en el imaginario contemporáneo.

<sup>32</sup> Respecto a la estética posmodernista Yurkievich (1996), señala que a partir de una “[p]ostura de repliegue protector, de menoscabo con respecto al maximalismo precedente, la posmodernidad percibe, [...] el acabamiento de la Historia (la macrohistoria, con mayúscula) [...] La historia -sobre todo vislumbrada desde los centros metropolitanos [...] -parece haber perdido su meta, volverse regresiva o circular, y al mismo tiempo extremadamente amenazadora [...]. Estabilizado como un sistema de consumo masivo, el orden industrial [...], sustituye lo nuevo por lo nuevo [...] sin que nada de fondo se modifique. La continuidad apática y monótona reemplaza a la inquietante y excitante discontinuidad de lo moderno” (13).

será importante incorporarlos a los comentarios de la crítica especializada, en relación a estas reconstituciones, y también a la novela de Martínez.

“Ella” de Juan Carlos Onetti (1953) inicia la producción literaria en torno a Eva Perón<sup>34</sup>. El cuento describe la muerte de Eva Perón desde la perspectiva de un observador imaginario, que narra “la pequeña historia, que tantas veces está más próxima a la verdad que las escritas y publicadas con H mayúscula”(“Ella”). El narrador imagina y describe la ansiedad de los médicos que trataron a Eva Perón antes de morir, y a Pedro Ara que espera su turno para iniciar el proceso de embalsamado. Al mismo tiempo, describe el avance de los primeros “necrófilos, murmurantes y enlutados” (“Ella”) en su intento de acercarse, no tanto al cuerpo, sino que al fenómeno cultural como tal. Onetti ya anticipa así futuros intentos de representación, sujetos a la imaginación y no adheridos a los fenómenos históricos con H mayúscula<sup>35</sup>.

Onetti no sólo describe un hecho histórico con minúscula, sino que también reflejará las directrices de la RLL en su afán de borrar al peronismo de los imaginarios

---

<sup>33</sup> Una lista de las obras que Tomás Eloy Martínez comenta desde la perspectiva de su personaje/narrador, son las siguientes: “Ella” de Juan Carlos Onetti (1953); “El simulacro” (cuento) en *El hacedor* (1960) de Jorge Luis Borges; “Casa tomada” (cuento, 1951) y *El examen* (1986) de Julio Cortázar; *Eva Perón* (Drama) de Copi (seudónimo de Raúl Damonte Taborda) “Esa Mujer” (cuento) en *Los oficios terrestres* de Rodolfo Walsh; “Evita vive (en cada hotel organizado)” (cuento) en *Prosa Plebeya* (1975) “El cadáver” (poema) en *Austria-Hungría: poemas completos* (1980) y “El cadáver de la nación” (poema) en *Hule* (1989) de Néstor Perlongher.

<sup>34</sup> El cuento no fue publicado sino hasta el año 1993, en una antología preparada por el autor un año antes de su muerte. Susana Rosano en su ensayo ““Ella” de Juan Carlos Onetti: necrofilia y ficción,” acertadamente estima que Onetti no publicó el cuento hasta ese año por su “antológica parquedad [...] y su acostumbrada renuncia a reflexionar sobre los temas polifónicos circundantes” (7).

<sup>35</sup> Entre la infinidad de definiciones de este concepto, es notable la de Saúl Yurkievich en *La movediza modernidad* (1996) no sólo por su lucidez descriptiva, sino porque alude a esta Historia con mayúscula a la que se refiere Onetti en “Ella”. Por lo demás, sitúa la novela *Santa Evita* como representante de la *novela histórica* y gótica.

argentinos. En “Ella”, Perón y Eva Perón son “él” y “ella” respectivamente, estrategia narrativa que implicaría un distanciamiento y a la vez, una despersonificación de ambos.

Es por este motivo tal vez, que su cuento admite múltiples lecturas e interpretaciones. Una de ellas es la que hará en su oficio de meta-comentador el narrador Tomás Eloy Martínez en *Santa Evita* indicando: “Los escritores necesitaban olvidar a Evita, conjurar su fantasma. En “Ella”, [...] Juan Carlos Onetti tiñó el cadáver de verde, lo hizo desaparecer en un verdor siniestro” (198). Evita se ha convertido así en un fantasma que debe ser conjurado en la imaginación de los escritores y para ello, en esta primera escenificación literaria de su muerte, es necesario apelar a la imagen siniestra de un cadáver, cuyo verdor aludiría a la putrefacción de fluidos y al surgimiento de lo abyecto.

La ficción de Jorge Luis Borges también recrea los días posteriores a la muerte de Eva Perón en “El simulacro”, una puesta en escena que parodia el velorio de la líder. El enlutado, supuestamente Perón, aparece en escena en los arrabales de Buenos Aires con una muñeca rubia en una caja de cartón, mientras recibe de los asistentes el pésame contribuciones y contribuciones en dinero. Al igual que en “Ella”, Borges despersonaliza a los personajes: Eva y Perón son el enlutado y la muñeca. Esta escenificación de *actores* cuestiona la existencia misma de los personajes históricos. En este sentido, Susana Rosano indica que, como analogía, este cuento “pone en cuestión no ya la fidelidad de la representación, sino la entidad misma del original” (“Necrofilia” 11). De este modo, Borges intentaría relativizar la existencia misma de Eva Perón y con ello, hacerla desaparecer del imaginario argentino sustituyéndola con una muñeca, alusión que se observa en el título; “El simulacro”. Para Susana Rosano, Borges:

Al confundir los límites de ficción y realidad, [...] no sólo desacredita la operatoria del régimen peronista alrededor del cuerpo muerto de Eva [...] sino que se ríe burlonamente de las creencias de las clases populares, a las cuales [...] representa con ironía. (*Rostros* 247)

Pero respecto a esta intención de desacreditar al régimen y de reírse de las creencias de las clases populares, el narrador de *Santa Evita* afirma que

[l]o que le sale, sin embargo es, sin que él lo quiera -porque no siempre la literatura es voluntaria-, un homenaje a la inmensidad de Evita: en “El simulacro”, Evita es la imagen de Dios mujer, la Dios de todas las mujeres, la Hombre de todos los dioses. (199)

Lo involuntario de la escritura parece invertir el propósito narrativo, convirtiendo la ironía de este simulacro en un homenaje al cuerpo yacente, transformado en la imagen de una divinidad femenina: la muñeca-cadáver, investida de una inmanencia etérea que excede y desborda toda lectura racional-histórica de la realidad.

Por otra parte, la alegoría del arrabal remitirá al crédulo amor del pueblo, exteriorizado en las estridencias del melodrama y de los arrabales culturales que éstos representan. Borges marcará con claridad este contraste, aludiendo al relato sublime de aquel drama en el drama que se ve en Hamlet. Sin embargo, como muchos de sus textos que aluden a los márgenes de la ciudad, toma el material en crudo o lo imagina, para luego transmutarlo en un artefacto literario de variados significados y dimensiones y por ende saturado también de contradicciones. Entre ésta se pueden observar las distancias y acercamientos de la escritura de Borges con respecto al arrabal. En Borges, la interpretación que sublimiza la muerte de Eva Perón recrearía además la efervescencia

pasional y violenta, característica del arrabal, aludiendo también con ello a la inconfundible dicotomía de Domingo Faustino Sarmiento entre civilización y barbarie. En esta dicotomía Borges adoptaría la mirada del civilizado, representando el luto del arrabal por la muerte de Eva Perón como histriónico, confiriéndole a priori al cuerpo embalsamado de Eva Perón, una dimensión simbólica que después será necesario esconder en un cementerio de Italia y finalmente en la Recoleta. En “El simulacro” encontramos otra estandarización de la categorización de los personajes involucrados: aquel hombre que recibía los dos pesos, podía ser, de acuerdo al narrador del cuento “un fanático, un triste, un alucinado o un impostor y un cínico” (“El simulacro” 32). Por el simple hecho de ingresar en la escena de mitificación de Eva Perón, se ingresa a un ambiente de simulacro y escenificación.

Observamos así cómo este cuento contribuye a escindir la utilización del fenómeno Eva Perón, asociándolo a la simulación y escenificación política y cultural. Si “Ella” de Onetti ampliaba el borrado del pronombre y las posibilidades de intercambio de las figuras, la escritura de Borges prefiguraría ciertas características de discursos literarios y críticos o de autorreflexión acerca de este fenómeno. Al mismo tiempo la *acción* manifiesta y clausurada de los ecos filtrados a través del silencio impuesto por la RLL.

Por otra parte, en la película *Evita* del director Alan Parker estrenada en 1996, la escena emblemática es la del balcón de la Casa Rosada<sup>36</sup>. Esta cinta, basada en el musical del mismo nombre de Tim Rice y Andrew Lloyd, estrenado en Inglaterra en 1974,

---

<sup>36</sup> En esta tentativa de globalización del mito, como indica Claudia Soria: “fue necesaria la gestión diplomática de Parker y, sobretodo la de Madonna, ante el presidente Carlos Menem para que se autorizara el permiso de usar la Casa Rosada” (*Los cuerpos* 9).

propondría una aparente integración del fenómeno Eva Perón, al espacio de diseminación masiva y global.

En Argentina esta película del director inglés fue recibida con desconfianza o simple rechazo. Básicamente, la cinta está basada en la biografía escrita por Mary Main: *The Woman with the Whip* (1955) que de acuerdo a Claudia Soria, retrata a Eva Perón como “[...] a una mujer codiciosa, resentida y calculadora, que a pesar de su origen humilde, llega a la cima del poder de la mano de Perón para enamorar a las irracionales masas ‘descamisadas’ ” (*Los cuerpos* 8). Soria detalla aquí las tendencias que mejor representan el discurso antiperonista. Igualmente, al referirse a la película de Alan Parker e indirectamente al musical, la crítica Rita De Grandis, resalta ingredientes semejantes: “imposibilidad de narrar a Evita [...] desde otro relato que no sea el de su demonización o canonización en el uso del género melodramático al que ambas producciones se acogen”<sup>37</sup> (521). El intento de globalizar la figura de Evita, tendería a fijar al fenómeno de forma maniquea utilizando recursos melodramáticos, que el narrador de *Santa Evita* interpreta como una estrategia de mercado para vender su figura:

La ópera, el musical (¿cómo se llama eso?) de Tim Rice y Andrew Webber, ha simplificado y resumido el mito. La Evita [...] se ha convertido en un artículo cantáble de *Selecciones del Reader’s Digest* [...] en el suburbio donde escribo

---

<sup>37</sup> En su artículo “Evita / Eva Perón: entre la Evita global y la local,” De Grandis analiza la correspondencia en términos mediáticos de la película de Parker en comparación con Eva Perón del director argentino Juan Carlos Desanzo (1997). Aquí establece, que si bien la primera es una puesta en escena del fenómeno Eva Perón a nivel global con una lectura que, entre otras cosas: “disipa la especificidad nacional e histórica y la devuelve visible como una Evita transcultural en términos de una cierta universalidad “femenina,” una “feminidad genérica” que, a la vez que llama la atención, se la quita de sus aspectos políticos” (522), al mismo tiempo, contrasta con lo que en Eva Perón, del director argentino “cuenta o muestra como la última gran interpretación ideológica del mito peronista: la de su ‘potencial revolucionario’ ” (525).

este relato [...] Evita es una figura tan familiar como la Estatua de la Libertad, a la cual, para colmo se parece. (203)

Al mismo tiempo, el narrador, en un despliegue de veneración por la imagen de la líder, indica que a pesar de haber sido insertada en el mercado global, con el musical y la película, en su propia casa:

[...]Evita flota: su viento está; todos los días deja su nombre en el fuego. Escribo en el regazo de sus fotos, la veo con el pelo al viento una mañana de abril, [...] o cayendo en los brazos de Perón, ojerosa, en los huesos. (204)

Para el narrador, la Evita global de Tom Rice y Andrew Webber sería una caricatura del fenómeno, vaciada de significado y creada como un producto comercial para un público global. Al mismo tiempo, la inmanencia de Evita flota, se reinscribe en el fuego, reaparece en imágenes y escribe su huella para seguir persistiendo de modo irrevocable.

Si los cuentos de Onetti y Borges aluden a las múltiples lecturas de la muerte de Eva Perón, el cuento de Rodolfo Walsh aporta otra temática fundamental: la búsqueda del cuerpo desaparecido. El narrador describe su entrevista con el coronel Moori Koenig, asignado por el Ejército para robar y hacer desaparecer el cuerpo embalsamado. La entrevista transcurre en un ambiente de tensión constante debido a que el coronel ha sido amenazado de muerte por los seguidores de Eva Perón, quienes desean, como le ocurre al mismo narrador, saber el paradero del cadáver. Pero Moori Koenig, todavía obsesionado con poseerlo, se niega a dar noticias de su paradero, porque éste le pertenece, no como cuerpo embalsamado sino como cuerpo de mujer. El efecto de aludir al cuerpo embalsamado como a esa mujer, conferiría al cadáver una condición liminal entre cadáver y mujer. En este sentido, el hecho de que el cuento de Walsh termine con la frase



del coronel “Esa mujer me pertenece” cancelaría, por una parte, cualquier posibilidad de que confiese donde está, y por otra, su condición de cadáver. Refiriéndose a ello, Zulma Sacca afirma que:

En apariencia el diálogo es inconducente [...] *pero* pone en evidencia el elemento fundamental de [...] su cuerpo perdido, imaginado en mil destinos, esperando para la salvación o la venganza [...] donde lo cognitivo (saber) y lo emotivo (deseo) constituyen la trama que sostiene las identificaciones. (65)

Respecto a los textos de Néstor Perlongher: “El cadáver”, “El cadáver de la nación” y “Evita vive”, el narrador de *Santa Evita* los asocia con un deseo de identificación del poeta con Evita. Este deseo se construye, afirma el narrador de *Santa Evita*, “entre los pliegues del sexo y la muerte” donde el poeta “no se atreve a tocar su vida: [...] manosea su cadáver, lo enoja, lo maquilla [...] contemplándola desde abajo la endiosa [...] la desenfrena” (201). Un elemento de destacar en Perlongher es que al igual que Tomás Eloy Martínez, su acercamiento al fenómeno Eva Perón no es a partir de su vida, sino de su muerte. En su poema “El cadáver” Perlongher alude al lugar donde yace el cadáver como un espacio siniestro, en el cual la abyección del cuerpo, ante la cual la voz del poeta siente atracción, cede a la abyección del ambiente mismo de una escena gótica:

en ese pasillo  
entre sus fauces amarillas y halitosas  
en su dolor de despertar  
ahí, donde reposa,  
robada luego,

oculta en un arcón marino

en los galeones de bahía de Tortuga. (101-107)

De esta forma, el espacio gótico que crea el poeta, con sus fauces amarillas, anticipa aquellos en que Martínez inserta el cadáver embalsamado de *Santa Evita*. En estos espacios además se entrecruzarán las reconstituciones de escena góticas, que darán cuenta del itinerario del cuerpo de Evita en manos de sus captores.

### **b. La escena crítica de *Santa Evita***

Como hemos indicado más arriba, uno de los aspectos más notorios de la novela *Santa Evita*, lo constituye el desarrollo del discurso narrativo. A continuación discutiré algunos estudios realizados acerca de la novela *Santa Evita*, que aluden a esta característica y que contribuyen a entender mejor el cruce que hace Martínez hacia la utilización de recursos góticos.

En muchos sentidos, el informe periodístico y la biografía, se originan a partir de información considerada como fidedigna: datos, testimonios válidos, archivos, etc. Si bien cada periodista o biógrafo determina qué va a ser importante destacar de un evento o una vida, como principio esencial debe siempre imperar la premisa de decir la verdad. En el caso del relato de la vida de Perón cuando se disponía a escribir *La novela de Perón*, el periodista Tomás Eloy Martínez constató que no todos los datos con los que contaba eran verdaderos, por lo que optó por la ficción, enfatizando ello en el título de su novela.

*La novela de Perón* puede incorporarse a las estructuras o esquemas de la novela histórica y sus desarticulaciones. Martínez plantea que ambas narraciones, la vida de Perón y la de Evita, no se adscriben a la definición clásica del género de la novela histórica, específicamente al menos como la novela escrita durante las décadas del

sesenta y setenta. Aludiendo a su estética posmodernista<sup>38</sup>, la crítica en general está de acuerdo en que sí puede considerarse novela histórica<sup>39</sup>, y a partir de este acercamiento se le atribuye a *Santa Evita* aspectos emblemáticos, como las representación fragmentadas que dan origen a una suerte de identidad nacional. Ejemplos de esta perspectiva es el estudio de Marcelo Codou, quien le asigna la propiedad de: “relativizar las historias oficiales[...] y proponer una nueva versión [...] con [la cual] un contingente [...] de argentinos se identifica y que les da, o confirma, un sentido a su existencia” (66), o Jane Lavery que siendo aún más enfática y detallada, al observar el carácter híbrido de su formato, indica: “*Santa Evita* is defined by their postmodern elusiveness as they emerge as hybrid genre, shifting between the fictional and the documentary, interweaving testimonial, biographical, journalistic, and literary techniques” (230).

Otros críticos aluden a que la novela no tan sólo pondría en duda *la verdad* acerca de la figura de Evita, sino la propia imposibilidad de representar su figura por medio de la ficción o el documento histórico. En este sentido Gwendolyn Díaz afirma: “the novel not only questions the truth about Evita, but also questions the possibility of rendering her through either the historical account or the fictional one” (182). Por su parte, Hughes Lloyd Davis, al referirse a las características del discurso histórico indica que para poder representar la figura de Eva Perón, la utilización de la ficción constituye la norma, en tanto que “the nature of the subject resist coherent analysis” (415).

---

<sup>38</sup> En cuanto al formato de *La novela de Perón* y *Santa Evita* y las características de la novela histórica, Martínez afirma: “Qué es qué. ¿Qué significa lo histórico? ¿Qué lo ficticio? *Santa Evita* o *La novela de Perón* poco tienen que ver con los relatos históricos estudiados por Georg Lukács, en los que un héroe real, moviéndose entre personajes anónimos, reflejaba los deseos y objetivos de pueblo entero: su pueblo. Lo que hice en ambos libros fue tejer un relato posible, una ficción, sobre un bastidor en el que hay hechos y personajes reales, algunos de los cuales están vivos” (“Ficción, historia”).

<sup>39</sup> Algunos de los ejemplos de investigadores que hacen alusión a este carácter histórico posmodernista de la novela *Santa Evita* son Susana Rosano y Claudia Soria.

Al mismo tiempo, y al igual que Gwendolyn Díaz, Davis constata en *Santa Evita* la intención de representar lo que resulta inefable para el discurso histórico, afirmando: “The past has to be invented, or at least ‘emplotted’ in the manner of a literary text, because what really happened remains largely beyond the grasp of the historical” (416). De esta manera podríamos decir que *Santa Evita* cuestiona categorías de ideales de verdad. Al incorporar el dato verídico y comprobable a la ficción, restituye en el imaginario argentino una figura de gran complejidad, no tanto respecto a la vida de la mujer, sino del tratamiento siniestro de su cadáver. En este sentido, *Santa Evita* no se adscribe a la polarización de las aproximaciones a la vida de Eva Perón que hemos visto más arriba, que normalmente resaltan ciertos elementos y eliminan otros; *Santa Evita* como indica Claudia Soria:

[t]iene la virtud de establecer las conexiones necesarias y proponer las líneas de diálogo para que todos los textos sobre Eva Perón entren a circular en un universo de significaciones que escapa el control de sus propios autores [...] unifica un sistema de textos antes desperdigados y desvalorizados a la vez que utiliza la convención literaria de la cita apócrifa para jugar con un artefacto cultural que sigue provocando hasta el presente controversia (*Los Cuerpos* 15).

Esta propiedad unificadora a la que se refiere Soria, concedería a esta novela de Martínez una importancia fundamental en los intentos de representación del mito de Eva Perón. Sin embargo, veremos que el autor no tan sólo transformaría *Santa Evita* en un aglutinante de la obra literaria que la precede (Entre otras, “Ella” de Onetti, “El simulacro” de Borges, “Esa Mujer” de Walsh) sino que construiría, a partir de su cadáver embalsamado una historia sobrenatural gótica que trasciende y perturba a la propia ficción.

Esto tal vez se deba a que con mayor cautela periodística a la utilizada en *La novela de Perón*, Tomás Eloy Martínez publica *Santa Evita* asegurándose de que no se confunda con un trabajo documental, enfatizando a través del narrador la veracidad relativa o sencillamente falsa de la narración, y en el caso del tránsito de su cadáver, el acceso al ámbito de lo sobrenatural y gótico como instrumento descriptivo de lo inefable.

En el caso de la utilización de la ficción en la representación de un hecho histórico, para Martínez es simplemente un recurso utilizado por el género en casi todas sus divergencias, dándole sentido a su formato, diciendo:

Si bien el gesto de reescribir la historia como novela o el de escribir novelas con los hechos de la historia no son ya sólo la corrección de la versión oficial, ni tampoco un modo de oponerse al discurso del poder, no dejan de seguir siendo ambas cosas: las ficciones sobre la historia reconstruyen versiones, se oponen al poder y a la vez apuntan hacia adelante. (“Ficción”)

Esta forma de apuntar hacia adelante, para Martínez, sería reconfigurar la percepción del hecho histórico a partir de lo simbólico, mítico y cultural, creando nuevas versiones de esa misma historia, llegando a incorporar, como veremos más adelante, la imaginaria gótica como fórmula de corrección de la versión oficial: de alguna forma, un modo de oponerse al discurso de poder.

Si bien las distintas representaciones de la novela histórica rearticulan o desarticulan un discurso monolítico, este proceso creativo generalmente no cruza el límite de lo sobrenatural. Exceptuando el tipo de producción gótica que dio origen a la novela policial, como son las novelas escritas de Ann Radcliffe o los cuentos de Edgar Allan Poe

que se resuelven de manera racional, la trama de la novela gótica se inicia con un ingreso en lo irracional, inexplicable y sobrenatural.

Como hemos visto en el primer capítulo, el componente gótico surge al interior de lo fantástico con la utilización directa de lo sobrenatural, construido en la mayoría de los casos, con su propia imaginería y ambiente espectral. En este sentido, Rosemary Jackson indica que todo relato surge de la realidad empírica consciente y a partir de ahí el novelista recrea esta realidad con nuevos matices representativos:

The 'creative' imagination indeed, is quite incapable of inventing anything; it can only combine components that are strange to one another [...] Fantasy is not to do with inventing another non-human world: it is not transcendental. It has to do with inverting elements of this world, re-combining its constitutive features in new relation to produce something strange, unfamiliar and apparently 'new', absolutely 'other' and different. (Jackson 8)

Esta es la dirección de *Santa Evita*, y su intento de cruzar el límite de la ficción, recombinando sus elementos para producir algo siniestro que apele directamente a la otredad y a lo diferente. Esto se observaría especialmente en el tratamiento del cuerpo embalsamado de Eva Perón, que daría cuenta de la inefable biografía de esta mujer y especialmente de su deambular en su estado liminal, entre la vida y la muerte, por laberintos góticos de terror del poder militar. El interés principal de esta tentativa sería llegar al límite de lo racional, misma tendencia universal que habría originado la explosión de la literatura gótica de finales del siglo XVIII y principios del XIX en Inglaterra.

Considerando perspectivas relativas a: a) la formación de identidad; b) las

posibilidades de representación del lenguaje; c) conceptos de verdad; d) contribución a la formación del imaginario colectivo, y e) la manera en que el fenómeno ha sido tratado por biógrafos y escritores, me interesa aquí comentar lo que he llamado cifrado gótico para indagar los motivos y consecuencias de la desaparición del cadáver de Eva Perón, así como la contribución de Tomás Eloy Martínez a la relativización imaginaria del fenómeno.

### **3. Cifrado gótico del cadáver de la nación**

Como hemos mencionado más arriba, en su artículo “Santa Evita” publicado en el diario *La Nación* en 1986, Carlos Fuentes define la novela de Martínez como una “alucinante novela gótica [...] e impresionante cuento de terror”, aludiendo así a dos campos que articulan este tipo de novelas: las alucinaciones de la razón y el terror representado en forma narrativa. Teniendo esto en mente, ¿Cuáles cuales serían entonces los aspectos que sustentan el denominativo gótico?

Como discutimos más arriba, el ambiente es componente fundamental en el relato gótico. En *Santa Evita* este ambiente se desplaza y entremezcla con la pesadilla, el laboratorio del científico que embalsama un cadáver, la ciudad moderna lluviosa, húmeda y nocturna, plagada de abejas, de silencio, lamentos y espectros abandonados a su condición de errante, todo lo cual gira en torno al cadáver embalsamado de Evita, que como inmanencia condiciona el relato, a sus personajes y finalmente, como constataremos, al propio narrador.

#### **a. Pesadillas, desbordes y maldiciones**

La novela *Santa Evita* está dividida en 16 capítulos, cuyos títulos refieren a escritos, discursos, entrevistas o frases pronunciadas por Eva Perón. En cada capítulo, el narrador organiza, comenta y transcribe los testimonios de sus fuentes, la vida y alternativas del tránsito del cadáver de Eva Perón a modo de biografía o investigación periodística. El resultado final es la dramatización ficticia y gótica de un documental.

El sueño, recurso común a todo género literario, está presente en la literatura gótica como instrumento de revelación de realidades alternas y experiencias límites. El sujeto se encuentra en un estado de sopor, entre la vigilia y el sueño o entre la vida y la muerte. *Santa Evita* comienza haciendo alusión a una experiencia liminal similar al sueño, en el día de la muerte de Eva Perón: “Al despertar de un desmayo que duró más de tres días, Evita tuvo al fin la certeza de que iba a morir” (*Santa Evita* 11). Una semana antes de morir, al despertar, esta vez de una operación, Evita está postrada en su lecho de muerte y cada movimiento le infringe un dolor extremo. Sin embargo, en medio de la noche, como si las sábanas fueran el único obstáculo que la detiene, se ve a sí misma de pie al lado de la cama y caminando en la oscuridad de la habitación. Sin duda es el relato de un sueño, donde Evita camina: “en puntas de pie hacia las ventanas que daban al jardín” (16) donde vio una calle en penumbras desde la cual “[...] de pronto le llegó el hervor de las voces. ¿O no eran voces? Algo había en el aire que se alzaba y caía como si la luz esquivara obstáculos o la oscuridad fuera un pliegue sin fin, un tobogán hacia ninguna parte” (16). El personaje se siente con la energía de salir a hablarle a ese murmullo que escucha afuera, pero no debe dejar que la vean “con esa traza, esa flacura [...] con la alegría tan consumida y el espíritu tan a la miseria” (16). En este espacio indiferenciado, el relato de Martínez plantea una opción de lectura: en su lecho de



muerte, Evita está soñando que podrá despedirse de sus grasitas y que podrá preparar la grabación de su último discurso durante esa mañana cuando todavía sentía fuerzas para hacerlo. Pero no tenía sólo la mañana, agrega el narrador, sino:

también la tarde, y el día siguiente, y el horizonte de todos los días que le faltaban para morir hasta que en este espacio liminal otra ráfaga de debilidad la devolvió a la cama, el cuerpo apagó la luz y la felicidad de su ligereza la llenó de sueño, pasó de un sueño al otro y a otro más, durmió como si nunca hubiera dormido. (17)

El cuerpo que apaga la luz, que sueña un sueño tras otro y duerme como si nunca hubiera dormido puede ser la sucesión de imágenes de su vida y su muerte relatadas por una serie de voces que le dan forma a la novela.

El coronel Moorí Koenig es una de estas voces, y el primer personaje que cae en el embrujo del cuerpo embalsamado. Responsable de llevar registro de su enfermedad y luego celador de su cadáver, el coronel le adjudica una importancia fundamental al cadáver embalsamado al negociar con Pedro Ara su secuestro. El coronel le dice que no sólo está en juego el destino de:

esa mujer, sino [...] el de la Argentina. O las dos cosas que a tanta gente le parecen una [...] Ellos se dejarían matar por el cadáver. Si se hubiera podrido, vaya y pase. Pero al embalsamarlo usted movió la historia de lugar [...] quien tenga a la mujer, tiene al país en un puño. (34)

Este es el argumento que mejor representaría las ideas de la RLL. El coronel debe ejecutar una misión, una escaramuza militar que consiste en esconder el símbolo de lucha y poder donde han convergido los deseos de los enemigos del país. El cadáver ha desplazado de lugar a la historia, transformándose en su único condicionante. En el

desplazamiento del sentido lineal de la historia y la realidad, la frase que parece representar los ideales del Coronel: “Mi patria es el orden” (119), iniciaría en él un proceso de desmoronamiento al ver por primera vez a Evita:

A solas con el embalsamador en el santuario, el coronel había visto por fin el cuerpo en el prisma de cristal [...] Verlo no lo había sorprendido tanto como su dificultad para reponerse de algo tan irregular como la sorpresa: Tal como clamaban los apuntes del doctor Ara, Evita era un sol líquido, la llama detenida de un volcán. En estas condiciones va a ser difícil protegerla, pensó. ¿Qué se mueve adentro? ¿Ríos de gas, de mercurio, de hielo seco? Tal vez el embalsamador tenga razón y el cuerpo se evapore en el traslado. Ha de ser venenoso. ¿Y si el cadáver que he visto no fuera el de ella? Esa sospecha no cesaba de atormentarlo, como un mueble fuera de lugar. (119-20)

La impresión del encuentro del coronel con el cuerpo de Evita, genera enseguida el quiebre en su hábito de exactitud. El cadáver embalsamado no es tal, sino la metáfora de un sol líquido o la llama detenida de un volcán en cuyo interior circula algo desconocido, y con textura probablemente abyecta. Las características del cadáver embalsamado se inscriben en un ámbito sobrenatural cuya inmanencia excede cualquier lectura racional. La muerte pareciera haber asumido un poder oculto, latente y avasallador de un volcán infundido de la atracción irracional de un sol líquido. Después de robarlo y de una serie de traslados, Moori Koenig esconde el cadáver en su despacho y su acto de profanarlo se correlaciona con la orina como mecanismo de expulsión de su propia abyección, enfrentada a la abyección del cadáver:

Cifuentes me contó años después que nada le había impresionado tanto a Galarza

como el áspero olor a orina de borracho. “Sintió unas ganas terribles de vomitar”, me dijo, ‘pero no se animó. Le parecía que estaba dentro de un sueño’. El Coronel se quedó mirándolos sin entender. Alzó el mentón cuadrado y ordenó: -Méenla.  
(279)

Paulatinamente el Coronel habría ido cediendo a su miedo, atracción y repulsión<sup>40</sup> que tal vez alcanzará su momento de mayor latencia cuando obliga a Galarza a orinar el cadáver, situación que también habría hecho experimentar a este último, por una parte la sensación de haber ingresado a una realidad alterada, y por otra, el propio deseo abyecto de expulsar en el vómito esa misma alteración, ante el olor nauseabundo de la orina de borracho.

Julia Kristeva indica que los fluidos del cuerpo, materia que el sujeto termina expulsando, dan origen al fenómeno de lo abyecto. La orina actúa como representación de la abyección del propio Coronel que comienza a atormentarlo y superponerse a toda concepción racional de sí mismo. Esta abyección se mezcla con una fascinación incontrolable por el cadáver de Evita, contenedor de fluidos para él desconocidos, amenazantes y desde luego contaminantes. En este sentido, Kristeva alude a esta abyección como un límite transgredido que no necesariamente significa “ausencia de limpieza o de salud [...] sino aquello que perturba una identidad, un sistema de orden [...] lo ambiguo lo mixto” (11).

---

<sup>40</sup> El carácter subversivo desplegado por la novela gótica, en la sublimación de la muerte, no es, de acuerdo a David M. Morris “absorbed into the beauty of sentimental fictions about natural goodness, but rather invested with contradictory emotions of desire and loathing. It is sublime because it remains a terrifying mystery, not simply unknowable by linked with human desires that we wish to keep unknown” (59). Ésta sería una de las condición principales en la cual la presencia de la muerte aparece tratada en la novela de Martínez, especialmente cuando asocie esta presencia con los personajes que custodian el cadáver.

La presencia de estos fluidos en la conciencia de Moori Koenig, conducen al desmoronamiento total del orden de su patria interior, al momento de sepultar el cadáver de Evita en la cabaña abandonada de sus abuelos, en la rivera del río Altmühl en Alemania:

La noche caía rápida, voraz. Hundió la azada junto al fogón y, enseguida, comenzó a cavar [...] tardó menos de una hora en abrir la zanja [...] Vas a estar bien acá, Persona, repetía. Vas a oír los ronquidos de la cosecha y los balidos de la primavera [...] A eso de la medianoche la besó en la frente [...] remachó la tapa del ataúd con una hilera de clavos para protegerla de las alimañas subterráneas y de la curiosidad de los gatos. (362)

Sepultar a Persona, supuestamente para protegerla, sería un intento desesperado de sepultar aquello que el cadáver ha despertado en sí mismo. Cuando el Coronel vuelve a Buenos Aires, le informan que lo transportado por él es una copia, lo cual no tiene mayor importancia para él y simplemente decide no creerlo. Sin embargo, sin poder resistir su ausencia regresa a la cabaña de sus abuelos en su busca para desenterrarlo:

Cuando llegó, el campo de sus abuelos ya no era nada: sólo fango y mosquitos. Las aguas habían desdibujado todas las señales. Quedaban, todavía invictos, los troncos de la fachada y los soportes oxidados del fogón. Un neumático lleno de piedras le hizo suponer que ése era el punto donde había cavado la tumba. Volvió a cavarla entonces por segunda vez, con desesperación, hasta que tropezó con la corriente subterránea del Altmühl. Allí estaba sumergido el cajón, sin la tapa, y por supuesto, sin el cuerpo. Cuando quiso desenterrarlo, se le desmoronó la zanja

que acababa de abrir. El esqueleto del ataúd quedó en posición vertical, de pie, con el extremo curvo sobresaliendo entre las raíces y el limo. (365)

Las escenas en que se ve al Coronel sepultando y luego intentando rescatar el cadáver, remiten claramente a los imaginarios/escenas góticas de los vampiros y desenterradores o sepultureros. Todo ocurre en el desborde del Altmühl que deja al Coronel sólo con los restos del cajón donde estaba el cadáver. El Coronel no encuentra a Evita porque el cadáver ha transmutado su composición como contenedor de sus fluidos diluidos en un río subterráneo. Este desborde constituye para Moori Koenig el reflejo de “Esos desechos que se expulsan para poder vivir hasta que, de pérdida en pérdida, ya nada queda y el cuerpo cae entero más allá del límite, cadere-cadáver” (Kristeva 10). Y sin duda en esta percepción de su realidad atormentada, la lectura del cuerpo embalsamado y doblemente desaparecido de Evita, se transforma en “el más repugnante de los desechos, [en] un límite que lo ha invadido todo” (Kristeva 10).

El recurso gótico presente en el tormento al que se ve expuesto el Coronel, podría ser leído desde lo que Marshall Brown<sup>41</sup> llama la condición gótica como instancia que aparentemente no tiene nada que ver con el mundo de la experiencia ordinaria y que se inscribe más allá del miedo, en los límites de la experiencia cotidiana (Brown168). Este espacio cifrado podría constituir, una metáfora de remisión del miedo y sentido de amenaza que impulsaron los decretos de proscripción emitidos por la RRLL.

---

<sup>41</sup> Al mismo tiempo, en su artículo “A Philosophical View of the Gothic Novel” indica que: “The gothic *substance* is a thing whose materiality has been sublimated into a freedom from all conditioning factors, making it at once madness, dream, and play” (168). Y esto es justamente lo que describe la novela en relación al cadáver de Evita. Una substancia sublimada que detona en sus captores la ruptura total con la realidad y sus condicionantes. En la novela de Martínez se observa esta ruptura en casi todos los personajes, especialmente aquellos que inciden directamente en la manipulación de su cadáver, entre los que se cuenta, además de Moori Koenig, Pedro Ara, Arancibia, Galarza y el narrador.

Se podría considerar aquí, que en el marco de las maniobras de la racionalidad política del poder, Moori Koenig representa esa pieza que ronda lo fantasmagórico. Su función consistiría en ser ejemplo admonitorio de las consecuencias que acarrearía el posible regreso del cadáver de Evita a manos de sus seguidores. Martínez revertirá esa racionalidad preventiva del Estado golpista haciendo penetrar a Moori Koenig en los laberintos producidos por la seducción del cadáver de Evita en su poder abyecto. Adscrito al ámbito de la imaginaria gótica Evita es la mujer vampiro que atrapa a su víctima desde su ataúd para nutrirse de su sangre y su vida para asegurar su existencia.

Al mismo tiempo, transformada en un sol líquido que se desborda en la imaginación de sus captores, el cadáver de Evita repite la muerte perfeccionada como arte, tal como indica el verso del epígrafe del poema de Sylvia Plath que inicia la novela: “Morir es un arte como cualquier otro. Yo lo hago extremadamente bien” (*Santa Evita* 9). Esta muerte repetida, también se perfecciona en la disolución de sus fluidos en una corriente subterránea, que por yuxtaposición podría representar la secreción subyacente y abyecta en el cuerpo del coronel Moori Koenig, y por analogía, en las redes de poder de la RRL.

### **b. El delirio de Pedro Ara**

En su artículo referido a *Santa Evita*, Carlos Fuentes describe a Pedro Ara como el “Frankenstein criollo que se va encargar de darle vida eterna al cadáver de Eva Perón”. Esta definición del embalsamador tiene sentido en tanto que ambos científicos procuran, literalmente, desentrañar el misterio de la muerte de los cadáveres que manipulan. En este sentido, Markman Ellis indica en *The History of Gothic Fiction*, que la novela de Shelley

plantea un debate entre las concepciones de ciencia y magia, basándose principalmente en las casi infinitas posibilidades que trae consigo la invención de la electricidad, entre las que se cuentan la de suscitar o acceder al origen de la vida (M. Ellis 141). Y agrega que en la representación novelesca de dicho debate: “The novel negotiates the relation of dependence and disjunctions between these concerns of science, alchemy and politics in its language and plot [...] fitting the science to her novel’s purpose” (142). La novela de Martínez plantea esta misma dependencia y dislocación en tanto que la creación del taxidermista, podría adquirir en la novela características que desbordan el discurso científico y se instalan en el ámbito de la magia y la alquimia, con la transmutación de un cadáver en el cual respira la muerte en otro que brilla, como el mismo embalsamador le dice a Galarza “como una luna” (*Santa Evita* 324).

Sin embargo, al parecer la vida eterna del monstruo en *Frankenstein* difiere en parte con la vida eterna que el embalsamador le atribuye al cadáver de Evita. Si en la historia de Shelley el científico logra dar vida a lo inerte, Ara se dedica obsesivamente a observar el avance de la muerte y supuestamente detener su diseminación:

[L]o que le interesaba al embalsamador era saber si el cáncer seguía extendiéndose por el cuerpo aun después de haberlo purificado. Las fronteras de su curiosidad eran pobres pero científicas. Estudiaba los movimientos sutiles de las articulaciones, los desvíos en el color de los cartílagos y glándulas, los tules de los nervios y de los músculos en busca de algún estigma. No quedaba ninguno. Lo que estaba marchito se había borrado. En los tejidos solo respiraba la muerte. (28)

La vida eterna que cobra el cadáver de Evita, podría ser un atributo que le adjudican quienes se irán acercando a su cadáver, siendo el primero el embalsamador que como

encargado de *transmutar* su cuerpo ingresaría en el sopor de una atracción necrófila sin escape:

Ara anota en su diario: “Agosto 15, 1954. Perdí toda idea del tiempo. He pasado la tarde velando a la Señora y hablándole. Fue como asomarme a un balcón donde ya no hay nada. Y sin embargo, no puede ser. Hay algo allí, hay algo. Tengo que descubrir la manera de verlo”. (27)

En las novelas de Shelley y Martínez, el delirio necrológico de ambos científicos, los lleva en busca de su creatura. Cuando Pedro Ara deambula por el puerto de Buenos Aires donde se encuentra el edificio de la CGT se encuentra con que:

Detrás de los galpones había un altar de ladrillos con un enorme retrato de Evita entre las velas de la procesión [...] ¿Por qué habían de tener miedo? [...] El rumor que más se repetía era el que los había reunido allí: Evita sería exhumada de su panteón en la CGT y entregada solemnemente al pueblo para que la cuidaran y velara, tal como se leía en su testamento. ‘Quiero vivir eternamente con Perón y con mi pueblo’, había pedido antes de morir: Perón no estaba ya. El pueblo la recibiría. (*Santa Evita* 164-65)

En la imaginación colectiva, el deseo de la eternidad de Evita concuerda con la exhumación de su cadáver, que les sería entregado para consumir una unión simbólica con su estado entre la vida y la muerte. Para entonces, sin embargo, el cadáver de Evita, ya se encuentra en poder de la RRL. Ante la angustiada súplica de Ara de recuperar el cadáver, se observa que sus devotos han aceptado que ha sido desaparecida y que sería imposible recuperarla:



-Ya no la van a traer- dijo el de las muletas. Se paró sobre unas tablas y alzó la voz: -A Evita se la llevaron lejos de acá. Va a ser mejor que nos vayamos [...]  
-¿Por qué no vais a buscarla?- insistió Ara. Pero la dispersión ya no tenía freno [...]. 'Traédmela, por favor, traédmela', uno de los hombres se detuvo en mitad de la marcha y le dejó caer una mano de hierro en el hombro. -No vamos a buscarla porque nos quieren matar a todos -dijo-. Pero si usted se pone adelante, doctor Arce, a lo mejor lo seguimos. (169)

Simbólicamente este podría ser el momento en que sus seguidores serían derrotados por la RLL. El "finis coronat opus" de Pedro Ara es "ya absoluta y definitivamente incorruptible" (31), de modo tan absoluto como lo es la criatura de Frankenstein al cobrar vida propia. Y tal vez al igual que el monstruo de Shelley, el cuerpo embalsamado de Evita constituye una presencia inmanejable, incontrolable y de un poder que desborda en lo sobrenatural, especialmente en aquellos que se le acercan:

Cuando estaban yéndose, alguien cantó: *Eva Perón / tu corazón / nos acompaña sin cesar*. Los que desaparecían entre los juncos y se alejaban en las otras barcas también cantaron: *Te prometemos nuestro amor / con juramento de lealtad*. Las voces se apagaron pero el embalsamador siguió en la orilla, mirando la oscuridad. (Martínez 170)

Este repliegue hacia la penumbra y el silenciamiento de sus seguidores, podría ser la representación del repliegue del espectro social que ha salido de las tinieblas para amenazar desafiante a las redes de poder. Mientras van desapareciendo en la oscuridad, estas voces repiten un juramento de lealtad que consigna el deseo de un retorno cuando

Evita se libere de todas las muertes que le infringe la RRLL, una instancia descrita por Galarza al sepultar a Evita en un cementerio en Milán con un nombre falso:

Pensó, al subir por la planchada, que Evita había pasado por varias muertes en los últimos dieciséis meses, y a todas esas muertes había sobrevivido: al embalsamamiento, a los secuestros, al cine donde había sido una muñeca, al amor y a las injurias del Coronel, a los insensatos delirios de Arancibia en el altillo de Saavedra. Pensó que Ella moría casi a diario, como Cristo en el sacrificio de las misas. Pero no pensaba repetírselo a nadie. Todas las sinrazones de la fe, creía, habían servido sólo para empeorar el mundo. (332)

Todas estas muertes constituyen las representaciones más fidedignas del fenómeno en tanto que cada una podría brindar posibilidades ilimitadas de lectura no adscritas a ningún tipo de fijación definitiva. La muerte multiplicada en una eucaristía cotidiana, requiere de una condición liminal. Esta condición es la que ha adquirido el cadáver de Evita, tanto en el imaginario de sus captores como en el de sus seguidores, ingresando en el itinerario delirante y sobrenatural del muerto vivo. El “finis coronat opus” de Pedro Ara, concebirá tal vez su condición de liminal en la repetición y perfeccionamiento de su muerte.

### **c. Un cadáver en tránsito**

Semejante a las biografías analizadas en la primera parte, *Santa Evita* está estructurada de manera que las alternativas de la vida sean narradas por distintas voces yuxtapuestas y entrelazadas a las de un narrador omnisciente que asume la identidad del autor. Pero a diferencia de éstas, *Santa Evita* no pretende ser un documento histórico confiable puesto

que en ella se enfatizan los recursos de la ficción. El mismo narrador indica en una de sus intervenciones, por medio de uno de sus personajes, que los biógrafos, al momento de toparse con hechos inefables, prefieren no adentrarse en áreas que no pueden ser descritas con claridad. El narrador de Martínez, sin embargo, se adentrará en estos laberintos y libre de las restricciones impuestas por el documental, abiertamente desplazará el relato de la muerte de Evita al ámbito de lo sobrenatural. Debido a esto, quizá necesitará recurrir al recurso gótico, convocando de éste la representación liminal del sueño-pesadilla de la muerte. Gracias a ello generará ese inaprensible “cadáver de la nación” que las redes de poder intentarán subsumir y obliterar.

Además de situar el comienzo del relato en la zona liminal de un sueño, el cuerpo de Evita comienza por ser vaciado del contenido vital-contaminante de la sangre. Del obsesivo registro de este proceso se encarga el Coronel:

Escribía partes tan minuciosos como impropios de su rango: «La señora pierde mucha sangre pero no quiere que llamen a los médicos [...] pierde sangre a chorros. Imposible discernir cuándo se trata de la enfermedad y cuando de la menstruación [...] Cálculo de las pérdidas, agosto 19, 1951: cinco centímetros cúbicos y tres cuartos. Cálculo de las pérdidas, septiembre 23, 1951: nueve centímetros cúbicos y siete décimas.» Tantas precisiones eran indicio de que el Coronel interrogaba a las enfermeras, husmeaba en los tachos de basura, desmadejaba las vendas inservibles. (19)

Este rastreo vuelve a hacer circular en la narración y para el lector, la abyección del cuerpo muerto aunado a los fluidos de un cuerpo vivo, lo que se hace aún más evidente cuando el cadáver cae en manos del doctor Ara, el que una vez que lo vacía, comienza a

inyectar soluciones que remplazarán a la sangre:

Evita había muerto a las ocho y veinticinco. Aún se mantenía caliente y flexible, pero los pies viraban al azul y la nariz se le derrumbaba como un animal cansado. Ara advirtió que, si no actuaba de inmediato, la muerte lo vencería. La muerte avanzaba con su danza de huevos y, dondequiera hacia pie, sembraba un nido. Ara la sacaba de aquí y la muerte destellaba por allá, tan rápido que sus dedos no alcanzaban a contenerla. (31)

De acuerdo a esta descripción, cuando comienza su labor el taxidermista el cuerpo de Evita todavía estaba vivo. La muerte se convierte para el médico en un animal que hace nido en distintas partes haciendo que el cuerpo vaya derrumbándose como otro animal cansado. Al ir inyectando nuevos fluidos por las arterias por donde se propaga la muerte, va purificándolo a la vez que haciéndolo ingresar en su nueva condición liminal:

entrando en la arteria femoral en la entrepierna, bajo el arco de Falopio [...] [y] [s]in esperar a que la sangre drenara por completo, inyectó un torrente de formaldehído, mientras el bisturí se abría paso entre los intersticios de los músculos rumbo a las vísceras. (31)

De acuerdo a Kristeva, en una sociedad agnática, la sangre constituye el mayor contaminante atribuido a lo femenino, y al mismo tiempo simboliza el fluido vital que confiere poder. Podría ocurrir que en el caso del cuerpo de Evita, la sangre constituye un contaminante en un doble sentido: por su condición femenina, y por el de su origen impuro, ambos aspectos enfatizados por sus detractores. Esta transfusión alquímica paulatinamente transmuta el cadáver de Evita en una entidad sublime, de una perfección

incorruptible, al mismo tiempo que dicha transmutación vacía el cuerpo del contaminante original, biológico y somático para inscribirse en una esfera contagiosa sobrenatural.

Por su parte, con el registro de las hemorragias de Eva Perón, Mori Koenig da inicio al tránsito del cadáver en un paradójico record público. La sangre, medida, clasificada, vaciada y reemplazada, alude sin duda a la figura gótica del vampiro cuyo contacto con los vivos, transfigura a sus víctimas, condenándolas a habitar un mundo liminal entre la vida y la muerte, y sueño y la vigilia:

En las fichas la llamaba a veces Persona, a veces Difunta, a veces ED o EM, abreviado de Eva Duarte y Esa Mujer. Cada vez era más Persona y menos Difunta: él lo sentía en la sangre, que se enfermaba y cambiaba, y en otros como el mayor Arancibia y el teniente primero Fesquet, que ya no eran los mismos.  
(257)

Por una parte, por medio de la transfusión, se elimina la impureza de Eva Duarte, transformándola en un cadáver descontaminado. Por otra, los fluidos que ahora le *dan vida* constituyen exactamente lo contrario: una substancia que le permite al cuerpo su absoluta incorruptibilidad y condición etérea. Esto podría ser visto en la escena en que Moori Koenig deja su marca en el cuerpo de Evita, haciéndole una incisión en: “un espacio virgen todavía no alcanzado por los aceites fúnebres [del cual] [...] en vez de sangre, brotó un hilo de resina amarilla que se evaporó al instante” (134). Probablemente sea esta resina amarilla, que cuando abandona el cuerpo se evapora, la metáfora del contenido del cuerpo como entidad que ha ingresado en una esfera liminal. Una vez instalado allí y al igual que el vampiro, ejercerá con su inmanencia un poder incontrolable e ilimitado sobre sus captores, simultáneamente adoradores y capturados.

De esta forma, el cadáver de Evita como entidad transmutada a la esfera sobrenatural, podría ser la metáfora que representa el terror de la RLL, expuesta y poseída por la inmanencia de un cadáver, que vaciado del contenido que lo ha hecho contaminante en el imaginario agnático, se ha convertido en una entidad que al parecer trasciende toda concepción de poder asignado en vida. La inmanencia del cadáver, que para Koenig cada vez era más Persona y menos Difunta, se hará sentir en la sangre de sus captores que paulatinamente se irá enfermando (contaminando) cambiando y transformándolos en seres cuyo destino ha sido para siempre trastocado, como tal vez lo haya sido trastocado el destino de la sociedad argentina.

#### **d. Altares de sublimación gótica**

Después de extraer el cadáver y sus copias<sup>42</sup> de la CGT, la unidad militar se ve obligada a circular con él por la ciudad, sin tener una idea clara de su destino final. Las supuestas tres copias fueron enterradas en distintos puntos de Buenos Aires. Sin embargo el cadáver original, encargado a Moori Koenig, no alcanza el destino planeado, lo que contribuye a que la ciudad misma se transforme en un laberinto siniestro y amenazante:

Atravesaron las dársenas en silencio [...] y luego se pusieron a dar vueltas por la ciudad vacía. Creían ver sombras que los vigilaban en las esquinas, temían que alguien les disparara desde un zaguán y les arrebatara el camión. Se deslizaron por las avenidas, por los parques, por los descampados, [...] con los máuseres en ristre, a la espera del enemigo que debía estar en alguna parte, al acecho. Se

---

<sup>42</sup> Sin bien el narrador presenta en todo momento la ambigüedad del dato, fuentes y testimonios, esto se hace aún más evidente cuando transcribe la entrevista a Corominas al final de la novela, que de plano desmiente la existencia de copias del cadáver, atribuyendo a gran parte del relato no tan sólo su condición ficticia, sino completamente falsa: “No hubo copias -dijo Corominas-. Hubo un solo cuerpo. Lo enterró el capitán Galarza en Milán, y desde entonces estuvo ahí, hasta que yo lo recuperé” (*Santa Evita* 389).

levantó viento. Un torrente de nubes bajas y grises amortajó el cielo. No querían decirlo, pero les pesaba el cansancio. Avanzaron hacia el Servicio a través de otros viajes en círculo y otros desvíos. (*Santa Evita* 182)

El enemigo no es una entidad concreta, sino una especie de fatalidad indefinida que no se sitúa en ninguna parte, y que comenzará a adivinar y a anticipar sus movimientos. A la vez el ambiente del relato irá configurándose y empapándose de acuerdo a la misión que se les ha asignado, y este deambular por la ciudad se convierte en el recorrido por un mundo de nubes grises que tejen una gran mortaja que lo cubre todo, transmutando asimismo la realidad de los personajes que parecieran estar inmensos, metafóricamente, en el cadáver de la nación. En esta atmósfera, personajes y espacio urbano terminan impregnados de la consistencia liminal entre vida y muerte que define y a la vez indefine al cadáver de Evita. Lo que en un principio parecía ser una escaramuza militar, con movimientos tácticos, se transforma en un vagar por calles ominosas, que aparentemente trastocadas en la imaginación de la patrulla militar, coinciden con las calles siniestras que define David Punter en su artículo “The Uncanny”. Estas contrastan con el tratamiento del espacio gótico tradicional y su creación de ambientes, lugares lejanos y exóticos para reorientarlo, incorporando el espacio cotidiano de las calles. Punter señala que “the dangers there enshrined gather outside our very doors and threaten to render us strangers in a realm where we feel we have the right to be at home” (“The uncanny” 134). En la novela de Martínez, las calles suscitan un desfase en la percepción de los protagonistas por medio de planos sublimados por la inmanencia del cadáver, que los hace avanzar bajo un cielo amortajado por nube bajas y grises y por calles desiertas donde asecha un enemigo invisible.

Esta reconfiguración del ambiente se ve acentuada por la omnipresencia de abejas, tanto en el universo espacial, como en la conciencia de sus protagonistas en forma de zumbido incesante. Un ejemplo de ello, ocurre al momento en que Moori Koenig se reúne con doña Juana, con el fin de hacerla firmar un documento que autoriza al gobierno militar a disponer del cadáver de Evita. En esta escena, el zumbido de las abejas altera lo narrado y de modo nítido, inserta el mundo ficticio en el ámbito de lo sobrenatural y fantasmagórico:

El sol se filtraba a chorros por la claraboya del techo. Desde allí descendía una telaraña de ruidos roedores. ¿Abejas?, se preguntó el Coronel. O tal vez pájaros. En lo alto, dos caras inexpresivas lo espiaban [...] A intervalos irregulares, una mano se alzaba sobre la cara de la izquierda. Las uñas eran largas, pintadas de un color que viraba del verde al violeta. A veces las uñas caían sobre el vidrio de la claraboya y resbalaban [...] Aquellas eran las hermanas de Evita. ¿O tal vez dos mujeres que imitaban a las hermanas? A veces lo señalaban y se interrumpían, dedicándole una sonrisa tonta. No bien la madre entró en el vestíbulo, las caras se apartaron del vidrio. (*Santa Evita* 127)

El cuerpo embalsamado de Evita, implícitamente presente en la escena, retiene y proyecta este poder sobrenatural, multiplicado en la efervescencia y el zumbido de las abejas. Emplazadas en una escena gótica, las mujeres que flotan en el aire serían los espectros multiplicados de Evita que, adquiriendo un movimiento algo mecánico, interpelan y apuntan al hombre que las observa impotente desde abajo. Esta personificación multiplicada del espectro de Evita, no sólo cuestiona la veracidad de la historia narrada en la novela y la veracidad de lo Histórico sobre la que está basada y al mismo tiempo no



basada, sino que además afecta la esfera de lo perceptivo y lo cognitivo. Esto deja al Coronel expuesto aún más a lo irracional, que en forma creciente lo irá privando de su agencia como sostenedor del poder.

En esta escena, a medida que las exigencias del Coronel se hacen más insistentes, se observa en el ambiente una intensificación de su escala de vibración. Mientras discuten acerca de los salvoconductos que permitirán a doña Juana y su familia salir del país “[e]l chisporroteo de la claraboya se volvió tenaz y monótono y [u]n largo huso de abejas hilaba su rutina sobre los vidrios” (130). Sería importante destacar que se observa aquí que en forma ascendente el ambiente resultante del roce con la presencia inmaterial y a la vez material de lo abyecto, no será sólo marco espacial para el relato, sino que tendrá directa incidencia en los hechos narrados, tal como sucede en los laberintos subterráneos por donde escapa Isabel en *El Castillo de Otranto*. Lo mismo ocurrirá en la inminencia de la desintegración espacial en “La caída de la casa Usher”, el bosque siniestro en el que se interna Goodman Brown; el sótano de la casa de Beatriz Viterbo en “El Aleph” o la casa en el D.F. de Consuelo en *Aura*. En todos estos espacios lo natural, entiéndase naturaleza, se transfigura con la irrupción de lo gótico.

Mientras la madre de Evita llora de impotencia por verse forzada a negociar su libertad a cambio del cuerpo embalsamado de su hija, el Coronel reconoce su propia inmersión en este viaje en círculo con sus otros desvíos, viaje percibido por aquellos agentes directamente involucrados en la causa y efecto del constante traslado del cadáver: “-Oiga las abejas [...] Andan por toda la ciudad. Es raro. Y la radio, no sé...Por la radio no dicen una sola palabra de estas plagas-” (130).

Si consideramos la novela de Martínez junto a la obra de Sylvia Plath, veremos que la abeja como figura simbólica y mitológica también aparecen de manera constante en la producción de la poeta, en relación con cuanto a su visión del aspecto transcendental de la vida del ser humano. De acuerdo a la crítica Judith Kroll la muerte en la obra de Sylvia Plath es la garantía del mito de un renacimiento, y que la producción de la poeta norteamericana:

contains several instances in which, as a means of expressing her mythic sense of rebirth, a separable or external soul embodies the true self [...] Next to the Moon, the most compelling and complex embodiment of the separable soul in Plath's late poetry is the queen bee, which might (like the Moon in some cases) be called a totem of the protagonist [...] a dramatic reenactment of mythical rebirth, for younger queens will fight duels to the death with the incumbent. (Kroll 137-38)

Este recurso poético, podría crear un paralelo entre *Santa Evita* y parte de la obra de Sylvia Plath en función del verso del poema "Lady Lazarus" utilizado como epígrafe en la novela de Martínez. Ello anticipa y crea el ambiente para la presencia de espectros, en este caso, las hermanas de Evita o las múltiples "mujeres que actúan como Evita", que irán apareciendo para personificar un duelo histórico con quienes ostentan el poder político. Es posible observar que el acto de renacer, representado en la abeja reina para servir de tótem al heredero del poder, es tal vez expresado con mayor claridad por el narrador al momento en que refiere una de aquellas historias, que en cualquier otro lugar hubieran sido imposibles de referir. Este otro lugar, tal vez alude al universo alterno al cual ingresan los personajes del relato, que colmado del zumbido y la presencia de abejas, no coincide con el topos de la ciudad. De hecho, Moori Koenig no logra explicarse el

desfase de la realidad en el que ha penetrado, cuando no encuentra en los diarios la noticia del incendio que les impidió llevar el cadáver a Obras Sanitarias:

Buscó en los diarios de la tarde algún relato sobre los estragos del incendio que le había impedido dejar a Evita entre las cisternas del palacio de las aguas: no encontró una sola palabra. Había ardido un depósito de aceites y de grasas, pero tres kilómetros al sur de Obras Sanitarias. ¿Qué sucedía con la realidad? ¿Era posible que ciertos hechos existieran para algunas personas y fueran inasibles para otras?. (*Santa Evita* 207)

En este otro espacio se advierten los efectos de la penetración de lo sobrenatural en el relato, que además de incorporar lo siniestro del ambiente de las calles, la omnipresencia de un enemigo invisible, el zumbido de abejas y de los espectros multiplicados de Evita abeja-reina, recrea escenas en las cuales los súbditos leales de Evita, le entregan ofrendas en un ambiente también imaginario y sublime:

Dos hombres de pelo pajizo, encaramados en los bancos, pronunciaban discursos en un idioma que nadie sabía descifrar. Por detrás de las cortinas asomaban familias con retablos de abejas vivas que edificaban sus colmenas dentro de un jardín de tules: querían que Evita les aceptara el regalo antes de que las abejas completaran el trabajo. (225)

La alegoría de la abeja reina no es casual y marca la manera en la cual la simple labor biológica soberana de lo femenino trasciende al plano simbólico. Este componente, se suma a la reconfiguración del ambiente de las calles ominosas de la ciudad, invadida por el zumbido de abejas que incide en la percepción desfasada que experimenta el comando encargado de hacer desaparecer el cadáver de Evita. De esta forma, Martínez entrelaza

con la omnipresencia de lo sobrenatural, las características alternas y liminales del cuerpo suspendido entre la vida y la muerte de Evita, con el espacio de la ciudad, en cuyo interior circula un cadáver, rodeado del zumbido extático de las abejas en búsqueda de su reina.

#### **e. Fantasmas del retablo**

Revisando el corpus de la producción gótica de la literatura latinoamericana salta a la vista el cuento “Las hortensias”, de Felisberto Hernández, texto que aborda la construcción de una escenografía-espectáculo de lo inanimado. En esta historia, cargada de lo Gótico, en palabras de María Negroni, el protagonista erige sus insólitos escenarios como si fuera “un niño-rey que aún no ha sido despojado del Imaginario por la palabra y que, por ende, permanece abierto a las identificaciones arcaicas” (*Galería* 27). Algo similar ocurre con Yolanda, la hija del encargado del cine Rialto en *Santa Evita*, quien de pronto se encuentra con esta muñeca a escala natural en el inmenso y aparentemente móvil retablo creado detrás de la pantalla:

[...] Yolanda, la hija, pasaba sus días en la soledad más absoluta, armando teatros de cartón detrás del escenario y conversando en un inglés inventado con las figuras que se veían al trasluz de la pantalla. (*Santa Evita* 232)

En *Santa Evita*, el cadáver de Evita llega al Rialto porque el dueño es un ex militar de confianza de Moori Koenig. Detrás de la pantalla, se supone que estará segura y que el Comando de la Venganza no podrá dar con su paradero. Desde la muerte de su esposa Lidia, el Chino, padre de Yolanda y encargado de las proyecciones vive solo con su hija.

Para evitar que la niña sospeche le dice que en el ataúd hay una muñeca que el dueño del cine va a regalar a su nieta para Navidad.

El protagonista de “Las hortensias”, sería un homólogo de alguno de los personajes de la novela de Martínez por recrear sus propias escenas y escenarios al entrar directa o indirectamente en contacto con el cadáver de Evita<sup>43</sup>. Cautivados por su esencia estática, todos construyen sus propios ambientes ominosos en donde poder adorarla, remitiendo al retablo del cuento “El simulacro” de Borges. En ambos casos observamos una muñeca significativa como parodia del fervor brindado a Eva Perón en su funeral. También, porque además, según el narrador de *Santa Evita*, en el cuento de Borges, Evita es simplemente: “la imagen de Dios mujer, la Dios de todas las mujeres, la Hombre de todos los dioses” (199). Por ello, sería una deidad indefinible de lo arcaico que afecta a los que orbiten su presencia-inmanencia gótica, adorándola como la adoran Moori Koenig, Yolanda, Pedro Ara, Arancibia o Galarza<sup>44</sup>.

#### **f. Evita-Pupé en el cine Rialto**

En el cine Rialto, el cadáver de Evita es un juguete, un interlocutor silencioso y telepático que resplandece con el trasfondo de las imágenes de la pantalla. El cadáver de

---

<sup>43</sup> En su interpretación del cuento “Las Hortensias”, María Negroni alude a las alternativas del texto de Felisberto Hernández de modo similar a las del traslado del cadáver de Eva Perón por parte de la RRL en la novela de Martínez. Los retablos que arma el protagonista de “Las Hortensias” semejan a los montajes que hacen los personajes de *Santa Evita*: “Algo es sitiado una y otra vez, y ese algo es el triángulo amoroso, claramente perverso, de la exclusión, los ritmos desolados del abandono y el vacío. En los rajes alumbrados por el miedo, quiero decir, todo se contagia y se revierte. Adquiere un tufo a necrofilia. Se reproduce también” (*Galería* 29).

<sup>44</sup> “Antes de cualquier relación con un otro, y como sub-yacente a él, se halla la construcción de este espacio arcaico, la demarcación topológica de las precondiciones de una subjetividad, en tanto diferencia entre un su-jeto y un ab-yecto en el mismo parlêtre (ser a través del habla) que reemplaza las abominaciones levíticas anteriores” (Kristeva 156). En este sentido, las identificaciones arcaicas a las que se refiere Negroni, podrían aludir a este lugar que identifica Kristeva, anterior a cualquier relación con un otro, y que sólo existen como sensación abyecta.

Evita se inserta también en el doble movimiento imaginario creado por la pantalla de cine y la alucinación e ingreso de la niña en el mundo de su muñeca-hija; creación inanimada. Un cadáver resucitado por Yolanda, que remite a la sublimación del objeto despojado del Imaginario por la palabra. Para la niña, la muñeca es un juguete vivo y el cuadro que se forma en la parte de atrás de la pantalla podría ser similar a la imagen que tiene el protagonista de “Las hortensias”. Según Negroni, éste se encuentra dentro de un “encierro en una zona mágica” completamente sujeto a sus propias creaciones. En *Santa Evita*, la muñeca Evita-Pupé ha concebido esta zona mágica en que la niña, antes de su llegada, había creado sus propios retablos y por intermedio del juego y de imágenes invertidas de la pantalla de cine, Yolanda transformará a su muñeca en un objeto de adoración, siendo, de acuerdo al narrador de *Santa Evita*: “la sobreviviente de una realidad donde lo único verdadero son los deseos” (237). En esta realidad, la de la Argentina de 1955, Yolanda también “vivía aislada del mundo, a orillas de un paisaje de fantasmas” (*Santa Evita* 237).

El espacio de adoración, fascinación y deseo, creado en lo liminal y a orillas de un paisaje de fantasmas, que remitiría a las imágenes invertidas de la pantalla y a la sociedad argentina de 1955, inicia un proceso de intensificación, cristalizando en lo sobrenatural cuando la niña descubre que la tapa de la caja, se abría sola y puede ver por primera vez a su muñeca, contraviniendo con esta acción la orden del padre de no acercarse: “Entonces vi por primera vez a mi Pupé, toda vestida de blanco, descalza, con los dedos de los pies bien dibujados, de lo más suave, como si la hubieran hecho con piel de verdad” (236). De ahí en adelante Yolanda juega con su muñeca, creando tal vez en este retablo en el que ella es una de las protagonistas, la escenificación de ese origen arcaico al que se

refiere Julia Kristeva y María Negroni, y que en la niña podría estar condicionado por el fervor de su imaginación:

Trataba a la Pupe con mucho cuidado, como si fuera de vidrio. Le ataba moñitos en la cabeza y le pintaba los labios con polvo de lápiz rojo. Una noche, antes de dormir, empecé a contarle películas. (237)

La muñeca Evita-Pupé como interlocutor silencioso; objeto de cuidado y adoración, que configuraría la escenificación de un origen arcaico, constituiría además la representación del acceso de quienes se acerquen al influjo de Evita-cadáver suspendido entre la vida y la muerte, a una zona mágica, fundada principalmente en el deseo y manifestada en el acto de adoración. Por su condición de cadáver en tránsito, el altar creado por la niña en el reverso de la pantalla del Rialto, se desmorona en un acto de desaparición que se produce en el ambiente de una terrible noche de tormenta, en que el padre de Yolanda tuvo que suspender la última función ya que “con los truenos no se podía oír la banda sonora” (239). A la mañana siguiente, en el entorno devastado por la tormenta, Yolanda describe el momento que ha irrumpido lo sobrenatural del poder invisible que sustenta al espectro:

Sentí miedo, y corrí a ver si a mi Pupé no le había pasado nada. Gracias a Dios, ella seguía tal cual, en la caja, pero alguien había dejado su cuerpito al descubierto. La tapa estaba de pie, apoyada en los travesaños de la pantalla. Sobre el piso vi flores de todas clases [...] En la cabecera de la caja ardía una hilera de velas chatas. (241)

La versión de Yolanda, insertada en la zona mágica, articularía el discurso en dos direcciones narrativas: por una parte intenta reconstruir los hechos que pudieron haber

ocurrido en el Rialto de manera empírica con el dato otorgado de una fuente primaria. Por otra, inscribe al evento en la zona mágica y sobrenatural en la que pareciera haber ingresado la niña al experimentar un contacto directo con el cadáver embalsamado de Evita. De esta forma, el cuerpo-muñeca de Evita, con su inmanencia sobrenatural y regido por fuerzas que no se encuentran en el ámbito de lo racional, suscitaría como objeto de adoración y deseo, el acceso de los individuos que se exponen a su inmanencia a zonas desconocidas de la imaginación y de conciencia. Estas remitirían a lo arcaico y abyecto. Este poder y agencia inanimada del cadáver embalsamado de Eva Perón, lo hemos observado de alguna forma en el retablo que Borges construye con el cuento “El simulacro”. En *Santa Evita*, podemos tal vez observar que este retablo comienza a transfigurarse en altares de adoración y deseo, en los cuales el componente gótico establece una afiliación directa del cuerpo inerte de Eva Perón, con lo inaprensible, inefable e incontenible de su imagen. Esta condición suscitada por el cuerpo de Evita, la veremos acentuada y reelaborada al momento en que los otros oficiales encargados del cuerpo, Arancibia y Galarza, se expongan directamente a lo que la imaginería gótica podría ser una inmanencia sublime, ominosa, terrorífica y abyecta.

#### **g. El retablo en la buhardilla**

El Comando de la Venganza, como fuerza sobrenatural<sup>45</sup> que acecha en el ambiente trastocado de la ciudad, obliga nuevamente al traslado del cadáver. De acuerdo a las fichas del Coronel, los militares se ven obligados a esconderlo en el cine Rialto

---

<sup>45</sup> En referencia a *El Castillo de Otranto* Markman Ellis indica que: “The particular manipulations of the plot are controlled by the force of the supernatural, which exercises authority over the normal events of the everyday life” (M. Ellis 33).



entre el 15 de diciembre de 1955 y el 20 de febrero de 1956. Luego lo trasladan a un depósito militar, donde lo retienen desde el 22 de febrero al 14 de marzo. En este lugar también es detectado por el Comando de la Venganza<sup>46</sup>, dando lugar a esta fracción de tiempo en la cual:

[...] la nómada no había cesado de desplazarse, cada vez por períodos más cortos. Adonde quiera que migraba el cuerpo, lo seguía su cortejo de flores y de velas. Aparecían de súbito, a la primera distracción de los guardias: a veces una sola flor y una sola vela, nunca apagada. (258)

Pero cuando el Coronel, está a punto de desistir de su misión de hacerla desaparecer y finalmente sepultarla en el Cementerio de Monte Grande, el Mayor Arancibia ya cautivado por la presencia del cadáver, le “ofreció una solución de providencia: ¿y si la guarecían en su propia casa? (258).

Las fichas del Coronel describen al Mayor Arancibia como el segundo al mando, enfatizando una serie de detalles que probablemente incidirán en los eventos en los que se verá involucrado:

[...] casado, 34 años. Esposa doce años menor [...] 1) Su apodo en la Escuela de Guerra: el Loco. Dos tíos [...] débiles mentales [...] 2) Católico devoto. 3) Meningitis infantil que dejó secuelas [...] 3) Trabajó año y medio en Control de Estado a las órdenes del tirano, en el sector de Represión Ideológica. Se pasó al otro bando cuando Perón se enemistó con la Iglesia [...] Incluyo parte de una carta que Arancibia envió a la futura esposa desde Tartagal: “Lo único que nos

---

<sup>46</sup> Al igual que las abejas, la presencia del Comando de la Venganza se hace sentir más como una fatalidad que como un grupo armado: “Al llegar, el Coronel descubrió una nueva fatalidad. En la vereda junto a la que pensaba dejar el camión ardía una hilera de velas delgadas y largas. Alguien, alrededor, había esparcido margaritas, glicinas y pensamientos. Ahora sabía que el enemigo no lo perseguía. Era peor que eso. El enemigo adivinaba cual iba a ser su próximo destino, y se le adelantaba” (*Santa Evita* 182).

entretiene acá son los fusilamientos. Ponemos seis o siete perros contra una pared de adobe, atados, y hacemos formar el pelotón [...] Los soldados son unos brutos. Siempre yerran. Ayer me puse a disparar. De seis perros que había le acerté a cinco. El otro estuvo desangrándose un rato largo. Cuando me cansaron los aullidos mandé que lo remataran. (149)

La obsesión de Arancibia por el cadáver de Evita, se había hecho evidente cuando, de acuerdo al plan creado por el Coronel, le toca llevar una de las copias al cementerio de la Chacarita. En el camino, desobedeciendo las órdenes, detiene el vehículo y abre el ataúd:

Ordenó al sargento que trajera un par de linternas mientras él quitaba la tapa del ataúd [...] A la luz de las linternas, el Loco desvistió a la figura y le puso la mortaja bajo la cabeza, sin despeinarle el rodete. Tenía lunares y vello oscuro, ralo, en el pubis [...] Arancibia recorrió el cuerpo con la yema de los dedos: los muslos, el ombligo algo salido, el arco sobre los labios. Era un cuerpo suave, demasiado tibio para estar muerto. Entre los dedos llevaba un rosario. Le habían cercenado una punta de la oreja izquierda y parte del dedo medio, en la mano derecha. (171)

Esta escena iniciaría la posesión del espectro en la imaginación de su víctima, en la misma dirección en la que, de acuerdo a Eric Savoy, ocurre en la obra de Edgar Allan Poe respecto a los personajes femeninos, y especialmente en “The Black Cat”: los personajes femeninos,

[...] enter his fiction [...] always already oriented toward the tomb; the point of the fiction is to dramatize their return from a state of dead to fulfill their erotic mission, one which finds its counterpart in the death drive of his male protagonist.

Because Poe so thoroughly identified woman as the object of necrophilial desire, his fictions of the female revenant turn upon a repellant but arresting beauty, a different form of the “perverse” from the violence that drives “The Black Cat,” one that now seeks pleasure without shame and remains somehow impervious to the claustrophobia that usually besets Poe’s male characters and readers. (Savoy 183-184)

La representación de la mujer como objeto de deseo necrófilo, que al mismo tiempo repele y cautiva con una belleza devastadora, podría verse articulada en este segmento de la novela de Martínez, en donde Arancibia, al ingresar en un estado de perversión extrema, anula toda limitación en su forma de adoración del cadáver de Evita. Este deseo necrófilo, surge en el ambiente del cementerio de la Chacarita, al terminar su misión, una vez sepultada la copia que le habían asignado hacer desaparecer. Este ritual de sepultar su objeto de deseo, se produce al momento en que “[l]a luna desapareció detrás de las nubes y [e]n la oscuridad, se oyeron el zumbido de las abejas” (*Santa Evita* 172). Observamos aquí que seguido del contagio por ver y tocar el cadáver, la presencia de las abejas anticipa, como el aullido de los lobos en *Drácula*, el ingreso de Arancibia en la esfera de poder que produce la inmanencia del que ha regresado *from a state of dead to fulfill her erotic mission*. Para el Mayor, la perversión suscitada por este deseo necrófilo no tendrá límites. Esta situación se confirmará luego, cuando custodian el cadáver que se supone es el verdadero dentro del camión militar. En esa escena, significativamente recurrente en la novela, Arancibia le propone al Coronel abrir el ataúd para comprobar que el cuerpo aún está ahí. El Coronel accede: “-No perdemos nada con revisar- dijo. Enfiló el haz de la linterna hacia el ataúd. -Quite la tapa lentamente, Arancibia-” (211). Vemos así, que

mucho antes de que el cuerpo fuera escondido en la buhardilla de su casa, el Mayor, en su papel de victimario, habría caído bajo el poder de Evita, como resultado irremediable de la acción de abrir el ataúd, profanar, exponer a la luz y ser expuesto a aquello que evoca una zona imaginaria desconocida, que podría ser la pulsión de muerte a la que se refiere Savoy:

Oyó el jadeo ávido del loco. Vio sus manos alzando la madera con un deseo que iba en busca de algo más, algo que ya no estaba al alcance de nadie. No podía recordar a qué se parecía la escena, pero debía ser algo que ya había presenciado y quizá vivido muchas veces, algo tan primario y elemental como la sed o los sueños. Bajo la línea de luz, el perfil de Evita se recortó, súbito en el vacío. (211)

En la acción de abrir el ataúd, que culminaría en la posesión de sus identidades como guardianes, las consciencias de los militares ingresan y regresan a ese origen arcaico, de nivel primario y elemental que compartirían tal vez con la niña del Rialto, debido al contacto con el cuerpo embalsamado que ya se encuentra en el espacio liminal del muerto vivo, al alcance de nadie. Sin embargo, para la niña, el cuerpo de Evita cobra vida en la esfera estrictamente imaginaria, y en los oficiales, este acceso se hace palpable en la iridiscencia misma del cuerpo; en el objeto-cadáver, que como tal, probablemente cancela todo intento y deseo de concretar su desaparición en el plano imaginario-simbólico.

La idea de esconder el cadáver en casa de Arancibia, parece en principio adecuada, especialmente para el Coronel. Ésta es una casa de tres plantas que se encuentra en el barrio Saavedra. Una vez allí, el Coronel se dedica a rondar la casa para asegurarse que no ha sido descubierta por el Comando de la Venganza:

Estaba allí, a unos pasos, y no podía tocarla. Pasó dos veces frente al chalet del Loco. Había una luz en lo alto: azul, velada, una luz de vapores. ¿O eran ideas? Un río de sonidos le llegaba desde alguna parte y no sabía de dónde: «Esta luz es la luz de la mente, fría y planetaria. Los árboles de la mente son negros. La luz es azul». (261)

A partir de esta sensación, en que el deseo de tocar el cadáver de Evita y la percepción de su realidad que pareciera surgir de la oscuridad que ensombrece su mente -en contraste con la luz, vapores y sonidos indiferenciados que emite el espacio donde se encuentra el cadáver- el narrador consigna los hechos suscitados por el cadáver de Evita en la buhardilla de la casa del Mayor Arancibia, de acuerdo a la información contenida en las fichas del Coronel. En ellas Moori Koenig detalla todo el incidente ocurrido en casa de Arancibia; desde el traslado del cadáver, a las declaraciones de Margot, cuñada del Mayor, que al igual que su esposa Elena. Estas mujeres son en principio definidas como sumisas y extremadamente religiosas: “Han sido educadas en el temor a Dios, el amor a la patria y la defensa del hogar por encima de todo. Sólo a la luz de estos valores se entiende por qué sucedió lo que sucedió” (263).

La esposa de Arancibia personificaría a la víctima gótica, atrapada en el hogar y a merced de fuerzas que la invaden física y psicológicamente desde un espacio externo que eventualmente es flanqueado por el miedo a verse sometida a la prueba de su virtud y fidelidad a la Ley patriarcal. El poder sobrenatural invasor, en este caso insertado por el hombre, la relega a un encierro amordazado:

Eran sólo dos hombres cansados cuando subieron la pesada caja [...] El Coronel oyó a la esposa yendo y viniendo por el dormitorio, la oyó gemir y llamar con voz ahogada, como si tuviera un pañuelo en los labios:

-Eduardo, ¿qué pasa, Eduardo? Abrí la puerta, por favor. Me siento mal.

-No le haga caso- murmuró el Loco en el oído del Coronel- . Es una malcriada.

(259)

Al momento de subir el cadáver a la buhardilla, Arancibia ha encerrado a su esposa en el cuarto que está frente a la escalera. En esta escena podría observarse el aníamamiento que arrojan a la mujer sometida y enclaustrada en el espacio sacrosanto del hogar<sup>47</sup>. Los hombres, por otra parte, habrían ingresado a este espacio al espectro que invadiría en forma análoga, la mente de la heroína encerrada en su celda. Esta víctima en su intento de escape va a obturar una realidad secreta y prohibida, que en definitiva terminará con su vida.

En este espacio, el aspecto masculino, representado en los oficiales-victimarios y encargados de detener la diseminación del poder que emana del cadáver de Evita, han ingresado en una espiral de desborde que al parecer surge del mismo condicionante abyecto-arcaico que el Coronel compara con algo tan primario y elemental como la sed o

---

<sup>47</sup> Markman Ellis se refiere a los personajes femeninos de Ann Radcliffe como un ejemplo en la articulación de la “política de la sensibilidad femenina”. Estos ejemplos grafican el sometimiento a distintas *pruebas* que enfrenta la mujer de dichas novelas, en un mundo en que los límites de la esfera pública y privada comienzan a confundirse y no parecen seguir los esquemas impuestos por lo patriarcal: “femininity is simultaneously constructed as a test of the discourses of masculinity – women faces the test of virtue with chastity, humility, innocence and modesty” (M. Ellis 59). Resulta particularmente evidente la actualidad que tienen estas tendencias culturales en la época en que se inserta la historia de Martínez. La representación de la política de la sensibilidad femenina, como resultado de ciertos procesos de cambio específicos (económicos, políticos, sociales) al parecer constituyen una constante en la sociedad occidental, al igual que el gótico definido por Brendan Henessy, que únicamente se oculta para resurgir en épocas de crisis.

los sueños; o en el caso de Yolanda, con el acceso a una zona mágico-lúdica en la cual el espectro concitaría una memoria inscrita en la esfera mágica de la niñez.

El retablo que construyen Arancibia y el Coronel en la buhardilla, se transforma en altar de adoración a partir de la primera noche en que lo instalan:

Tardaron otro largo rato en cubrir a la difunta con parvas de legajos y expedientes. A medida que las hojas iban apagándolo, el cuerpo se defendía lanzando señales tenues: un hilo muy delgado de olores químicos y un reflejo que, al aflorar en el aire quieto, parecía incubar una redecilla de nubecitas grises -¿Sentiste?- dijo el Loco-. La mujer se ha movido.

Retiraron los papeles y la observaron. Estaba quieta, impávida con la misma sonrisa aleve que tanto inquietaba al Coronel. Se quedaron mirándola hasta que la mañana se les confundió con la eternidad. Entonces volvieron a cubrirla con su mortaja de papeles. (259)

El narrador cuenta, basado en el testimonio de Aldo Cifuentes, que ni siquiera Moori Koenig sabía con certeza lo que había ocurrido en la buhardilla del Mayor:

El error fue dejar a la Difunta en la boardilla de Arancibia. El cuerpo inmóvil había ido seduciendo al Loco día tras día. Sólo pensaba en volver a casa para poder contemplarlo. Lo había desvestido. Al lado del cajón puso un banquito de madera donde vaya a saber qué hacia. Debía escrutar los detalles del cuerpo: las pestañas, la curva fina de las cejas, las uñas de los pies que seguían pintadas con un esmalte transparente, el ombligo abultado. Si antes la había sentido moverse, cuando estaba a solas con ella tal vez la creía viva. O esperaba que resucitara, como lo indican sus lecturas de *Sinhué el egipcio*. (273)

De la contemplación del cadáver como objeto erótico, Arancibia al igual que Frankenstein, intentará descubrir el secreto de la muerte y revivir el cuerpo de Evita. A este esfuerzo se había sumado Pedro Ara quien habiendo ingresado también en el influjo del poder liminal del muerto vivo, había estado en la buhardilla, transformada en altar y laboratorio. Después de que se ha producido el asesinato de su esposa, el Ministro de Guerra se presenta en casa de Arancibia junto a Pedro Ara, para constatar los hechos y además para verificar que el cadáver de Evita no hubiera sufrido daño:

El embalsamador no advirtió nada irregular: Una semana antes había estado en el chalet, inyectando soluciones de timol en la arteria femoral. Moori Koenig se indignó con Ara por haber tocado a la Difunta sin su permiso ni conocimiento «El mayor Arancibia me dijo que era usted quien lo pedía», explicó el embalsamador. «Me dijo que el cuerpo cambiaba de posición cuando lo dejaba solo y que ustedes no sabían por qué. Hice un examen escrupuloso del cadáver. Tiene pequeñas hendiduras, se advierte que lo han zarandeado mucho. Pero, en lo esencial, no ha cambiado desde que me lo quitaron». (273)

De esta forma, coinciden los tres encargados del cuerpo embalsamado de Evita: Ara, Koenig y Arancibia, en su condición de entes prácticamente poseídos y vampirizados ante su poder atemporal.

En el caso de la esposa de Arancibia, como el aspecto femenino confinado, y en un arranque de terror y valor, sube a la buhardilla en busca del enigma que origina su tormento, pero al abrir la puerta y levantar la tapa del ataúd se enfrenta tal vez con un reflejo de sí misma, simbolizado en el cuerpo femenino de Evita. Ante este poder sobrenatural, parece no haber escapatoria, transformándose la mujer en una doble víctima



gótica: por una parte del hombre enajenado (o la ley patriarcal que debiera corregir y restituir el orden). Por otra, de la Autoridad matriarcal presente en la inmanencia del cadáver de Evita. La tensión entre ambos activa los intensos enfrentamientos presentes en el género gótico.

Al mismo tiempo, la destrucción de la supuesta pureza del hogar suprime con el asesinato de Elena, toda opción reproductiva, todo tipo de búsqueda de respuestas que desafíen, intenten sustituir y desobedecer al confesor y censor religioso. No hay reproducción allí: la esposa de Arancibia está embarazada cuando es asesinada por su esposo.

Al descubrir el secreto de la buhardilla, Elena y su hermana Margot, personificarían el arquetipo de las Damas de la Beneficencia a quienes debió enfrentar Eva Perón. Se podría pensar que aquí es posible identificar la intención deliberada del autor de apelar a la imaginaria gótica, a la manera de Ann Radcliffe, para desafiar premisas del falso hálito de pureza con el que todavía se identifica y defiende el concepto del hogar burgués. En este cuadro, podemos observar además, que la construcción simbólica de la familia y su pureza de sangre, se sostiene justamente en una base endogámica e incestuosa a la que tiende la clase militar en la novela, ejemplificado en el hecho que Elena y Margot están casadas con dos hermanos que pertenecen al ejército.

Abrir la tapa de un ataúd, una puerta con doble cerrojo, develar, descubrir, contaminarse, constituyen las causas de la muerte a Elena. Lo que ve en la buhardilla es descrito por su hermana, quien al llegar a la escena del crimen, tampoco resiste la *tentación* de subir y asomarse al ataúd:

El resplandor azul brotaba de la caja de madera y proyectaba una forma transparente y muy trabajada, que parecía un encaje fantasmal o un árbol deshojado [...] Me acerqué aterrada [...] El cuerpo, completamente desnudo, era azul, no de un azul que pueda explicarse con palabras sino transparente, de neón, un azul que no era de este mundo [...] Había también manchas horribles, no sé qué, porquerías. Eduardo había estado con el cadáver todas esas semanas.

(271)

Por intermedio de la utilización de la imaginería gótica, observamos que no existe una línea que demarque con claridad, el límite de la fascinación por el fenómeno de Eva Perón. Podríamos decir que el ingreso de su figura al imaginario colectivo es irreversible, al menos en los años de euforia política y social generada por su paso por las redes de poder, luego por su muerte y más tarde, por la desaparición de su cadáver. La amenaza que este trascurrir constituye como impulsor del movimiento sindical y de las clases marginadas, no se limita a la esfera de sus adeptos políticos. Su presencia se irradia para incidir e incitar al grupo de mujeres que sustenta y fortalece al poder de la tradición patriarcal. Elena también se asoma a la voluptuosa inmanencia e incandescencia del cadáver e irremediamente es tocada por éste. No se explica de otro modo el asesinato de Arancibia contra su mujer, asesinato por medio del cual intenta detener el desborde producido por su propia creación. Después de Margot, este desborde será reproducido inmediatamente en su hermana Elena, quien después de ver a Evita y mancharse la ropa con sangre, termina vistiéndose con la ropa de su hermana. Así el espectro termina diseminándose y abarcando ámbitos de la sociedad argentina más allá de devotos y aliados, dirigiendo su fatal magnetismo a sus enemigos históricos.

Finalmente, para resaltar el movimiento secuencial e irrefrenable del espectro, sería importante destacar que después de ser sometido a un juicio militar, Arancibia pierde por completo la razón y es condenado a cadena perpetua. Luego del crimen, el cuerpo de Evita vuelve a su trayectoria itinerante, hasta que finalmente es sepultado en un cementerio en Italia.

#### **h. El fantasma del *Conte Biancamanno***

Con la muerte al centro del escenario y convocada por la inmanencia sublime del cadáver, Galarza monta un nuevo retablo, ensamblado a bordo del *Conte Biancamanno*<sup>48</sup> rumbo a Europa. En otro intento de hacer desaparecer el cadáver y para esquivar otra acción del Comando de la Venganza, los restos del ataúd son sacados fuera del país bajo el nombre falso de la esposa de Galarza, que supuestamente había fallecido en el accidente que lo dejó a él con el rostro desfigurado. A diferencia de Arancibia, que es movido por el marcado deseo de una obsesión necrófila, la adoración de Galarza es resignada y lo somete a la autoridad iridiscente del cadáver:

Temeroso, abría las cerraduras de combinación y levantaba la tapa: el extraño cuerpo tenía una eternidad inquieta, inestable. Como el ataúd era enorme y Ella tendía a flotar, la habían inmovilizado con ladrillos: el polvo bermejo teñía lentamente el pelo, la nariz, los parpados. Y aún así, brillaba [...] Luna o alga o desgracia, la Mujer era fosforescente en las tinieblas de la bodega. (*Santa Evita* 324)

Durante su viaje la adoración pasiva de Galarza escucha la voz de Evita que lo recrimina,

---

<sup>48</sup> El barco *Conte Biancamano* ya es, para el año en que se produce el robo del cadáver, todo un buque fantasma; su último viaje entre Génova y Buenos Aires lo hizo en el año 1950.

asumiendo las características del confesor religioso que interpela al penitente:

Después de cruzar la línea del ecuador, Galarza comenzó a sentirse sin razón alguna menos solo [...] Su único entretenimiento era bajar a la bodega a conversar con Persona. Llegaba antes del amanecer y más de una vez se quedaba hasta después de la salida del sol. Le refería las incontables enfermedades de su mujer y la infelicidad de una vida sin amor. ‘Te hubieras separado’, le decía Persona. ‘Hubieras pedido perdón’. Oía fluir la voz entre las torres de la carga o el otro lado del casco, en el mar. Pero cuando regresaba al camarote se repetía que la voz sólo podía estar adentro de él, en alguna hondura del ser que desconocía. ¿Y si Dios fuera mujer?, pensaba entonces. ¿Si Dios moviera sus pechos dulcemente y fuera una mujer? Eso a quién le importaba. Dios podía ser lo que quisiera.

Nunca había creído en Él, o en Ella. Y no era el momento de empezar (334).

Nuevamente la adoración obsesiva que produce el cadáver empuja a los personajes a depender de su presencia. Se reitera el deseo imperante de un decir que aparece como una especie de instrumento redentor. Galarza pide una respuesta que lo libere de una voz que sólo podía estar en alguna hondura del ser que desconocía. En la solitaria bodega del barco, Evita se transforma en la personificación de un Dios ausente.

En este nuevo retablo, Galarza termina personificando lo masculino debilitado, asociado a una de las características más atribuidas a lo femenino de la novela gótica y el melodrama: el llanto. Al momento del entierro de Evita en el cementerio de Pavia, el cura a cargo de las maniobras de desaparición en Italia, le explica que por las circunstancias y por ser el único deudo, debiera llorar. Galarza accede, aprovechando para dejarse llevar

por la emoción frente a la pérdida del cadáver, que simultáneamente sería espectro y confesor:

Todo se ha terminado, pensó Galarza. No la voy a ver más. Sintió alivio, sintió pena, y los sollozos acudieron sin esfuerzo a su garganta. No lloraba desde que era niño, y ahora que el llanto invadía sus ojos con una sed áspera y dolorosa, le parecía una bendición. (339)

Como producto de la contaminación gótica de lo femenino, Galarza se desmorona definitivamente ante la inminente pérdida del espectro y cadáver de Evita como objeto de adoración. Se podría observar en este segmento la desestabilización producida por la presencia de lo femenino en lo gótico. Esta lasciva se asemeja tal vez a la que produce la inmanencia de Aura en el cuento de Carlos Fuentes, o la de Madeleine en “La caída de la Casa Husser” de Edgar Allan Poe, o la hechicera en el cuento “Gaspar Blondín” de Juan Montalvo. En estos relatos, la amenaza de desborde que suscita el aspecto femenino, especialmente como hemos visto en la novela del autor mexicano, referiría el peligro que acarrea la ingobernabilidad representada en el mito de la mujer hechicera.

La tramoya cinemática creada en el Rialto transforma el cadáver en una muñeca: el objeto es despojado de la palabra aunque esta intención de absoluto control sobre lo femenino emanado por Eva Perón termina malogrado, potenciando en cambio el terror y la abyección de la necrofilia que recae sobre sus captores. Arancibia y Galarza crean sus propios retablos-altares de adoración de repulsión y posesión. Sitiados por fuerzas sobrenaturales estos personajes caen directamente en la perversión, al igual que Moori Koenig o Pedro Ara, paradójicas alternativas de escape a la permanente sensación de vacío que experimentan cuando se alejan del cadáver. Condición tal vez similar a la del

narrador-autor de la novela, que al igual que estos personajes, experimentaría la sintomática que detona el cuerpo desaparecido de Eva Perón.

### **i. La maldición de narrar una historia**

La contaminación de la esfera profana en la que se mueven los personajes de *Santa Evita*, también alcanza al narrador de la novela y por consiguiente, al propio lector. El dictamen (o maldición tal vez) de la viuda del Coronel, pareciera ser el inicio de esta condición:

-¿Y ustedes?- quise saber-. ¿Dónde estaban ustedes?

-Lo abandonamos- contestó la hija-. Hubo un momento en que mamá no soportó más y le dijo que se fuera.

-La culpa la tuvo Evita -repitió la viuda-. Toda la gente que anduvo con el cadáver acabó mal.

-No creo en esas cosas- me oí decir.

La viuda se puso de pie y yo sentí que era hora de irme.

-¿No cree? -Su tono había dejado de ser amistoso-. Que Dios lo ampare, entonces. Si va a contar esa historia, debería tener cuidado. Apenas empiece a contarla, usted tampoco tendrá salvación. (59)

Pero el narrador, en su tentativa de explicar y explicarse a sí mismo el fenómeno, advierte que se abstraerá de las supersticiones, para contar a Evita, paradójicamente, como la había soñado:

No iba a dejar que las supersticiones me arredraran. No iba a contar a Evita como maleficio ni como mito. Iba a contarla tal como la había soñado: como una

mariposa que batía hacia delante las alas de su muerte mientras que las de su vida volaban hacia atrás. La mariposa estaba suspendida siempre en el mismo punto del aire por eso yo tampoco me movía. Hasta que descubrí el truco. No había que preguntarse cómo uno vuela o para qué uno vuela, sino ponerse simplemente a volar. (78)

El afán por descubrir el misterio, la irremediable necesidad de transcribirlo, de soñar a Evita y de soñarse a sí mismo inserto en el vuelo inaudito de la imaginación, constituyen al hilo conductor y la lógica de producción de esta novela. El narrador, contrariamente a sus intenciones, se deja llevar por las supersticiones y se hace personaje, angustiado y contaminado también por el fenómeno. En uno de sus intentos por salvarse del influjo, piensa que escribir el guión de una película puede ser la solución más inmediata. A su pesar, decir la verdad es una obsesión que lo perturba. En su desesperación, le pide a uno de sus personajes-testigo, Julio Alcaraz, que lea lo escrito, para que alguien al menos le diga que los hechos fueron así:

En aquel tiempo, el aleteo de la verdad era esencial para mí. Y no había verdad posible si Evita no estaba allí. No su fantasma, sino su llanto de niña, su voz de radionovela, su música de fondo, su ambición de poder, sangre, locura, desesperación, lo que había sido ella en todos los momentos de su vida. (98)

El narrador intenta moldear su propia Evita viva, como lo desean Moori Koenig, Arancibia, Galarza, Yolanda o Pedro Ara. La maldición está pendiente. Juntar todas las piezas de información sobre Eva y volverla a la vida en el lenguaje. Sin embargo, para moldear su creación requerirá del hilo de la ficción y del implante de lo sobrenatural y lo gótico.

La tentativa de narrar, remite a un rito de purificación por medio del lenguaje, que de acuerdo a Kristeva, sigue estrictamente la Autoridad (materna) y al orden del significante mismo, es decir, escribir finalmente a Evita sin asignaciones atribuidas por la Ley (patriarcal), o cualquier perspectiva histórica:

Como si el rito de purificación, a través del lenguaje que ya está allí, retornara hacia una experiencia arcaica y recogiera de ella un objeto parcial no en tanto tal sino solamente como huella de un pre-objeto, de un corte arcaico. Por la institución simbólica del rito, es decir por un sistema de exclusiones llamadas rituales, el objeto parcial, por consiguiente, deviene *escritura*: borrado de los límites, insistencia no en la Ley (paternal) sino en la Autoridad (materna) a través del orden significante mismo. (Kristeva 99)

El narrador pone en práctica el rito de purificación por medio del lenguaje y al igual que sus personajes, ingresa y retorna a una experiencia arcaica. Al parecer esta experiencia se transformaría en relato, enfrentado al hecho de no preguntarse cómo uno vuela o para qué uno vuela, sino en ponerse simplemente a volar. En este vuelo de la imaginación que deviene en escritura, el narrador-autor, se declara fiel a una forma de escritura que más que establecer límites, los borra, siguiendo la Autoridad materna por sobre la Ley patriarcal a través del orden significante mismo, representado este último tal vez en la figura inasible de Eva Perón.

El narrador entiende que Evita no existe y que la RRL y sus herederos, la han hecho desaparecer de la vista del mundo y que su cadáver, como rehén, se ha transformado en un trofeo de guerra sepultado “en el fondo de una cripta, en el cementerio de la Recoleta, bajo tres planchas de acero de diez centímetros, detrás de rejas



de acero, puertas blindadas, leones de mármol” (*Santa Evita* 390). Un paradójico trofeo de guerra que necesita ser ocultado.

Lo sobrenatural, divino, sublime, imaginario, abyecto y gótico, despiertan el deseo como un riesgoso ámbito no contemplado en los patrones de la nacionalización de narrativas de cierre interpretativos. Por el contrario, el narrador imagina que Evita “no siempre va a estar ahí y que tiene la eternidad para decidir qué quiere” albergando la esperanza de que pudo haberse “convertido en una ninfa que está tejiendo su capullo” y que “tal vez volverá un día y será millones” (390).

### **Conclusiones del capítulo**

En los imaginarios argentinos, la excepcionalidad del fenómeno Eva Perón y la información que maneja Tomás Eloy Martínez acerca de su vida, explican el cruce de los límites de la novela como un documento híbrido, mezclado de lo histórico y lo ficticio, cuyo entrecruzamiento de planos referenciales y discursivos configuran, en forma sutil y constante, un relato que privilegia la ambigüedad sobre lo verdadero. La incorporación de lo sobrenatural, lo mágico e imaginario del ambiente gótico, hace imposible diferenciar los límites de la realidad, liberando al lector de la necesidad de cuestionar su veracidad, constantemente desmarcada y sometida a juicio por el discurso histórico. Como aquella alusión dirigida por Julio Cortázar al lector moderno respecto a la novela *Drácula*, las reglas de juego pasan por no aceptar de antemano que el inventario de los hechos sea cuestionable, por no decir falso, y que con esta premisa en mente debe iniciarse la lectura<sup>49</sup>. Al mismo tiempo, lo que atribuye a la novela gótica una de sus características

---

<sup>49</sup> Véase el artículo: “Notas sobre el gótico en el Río de la Plata” de Julio Cortázar, en *Obra crítica* 3, páginas 83-84.

fundamentales, es que el lector entiende que la verdad en la narración, aparece cifrada y que en la utilización del recurso imaginario, hay una tentativa de representación del terror y los horrores que constituye, en el caso específico *Santa Evita*, los laberintos que forman las redes del poder.

Se podría pensar que Tomás Eloy Martínez sabe de antemano que es imposible reconstruir con el lenguaje, no sólo el fenómeno de Eva Perón como biografía, sino el fenómeno social y político en torno a su figura. Confrontando con la invaluable información que maneja acerca de su vida, producto de su propia investigación y a las entrevistas que hizo al General Perón, opta por la ficción sobrenatural a la hora de describir un hecho histórico sin precedentes: el tránsito de un cadáver con infinito poder político. Todo esto sin intención de sellar su lectura, sino que abriéndola a sus múltiples posibilidades interpretativas. La inserción de lo Gótico a la narración, anularía además con su recurso en clave, todo juicio de valor en relación a la legitimidad de Eva Duarte, relativizando su importancia en el análisis estrictamente biográfico de su vida.

En la novela se puede también observar que lo gótico, va generando un nuevo salto en la existencia de Eva Perón como sujeto, es decir: de la farándula política local, al espacio virtual e imaginario universal. El cadáver, que comienza paulatinamente a irradiar luz, como un sol líquido, trasciende lo extraordinario para transformarse en extratemporal.

Al ser borrada por expreso decreto de la RRL, la voz de Evita se vuelve un eco interior que atormenta a sus captores y su ropa, una mortaja que cubre y descubre su cadáver, como metáfora de un país. Ambos, voz y mortaja aparecen inscritas en el poema de Néstor Perlongher y en el retablo de Jorge Luis Borges. Pero el borrado se disemina y

rebasando la esfera de lo histórico y como tal, su restitución se parcializa y polariza. Se podría decir que con el lenguaje de la ficción, Martínez intenta restituir una parte del imaginario mítico del fenómeno.

El entramado gótico que hace Martínez, se constituye además como una muestra del eterno regreso del cadáver desde la muerte. En este caso, para escarmentar a sus captores y restituir en la memoria colectiva una de las verdades incuestionable del fenómeno: en *Santa Evita* observamos la integridad militar se desmorona, desintegra y devalúa por completo, enfrentada a un enemigo que se sitúa como una amenaza inminente e inmanente. La muerte reiterada, ingobernable y perfeccionada a la categoría de arte, encarnada por Evita, es también la metáfora de aquella parte de la Nación que, a lo largo de la historia argentina fuera desaparecida, expulsada y borrada a la fuerza por el sistema político armado y que regresa en otras formas reivindicativas para exigir justicia, como es el caso de las Mujeres de la Plaza de Mayo.

En esta parte de mi tesis, he seleccionado esta única novela como el eje de análisis del fenómeno de Eva Perón desde lo Gótico, para abordar un fenómeno de gran complejidad que no se instituye tan sólo en tanto fenómeno, sino además a partir de las alternativas insólitas del tránsito de su cuerpo embalsamado, y por extensión, la compleja realidad de una sociedad agnática enfrentada a un cambio de dirección abrupto, tanto en la percepción y alcance del aspecto femenino, como en el avance de los grupos históricamente marginados. Como hemos visto, al explorar estos elementos góticos presentes en su estructura narrativa, se presenta la tentativa de articular el alcance del fenómeno que trasciende al discurso histórico, proporcionando nuevas claves para

descifrar las redes de poder por donde transitó Eva Perón en vida y el deplorable traslado de su cadáver en manos de la RRL.

Al igual que en el epígrafe de Sylvia Plath, existiría en Eva Perón una inmanencia mágica sobrenatural e irracional que hace de la muerte un verdadero arte; en ocasiones puede resultar pueril, como el caso de la niña del cine Rialto, pero en otras, tiende a constituir un mito que no termina de consolidarse en el imaginario contemporáneo, como tal vez lo ha hecho el único mito comparable en Latinoamérica del siglo XX. Me refiero al mito del Che Guevara, que como tal, trasciende los límites de la provincia y se hace universal como significativo que alude a un tipo de rebeldía en contra del *status quo*. Pero el Che fue un enemigo conocido y controlable para la estructura militar reaccionaria como lo fuera la RRL, y se podía anticipar sus movimientos. Como significativo puede seguir convocando la rebeldía, pero no podrá formar otro ejército.

En cambio tal vez la rebeldía de Evita necesita ser leída e inscrita en su condición femenina, constituyéndose así como el género alzado y provisto de un arsenal ideológico imposible de cuantificar, controlar y predecir en términos y categorías racionalistas. Sumado esto a la emergente incorporación de los medios de comunicación masiva al ámbito político, el fenómeno de Eva deviene en una autoridad que trasciende generaciones e incontrolable. Subestimar el temor a la proliferación del fenómeno experimentado por la RRL en su batalla por hacer desaparecer el cadáver de Eva Perón, es tan erróneo como subestimar la necesidad de eficacia en su labor de borrado. La inmanencia del cadáver, que en forma cifrada en la novela de Martínez tiene un resplandor propio que embriaga en su proximidad al abrir la tapa de la historia, sin duda existió en la imaginación de sus captores mientras era transportado por las calles de

Buenos Aires. El Comando de la Venganza (Montoneros) entendía tan bien como la milicia la inmanencia del poder del cadáver y su autoridad por encima de la ley. Sería posible afirmar que si lo hubieran recuperado, su incandescencia los hubiera quemado y detonando en ellos un delirio similar a los personajes y el narrador de la novela. Lo que sí constituye un hecho irrefutable es que, como afirma Beatriz Sarlo, este cadáver se convierte en el primer desaparecido del siglo XX, anticipando los perpetrados por el terrorismo de Estado que implanta la dictadura militar de Videla entre 1976 y 1983.

Al mismo tiempo, con la utilización de la imaginaria gótica *Santa Evita* contribuye al imaginario que intenta liberar al sujeto de fijaciones condicionadas por discursos parciales, parcializados y monolíticos, tal como indica Martínez:

Apuntar hacia el porvenir, apostar contra el porvenir, ¿qué significa esto? No significa, por supuesto, la intención de crear una sociedad nueva por el imperio transformador de la palabra escrita, como se pretendía mesiánicamente (e incautamente) hace cuatro décadas. Las novelas no cambian el mundo de la noche a la mañana, pero pueden, sin embargo, recuperar los mitos de una comunidad, no invalidándolos ni idealizándolo, sino reconociéndolos como tradición, como fuerza que ha ido dejando su sedimento sobre el imaginario. Todo mito expresa, al fin de cuentas, el deseo común. Y nada pertenece al porvenir con tanta nitidez como el deseo. (“Ficción”)

Probablemente es por medio del deseo colectivo de lo reprimido y obliterado que Evita regresa a través de la ficción como fantasma gótico. Representando a los otros cadáveres desaparecidos, sigue siendo el primer cadáver obliterado por la represión golpista, arrojado fuera de la circulación pública, bajo tres planchas de acero de diez centímetros,

detrás de rejas de acero, puertas blindadas, leones de mármol. En este cautiverio, paradójicamente, tal vez sean los leones de mármol, como símbolo de poder, los que hayan contribuido con mayor fuerza a sus reiteradas y múltiples muertes, además de su inmanencia en el tiempo.

## CAPITULO III

### **Descifrando el terror del pasado: Restitución de la memoria de la tortura por el gótico en *Una casa vacía* (1996) de Carlos Cerda**

#### **1. De la retórica combativa de los cambios Históricos, al terror histórico de lo cotidiano**

El panorama político hostil con respecto a las interacciones de los grupos políticos de la década del sesenta, que culmina con la elección de la Unidad Popular, hace que el Pentágono intensifique su intervención en Chile, intentando crear un ambiente de terror por la llegada al poder de un gobierno marxista. Canalizando recursos en apoyo a la oposición reaccionaria y creando condiciones de gran inestabilidad económica y política, la CIA y los enemigos del gobierno de Allende, finalmente se encontraron con las condiciones propicias al interior de las FFAA<sup>50</sup> para dar un Golpe de Estado.

De acuerdo al *Informe Rettig*, una de las justificaciones de la intervención de los militares fue el inminente conflicto de poder que se iba producir al interior de las FFAA, el cual, dejaría al país vulnerable ante supuestos enemigos internos y externos. Este inminente caos institucional se suma a la actitud mesiánica que se atribuyen los militares

---

<sup>50</sup> De acuerdo al *Informe Rettig* al momento del Golpe de Estado, las Fuerzas Armadas no tenían una noción muy clara de la dirección que tomaría su intervención en política. Pero en esta supuesta confusión, afirma el Informe “existió [...] un grupo uniformado, fundamentalmente del Ejército, que actuó en secreto y sin el menor ánimo de figuración; grupo que tuvo una notable coherencia ideológica y de acción y que fue factor determinante en el problema de los derechos humanos. Este grupo se manifestó en el “Comité de Coroneles”, que funcionó consecutivamente en la Escuela Militar, en la “Comisión DINA” y en la Dirección de Inteligencia Nacional”. De acuerdo también al Informe, este grupo además se inspiraba en las ideas de contrainsurgencia desarrollada por Estados Unidos en donde “la guerrilla no es tal, sino una verdadera guerra, cuyo objetivo es liquidar las instituciones del mundo libre”, y con esta ideología en mente: “la contrainsurgencia justificó su accionar indicando que el luchador contra la guerrilla venía a ser una especie de héroe para la sociedad libre”; agrega además el informe que “la otra justificación era un concepto deformado de la seguridad nacional. Ella, como valor supremo, estaría por encima de la ética, autorizando, en casos extremos, la violación de los derechos individuales por motivos del supuesto interés general” (*Nunca más* 19).

con la retórica del orden, como señala Nelly Richards<sup>51</sup>, que a toda costa, debía ser restituida en un país invadido por el caos. Este orden, justificativo y perentorio, condiciona la creación de ritos de “purificación, descontaminantes, que expulsen lo “otro” (lo disímil) fuera del universo semántico regido homogéneamente por la ecuación Orden = Pureza” (*Fracturas* 31). Estos ritos de purificación, serán efectuados a todo nivel social, en toda institución pública y estructura económica y política, como así también en la producción cultural, sindicando a la insubordinación política de los agentes sociales históricamente reprimidos, como justificación de la instauración de mecanismos represivos de restitución. Este panorama político y social lo observaremos principalmente en la novela *Una casa vacía* de Carlos Cerda, la cual articula, utilizando la imaginaria gótica, los diferentes niveles del terror al que se ve expuesta la sociedad chilena, entre los cuales la tortura de la mujer, constituye un claro ejemplo de su condición de agente contaminante-monitoreado, característico de la sociedad agnática descrita por Kristeva.

A continuación indagaremos esta polarización ideológica, anterior y posterior al Golpe de Estado, ilustrada por parte de la obra de Carlos Cerda. En este corpus la novela *Una casa vacía* construye un espacio liminal, articulado por medio de un discurso en que la muerte, la víctima, el espectro y el poder de lo siniestro, irrumpen para dar testimonio de lo inefable. La selección de las obras de Cerda incluye: *El leninismo y el triunfo popular* (1972), *La traición de los generales* (1974) y “Balcones con banderas”<sup>52</sup> (1986)

---

<sup>51</sup> Nelly Richard en su texto *Fracturas de la memoria* indica que: “[p]oner orden, llamar al orden son las consignas rutinarias mediante las cuales un régimen de fuerza (bruta e institucional) finge apelar a una racionalidad constructiva para disfrazar mejor la arbitrariedad de sus cortes de violencia destructiva” (*Fracturas* 31).

<sup>52</sup> “Balcones con banderas” se publica primero en traducciones en la prestigiosa revista literaria francesa *Europe* (1976) bajo el título de “Le Bombardement a Commencé” (“El Bombardeo ha Comenzado”) y en el conjunto de relatos *Begegnung mit der Zeit* (Encuentro con el Tiempo) editado por Aufbau Verlag (Berlín, 1976) (Wendt 51).



por representar la realidad chilena de los setentas, ochentas y noventas, y por constituir una referencia del marco ideológico del autor y la forma en que éste representa estos quiebres en la realidad Chilena por medio de la ficción.

## **2. *El leninismo y la victoria popular* (1971): el error estratégico de la retórica de la guerra**

Antes de hablar de la obra de este autor, quisiera dar una breve reseña biográfica por estar íntimamente ceñida al contexto histórico que estudiará este capítulo. Carlos Cerda nació en Santiago en 1942. Narrador de larga trayectoria, dramaturgo y ensayista, entre sus obras más conocidas se cuentan *Morir en Berlín* (1993), obra de la que Bryce Echenique dijo: “Es la mejor novela sobre el exilio que he leído”; *Una casa vacía* (1996), Premio del Círculo de Críticos de Arte, Premio Municipal de Literatura, junto a *Sombras que caminan* (1999) Premio del Consejo Nacional del Libro y la Lectura. Entre sus ensayos se destaca *Donoso sin límites* (1997). Como dramaturgo se recuerdan sus tres puestas en escena con el Teatro Ictus: *Lo que está en el aire* (1987), *Residencia en las nubes* (1988) y *Este Domingo* (1990), versión teatral de la novela homónima de José Donoso; La puesta en escena de *Una casa vacía* obtuvo el premio Apes 1999. Carlos Cerda se gradúa de filosofía de la Universidad de Chile y por ser militante del Partido Comunista, debe exiliarse en 1973 primero en Colombia y luego en Alemania Oriental. Estudió así en la Universidad de Humboldt de Berlín y se doctoró en literatura. En el año 1985 regresa a Chile. Carlos Cerda muere de cáncer el 19 de octubre de 2001 a poco tiempo de haber recibido, por su obra *Sombras que caminan* (2000) el Premio del Consejo Nacional del Libro a la Mejor Novela del año 2000. Póstumamente fueron publicadas la colección de cuentos *Escrito con L* (2005) y *El espíritu de las leyes* (2005).

Al momento de su muerte, el autor era Director de la Carrera de Literatura de la Universidad Diego Portales.

En su primera publicación, Carlos Cerda expone la fórmula y definición de los conceptos del leninismo, aplicados científicamente a la sociedad chilena, que en su opinión, hicieron posible la elección de la Unidad Popular. Cerda intenta probar en este ensayo que los conceptos desarrollados por Lenin constituyen unidades de conocimiento aplicables a todo fenómeno social de lucha de clases:

Conceptos tales como el carácter de la revolución, correlación de fuerzas, enemigo principal, alianzas, perspectiva, eslabón, etc., que se toman por el común de la gente como expresiones convencionales y carentes de una significación exacta, muestran por el contrario todo su peso científico, su carácter de verdades categóricas políticas cuando son analizadas en el contexto de un sistema riguroso de conceptos. (*El leninismo* 8)

Estas verdades categóricas y su aplicación rigurosa a la realidad política de Chile, especialmente desde 1964 a 1970, son de una importancia fundamental para lo que Cerda llama la Victoria Popular, representada en la elección de Salvador Allende. A todo nivel, los cambios que experimenta la sociedad chilena de la época, “se insertan en el marco del triunfo del socialismo sobre el capitalismo y confluyen [...] a la gran lucha histórica por el socialismo” (42). En esta lucha se involucran a nivel mundial, todas las sociedades:

“sometidas a la explotación imperialista o colonial [...] y contribuyen, debilitando al imperialismo, al más rápido advenimiento del socialismo en todo el mundo, aunque el carácter inmediato de esas luchas no apunte de manera directa al socialismo”. (43)

De este modo, la instauración del socialismo, a nivel mundial, en Chile descartaría las:  
ilusorias y utópicas [...] posiciones que pretenden erigirse [...] como  
alternativas entre el capitalismo y el socialismo [...] o tercera vía de desarrollo,  
publicitada durante tantos años en Chile por el PDC y que [...] es, en el mejor de  
los casos, una alternativa irrealizable [...] que se pone fuera de la historia. (43)

La tendencia a descartar otras alternativas y la certeza de que la llegada del socialismo constituiría un hecho histórico irreversible, se basaría en la aplicación de tres categorías y espacios de luchas: “el sistema de los países socialistas, las luchas de la clase obrera en los países imperialista y capitalistas avanzados y las luchas de liberación nacional” (44) entre las cuales, Chile habría pertenecido a la última, siendo la Unión Soviética la primera, o “la gran masa gravitacional hacia donde confluyen todas las fuerzas nuevas de la historia” (44).

En cuanto a los conceptos que deben ser aplicados para facilitar la llegada del socialismo a Chile, se deduce que la “correlación de fuerzas” y el “enemigo principal” inspiraban, no tan sólo la ideología de la UP, sino a todos los actores políticos influenciados por la retórica de la Guerra Fría. La correlación de fuerzas<sup>53</sup> es el perpetuo enfrentamiento entre el capitalismo y el socialismo, que en Chile parecía haber seguido un proceso de decantación que conducía al irreversible triunfo de este último. El “enemigo principal”, significa la identificación precisa por orden de importancia, de los adversarios políticos, que de acuerdo a Cerda, también estaba siendo aplicado como parte de la estrategia que facilitaría la elección de Allende. En esta identificación del enemigo,

---

<sup>53</sup> “[...] el marco histórico general dentro del cual se mueve hoy el mundo está constituido por el enfrentamiento de esas dos grandes fuerzas históricas, (socialismo y capitalismo) no hay ningún acontecimiento que pueda dejar de *sumarse* a ese proceso y, por consiguiente, ningún acontecimiento deja de *influir a su vez* en ese proceso histórico unitario” (*El leninismo* 40).

el gobierno norteamericano constituía el de mayor poder, seguido por la extrema derecha y la oligarquía chilena.

Todas estas tendencias en la postura ante el hecho político y social, común a la retórica de la Guerra Fría, la ilustra con claridad este ensayo de Cerda. Pero a pesar de toda la insistencia en este discurso; de las posiciones ideológicas a ultranza, de la diseminación del terror y por último de la intervención del gobierno estadounidense, el triunfo de la Unidad Popular en las elecciones de 1970 revela el funcionamiento de un modelo político de gran solidez. Por primera vez en la historia de Occidente se contradice en parte el fundamento revolucionario como única alternativa hacia el socialismo y admite la elección de un gobierno marxista-leninista en forma democrática. En este sentido, el gran triunfo de la vía chilena al socialismo, es haber tenido la opción histórica de poner en práctica una nueva interrelación democrática entre los actores sociales y políticos, tradicionalmente en pugna, y constituirse como el punto inicio en el proceso de erradicación de la extrema pobreza. Sin embargo, en palabras de Saúl Yurkievich se extiende a la década del setenta la proliferación de “la utopía revolucionaria, el belicoso mesianismo, la compulsiva redención social [...] acicateados por una miseria, un sojuzgamiento y un atraso insoportables” (Yurkievich 332) y en este panorama, se va a generar el quiebre y la desarticulación definitiva del proyecto de la UP, proporcionando a sus adversarios políticos la justificación para utilizar el aparato militar y arrasar del imaginario y la memoria de la población todo vestigio de este proyecto de reforma.

Como un residuo de la euforia combativa de los años sesenta y similar a la confusión del lema “revolución en libertad” de la Democracia Cristiana en la elección de 1964, la Unidad Popular parece confundir la lucha armada que caracterizó a la

Revolución Cubana con la vía chilena al socialismo. Tal vez la confianza de la dirigencia, depositada en la movilización masiva de los partidarios del gobierno, en caso de un conflicto, consideraba la opción de que este conglomerado pudiera alzarse en armas para salir en su defensa. Al menos así se advierte en este ensayo de Cerda. Un error estratégico, en mi opinión, que también en el ámbito de toda guerra significa siempre la pérdida de vidas humanas o la diseminación de la muerte.

### **3. *La traición de los generales* (1974): los residuos nefastos de la euforia combativa**

*La traición de los generales*, libro publicado en Colombia en el año 1974, es un documento de gran valor en la producción literaria de Carlos Cerda, ya que describe los abusos a los Derechos Humanos cometidos en Chile durante el primer año de la dictadura militar. A la vez, es un claro testimonio de la actitud de los partidarios y líderes del gobierno depuesto, que aún instaban a sus seguidores a enfrentar militarmente a sus enemigos. El texto se divide en cuatro secciones: “La traición de los generales” en la cual Cerda incorpora el relato del asesinato de Allende, narrado por Fidel Castro<sup>54</sup>; el “Manifiesto del Partido Comunista de Chile. Por la victoria de la Revolución a la luz de una dramática experiencia de Volodia Teitelboim<sup>55</sup>”. En este último el entonces miembro de la Comisión Política del Comité Central del Partido Comunista, da cuenta de la

---

<sup>54</sup> De esta forma Cerda presenta el relato que Fidel Castro hace de los eventos que rodearon la muerte de Allende, creo que es importante indicar que el relato de Castro está lleno de alusiones al carácter heroico de los que participaron de la resistencia que ofreció el Palacio mientras era atacado por las fuerzas golpistas: “El Comandante Fidel Castro relató con palabras que se incorporarán a la historia mas gloriosa de nuestro Continente las últimas horas del Presidente Allende. Él tiene el testimonio directo de su hija Beatriz y de otros compañeros que estuvieron esa mañana acompañándolo en la actitud heroica de resistir a los fascistas” (*La traición* 16).

<sup>55</sup> “El Partido Comunista es expresión política de la clase obrera. El marxismo es la ideología científica de esta clase. En consecuencia, el Partido Comunista no podrá jamás ser destruido, existirá siempre, mientras exista la lucha de clases en cualquiera de sus formas. Y el marxismo como ideología científica, como filosofía del conocimiento, como doctrina llamada a interpretar el mundo y a transformarlo incesantemente, subsistirá por los siglos de los siglos” (*La traición* 83).

intervención del gobierno de Estados Unidos, de los objetivos y características del Golpe de Estado de Chile y del carácter imperecedero del comunismo en las sociedades modernas.

En este documento, Cerda incluye además “Las últimas palabras del Presidente Allende” las cuales se han convertido en uno de los mensajes de mayor dramatismo, grabados por un líder político al momento en que da la vida por sus ideales.

En afinidad con su obra anterior, el tono del discurso de *La traición de los generales* conserva la exaltación de los ideales revolucionarios, que caracterizaban a la época de la Guerra Fría, incorporando a la narración un tono marcadamente marcial, a través del cual el autor describe el primer año de represión impuestas por la dictadura militar, que se inicia con los pormenores de la muerte de Salvador Allende, narrados por Fidel Castro, cuya característica más notoria es la exaltación del mandatario depuesto como caudillo militar y la de sus partidarios como soldados: “A las seis de la mañana Allende anunciaba desde La Moneda el putsch de la marina y llamaba al pueblo a permanecer alerta y dispuesto a la movilización” (*La traición* 15).

De los eventos que describe Cerda en la primera parte, probablemente el que ilustra con mayor claridad los resultados nefastos suscitados por este tipo de arengas, es la masacre de los trabajadores atrincherados en la fábrica Lucchetti:

[...] los obreros lograron evacuar a la mayoría de sus compañeros y permanecieron en el interior 30 obreros armados. Levantaron bandera blanca para hacer ingresar a las tropas al patio interior de la fábrica y allí enfrentaron a los fascistas con extraordinario heroísmo, cayendo todos pero causando grandes bajas en las tropas de asalto. (27)

El heroísmo que impregna esta segmento, sin duda extraordinario, verifica al mismo tiempo la contundencia con que la Junta Militar actuó desde el primer día en su afán de eliminar todo foco de resistencia por parte del gobierno derrocado:

Se trataba de liquidar en 24 horas cualquier capacidad de resistencia y para lograr este propósito se organizó, bajo la dirección de expertos norteamericanos, un operativo que consistía en poner en tensión prácticamente toda la capacidad de fuego de las tres ramas de las fuerzas Armadas (13-14)

Resulta aún más evidente este propósito, no sólo con el bombardeo del Palacio de La Moneda, sino el efectuado a las radioemisoras del gobierno, cuyo objetivo era justamente dirigir e instar a la población a salir en defensa de sus líderes políticos.

Las radios de la Unidad Popular resistieron la orden militar de plegarse a la cadena facciosa y transmitieron durante las primeras horas de la mañana las palabras dramáticas de Salvador Allende y el llamamiento de la Central Única de Trabajadores. Radio Portales y Radio Corporación fueron bombardeadas, en tanto que Radio Magallanes, emisora del Partido Comunista, resistió heroicamente hasta las 11 horas. (15)

El sacrificio de los obreros y los operarios de la radios bombardeadas, al igual que muchos otros que actuaron siguiendo el mandato de sus ideales, son las primeras víctimas directas de la violencia del Estado golpista, que al igual que miles de chilenos enfrentarán a un poder de destrucción desconocido y prácticamente invisible. Amparado en la impunidad otorgada por los líderes militares de las ramas de las FFAA, Policía de Investigaciones y Carabineros, dicho poder diseminará el terror en toda la población.

En este ensayo de Cerda, observamos el intento de reivindicación de estas primeras víctimas de la dictadura, entre las cuales se hace emblemática la figura de Salvador Allende, cuya muerte es citada repetidas veces en la narración por el autor y en el discurso de Volodia Teitelboim. En estas reivindicaciones, todos coinciden en acentuar la negativa de Allende de rendirse y abandonar el país. Para el presidente, transar era traicionar la voluntad del pueblo y la propia convicción de que su muerte quedaría en la conciencia de sus asesinos y en la memoria del pueblo.

Le ofrecieron salvoconducto, la salida al extranjero. Rechazó con indignación y coraje a los que tienen la fuerza, pero no la razón. Salvador Allende murió peleando, con una metralleta en la mano. Sucumbió en una lucha desigual [...] Cayó como un héroe de su país y de América Latina, como un revolucionario, condenado a muerte por su empeño de [...] crear en Chile una sociedad nueva, abriendo camino al socialismo. Ese cadáver pesará eternamente sobre sus asesinos. Y su ejemplo de heroísmo señaló a las masas el camino de la resistencia. (93)

El llamado a la población a resistirse por la fuerza a la dictadura resulta en vano. Al cabo de los dieciséis años que siguen a la publicación de este ensayo darán cuenta de que este llamado a la lucha no pudo “contener la mano asesina, terminar con la orgia de la muerte, abrir los campos de concentración y las cárceles, [...] y exigir el cese de las persecuciones y atropellos a los patriotas chilenos” (112).

Al igual que muchas otras decisiones tomadas por el gobierno de la UP, resulta obviamente imposible establecer el alcance que pudo haber tenido una postura distinta a aquella asumida por el presidente Allende. Lo que sí está claro es que los militares se



habían propuesto erradicar con extrema violencia todo vestigio de gobierno destituido, y probablemente cualquier tipo de intento de negociación hubiera sido infructuoso.

Por otra parte, el idealismo que guía el razonamiento de Cerda en este libro, estima que el imperialismo y la oligarquía, personificados en el Estado golpista, no le perdonaron a la UP “todo lo que hizo en materia de nacionalización de las industrias extractivas, de profundización de la Reforma Agraria, de Estatización de la Banca, de formación del Área Social de la Economía” (*La traición* 8); y sin duda fue así, y es justamente este trasfondo económico el que sirve a los militares como una de las justificaciones del Golpe.

Los logros de la UP en sus tres años de gobierno, cristalizaron la perpetua amenaza que significa el avance de las masas populares hacia los centros de poder. Los enemigos políticos del gobierno de Salvador Allende, lejos de pensar en perdonar a su gobierno por la concreción de estos cambios, se empeñaron en anularlos, pretextando restablecer el orden en el país e insertarlo en la economía global del neoliberalismo. Recurrieron así a un movimiento a la inversa; privatizar la industria extractiva, privatizar la Banca, eliminar la Reforma Agraria y dismantelar el Área Social de la Economía, tendencia que se ha extendido hasta el presente y que ha convertido a Chile en el molde de un país subdesarrollado completamente a merced del sistema económico de libre mercado.

Para llegar a esta situación en la economía chilena, el Gobierno Militar se adjudicó el poder de transformar al país en un laboratorio de los proyectos financieros norteamericanos. Y en este laboratorio, las estrategias de represión utilizadas por los organismos de seguridad durante el primer año de dictadura en Chile, enumeradas por *La*

*traición de los generales* (allanamientos, campos de concentración, agresiones a la Iglesia, desapariciones, etc.) se vislumbra la visión de una realidad que impregnará la producción narrativa de Carlos Cerda:

Chile había sido invadido por una fuerza siniestra que había salido de sus propios cuarteles, que habitaba las mismas poblaciones bombardeadas y que actuaba con la saña criminal e inconsciente, con la bestialidad de quien no es capaz de tomar conciencia de sus actos. (25-26)

A partir de esta visión y del cruce de su propia experiencia como exiliado en Alemania Oriental, va a desarrollar un discurso que estará por encima de la contingencia política partidista, y que se va a enfocar en el aspecto cotidiano de la masacre. Por medio de la ficción, especialmente en el cuento “Balcones con banderas” y en la novela *Una casa vacía*, Cerda dará cuenta del terror que genera esta fuerza siniestra que invade al país, que paulatina e implacablemente, irá borrando las grandes certezas revolucionarias del pasado, sumergiendo a toda la sociedad chilena en el ambiente sombrío dejado por los residuos de la violencia.

#### **4. “Balcones con banderas” (1995). El bombardeo de lo cotidiano en el nacimiento del terror**

Este cuento inaugura la producción de ficción de Carlos Cerda y al mismo tiempo clausura su ensayística sociopolítica, cuyo mensaje claramente combativo y confrontacional, en mi opinión, demostró, al igual que el discurso de la Guerra Fría, no tan sólo ser inoperante sino que además nocivo. “Balcones con banderas” ofrece una versión de las consecuencias inmediatas y cotidianas del quiebre en la realidad política del país, producto del Golpe de Estado liderado por el General Augusto Pinochet.

Una voz omnisciente con la cual “se tiene la impresión de que está hablando el propio personaje [siendo a la vez] [...] una conmovedora aproximación a su conciencia” (Wendt 55), narra las circunstancias en las que Daniel, simpatizante de la UP, debe ocultarse en casa de Teresa, su tía, durante los primeros días de la dictadura. Esta mujer, al igual que los padres de Daniel, apoya la acción de los militares y por tal motivo, iza una bandera en su balcón para manifestar su postura ante el nuevo régimen<sup>56</sup>. La narración va intercalando el pasado y presente de Teresa y de su familia, con lo cual constatamos que pertenece a la oligarquía chilena, que es soltera, y que a través de los años ha deseado en secreto al marido de su hermana. Por haber pertenecido a esta clase social, los beneficios del Golpe eran percibidos por Teresa como inmediatos. Sin embargo, no serán permanentes ya que al ocultar a su sobrino en su casa quedará directamente expuesta a la violencia que caracteriza la situación del país:

Pero también podía ocurrir que actuaran con violencia en la casa de su hermana, que [...] interrogaran hasta tener la información, es decir, golpearan y patearan hasta dejar manchas de sangre por el suelo [...] los pasos de policías que, bien informados, subían a un auto [...] y velozmente se dirigían a su casa [...] Daniel pegado a la pared de su cuarto [...] lo rodearían entre todos [...] las manos en la nuca, [...] pegando taconazos en los riñones, luego dando patadas en la cabeza y en los testículos, como queriendo silenciar con el ruido de los golpes los alaridos del muchacho. (“Balcones” 33)

---

<sup>56</sup> “[...] respirar libertad a pleno pulmón, sentirla en cada rincón de la casa aunque no sea posible salir a la calle [...] llenar la despensa [...] guardar las joyas en el cofrecito que adorna el tocador y tener los dólares ahí [...] nunca más tener que encaramarse al ropero y esconderlos ahí (“Balcones” 14).

La llegada de Daniel, la obliga a replegar en su imaginación la certeza de su nueva libertad, reemplazándola por la evocación de los recuerdos que tiene de su relación con su hermana Ernestina, con su cuñado Pedro y con el mismo Daniel: “[...]su memoria convoca [...] la presencia de lejanos deseos, de represiones que la fueron consumiendo en el fracaso” (17). El Golpe de Estado deja de ser una vía de escape a su represión y trae a la superficie su propio ser abatido por el recuerdos de una tradición cercada y prácticamente en vía de extinción:

Comprendió entonces que algo tenían que ver esos cercos [...] en esas inabarcables extensiones de tierra que no le pertenecían. Apoyada en uno de los cercos lloró largamente, con voluptuosidad, regocijándose en la conciencia de ser, por primera vez, víctima de una injusticia. (38)

A través de los años, Teresa ha ingresado en un enclaustramiento en el cual su hermana, su cuñado y Daniel, representan a una burguesía venida a menos, que al haberse visto amenazada por aquellos grupos históricamente marginados, celebra y apoya con gran entusiasmo el nuevo Estado represor.

La contradicción que enfrentan Teresa y los padres de Daniel, al apoyar al Golpe y al mismo tiempo ver amenazada la vida de su hijo y sobrino, son las primeras repercusiones en lo cotidiano del quiebre institucional. Para Teresa, la llegada de Daniel detiene el tiempo circular y rutinario de su vida:

Sábados por la noche con gusto a leche ácida y olor a polvo de semanas, espera vacía el paso del tiempo, para que la noche llegue, para que llegue el otro sábado, la otra noche idéntica con prólogo de tarde oscura en la ventana. (48)

Y en este nuevo presente el sonido del timbre de la puerta rompe la inercia vital<sup>57</sup> y la hace entrar en el terror:

El mismo sol entrando sin la compañía del naranjo por ventanas distintas pero también abiertas, el ruido del helicóptero interminable, el miedo apropiándose de ella en el único acto de posesión que conocía, cuando Daniel, del otro lado de la puerta, deja caer su dedo tenso sobre el pequeño círculo del timbre. (23)

El narrador fija este instante como el umbral en que el miedo, única posesión que acompaña a Teresa, se transfigura en el terror cifrado en la omnipresencia del helicóptero que vigila la ciudad -anterior preludio de libertad-<sup>58</sup> transformando su espacio en sitio de reclusión.

Al otro lado de ese límite, en el mundo exterior, en las calles desoladas por el toque de queda, la muerte transita desde ese momento desfasando los mismos recorridos diarios aunque con la perspectiva de que ahora “[I]a presencia de los soldados ya no altera la normalidad, es [...] la nueva normalidad” (39). Dicha normalidad aparece alimentada por la vociferación de la radio de las amenazas de los militares golpistas y la reiteración constante de los nombres de los perseguidos:

Los bandos repetían su nombre junto al de los otros compañeros de la Universidad. Una tensión creciente fue agarrotando sus músculos, acelerando la secuencia de los cigarrillos consumidos desesperadamente, mientras pensaba en

---

<sup>57</sup> Cuando Ernestina le pide Teresa que oculte a Daniel en su casa por unos días, insiste en justificar los asesinatos de la Junta “[...] claro que tienen razón los militares, pero es mi hijo, y entonces no hay razón que valga, ahí está seguro, nadie lo irá a buscar a tu casa, nadie al menos en los primeros días” (16).

<sup>58</sup> Antes del timbre de la casa, sonó el timbre del teléfono como preludio de la inminente clausura de esa nueva realidad. En el teléfono debe acceder a la petición de su hermana de proteger a Pedro y de esta manera, el aparato se transforma en una máquina negra que le rompe: “la seguridad en la que se había instalado llena de alegría cuando apareció en su vida el [...] helicóptero protector girando sobre su cabeza” (16).

esa ciudad ocupada por una fuerza más brutal que un ejército invasor [...] más real que su esperanza. (28)

Este desplazamiento es percibido al tener: “una mayor conciencia de la calle y del bostezo soleado de la siesta [...] con el silencio y la tensión que han invadido su casa desde hace cuatro días” (40). Una invasión que dará forma a una nueva concepción circular de su vida, que derramándose hacia el exterior, ilumina y oscurece el espacio de la ciudad invadida, diluyendo lo público y lo privado en una misma categoría expuesta a la destrucción:

Era como si la luz hubiese salido siempre desde la pieza hacia la calle, hacia los techos rojos, hacia el cielo limpio, hacia el sol. Por ahí empezaba a oscurecer, desde ahí salía la luz negra que anochecía paredes, que borraba los colores de las banderas transformándolas en trapos oscuros que colgaban de los balcones. (48)

El colorido de las banderas que constituían una promesa de libertad a nivel personal y colectivo al comienzo del cuento, desaparece en la imaginación de Teresa con esta luz negra que surge desde su propio espacio invadido. No se sabe explícitamente si Daniel logra escapar de sus perseguidores o si es atrapado y asesinado, como imagina Teresa. De haber ocurrido así, tal vez esta luz negra que anochecía paredes es la experiencia de su propia muerte. Pero Cerda deja el final abierto para que el lector -y en muchos sentidos la Historia con mayúscula- se encarga de completar.

Con este primer cuento de ficción de Cerda, observamos los siguientes aspectos: el derrumbe definitivo de una realidad en tensión, tanto a nivel público como privado; la alegoría a la esterilidad y paralización del tiempo de una oligarquía sombríamente regente; la vulnerabilidad de parte de los agentes sociales disidentes ante la diseminación

de la violencia y el terror, y finalmente, el asentamiento definitivo de un poder siniestro, diseminado también en todas las esferas de las relaciones sociales.

El final inconcluso de “Balcones con banderas” construye aquellas imágenes que el poeta Gonzalo Rojas<sup>59</sup> llamará en su tiempo «metáforas del terror», que de acuerdo a Paulina Wendt constituía para el poeta la asociación del helicóptero con la cadena de significantes *upelientos - piojosos - matapiojos*. En esta cadena, afirma Wendt, “[...] hay algo que es al mismo tiempo sensación y asociación, fantasía y miedo, antes que realidad” (62), que a mi parecer, intentarán al mismo tiempo representar esta inmanencia siniestra que ha invadido al país y que se transforma a partir del Golpe de Estado, en una fuerza incontrolable e imposible de sindicar.

La retórica de la guerra cobra de esta forma sus primeras víctimas como cuerpos-metáforas de un mundo invadido por lo siniestro y concebido por el terror. Al mismo tiempo, considero que este cuento es un excelente punto de partida para analizar *Una casa vacía* y de cómo el autor incorpora la imaginaria gótica para representar lo inefable del horror de la dictadura de Pinochet, y cómo son representados en la novela los efectos del discurso de la Guerra Fría.

### **5. *Una casa vacía*: Descifrando el terror del pasado**

Los anónimos de siempre disparan en la noche  
a la que no se puede entrar de la que no se puede salir  
coto de caza y placer de las hienas

.....  
Para que no haya que darle explicaciones a nadie.  
.....

---

<sup>59</sup> “Gonzalo Rojas alienta la publicación del libro de cuentos *Begegnung mit der Zeit (Encuentro con el tiempo)* y destaca de Carlos Cerda la densidad poética de sus relatos. El poeta se detiene en el carácter metafórico de “Balcones con banderas” cuya culminación es, en sus palabras la «metaforización del horror» que mediante el helicóptero se realiza en el cuento” (Wendt 61).

Dormir en paz, ya que no lo hacen los muertos.  
Estas líneas fueron escritas  
Con el canto de la goma de borrar.

“Disparan en la noche”  
Enrique Lihn

En la obra literaria de Carlos Cerda la utilización de la retórica de la guerra, la confrontación, la intransigencia y la sujeción a la violencia como solución a la problemática social y a la eventual generación de cambios fundamentales en el país, vuelcan en el texto literario la experiencia cotidiana del terror. En el cuento “Balcones con banderas” esta experiencia -al nivel de la historia con minúscula- constituye una forma de documentar los efectos inmediatos que acarrea el Golpe de Estado en toda la población de Chile.

El fragmento del poema de Lihn del epígrafe, de modo similar, se presenta como una metáfora de esa realidad fracturada por la violencia clandestina e institucionalizada por el nuevo sistema de gobierno<sup>60</sup>. Lihn escribió este poema en plena experiencia de la dictadura y desde ella ve al país como una selva en donde las hienas tienen coto libre y van devorando aquellos cadáveres que deja a su paso la institución de la muerte. La noche, a la que alude el poeta, tiene dos dimensiones: la de la prohibición y la de la reclusión. La oscuridad, metáfora y materialidad instaladas en toda la experiencia cotidiana, se hace tangible por una parte en los apagones que se producen cuando un supuesto atentado terrorista derriba alguna torre de alta tensión, y por otra, en el llamado

---

<sup>60</sup> “Nació así una nueva institución, la Presidencia de la República-Comandancia en Jefe, dotada de una suma de poderes jamás vista en Chile. Su titular no sólo gobernaba y administraba el país, sino que además integraba y presidía la Junta de Gobierno -y por ende, no se podía legislar ni reformar la Constitución sin él- y comandaba todo el Ejército” (*Nunca más en Chile* 20) Y para esta nueva institución de gobierno, mientras estuviera en vigencia el Estado de Sitio la administración del país pasaba por el Código de Justicia Militar, que a los efectos de aplicación de penalidades, significaba traspasar la vida social “a la jurisdicción militar de tiempo de guerra” y “el conocimiento y la decisión de las causas por infracción a las normas sobre Estado de Sitio” (*Nunca más* 24).



apagón cultural, una forma tal vez de incapacidad o cancelación de la producción artística e intelectual. En este sentido, la estricta censura definida por Lihn como «escribir con el canto de la goma de borrar» se suma al bombardeo publicitario, condicionando de esta forma a los agentes sociales que iluminan el quehacer nacional en todas sus dimensiones.

La novela *Una casa vacía* tiene la virtud de captar esta dimensión de penumbra y horror, sostenidos por el coto de caza, y a diferencia de la creación previa de Cerda, intenta articular su discurso desde el terror del evento de la tortura. Yendo al corazón del pavor colectivo donde se oculta el victimario anónimo de siempre, el autor chileno intentará reconstruir, dar forma o remodelar los residuos del horror, en el mismo núcleo siniestro donde se origina.

Esta parte de mi estudio analiza cómo en *Una casa vacía* esta reconstitución apela a la atmósfera gótica como instrumento crucial de representación de espacios de terror que podrían ser leídos como núcleo fundacional y matriz de la dictadura. En esta línea de análisis, estableceré una analogía entre la recuperación física de la casa y la recuperación del pasado dictatorial en tanto cruce intersticial de planos de representación de lo sobrenatural y onírico que entremezcla los espacios y el tiempo presente de la vivienda reconstruida, o Chile de los años noventas, y los rastros sensoriales de la tortura y las voces de las víctimas del Golpe de Estado.

Además cotejaré el proceso de exhumación de este pasado traumático, que irá gradualmente apropiándose del ambiente renovado de la casa, como un llamado de atención a sus habitantes, confrontados a los residuos del irreversible malogramiento de la utopía socialista de la Unidad Popular, derrotada por la Dictadura.

Simultáneamente, mi intención es abordar los puntos en la narración en los que irrumpe el mundo gótico, con el uso del microcosmo de la familia -sus crímenes secretos, sus fantasmas- en tanto narrativas de Nación. Me propongo analizar asimismo de qué forma y por qué el claustro gótico de tortura -la imagen siniestra en el subconsciente de las mujeres entrevistadas por la Vicaría de la Solidaridad, parece también remitir a ese *espectro* reprimido aunque latente en el nivel colectivo.

**a. Una casa vacía: la trama de un desastre**

La historia se desarrolla en el barrio de Ñuñoa de Santiago. Un barrio de clase media alta, de casas inicialmente construidas para familias acomodadas, que con el tiempo se mudaron hacia el sector oriente de la capital. En una entrevista al diario *El Mercurio*, la escritora Diamela Eltit, residente de este barrio, resalta, a propósito de los espacios consignados de Santiago, que por temor al cruce y al cruzamiento, los grupos económicamente más poderosos están siempre desplazándose de uno a otro sector de la ciudad, huyendo del otro, de los demás, de la otredad y de las diferencias. Debido al mimetismo de la clase media, ésta reproduce de acuerdo a Eltit, modelos en otra escala, “en agrupaciones y condominios”. La autora indica que en esta coyuntura el barrio de Ñuñoa es bastante homogéneo; para el año de esta entrevista de *El Mercurio*, sus vecinos todavía compartían una cierta tradición de permanencia. No es accidental que Cerda haya decidido ubicar una casa de tortura en un barrio donde el sentido de comunidad existe con antelación al Golpe de Estado. Don Jovino, padre de Cecilia y dueño de una inmobiliaria, le regala a Cecilia y a su esposo Manuel una casa en este barrio, pensando que este regalo podría salvar el matrimonio de su hija. Si bien la casa que la hija elige está

en muy malas condiciones, la pareja ve proyectada en su restauración la esperanza de revivir su propia relación de pareja, que con el paso de los años se ha ido deteriorando.

Cuando la casa es restaurada, Cecilia se entera que un viejo amigo exiliado, Andrés, que justamente había crecido en la vivienda junto a sus padres y su hermano Sergio, estaba de regreso en Chile por unos días. Una vez terminados los arreglos, la pareja organiza una fiesta de inauguración a la que invitan, entre otros amigos, a Andrés y a Julia, esta última, una abogada que trabaja para la Vicaría de la Solidaridad<sup>61</sup>. Un año antes, dicha asociación había estado abocada a recolectar y transcribir el testimonio de las mujeres torturadas por la dictadura. Precisamente la finalidad del trabajo de Julia era rastrear e identificar el paradero de las casas de tortura, denunciarlas y terminar con su existencia. Esta abogada, al exponerse directamente a la transcripción de los horrores infligidos a estas mujeres, vive ese último año en un estado de angustia permanente y termina confundiendo aquello que es real y las imágenes que se ha formado a partir de las declaraciones de las víctimas.

Durante la fiesta de inauguración, la percepción de la realidad de Julia sufre un desplazamiento total al descubrir que la nueva casa de Cecilia y Manuel corresponde exactamente a la descrita por Chelita, una de las mujeres entrevistadas. La manera en que se produce esta revelación constituye no tan sólo la referencia de un evento aterrador,

---

<sup>61</sup> “Con los partidos políticos prohibidos, las cortes de justicia vergonzosamente condescendientes y la vigilancia de la policía secreta sobre toda la sociedad, la única institución capaz de conservar alguna línea más o menos independiente fue la Iglesia Católica. Aproximadamente un mes después del golpe de estado, el cardenal Raúl Silva Henríquez promovió la creación de un «Comité de Paz» ecuménico que debía prestar ayuda legal a las víctimas de la represión y llevar un archivo de las violaciones a los derechos humanos. En noviembre de 1975 se ordenó su cierre” pero el trabajo (difícil y heroico) “continuó en una nueva Vicaría de la Solidaridad creada en 1976 la que dependía directamente del propio Cardenal. Pinochet y sus colegas recibían enfurecidos las críticas de la Iglesia contra la violación de los derechos humanos, luego extendidas a la política económica del régimen. Dada la posición de la Iglesia en la vida social de Chile habría sido imposible efectuar ningún contraataque frontal. En abril de 1977, cuando un ministro de Justicia se permitió realizar comentarios desusadamente agrios sobre la Iglesia, Pinochet lo destituyó (*Historia de Chile* 310).

sino que se convierte en la narración en una experiencia sobrenatural, originada por el regreso del terror y de los horrores a los que eran sometidas estas víctimas mujeres.

Finalmente todos en la fiesta se enteran de lo ocurrido con la casa, lo cual es confirmado por Sergio, hermano de Andrés quien además describe el modo de operación utilizado por el aparato represor para adquirir estas casas.

Los personajes principales de la historia deben enfrentar directamente los estragos sufridos por los sujetos anónimos de siempre de la dictadura: Cecilia regresa a la casa de su padre durante la misma noche de la fiesta, llevándose a sus dos hijas y finalmente separándose de Manuel; don Jovino, al ser cuestionado por su hija con respecto a su papel en la compra y venta de las casas, se sumerge en un profundo sentimiento de culpa; Andrés, al volver a su exilio en Europa, decide no regresar jamás al país. El relato no es explícito con respecto a Julia; sin embargo es posible inferir que logra recuperar una cierta calma al descifrar el horror del pasado que esconde la casa.

### **b. Cecilia: Señales cifradas en la pesadilla gótica**

Desde el momento en que Cecilia visita la casa por primera vez, su percepción de la realidad comienza a ser interferida por un sueño recurrente, en el cual “[...] vio el frondoso follaje de un árbol enorme, sacudido por un ventarrón, golpeándose contra los vidrios de un ventanal” (*Una casa* 240). Esta imagen que asciende al plano consciente, despierta una memoria compartida y transferida por Chelita, Julia, además de las de Andrés y Sergio que crecieron en esa casa. En el caso de las mujeres, el follaje sacudido por un ventarrón golpeándose contra los vidrios de la ventana se concibe como un referente a la exposición directa al horror. Para Andrés y Sergio, todo referente a la casa,

especialmente el árbol, los transporta a su niñez, etapa utilizada en la novela como el contraste entre un mundo idílico e ilimitado en posibilidades y un quiebre radical operado por las fuerzas del mal.

Para Cecilia, el patio, que derruido y abandonado aparece en su sueño, constituye un primer indicio de esa metamorfosis cruenta que da paso a la presencia del horror descrita por el narrador como una contraposición que irrumpe en el espacio que ya ha sido restaurado:

no se parecía ya en nada a esa amalgama verde de malezas y arbustos desbocados, de telarañas, sapos, insectos, esa cosa aberrante, medrosa, ese follaje batiéndose con furia por la fuerza del ventarrón, aplastándose contra su ventana, arañando los vidrios, gimiendo, como ella había vuelto a soñar en las últimas noches. (241)

Pero observamos que todo el anhelo de restauración en la casa se concreta únicamente en el nivel cosmético, y por este motivo, los resultados que esperan su padre, Cecilia y su esposo serán también superficiales.

Esta realidad convergente que superpone sueño y vigilia, pasado y presente, normalidad y atrocidad es además la prolongación de la realidad de Cecilia, que a través de su vida ha estado inmersa en un ambiente fingido, de relieve violento, pesadillesco y al mismo tiempo premonitorio y revelador<sup>62</sup>. Al parecer la experimentación de la realidad de su vida la ha dirigido invariablemente a la restauración de la casa y con ello

---

<sup>62</sup> Cristián Cisternas asocia este período de la historia de Chile, como el origen de la actual “despolitización” de gran parte de la sociedad del presente, afirmando que esta novela de Cerda es una: “presentación casi objetiva de los valores y creencias de estos entes sociales, el análisis [...] de la caída de sus utopías y la comparación [...] con el mundo valórico y doxactico de otro *ethos* social que se desarrolló en Chile entre 1973-1989, el de quienes vivieron el estado de excepción como un período de normalidad [...] en el mercado consumismo y anomia cívica que ha sido llamada por los especialistas “despolitización” (78).

simultáneamente al desenlace de todas las historias de los personajes involucrados y de la sociedad chilena como un todo, que descifra y destapa una realidad encubierta, abyecta.

La reflexión que ella misma hace del transcurso de un estado de conciencia a otro es descrita por el narrador, casi literalmente, como Julia Kristeva describe lo abyecto:

Esto pensaba Cecilia a punto de transitar desde el fingido sueño a la realidad también mentirosa que se iba conformando con voces e imágenes de tiempos remotos, reminiscencias amenazantes que la rondaban como fantasmas decrepitos cuya misión era hacerla caer en el pozo, empujarla al letargo pesado, inquieto, poblado por las imágenes recurrentes de sus pesadillas. (266)

Estas imágenes recurrentes, pobladas de fantasmas, se explican por la omnipresencia del padre, que al igual que el Gobierno Comandancia en Jefe a nivel colectivo, personifica la imposición de una doctrina que ella define como la obsesión, especialmente por corregir, pero también controlar y dirigir la vida de quienes están bajo el ejercicio de su poder.

Como la dictadura, don Jovino encontrará una justificación válida en los medios que emplee para corregir el mundo supuestamente caótico de su hija, como así también, apelando a las consignas del autoritarismo a nivel grupal, pactará con la dictadura y se sumará al sometimiento violento de toda vía alternativa de cambio que contradiga su visión parcializada y monolítica de la realidad:

De niña Cecilia aprendió que el gesto básico del corrector hacia el corregido era el ejercicio de un altivo desprecio. Llegó a pensar que la corrección puede ser lo opuesto a un acto de bondad. Se rectifica para demostrar superioridad y ejercer un poder, pues el correctivo coloca al equivocado en el lugar que le corresponde y del cual ya no lo saca la enmienda, pues la función de ésta es hundirlo aun más en

la falta cometida, perfilar con la evidencia de ese nuevo desacierto su condición defectuosa, imperfecta, inferior. A fin de cuentas, culpable. (266)

Probablemente la acción opuesta a la bondad sea la tortura, en sus distintos matices, grados y formas. Y esta condición descrita o cifrada por la novela, también va a permear todo nivel de interacción social en el cual intervenga el Estado golpista. El deseo de expulsión tanto de la influencia del padre, como de la sensación de falta en Cecilia, se expresa por medio de una pesadilla recurrente, que paulatinamente va cobrando forma real al fundirse con la casa y con su pasado siniestro.

El cifrado de la doble imposición del poder -a nivel personal del padre y colectivo del Estado represor- no cruzará directamente, en el caso de este personaje, hacia lo sobrenatural y será principalmente representado por medio del sueño gótico, que va a derivar y hacer colapsar el mundo creado por Cecilia bajo el autoritarismo de don Jovino.

La saga familiar como otro aspecto gótico de la novela está claramente representada en esta relación de poder de Cecilia víctima, con su padre victimario, y al mismo tiempo, denota la interrelación que se establece en la sociedad chilena de los años de dictadura, en donde el Estado autoritario, como ente corrector, se asigna el poder de condenar y rescindir en el colectivo, su capacidad de moldear todos los aspectos de la realidad contemporánea.

### **c. Andrés: El retorno a la penumbra, al vacío y la pérdida**

Después de doce años de ausencia, el gobierno permite a Andrés ingresar a Chile por dos semanas. En este período, tiene la oportunidad de notar con claridad los cambios que ha experimentado la sociedad chilena, además de percibir la amenaza perpetua de

muerte, engañosamente mezclada con la efervescencia comercial y de gratificación inmediata, violentamente impuesta a toda la población por el sistema de libre mercado. Tal vez aquí sería pertinente citar la definición de Gilles Lipovetsky de la sociedad posmoderna en *La era del vacío* (1986), definición que si bien no es aplicable cien por ciento a la contingencia de Chile de plena dictadura, sirve para entender el afianzamiento y la reconfiguración radical del sector económico y político<sup>63</sup> y de los imaginarios de la población, en ese período se generaba:

un cambio de rumbo histórico de los objetivos y modalidades de la socialización, actualmente bajo la égida de dispositivos abiertos y plurales; dicho de otro modo, el individualismo hedonista y personalizado se ha vuelto legítimo y ya no encuentra oposición.... [L]a era de la revolución, del escándalo, de la esperanza futurista, inseparable del modernismo, ha concluido. (*La era* 9)

Sin duda esta efervescencia es el resultado de la experimentación de políticas económicas que promueven la privatización de todos los sectores de la producción del país.

Por otra parte, a diferencia del cuento “Balcones con banderas”, en esta novela ya se percibe que la muerte institucionalizada se ha diseminado por el país, liderada y liberada por los anónimos de siempre, tal como lo describe el epígrafe de Lihn. Esta

---

<sup>63</sup> “Durante la década de 1980, la mayoría de los programas nacionales de pensiones fueron transferidos a compañías privadas, conocidas como AFPs (Administradoras de Fondos de Pensión). Después de 1985, además algunas empresas estatales «estratégicas» -incluida la CAP (acero) y SOQUIMICH (salitre y químicos)- fueron vendidas en una nueva ronda de privatizaciones [...] Los efectos que la revolución económica neoliberal tuvo en la sociedad chilena han sido muy discutidos y continuarán siéndolo [...] el crecimiento económico que se produjo desde mediados de la década de 1980 tuvo un alto coste: dos graves recesiones y una tasa de desempleo que siguió siendo alta hasta el final del período. La pobreza urbana y rural sin duda empeoró durante esos años. Para quienes disfrutaban de un empleo permanente, los sueldos reales de 1990 probablemente eran tan sólo levemente mejores que los de hacía veinte años, aunque una vez más estaban mejorando en forma sostenida con el renovado crecimiento económico. La distribución de los ingresos se había vuelto sumamente dispareja: gran parte de los beneficios del crecimiento eran acumulados por los más adinerados, mientras que el 40% más pobre de la población y algunos sectores de la clase media (burócratas y profesores de escuela cesantes, o quienes estaban en una espiral de deudas) tenían que vérselas con estándares de vida estáticos o en descenso” (*Historia de Chile* 317-18).



presencia se hace explícitamente visible en vehículos militares que patrullan la ciudad y de manera subrepticia, en los agentes civiles infiltrados a todo nivel de la población.

El acontecer social con el que se encuentra Andrés a su regreso al país, se sostiene además por el bombardeo ideológico de los medios masivos de comunicación, casi por completo controlados por el gobierno, encargados de saturar compulsivamente el imaginario social con los mercados del ocio, del entretenimiento y del consumo<sup>64</sup>. De cualquier modo, es una inmanencia permanente que al mismo tiempo avala a quienes se benefician de su existencia.

En este acontecer, Andrés reflexiona acerca de la presencia de la muerte, cuando se encuentra en espacios que antes de su partida le parecían familiares y que ahora le resultan completamente ajenos<sup>65</sup>. Primero, en una pescadería, con su hermano: “[...] Andrés descubrió que sólo los peces pueden prolongar su belleza más allá de la muerte [...] [pero incluso] ahí estaba de nuevo esa loba, mirándolo” (258). Luego le ocurre algo similar mientras camina por el Paseo Ahumada, una de las avenidas peatonales más

---

<sup>64</sup> En su texto *Fracturas de la memoria* Nelly Richard describe el *ambiente de la globalización capitalista*, el cual comienza a desarrollarse en Chile durante la dictadura y que en muchos sentidos está implícitamente descrito en la novela de Cerda. Richard afirma: “[...] este mercado de las representaciones culturales que difunden los mercados del ocio y del entretenimiento recurre a guiones demasiado simples, a narrativas demasiado esquemáticas, a usos estereotipados de la identidad y la diferencia, para capturar la fantasía de sus masivos -y enrolados- consumidores” (103). En esta coyuntura comunicacional, afirma Richard, le toca al arte la “misión de devolverle peso y gravedad a las imágenes, reintroduciendo los *pliegues* de lo simbólico (hendiduras y rasgaduras) en el decorado visual de la plana imaginaria que hoy le sirve de ambientación a la globalización capitalista” (103). La sensación que experimenta Andrés y en general casi todos los personajes de la novela, está completamente condicionada por esta falta de *pliegues* de las narrativas de la dictadura, sostenidas por mecanismos represivos violentos. En este respecto, cobran aquí mayor sentido los últimos versos del epígrafe de esta sección: “estas líneas fueron escritas con el canto de la goma de borrar”.

<sup>65</sup> La experiencia trastocada sin duda alude a la conceptualización de lo siniestro de las calles de David Punter que también observamos en la percepción de los militares que recorrían las calles de Buenos Aires mientras trasladaban de un lugar a otro el cadáver de Eva Perón para hacerlo desaparecer. El itinerario de Andrés en Santiago se transforma también en una experiencias siniestra: “Andrés, el pobre Andrés [...] recién devuelto al paraíso perdido [...] aterrizado de golpe en ese mundo que había aprendido a reconocer como propio y que hoy siente el único territorio definitivamente extraño del planeta” (258).

concurridas del centro de Santiago, donde se queda “admirando la multiplicación de mercaderías como brotadas del suelo”, y en esa multitud de rostros abatidos todo remite a “una historia de muerte”, en donde se pregunta:

¿No andaba rondando la loba [...] escondida apenas entre los lumazos? ¿No lengüeteaba su veneno en la cabeza del herido? ¿Acaso no la presentía la estudiante pateada en el pasillo de la micro verde? ¿No se adivinaba su filo fatal como un cuchillo?. (*Una casa* 262)

Para Andrés, la muerte ha invadido no tan sólo el mundo de quienes alguna vez creyeron en la vía chilena al socialismo: simpatizantes, partidarios o militantes, sino toda interacción cotidiana entre los agentes sociales. Doce años después de su partida obligada, Andrés vuelve para constatar que sus padres también experimentan la irremediable vejez, empobrecida cada día más por los experimentos económicos del gobierno. Para Andrés, la decadencia se superpone a la vastedad ideal del pasado y en la penumbra del repentino apagón en casa de sus padres:

Su mano fue palpando los objetos que traerían la luz [...] pasó sus dedos por la áspera longitud de la vela y rescató también los fósforos desde su propia penumbra. Tomó la vela y con dificultad encendió una cerilla. La llama declinante que siguió al resplandor que le devolvió una tristeza de paredes amarillentas, sucias de sombras y de silencio, como si esas sombras y ese silencio hubiesen sido la realidad más patente en los años que duró su ausencia: la paulatina pobreza, la inevitable vejez, la enfermedad sin remedio. Ahora llegaban de la pieza de sus padres unas toses tan apagadas como las frases dichas en sordina. (261)

Esta experiencia ocurre justamente durante un corte de electricidad que normalmente se extendía por horas y durante la dictadura se repetía casi todas las semanas. Se vive así en un permanente estado de tensión, generado por la violencia masiva de múltiples direcciones, ejercida por el gobierno militar a nivel político, económico y social, y las acciones de la guerrilla urbana que resisten esta violencia emanada del poder casi absoluto de la dictadura<sup>66</sup>. En la penumbra de las velas, Andrés contempla las consecuencias de la cercanía y presencia de la muerte a nivel cotidiano, extendida en el entorno del país. En los espacios que recorre, la percepción de una realidad trastocada se hace real cuando Andrés, frente a su casa de infancia, se da cuenta que su significado ha sido alterado, al haber sido alterada su construcción:

La casa ha crecido[...] era sólo de dos pisos, sin ese altillo que sale del entretecho. Además, tenía una pared baja con reja de madera. No ese muro. Y había una puerta y no ese portón. Desde el jardín, mi mamá podía vernos cuando jugábamos en la calle. Lo único que está igual es el árbol del antejardín. (314)

Se impone a la memoria de Andrés un altillo que semeja una torre de vigilancia, un muro que clausura el espacio como reducto fortificado y un portón metálico que aísla y confina. Como un residuo del recuerdo, la presencia del árbol es el único referente de su infancia y se constituirá también como un eje a partir del cual los recuerdos y la realidad presente irán mezclándose en la narración.

---

<sup>66</sup> Entre las formas de resistencia colectiva a la represión del Estado, se cuentan los enfrentamientos con la fuerza pública, el levantamiento de barricadas y fogatas, cortes de luz, actos de sabotaje; el gobierno dictaminaba, por su parte, el recurso del estado de excepción, requerimientos contra dirigentes sindicales y políticos, restricciones a la libertad de información, allanamientos masivos y diseño y empleo de violencia excesiva por parte de Carabineros y el Ejército contra las protestas populares (*Nunca más* 90-91). “A partir del año 1980, comienzan a ocurrir hechos de violencia a un ritmo creciente [...] Las organizaciones que actuaron fueron principalmente dos: el MIR y el FPMR (este último apareció en 1983). Al final del período comenzó a actuar también el “Grupo Lautaro”. Todas estas organizaciones hicieron su labor de modo clandestino, por lo cual sus estructuras internas no fueron conocidas públicamente” (*Nunca más* 93-94).

Advertir el espacio decadente y derruido de la casa de sus padres en la penumbra del apagón, junto a la experiencia de la transformación definitiva de la casa de su infancia producto también de la imposición de la violencia a nivel colectivo, conducirán eventualmente a cancelar en la memoria de Andrés la condición de la *casa remodelada* como referencia a su pasado. Esto se ratifica al momento en que Sergio, su hermano, le describe lo acontecido en la casa durante su ausencia. En esta conversación-confesión, que se desarrolla en el patio de la casa al final de la fiesta, Sergio compara a Andrés con el árbol, que aparentemente ha resucitado después de tantos años de abandono. Andrés, sin embargo, en medio de esta sensación de pérdida total, no vincula su experiencia con la del árbol, ni tampoco intenta empatizar con su hermano, y fiel a sus convicciones sella definitivamente un distanciamiento con Sergio y por extensión, con todo lo relacionado con aquellos años que precedieron su exilio:

-¿Por qué piensas que soy un resucitado?

-Porque por fin has vuelto.

-No he vuelto Sergio. No digas eso nunca más

-¿Qué?

-No he vuelto. Me voy dentro de unos días, y no vuelvo nunca más. (404)

La decisión de no volver significa aceptar esa pérdida y reconocer el fracaso total de la utopía, de consecuencias irreversibles. Al mismo tiempo, reafirma la noción de que

durante esos años, se estaba gestando en la penumbra de la sociedad chilena, la nueva realidad del país<sup>67</sup>.

#### **d. Julia: la mirada del cuerpo exhumando el terror de la tortura**

La concreción de sus pesadillas recurrentes, en la experiencia de Andrés y Cecilia, será mucho más evidente en Julia y se irá desarrollando paulatinamente a medida que descubre el secreto que esconde la casa. Esta evidencia comienza cuando, al llegar a la fiesta de inauguración, Julia acerca sus ojos a la mirilla del portón metálico que al igual que en el castillo gótico, revela el enigma del edificio y los rastros dejado por las entrevistas de la Vicaría en la memoria de la abogada: “Se dirigieron entonces al ancho portón de fierro y Julia acercó sus ojos a la mirilla” (314). En el momento de asomarse a la mirilla, comenzarán a aglutinarse también los testimonios de las mujeres torturadas, las pesadillas de Andrés y Cecilia, la conciencia de don Jovino y Sergio, y la propia experiencia de Julia en la realidad del país.

Julia trabaja para la Vicaría de la Solidaridad entrevistando a mujeres torturadas durante la dictadura, con el objetivo de denunciar la existencia de casas de tortura que operaban en la ciudad. Julia es esposa de un detenido-desaparecido y por este motivo:

---

<sup>67</sup> Justamente coincide la elección del gobierno de la UP, con la emergencia en la escena intelectual Europea de la noción de posmodernidad, la cual representa el inminente desmoronamiento de las grandes ideologías de la historia, que eventualmente serán reemplazadas por visiones mucho más enfocadas en el presente; pero un presente que paulatinamente se irá transformando en la serie conceptual que Gilles Lipovetsky denomina con el sufijo híper: hipermodernidad, hiperconsumismo, hiperindividualismo, hipermercados, etc.: “It is just as if we had moved from the ‘post’ era to the ‘hyper’ era. A new society of modernity is coming into being. It is not longer a matter of emerging from the work of tradition to reach the stage of modern rationality, but of modernizing modernity itself and rationalizing rationalization: in other words, destroying ‘archaic survivals’ and bureaucratic routines, putting an end to institutional rigidities and protectionist shackles, privatizing everything and freeing it from dependency on local conditions, while sharpening competition. The heroic will to create a ‘radiant future’ has been replaced by managerial activism: a vast enthusiasm for change, reform and adaptation that is deprived of any confident horizon or grand historical vision” (*Hypermodern* 34).

“una de las tantas mujeres viudas, sin pareja, que se paseaban los días en los tribunales, en las antecámaras de las cárceles, en las parroquias, e incluso en casas” (255). En esta búsqueda, Julia establece una relación íntima con el horror padecido por las víctimas de estas casas de tortura, haciendo que la recopilación de estos relatos la conduzcan -y nos conduzcan como lectores- al entrecruce del plano sobrenatural, con la realidad en que se desarrollan los eventos.

Al mismo tiempo, observamos que el significado de la casa, tal como el espacio hechizado de los Usher en el cuento de Edgar Allan Poe o la casa de Consuelo en la novela *Aura*, actúa como anzuelo para los personajes, y como centro al cual se precipitan los eventos. A manera de imán y agujero negro en la normalidad de la ciudad, la casa adquiere agencia propia, sustentada en el poder sobrenatural de lo siniestro que finalmente genera, en la congregación concitada por su renacimiento, el origen del terror de la dictadura.

En la fiesta, que semeja un ritual de iniciación, los dueños de casa comienzan por mostrar el edificio a sus invitados, momento en que se produce el primer quiebre de la realidad concreta mientras Cecilia relata la pesadilla que tuvo antes de mudarse a la casa y que, una vez que se muda, aparece cristalizada en la realidad:

sentir los mismos ruidos, primero eso que parecía un quejido prolongado, un desgarramiento de dolor lento y continuo, pero en el límite de la percepción, y luego ese ruido de bisagra, y miro hacia la ventana y lo que está ocurriendo es que el árbol que ustedes ven aquí, empujado por el ventarrón de esa noche, se estrella contra la ventana [...] al verlo esa noche me pareció el esfuerzo de un cuerpo, de un brazo,

de algo humano, de algo que sólo tendría salvación si finalmente terminaba abriendo la ventana, eso era lo que se transformaba en quejido, en súplica. (321)

Probablemente para Julia, escuchar a Cecilia hablar de la personificación del roce del árbol en la ventana -quejido prolongado, un desgarró de dolor lento y continuo, pero en el límite de la percepción- alerta una memoria remota e inaprensible en el nivel perceptivo de la vigilia, que se conecta con la pesadilla vivida por ella a través de los relatos en la Vicaría. El ruido que hacen las ramas del árbol, desesperadamente pegadas a la ventana, se transforman en el clamor de una súplica que viene de una voz humana, que viene de las voces de las entrevistadas.

Los sueños recurrentes de Cecilia y Andrés, piezas fundamentales del conjunto narrativo de la novela y que han sido revisados en las dos secciones anteriores, parecieran mezclarse con las narraciones de las mujeres torturadas que ha recopilado Julia, conformando un todo en el espacio real donde se ha producido el evento siniestro, y al cual, la abogada de la Vicaría ingresará a medida que recorre las distintas habitaciones restauradas de la casa. Esto es más evidente, especialmente en el baño de las niñas del segundo piso y en el sótano donde Manuel ha construido su estudio de fotografía:

Pero claro, hay que seguir mostrando la casa [...] van conociendo ahora el baño del segundo piso, pequeño, nada que llame la atención [...] no es el baño del matrimonio, claro, es parte de la *suite*, éste es para las niñas [...] Manuel les dice que la casa sigue hacia abajo, después del amplio living-comedor [...] su gran orgullo, lo que siempre soñó: un cuarto oscuro para revelar sus fotografías:

Manuel toma la palabra: era horroroso, inmundo, lo más deteriorado de la casa.

(322)

La casa imaginaria que construye Cerda en esta novela, es una alusión directa al centro de detención llamado “Venda Sexy” o “Discotheque” ubicado en Santiago, en el sector de Quilín, en la calle Irán N 3037. El recinto tenía música ambiental permanentemente, razón por la cual era conocido también como “Discotheque”. Los métodos de tortura se diferenciaban de los otros recintos en cuanto se enfatizaban las vejaciones de tipo sexual (*Nunca más* 69-70).

A lo largo de este recorrido, la comprensión de Julia de estar en una de las casas descritas por las entrevistadas, comienza a tener forma cuando penetra en el sótano, donde Manuel ha hecho su estudio fotográfico. Es aquí donde lo visto a través de la mirilla, comienza a infiltrarse en su cuerpo, haciendo aparecer las primeras náuseas que hasta ese momento ni ella misma podía explicar:

Julia se ha vuelto, ha dejado el grupo que examina la estantería con el material fotográfico[...] y va subiendo de nuevo escalón por escalón, efectivamente son ocho [...] de nuevo está a punto de perder el equilibrio, se apoya en la pared, esa áspera textura en la que su mano helada se detiene [...] mientras oye como voces muy lejanas los comentarios sobre las fotografías [...] Y entonces otras voces [...] como si las oyera en ese instante, le hablan de ese áspero muro, de esos ocho peldaños, de esa otra escalera, la de caracol, que sube al piso de arriba, y de ese ruido de bisagra oxidada, ese extraño quejido que produce el follaje del árbol cuando es empujado por el ventarrón contra los vidrios de la ventana. (*Una casa* 323)

Los hechos descritos por las entrevistadas de la Vicaría cobrarán una dimensión concreta al subir y bajar los mismos ocho escalones del sótano y tocar la misma muralla que las



mujeres torturadas sólo podían intuir a ciegas<sup>68</sup>. La pesquisa del terror que prácticamente ha ido socavando a Julia en los últimos años, ha agudizado también sus sentidos y a raíz de esto, las conversaciones de sus amigos en la fiesta se transformarán en las voces y los murmullos de las mujeres que habitan su memoria. La náusea que siente en el sótano, llegará al vómito al subir la escalera de caracol que lleva a las habitaciones del segundo piso, que también se acoplan perfectamente a su memoria de las declaraciones. En el baño de las niñas, Julia establecerá una conexión directa con ese espacio siniestro, consciente de que es la única capaz de descifrar el significado de todas las señales enviadas por la casa a sus sentidos.

[...] pero sabe que debió abrirse paso entre sus amigos que escuchaban la descripción de ese extraño ruido en la ventana, cómo podían ellos saber que eso venía de la ventana, atropelló a alguien en el carrerón pero no recuerda a quién, era el cuerpo de un hombre, sí, sí, el cuerpo de un hombre y después derecho al baño de boca va saliendo ya la saliva esa bilis que no puede retener porque algo que le parece el paladar se separó de ella, no obedece sus órdenes, en este caso sus deseos, su dramática urgencia de impedir que el vómito ocurra [...] a vista y

---

<sup>68</sup> De acuerdo al Informe Rettig “los métodos de tortura fueron variadísimos. Los golpes violentos se usaron casi universalmente [...] hacer permanecer a los detenidos boca abajo en el suelo, o al revés, de pie, largas horas sin moverse; obligarlos a permanecer horas o días desnudos, bajo la luz constante o al contrario encuegados por vendas o capuchas, o amarrados; alojarlos en cubículos tan estrechos, a veces fabricados *ad hoc*, que les era imposible moverse; incomunicarlos en alguna de estas condiciones; negarles alimento, agua, abrigo o facilidades sanitaria [...] colgar a los detenidos de los brazos, sin que sus pies tocaran el suelo, por espacios de tiempo muy prolongados [...] asfixia en agua, en sustancias malolientes y en excrementos; vejaciones sexuales y violaciones, particularmente con mujeres. Igualmente se usó la aplicación de electricidad y las quemaduras, así como los simulacros de fusilamiento. En algunos centros se emplearon torturas [...] como el “pau de arará”; las violaciones de mujeres con perros amaestrados para tal efecto; las fracturas de extremidades haciendo pasar vehículos, sobre los cuerpos de los detenidos; la extracción violenta de uñas de pies o manos; y los apremios de los detenidos ante sus familiares o viceversa” (*Nunca más* 41-42).

paciencia de todos ellos, que siguen escuchando la descripción que los anfitriones hacen de la vieja casa y del estado en que la encontraron. (326)

La descripción de la casa, del ruido de la ventana y la imposibilidad de controlar los estertores del miedo y el vómito, se intensifican con el choque de su cuerpo con una presencia que no es uno de sus amigos y que suscita en Julia el tránsito de la experiencia del miedo a la dimensión de lo sobrenatural, generando entre ella y las víctimas de la tortura, una transferencia directa y corporal, abyecta:

Julia entró corriendo al baño porque ya en el sótano estaba a punto de vomitar. No puede, claro, recordar en qué momento sintió la náusea, y aquello que venía desde muy adentro pugnando por salir de su cuerpo, eso que su cuerpo (¿sólo su cuerpo?) quería expulsar eso que no podía contarse entre los límites de su pobre materia. (325)

El fenómeno de lo abyecto, su experimentación, sitúa el cuerpo de Julia en la cadena de experiencias del horror encubiertas en el presente renovado de la casa. Sus sentidos, sin la intervención directa de su conciencia, hacen una lectura del escenario de la tortura y al descifrarla internamente, intenta desesperadamente expulsarla como la abyección inherente a la existencia, un proceso que de acuerdo a Kristeva, es experimentado por todo cuerpo ante una memoria remota, anterior a cualquier estado de diferenciación del individuo y que se manifiesta estrictamente a nivel somático. El acto de dejar salir el vómito constituye el inicio de la purificación del cuerpo como el íntimo exorcismo de su propio terror:

[...] va saliendo ahora lo malo, va cayendo a estertores en el agua limpia de la taza, la va tiñendo de una materia verdosa, la bilis sigue saliendo en arcadas,

siente que se ahoga, le duele el pecho, se le tapan las narices con ese mismo líquido verdoso, una espuma amarillenta ahora y un nuevo estremecimiento, una náusea más intensa y el vómito le limpia el estómago de todo. (326)

La convulsión se transforma en la personificación del acto de tortura sufrido por Chelita, en que una mano le sumerge el rostro en su propio vómito:

Le cuesta respirar, está medio ahogada, cómo será tener la cabeza dentro del inodoro, hundida en esa miseria avinagrada que es su propio vómito mientras la mano fuerte de un hombre te aprieta la nuca y te la hunde hasta que te sientes al borde de la asfixia, y entonces te suelta, viene un instantáneo alivio y de nuevo la presión en la nuca, de nuevo la arcada, de nuevo la falta de aire y el ahogo que la hace desfallecer, y de nuevo, en ese preciso instante [...] la imagen del nogal golpeándose contra la ventana, [...] lamento que llega desde lejos, pero también de resuello que palpita a tu lado, muy cerca de tu hombro, de tu oreja que se acerca para oír mejor, que tu nariz que huele algo extraño y maldito en el aire.

(326)

El ahogo, la presión en la nuca el resuello que se acerca a su oreja, el olor de lo extraño y maldito en el aire, dan paso a la emulación de la entrevista hecha por Julia a Chelita en la Vicaría:

Y ahí, desde la bruma que empaña el vidrio, pegadita a la oreja de Julia, casi como si la estuviera besando, desde un rumor apenas perceptible de aguas, desde ese quejido que llega de las cañerías, ve a la Chelita que la está observando desde la bañera con ojos tan agotados de lagrimas como los suyos. (375)

De esta forma el espectro se hace visible en la experiencia misma de su tormento y desde la bañera en que fuera torturada “removiendo el agua con las manos, haciendo pequeños oleajes, como si fuera una niña jugando mientras la bañan” (376), repite la escena de la entrevista, transfigurándola en un ambiente gótico que se inserta en un plano de experimentación indefinido:

- ¿Es esto lo que estoy oyendo? ¿Dónde está? ¿Dónde estoy?
- ¿Dónde estábamos, Chelita? [...] ¿Entonces?
- Entonces nos llevaban a la bañera. Eso era cuando no nos podían sacar palabra; cuando no podíamos decirles lo que ellos querían oír, porque no sabíamos qué esperaban que les dijéramos. Nos subían desde el sótano hasta uno de los baños de la casa. Teníamos que subir muchos escalones. Primero los ocho peldaños empinados, tocando esa pared áspera, como puros granos, como concreto sin estucar. (376)

Si bien la interferencia de lo onírico en la narración complementa y antecede las experiencias de Cecilia, Andrés y Julia, el ingreso de la abogada de la Vicaría en el plano sobrenatural no se presenta como un sueño. Chelita está ahí, declarando como un fantasma adherido a esta casa, que como espacio denotativo, ha creado la cifra del terror a partir del ruido del agua en las cañerías, del ronquido de un llanto o del desesperado roce de las ramas del árbol sobre la ventana.

La descripción del horror como relato de la memoria a modo de entrevistas, es finalmente reconstituido íntegramente en el espacio subterráneo, ominoso y contaminado de la casa, por medio de la imaginaria gótica. El carácter descriptivo de las declaraciones

de la Vicaría, crea una resonancia empática y sensorial con el lector a partir de presentimientos, asociaciones, revelaciones, escalofríos y convulsiones:

¿Qué fue entonces ese presentimiento que tuvo en el instante mismo en que vio la casa, más exactamente cuando acercó el ojo a la mirilla? ¿qué fue lo que gatilló ese miedo? ¿Recordaba acaso los nombres de esas calles? ¿Los asociaba a alguna revelación que explicara esos escalofríos? (326)

El acto de revelar lo inefable de la trama siniestra, en donde la casa es un punto originario, necesariamente se articula trascendiendo la elucubración racional del relato documental y de oficio legal en el caso de las entrevistas de Julia, ya que “esa casa tenía un pasado que a ella la tocaba más directa y peligrosamente que todo lo que su conciencia o su memoria estaba en condiciones de establecer” (326).

Como víctima de la dictadura, producto del asesinato y desaparición del cadáver de su esposo, Julia se convierte literalmente en el médium por el que entrecruza y se opera el descifrado del terror. Abriendo una grieta hacia el pasado, en el acto de asomarse a la mirilla y luego transitar el mundo de lo siniestro, su propia experiencia interna se transfigura para generar la expulsión de una condición que trasciende lo psicosomático, ingresando en el plano metafísico y fantasmagórico suscitado por la casa.

El resultado inmediato de la exhumación del pasado, el acto que sigue a su confrontación directa, es la reconciliación más profunda con el propio ser. A diferencia de Andrés y Cecilia, después de esta experiencia Julia puede tenderse a dormir en la misma casa vacía, liberada por su propio acto reivindicativo de haber enfrentado al horror del pasado, en el que se sustentó el origen de la dictadura y como resume uno de los

versos de Lihn del poema “Disparan en la noche” *dormir en paz, ya que no lo hacen los muertos* que transitan en el imaginario de la sociedad chilena como espectros insepultos.

La imaginaria gótica se impone finalmente como una metáfora de la realidad chilena de los años de la dictadura, trascendiendo el relato testimonial de las víctimas de la tortura, las pesadillas premonitorias de Cecilia y Andrés y la experimentación del fenómeno de lo abyecto de Julia. La función de la tortura, como epicentro del llamado Gobierno Comandancia en Jefe, se disemina en el imaginario de la población perpetuando su influjo hasta el presente y sirviendo también de antecedente para entender la realidad de la sociedad chilena que padeció y aun padece, las consecuencias del fracaso de la utopía cifradas en la vía chilena al socialismo.

## Conclusiones del capítulo

Como parte de los antecedentes del Golpe de Estado de Pinochet, la producción de Carlos Cerda despliega en sus primeras obras una especie de euforia combativa característica de los años sesentas, producto de la Guerra Fría. Eventualmente, sin embargo la tentativa de representación de la realidad chilena, comienza a desplazarse hacia el ámbito de la denuncia de los abusos de los derechos humanos. El espíritu revolucionario, característico también de la época moderna y que en Latinoamérica sigue el de la Revolución Cubana, se configura a partir de la presencia de fuertes imaginarios políticos de la Izquierda chilena y de un ejército popular inexistente. Esta masa indefinida, desarmada y vulnerable, sufre directamente el embate de las Fuerzas Armadas, convertidas en una maquinaria mesiánica de destrucción implacable que arrasa para siempre con todo vestigio del primer gobierno socialista elegido democráticamente en Occidente.

A casi medio siglo del Golpe Militar, es posible observar esta evolución ideológica en la obra ensayística de Carlos Cerda, que a un año del 11 de septiembre de 1973, denuncia en *La traición de los generales*, la extrema violencia que aqueja al país, exhortando a la población a enfrentarse a esta maquinaria siniestra, apelando a la retórica revolucionaria. Sin embargo, considero que la obra de Cerda experimenta un cambio de dirección con la escritura de “Balcones con banderas” donde su postura confrontacional se distiende al transformar en ficción la realidad cotidiana del primer año de la dictadura militar. Así, al igual que Tomás Eloy Martínez, da cuenta de la *historia con minúscula* en clave de representación gótica.

El mundo cotidiano de los años ochentas, que describe *Una casa vacía* podría observarse además la representación de la gestación de una parte de la realidad chilena del presente, caracterizada por las prácticas de un modelo neoliberal de una rapacidad sin precedentes. Este período de oscuridad de la historia de Chile, se representa en esta novela con el fenómeno de lo abyecto, como alegoría a una instancia de vida en la cual el individuo experimenta su existencia a un nivel eminentemente somático, inaprensible para los mecanismos de la razón. Esta instancia, como la más arcaica de las memorias colectivas, es un recuerdo al que se debe acceder con los sentidos. Para ello, la utilización del ambiente y la imaginería gótica de *Una casa vacía* suscita el descenso al mundo subterráneo de la dictadura militar para crear una fuerte empatía sensorial del lector respecto al sufrimiento de víctimas del terror diseminado en la nación.



## Conclusiones generales

En esta tesis, en el primer capítulo hemos sugerido que en el trazado histórico contemporáneo, el cifrado gótico es capaz de representar fenómenos de quiebres radicales e irreversibles, otorgando poder de enunciación a lo reprimido y marginado por distintas modalidades del discurso oficial, que oculta o divulga parcialmente esos mismos procesos históricos.

En el Capítulo II analizamos uno de estos hitos históricos de ruptura y de largo alcance en los imaginarios argentinos a partir de la representación del fenómeno de Eva Perón, enfocándonos en los recursos góticos articulados por Tomás Eloy Martínez en la novela *Santa Evita* y los sugeridos en obras como: “El simulacro” de Jorge Luis Borges, o “Ella” de Juan Carlos Onetti.

Mi análisis en el Capítulo II ha concluido que existe una inmanencia que emana de Eva Perón, como una construcción cultural ignorada y buscada con fascinación o desdén por biógrafos, escritores y poetas.

En el Capítulo III, hemos abordado una parte de la producción de Carlos Cerda, escrita ya en sintonía con la contingencia social y política que caracterizó a la época que antecede y sigue al Golpe Militar en Chile de 1973. A partir de la lectura de dichos textos, hemos podido concluir que con la utilización de la imagería gótica en *Una casa vacía*, el autor consigue articular la realidad de la tortura en su condición siniestra y abyecta.

A lo largo de la escritura de esta tesis, especialmente en los Capítulos II y III hemos analizado el ingreso al mundos gótico de la pesadilla y de lo sobrenatural, en personajes como Moori Koenig, Galarza o Arancibia en la novela *Santa Evita*, y Cecilia,

Andrés y Julia en *Una casa vacía*. En los capítulos II y III podemos concluir que existe en ambos autores un poderoso intento de configuración de lo escritural/representativo, para recuperar el pasado obliterado y reprimido, y al mismo tiempo, la memoria de sus víctimas.

En los Capítulos II y III además constatamos que ambos autores parecen refrendar el objetivo reparador de la ficción como medio para recuperar la memoria a contrapelo del *olvido* y de los mecanismos de desaparición golpistas: la RRLL y subsecuentes estados de excepción, en el caso de *Santa Evita* y la dictadura de Pinochet, en *Una casa vacía*.

Por otra parte, también hemos sugerido en los Capítulos II y III la vigencia y capacidad de transculturación y adaptabilidad de los recursos góticos, a la hora de dar cuenta de períodos de fuertes quiebre en la realidad contemporánea del Cono Sur y de América Latina en general. En este sentido, resulta innegable esta capacidad, especialmente al observar el tratamiento del aspecto femenino que despliega el cifrado gótico, en *Santa Evita* y en *Una casa vacía*.

En los capítulos II y III hemos concluido asimismo, que la condición de vulnerabilidad de la víctima gótica es revertida por una naturaleza de ingobernabilidad y poder que simultáneamente reivindica y recupera su identidad violentamente reprimida. En el caso del Capítulo II en la novela *Santa Evita* concluimos que se trata de una presencia espectral que asecha a sus victimarios; en el Capítulo III en la novela *Una casa vacía*, sugerimos que esta recuperación se exhibe con la presencia del espectro de la víctima de la tortura, concluyendo que esta víctima gótica regresa para desarticular la simple reconstrucción estético-cosmética de espacios arrasados por el terror.

En los capítulos II y III, al analizar respectivamente *Santa Evita* y *Una casa vacía*, concluimos también que el relato histórico alcanza sus límites en tanto *verdad* cuando las consecuencias de estos quiebres históricos aparecen tramitados por la ficción. En este caso, hemos podido también concluir que la cifra de la verdad, tanto en *Santa Evita* en el capítulo II como en *Una casa vacía* en el III, se llena de fantasmas, que en muchos sentidos, le permiten al lector asimilar estos hechos en una dimensión casi sensorial. Por medio de este tipo de asimilación, sugerimos que el lector podría reconocer casi experimentalmente el siniestro mundo de los laberintos del poder que debió transitar Eva Perón en vida, al igual que su cadáver, así como el aberrante y subterráneo mundo que padecieron las mujeres y demás víctimas de la tortura bajo el gobierno militar en Chile y en otras naciones de América Latina.

En los capítulos II y III, constatamos al mismo tiempo que aquello que no puede ser reconstruido por el discurso histórico, o por la declaración legal, puede en cambio ser expresado no tan sólo por medio de la ficción, sino especialmente por el cruce del límite de lo racional que caracteriza a la novela gótica. En este sentido concluimos que la recuperación de la memoria por medio de las entrevistas que hace el narrador-autor en *Santa Evita*, topa con la materialidad/inmaterialidad inasible del fenómeno de Eva Perón, constatando además que la novela de Martínez pone en tela de juicio prácticamente toda las alusiones a la figura de la líder de los descamisados en tanto personaje histórico. Es decir, comprobamos que Eva Perón se desplaza de una realidad limitada a su condición de sujeto histórico rescindido por el discurso oficial, a un personaje del ámbito del imaginario colectivo, cuya esencia inasible, como lo indica el epígrafe de la novela, transfigura la muerte en un verdadero arte. En el caso de *Una casa vacía*, en el capítulo

III, comprobamos igualmente que las declaraciones de las mujeres torturadas que recopila Julia, comienzan a dar paso a la pesadilla para derivar al interior del espacio violentado de la casa, en el surgimiento del espectro gótico como cifra restauradora del pasado.

Por otra parte, en los capítulos II y III propusimos que con la utilización de estos recursos góticos, se da muestra del desmoronamiento y desintegración de la *integridad militar*, defendida porfiadamente por los “Gobiernos Comandancia en Jefe” -presentes explícitamente en *Santa Evita* e implícitamente en *Una casa vacía*- con la implantación del terrorismo de Estado. Al estudiar estas propuestas argumentales desde la perspectiva gótica, sugerimos que la empecinada tentativa de corregir abusiva y violentamente todo aquello que no concuerde con la cosmovisión represora de los agentes que ostentan el control autoritario, termina sufriendo una derrota integral, propinada por un adversario indefenso, que con el transcurrir de los hechos, termina reivindicando su propio ser como ingobernable.

Al mismo tiempo, proponemos que en la voluntad restauradora del plano de la escritura y la ficción, la articulación de esta derrota puede observarse con mayor claridad en el poder asumido por la víctima gótica en la comparecencia de su aspecto femenino, reubicando y restituyendo así las posiciones asignadas a los géneros en la sociedad agnática. En el caso del capítulo II en la novela *Santa Evita* esto se evidencia en la destrucción total de la Unidad Militar a cargo del traslado del cadáver de la líder; en el capítulo III, en *Una casa vacía*, en la rendición del padre represor de Cecilia, que después del resurgimiento de la verdad desde la penumbra de la casa de tortura -metáfora de la penumbra de su propia conciencia represora- se transforma en un ser tan abatido por el remordimiento que termina abandonado por su hija-víctima. Esta mujer, al igual que

Julia, se libera por fin de la imposición solapada y violenta de esa autoridad y de la del orden social al que el torturador representa.

De esta forma, hemos podido también concluir que la rebeldía de Evita, leída e inscrita en su condición femenina, en el capítulo II, al igual que el relato que hace Cerda de los acontecimientos de la casa de tortura en Chile y del regreso de la víctima gótica, en el capítulo III, puede leerse como el género alzado y provisto de un arsenal ideológico, simbólico y cultural imposible de cuantificar, controlar y predecir en términos y categorías racionalistas y patriarcales. En los capítulos II y III, al explorar las novelas *Santa Evita* y *Una casa vacía* respectivamente, hemos constatado además que lo femenino se transforma en una autoridad trans-generacional incontrolable para el Estado golpista, y por lo tanto, en una herencia también ideológica, simbólica y cultural de larga vida, capaz de superar toda tentativa de contención, ocultamiento y desaparición; hemos concluido así, en el capítulo II que la inmanencia de Evita, en la novela de Martínez, y la irrupción del espectro de la tortura en la casa restaurada de la de Cerda en el capítulo III, inician esa herencia cultural e ideológica que seguirá circulando en los imaginarios y la memoria para las nuevas generaciones.

Como indica Tomás Eloy Martínez, las novelas no cambian al mundo de la noche a la mañana, pueden sin embargo, recuperar los mitos y los terrores de una comunidad, no invalidándolos ni idealizándolos, sino reconociéndolos como una fuerza que ha ido dejando su sedimento sobre los imaginarios sociales. La elección de las novelas *Santa Evita* y *Una casa vacía* como eje analítico abordado desde las concepciones góticas, descritas, desarrolladas y aplicadas en el capítulo I de este trabajo, me ha permitido recuperar en cierta forma este sedimento y rearticularlo a partir del descifrado de sus

aspectos góticos. En esta rearticulación, ha sido posible vislumbrar con mayor claridad y desde otra perspectiva, la tremenda complejidad de fenómenos históricos de quiebre, como es el caso de Evita en Argentina y el de la tortura durante la dictadura militar en Chile. En este sentido, hemos podido de alguna forma comprobar que esta línea de lectura y análisis no se agota ni desaparece, porque no se agotan ni desaparecen sus exponentes, referentes y agentes involucrados.

Sería importante notar que junto con el aporte de las propuestas analíticas presentadas en esta tesis, se podría aplicar estas lecturas y conceptos a otras producciones artísticas, abriendo posibilidades de profundizar en fenómenos no necesariamente asociados con quiebres o grandes cambios históricos, sino en instancias temporales que, como asegura Rosemary Jackson, se caracterizan por su aparente calma. Me refiero, concretamente, al presente triunfalista de los Estados neoliberales en el Cono Sur, los cuales, transferidos desde los centros de poder económico globales tienden en forma unidimensional a centrarse en la comercialización de una cultura de consumo que pareciera abarcarlo todo. Al respecto, Gilles Lopovetsky describe el capitalismo postfordista como un espacio social que “no longer encounters any structural, cultural or ideological resistance, and [...] the spheres of social and individual life are reorganized as a function of the logic of consumption” (*Hypermodern* 14). Situados Chile y Argentina en el flujo económico global, los resultados de la implantación del proyecto neoliberal habrían generado esa lógica de consumo, reorganizando la identidad del sujeto como una entidad de consumo indefensa y creando esta situación de aparente calma, en donde sin duda se gestan nuevas formas de representación gótica.

En este sentido, una de las contribuciones de mi trabajo al haber indagado en lo que denomino: el cifrado gótico en estas novelas, es esbozar una plataforma analítica que permita explorar en otras formas de producción literaria, artística o cinematográfica, que igualmente contengan aspectos góticos a ser descifrados. Estos aspectos, propongo, surgen de otros mensajes que en todo momento se van gestando en la periferia, trastienda o subterráneo de las lógicas, pedagogías y convocatorias del Mercado. Planteo que en estos espacios de transgresión, como parecen proponerlo los dos autores analizados, la latencia de lo sobrenatural inexorablemente seguirá transformándose en una inmanencia desafiante, respecto a los espacios higienizados por los nuevos órdenes hegemónicos. En este caso, la cultura del consumo y una perfección social cosmética, de acceso aparentemente irrestricto. Pienso que desde *El castillo de Otranto* a nuestros días, el resurgimiento del espectro insepulto, en cualquiera de sus formas, no ha dejado de rebelarse ante la imposición violenta de cosmovisiones monolíticas, intransigentes y obsesionadas en afanes correctivos, que al mismo tiempo, se han atribuido históricamente la propiedad única de la verdad. Ante la represión y el abuso de poder, la aparición de lo espectral constituiría una forma de reivindicación de la víctima y al mismo tiempo, la articulación de una respuesta al opresor, que de manera cifrada le señala su propio fin, su propia muerte. Así parecen sugerirlo -y desearlo- los dos autores analizados en esta tesis.

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer: El poder soberano y la nuda vida*. España: Pre-Textos, 1998. Print.
- Alazraki, Jaime. “¿Qué es lo neofantástico?”. *Mester*. XIX: 2 (Fall 1990): 21-34. Print.
- Amícola, José. *La batalla de los géneros: Novela gótica versus novela de educación*. Rosario, Argentina. Beatriz Viterbo Editora, 2003. Print.
- Avelar, Idelber. “Alegoría y posdictadura: notas sobre la memoria del mercado”. *Revista de Crítica Contemporánea*. 1 (2004): 81-90. Print.
- Barroni, Otelio, Roberto Vacca. *La Vida de Eva Perón*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1971. Print.
- Bedoya, Manuel. *El general Bebevidas: Monstruo de América*. Santiago de Chile: Editorial Lllamarada, 1936. Print.
- Bergero, J. Adriana. “Interrumpiendo la seducción femenina (lo que ocultan las bellas): Lo gótico espectral y el gótico misógino de Julián del Casal”. *Anales Nueva Época, Departamento de Estudios Globales*. 11. (2008): 195-215. Print.
- . “Espectros, escalofríos y discursividad herida en *El espinazo del Diablo*. El gótico como cuerpo-geografía cognitiva-emocional de quiebre. No todos los espectros permanecen abandonados”. *Modern Languages Notes*. 125. (2010): 433-456. Print.
- Bianco, José. “Sombras suele vestir”. *Antología de la literatura fantástica*. Ed. Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, and Silvina Ocampo. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1967. Print.
- Bienstock, Ruth, Douglas L. Howard. Ed. *The Gothic Other: Racial and Social*



- Constructions in the Literary Imagination*. North Carolina: McFarlan, 2004. Print.
- Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*. Buenos Aires: Emecé, 1969. Print.
- Bombal, María Luisa. *La última niebla, La amortajada*. Barcelona: Seix Barral, 1995. Print.
- Borges, Jorge Luis. "El Aleph". Ed. Julio Ortega, and Elena del Río Parra. México DF: El colegio de México, 2001. Print.
- . "El simulacro". *El hacedor*. Buenos Aires: Alianza Emecé, 1980. Print.
- . Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, eds. *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1967. Print.
- Botting, Fred. *Gothic*. New York: Routledge, 1996. Print.
- . Dale Townshend, eds. *Gothic: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. New York: Routledge, 2004. Print.
- Brown, Marshall. "A Philosophical View of the Gothic Novel." *Gothic: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. Fred Botting, and Dale Townshend, eds. New York: Routledge, 2004. Print.
- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford: Oxford UP, 1990. Print.
- Castle, Terry. "The Spectralization of the Other in the *Mysteries of Udolpho*." *Gothic: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. Fred Botting, and Dale Townshend, eds. New York: Routledge, 2004. Print.
- Cavallaro, Dani. *The Gothic Vision: Three Centuries of Horror, Terror, and Fear*. New York: Continuum, 2002. Print.

- Cerda, Carlos. *El Leninismo y la victoria popular*. Santiago de Chile: Quimantú. 1972. Print.
- . *La traición de los generales*. Bogotá: Suramérica, 1974. Print.
- . *Por culpa de nadie*. Santiago de Chile: Galinost, 1986. Print.
- . *Primer tiempo*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1995. Print.
- . *Una casa vacía*. Santiago de Chile: Alfaguara, 1996. Print.
- . *Sombras que caminan*. Santiago de Chile: Alfaguara, 1999. Print.
- . "Balcones con banderas". Ed. Paulina Wendt. Santiago de Chile: LOM, 2001. Print.
- . *Escrito con L*. Santiago de Chile: Alfaguara, 2001. Print.
- . *El espíritu de las leyes*. Santiago de Chile: Alfaguara, 2005. Print.
- Chávez, Fermín. *Eva Perón sin mitos*. Buenos Aires: Ediciones Teoría, 1996. Print.
- Cisternas, Cristian. "Elementos Góticos en *Una casa vacía* de Carlos Cerda". *Revista Chilena de Literatura*. 76. (2010): 71-91. Print.
- Clemens, Valdine. *The Return of the repressed: Gothic Horror from The Castle of Otranto to Allien*. New York: NY State UP, 1999. Print.
- Cortázar, Julio. *Obra crítica/3*. Madrid: Alfaguara, 1994. Print.
- . "Notas sobre el gótico en el Río de la Plata". *Obra crítica/3*. Madrid: Alfaguara, 1994. 77-87. Print.
- . *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. México DF: Excelsior, 1975. Print.
- Cortés Roca, Paola. "Cuerpos y fantasmas en el imaginario político". *Delirios de grandeza : Los mitos argentinos: Memoria, identidad, cultura*. María Cristina Pons, and Claudia Soria, eds. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2005. Print.
- Davis, Lloyd Hughes. "Portraits of a Lady: Postmodern Reading of Tomás Eloy Martínez

- Santa Evita.*” *The Modern Language Review*. 95. 2 (2000): 415-423. Print.
- “Decreto-ley 4161 del 5 de marzo de 1956”. *El historiador*. Web. abr. 17, 2014.
- De Grandis, Rita. “Evita / Eva Perón: entre la Evita global y la local”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 23. 3 (Primavera 1999): 521-528. Print.
- Demitrópulos, Libertad. *Eva Perón*. Buenos Aires: Biblioteca Política Argentina, 1984. Print.
- Diaz , Gwendolyn. “Making Myth of Evita Perón: Saint, Martyr, Prostitute.” *Studies in Latin American Popular Culture*. 22 (2003): 181-182. Print.
- Ellis, Kate Ferguson. *The Contested Castle*. Urbana: U of Illinois P. 1989. Print.
- Ellis, Markman. *History of Gothic Fiction*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2000. Print.
- Eltit, Diamela. Entrevista. “Diamela Eltit en Ñuñoa”. *El mercurio*. 9 de may. 1998. Web. 20 de abr. 2014. <[https://docs.google.com/file/d/0B\\_DE6imclUD\\_ZjdkNjJjNmQtMGRjZC00N2E0LTg1M2MtOTUzNGU2NjdmYzZh/edit?pli=1](https://docs.google.com/file/d/0B_DE6imclUD_ZjdkNjJjNmQtMGRjZC00N2E0LTg1M2MtOTUzNGU2NjdmYzZh/edit?pli=1)>.
- Foster, David William. “Evita, Juan José Sebreli y género”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 23. 3 (1999): 529-37. Print.
- Foucault, Michel. *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*. New York: Random House, 1973. Print.
- Franco, Jean. *Decadencia y caída de la Ciudad Letrada: La literatura latinoamericana durante la guerra fría*. Barcelona: Debate, 2003. Print.
- Frayling, Christopher. “We live in Gothic times...” Introducción. *Gothic Reader*. Martin Mayrone, ed. London: Tate (2006): 12-20. Print.
- Freud, Sigmund. “The uncanny.” *Collected Papers*. Vol. IV. London: Hogarth, 1953. Print.

- Fuentes, Carlos. *Aura*. Madrid: Alianza cien, 1994. Print.
- . *Inquieta compañía*. México DF: Alfaguara, 2003. Print.
- . "Santa Evita". *Literatura Argentina Contemporánea*. Web. 17. abr. 2014.
- Fuentes Rodríguez, Cesar. *Mundo gótico*. Buenos Aires: Querentena, 2007. Print.
- Fuente del Pilar, José Javier. *Antología del cuento hispanoamericano del siglo XIX*. Madrid: Miraguano, 2003. Print.
- Gehrig, Elizabeth Tedford. *Dark Spaces, Horrifying Places: Gothic Mode in Nineteenth and Early Twenty-Century Latin American Fiction*. Diss. Temple University, 2006. Print.
- Halperín Donghi, Tulio. *Una nación para el desierto argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982. Print.
- Hann, Oscar. "Trayectoria del cuento fantástico hispanoamericano". *Mester*. 19. 2 (Fall 1990): 35-46. Print.
- Hawthorne, Nathaniel. *Young Goodman Brown and Other Tales*. Brian Harding, ed. New York: Oxford University Press, 1987. Print.
- Hennessy, Brendan. *The Gothic Novel*. London: Longman, 1978. Print.
- Hogle, Jerrold E., ed. *Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge UP. 2002. Print.
- Imaz, José Luis de. *Los que Mandan*. Albany: State University of New York Press, 1970. Print.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. New York: Routledge, 1988. Print.
- Kadir, Djelal. *Questing fictions: Latin America's Family Romance*. Minneapolis:

- University of Minnesota Press, 1986. Print.
- . "Same Voices Other Tombs: Structures of Mexican Gothic." *Studies in 20<sup>th</sup> Century Literature*. 1. 1 (Fall 1976): 47-64. Print.
- Kelly, Gary, ed. *Varieties of Female Gothic*. London: Pickering & Chatto, 2002. Print.
- Kendrick, Carolyn. *Life Among Living Dead: The Gothic Horrors of Latin American Literature*. Diss. University of California Los Angeles, 2007. Print.
- Kipnis, Lev. "El transporte público como espacio amenazante en tres relatos de Cortázar". *Neophilologus*. 84 (January 2001): 75-86. Print.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión: Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Trans. Nicolás Rosa, and Viviana Ackerman. México DF: Siglo XXI, 1998. Print.
- Kroll, Judith. *Chapters in a Mythology: the Poetry of Sylvia Plath*. New York: Harper, 1978. Print.
- Laplanche, Jean, and Jean-Bertrand Pontalis. *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona: Labor, 1981. Print.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, 2000. Print.
- . *Hypermodern Times*. Cambridge, UK: Polity Press, 2005. Print.
- Lihn, Enrique. *Pena de extrañamiento*. Santiago de Chile: Sinfronteras, 1986. Print.
- Llopis, Rafael. *Esbozo de una historia natural de los cuentos de miedo*. Madrid: Jucar, 1974. Print.
- Maluenda, Rafael. *El vampiro de trapo*. Santiago de Chile: Zigzag, 1958. Print.
- Martínez, Tomás Eloy. *Santa Evita*. Nueva York: Random House, 1995. Print.
- . "Ficción, historia, periodismo: Límites y márgenes". 2004. Web. 17 abr. 2014.
- McEvoy, Emma. "Gothic Tradition." *The Routledge Companion to Gothic*.

- Catherine Spooner, and Emma McEvoy, eds. London: Routledge, 2007. 7-9.  
Print.
- Michelet, Jules. *Satanism and Witchcraft: A Study in Medieval Superstition*. Trans. A. R. Allinson. New York: The Citadel Press, 2009. Print.
- Milbank, Alison. "Gothic Femininities." *The Routledge Companion to Gothic*. Catherine Spooner, and Emma McEvoy, eds. London: Routledge, 2007. 155-163.  
Print.
- Miles, Robert. *Gothic Writing 1750-1820: A Genealogy*. New York: Routledge, 1993.  
Print.
- . "The 1790s: The Effulgence of Gothic." *Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Jerrold E. Hogle, ed. Cambridge: Cambridge UP., 2002. Print.
- Monleón, José, B. *A Specter is Haunting Europe: A Socio-Historical Approach to the Fantastic*. Princeton: Princeton UP, 1990. Print.
- . "The Dream of Reason." *Mester*. 19. 2 (Fall 1990): 5-20. Print.
- Montalvo, Juan. "Gaspar Blondín". *Antología del cuento hispanoamericano del siglo XIX*. Ed. José Javier Fuente del Pilar. Madrid: Miraguano, 2003. Print.
- Moraña, Mabel, and María Rosa Olivera-Williams, eds. *El Salto de Minerva: Intelectuales, género y Estado en América Latina*. Madrid: Iberoamericana, 2005.  
Print.
- Morris, David B. "Gothic Sublimity." *Gothic: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. Ed. Fred Botting, and Dale Townshend. New York: Routledge, 2004.  
Print.
- Náter, Miguel Ángel. "La imaginación enfermiza: La ciudad muerta y el gótico en *Aura*

- de Carlos Fuentes”. *Revista Chilena de Literatura*. 64 (Abril 2004): 73-89. Print.
- Navarro, Marysa. *Evita*. Buenos Aires: Edhasa, 2005. Print.
- Negrón, María. *Ciudad gótica*. Buenos Aires: Editorial Bajo la luna nueva, 1994.
- . *Museo negro*. Buenos Aires: Norma, 1999. Print.
- . *El testigo lúcido: La obra de sombra de Alejandra Pizarnik*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo, 2003. Print.
- . *Galería fantástica*. México DF: Siglo XXI Editores, 2009. Print.
- Nunca más en Chile: Síntesis actualizada y corregida del Informe Rettig*. Santiago: LOM, 1999. Print.
- Olmedo, Nadina Estefanía. *Ecos góticos en la novela y el cine del Cono Sur*. Diss. University of Kentucky, 2010. Print.
- Onetti, Juan Carlos. “Ella”. Web. 17. abr. 2013.
- Orellana, Carlos. *El siglo en que vivimos*. Santiago de Chile: Planeta, 1999. Print.
- Ortega Caicedo, Alicia. “Los hechizos de Eva Perón”. *El Salto de Minerva: Intelectuales, Género y Estado en América Latina*. Ed. Mabel Moraña, and María Rosa Olivera-Williams. Madrid: Iberoamericana, 2005. Print.
- Ortiz, Dujovne Alicia. *Eva Perón : La biografía*. Madrid: Visto y leído, 1996. Print.
- . “Evita y la orden de desear”. *Mujeres argentinas: el lado femenino de nuestra historia*. Ed. Graciela Batticuore. Buenos Aires: Alfaguara, 1998. Print.
- Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México DF: Fondo de cultura económica, 1983. Print.
- Pérez, Genaro. “La configuración de elementos góticos en *Constancia y Tlactocatzine* de Carlos Fuentes”. *Hispania*. 80. 1 (Marzo 1997): 9-20. Print.

- Perlongher, Néstor. "El cadáver". *Literatura argentina contemporánea*. Web. 17 abr. 2014.
- ."El cadáver de la Nación". *Literatura argentina contemporánea*. Web. 17 abr. 2014.
- ."Evita vive". *Literatura argentina contemporánea*. Web. 17 abr. 2014.
- Pizarnik, Alejandra. *La condesa sangrienta*. Buenos Aires: López Crespo, 1976. Print.
- Pinzón, José. *El vampiro*. Bucaramanga: Meridiano, 1956. Print.
- Poe, Edgar Allan. *Obras en prosa*. Trans. Julio Cortázar. Vol. 1. Madrid: Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1956. Print.
- . *Cuentos 2*. Trans. Julio Cortázar. Madrid: Alianza, 2002. Print.
- Pons, María Cristina, and Claudia Soria, eds. *Delirios de grandeza: Los mitos argentinos: memoria, identidad, cultura*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2005. Print.
- Procter, James, and Angela Smith. "Gothic and Empire." *The Routledge Companion to Gothic*. Ed. Catherine Spooner, and Emma McEvoy. London: Routledge, 2007. 95-104. Print.
- Punter, David. "The Uncanny." *The Routledge Companion to Gothic*. Ed. Catherine Spooner, and Emma McEvoy. London: Routledge, 2007. 129-136. Print.
- Quiroga, Horacio. *Todos los cuentos*. Ed. Napoleón Baccino, and Jorge Lafforue. Madrid: Fondo de Cultura de España, 1993. Print.
- Richard, Nelly. *Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007. Print.
- ."Protestas callejeras y símbolos domésticos". *Revista de crítica contemporánea*. 1 (2004): 159-164. Print.



- Rosano, Susana. *Rostrros y máscaras de Eva Perón: imaginario populista y representación (Argentina, 1951-2003)*. Diss. University of Pittsburg, 2002. Print.
- . “‘Ella’ de Juan Carlos Onetti. Necrofilia y ficción”. *Kipus* 26 (II semestre 2009) 5-17. Print.
- . “Reina, santa, fantasma: La representación del cuerpo de Eva Perón”. *El Salto de Minerva: intelectuales, género y Estado en América Latina*. Ed. Mabel Maraña, and María Rosa Olivera-Williams. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2005. Print.
- Sacca, Zulma. *Canonización literaria del mito Eva Perón. En torno a la trilogía de Tomas Eloy Martínez*. Diss. Universidad Andina Simón Bolívar. 2000. Print.
- Sarlo, Beatriz. *La Pasión y la excepción*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2003. Print.
- Sater, William F., and Simon Collier. *Historia de Chile 1808-1994*. Trans. Milena Grass. España: Cambridge University Press, 1998. Print.
- Savoy, Eric. “The Rise of American Gothic.” *Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Ed. Jerrold E. Hogle. Cambridge: Cambridge UP. 2002. 166-188. Print.
- Shelley, Mary. *Frankenstein*. Ed. Fred Botting. Hampshire: Macmillan, 1995. Print.
- Soria, Claudia. *Los cuerpos de Eva Perón: Anatomía de un país Huérfano*. Diss. University of Southern California, 2002. Print.
- . “La voz de Eva Perón: ¿Qué dice una mujer cuando habla?” *Delirios de grandeza: los mitos argentinos: memoria, identidad, cultura*. Ed. María Cristina Pons, and Claudia Soria. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2005. Print.
- Spooner, Catherine, and Emma McEvoy, eds. *The Routledge Companion to Gothic*.

- London: Routledge, 2007. Print.
- Stoker, Bram. *Drácula*. Madrid: Cátedra, 2005. Print.
- Todorov, Tzvetan. *Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Trans. Richard Howard. Ithaca: Cornell UP, 1975. Print.
- Turcios, Froylán. *El vampiro*. París: Editorial Le livre libre, 1930. Print.
- Walsh, Rodolfo. “Esa mujer”. *Obras completas*. México DF: Siglo XXI, 1981. Print.
- Walpole, Horace. *The Castle of Otranto*. London: Oxford UP, 1964. Print.
- Yurkievich, Saúl. *La movediza modernidad*. Madrid: Taurus, 1996. Print.