

**On the Limits of Populism:  
New Historical Narrative and Infantile Political Subjectivity in “Pink Tide”  
Argentina**

**by**

**Matías Beverinotti**

**A dissertation submitted in partial fulfillment  
of the requirements for the degree of  
Doctor of Philosophy  
(Romance Languages and Literature: Spanish)  
in the University of Michigan  
2016**

Doctoral Committee

Associate Professor Katharine Miller Jenckes, Co-Chair  
Associate Professor Gustavo Verdesio, Co-Chair  
Associate Professor Lawrence M. La Fountain-Stokes  
Associate Professor Sergio Villalobos Ruminott  
Professor Gareth Williams

*A Nicolás y Daniel, esos dos soles siempre presentes en este paisaje gris*

## **Acknowledgements**

Me resulta imposible no dejar de pensar que lo que escriba en los siguientes párrafos no sólo no será original, sino que además de su monotonía, será inescapablemente injusto a las personas e instituciones que merecen mi infinito agradecimiento. Haciendo ya esa aclaración, sí quisiera remarcar que cada persona que aparece aquí me marcó cada una a su manera cual cicatriz, cada una con su perfección irrepitible. Más allá de este agradecimiento con sabor a despedida, quiero agradecer a cada uno el aporte hecho para que yo haya podido alcanzar un objetivo que no es de ninguna manera personal ni individual.

Antes que nada quisiera agradecer a la Universidad de Michigan de Ann Arbor y al departamento de Romance Languages, que me aceptó para hacer el doctorado. También a la Rackham Graduate School que me dio la oportunidad de becarme en diferentes ocasiones, sea para ir a conferencias o para tener tiempo para pensar sólo en la disertación como cuando me dieron la “Rackham Humanities Research Fellowship” y la “Rackham One Term Dissertation Fellowship.” Las becas y las conferencias a las que pude ir fueron muy importantes para poder agudizar lo que quería decir cuando ni siquiera yo lo sabía. Ambos recursos me dieron el lujo de tener la libertad de pensar.

Respecto al trabajo de la disertación, quiero expresar mi mejor y más sincero agradecimiento a todos los miembros del comité: Kate Jenckes, Gustavo Verdesio, Gareth Williams, Lawrence La Fountain y Sergio Villalobos-Ruminott. Cada persona a

su manera, ha sido crucial para alcanzar el objetivo. Primero, a los dos chairs Kate y Gustavo, por haber trabajado siempre de manera profesional y poner siempre los intereses del estudiante por sobre todas las contingencias, algo lamentablemente inusual en nuestra profesión. La seriedad de ambos en su relación conmigo como entre ellos, hicieron que este trabajo sea el fruto sólo de una discusión constante de mí, conmigo mismo.

A Kate le agradezco su constante predisposición y profesionalismo frente a las ideas más disparatadas e irrisorias que se me ocurrían dos minutos antes de verla en su oficina. También le agradezco la eterna paciencia para dejarme poner todas mis ideas sobre la mesa para llegar casi siempre al mismo punto de llegada: “Matías, ya está, ahora hay que escribir.” También la gigante ayuda con mis textos en inglés, especialmente en la preparación en mi entrada a ese lugar abstracto llamado “mercado.” Por último, nunca me voy a olvidar la conversación que tuvimos después de la defensa de tesis. Aunque lo que hablamos no fuera tan importante, sí tuviste un gesto muy importante para mí, al igual que al tomar la dirección de la defensa. ¡Muchas gracias!

A Gustavo, o el mejor crítico de Rock como me gusta decir, le esto eternamente agradecido por diferentes motivos. Sigo pensando que si no hubiese sido por él, yo nunca hubiera llegado aquí. De alguna manera, ha sido un mentor y un amigo (no necesariamente en ese orden) del que he aprendido de textos coloniales, de rock, de jazz, de literatura, de ciencia-ficción, de cine, de ajedrez, de política y de vinos, sólo para mencionar algunos. Admiro su entusiasmo y curiosidad por siempre estar conociendo algo nuevo, sea novela, película o la canción del gusanito. Él es lo más parecido de lo que he visto en mi vida, a un “Renaissance man.” Le agradezco haber sido la puerta de

entrada a tantos fanatismos nuevos que tengo desde que lo conocí. Por otro lado, la predisposición siempre profesional de estar abierto a reunirse, corregir textos y hasta hacer un cuasi independent study, aunque sea para leer “lo básico”, como alguna vez me dijo en una noche lluviosa. Tu amistad y generosidad profesional fueron fundamentales para poder surfear las olas más difíciles de este mar de nieve. Siempre tuviste intervenciones justas y precisas, sin nunca dejar de poner en primer lugar mis intereses y mi futuro bienestar. Nunca faltó una palabra de aliento cuando estaba mal, la recomendación de un texto cuando faltaba información, o una intervención para volver a ponerme en mi lugar cuando me atrapó el conocido síndrome de creerme “la última coca-cola del desierto”, tan común entre estudiantes graduados. ¡Gracias por tanto!

A Gareth le agradezco primero todo lo que aprendí, ya sea en su clase de Derrida, las entrañables reuniones en su hospitalario hogar o las precisas intervenciones que tuvo en diferentes reuniones sobre el trabajo hecho. También quiero agradecerle el hecho que se haya predispuesto a seguir siendo parte del comité después de los exámenes preliminares y de estar siempre con las puertas abiertas tanto de su casa como de su oficina. Más allá que en algún que otro momento no la hemos pasado del todo bien, el trabajo serio y sostenido que lo caracteriza, hizo que hoy podamos ver el pasado y quizá (con un poco de chispa) podamos reírnos de él.

A Larry quiero agradecerle haber aceptado ser parte del comité. Fue un complemento muy importante durante la defensa de tesis para construir más puentes posibles para ver dónde este proyecto puede ir. También quiero agradecerle una lectura fina, atenta, detallada y profesional que tuvo de la tesis que fue fundamental para que ella

no sea publicada con errores graves en mi escritura, como por ejemplo, haber confundido un apellido con el nombre de un navegador de internet. Muchas gracias.

“Last but not least” quisiera agradecer a Sergio a quien tuve el placer de conocer por primera vez en LASA Chicago, y con quien desde entonces no ha hecho otra cosa que demostrar una generosidad intelectual incansable de la que (como dice Gustavo) en toda conversación uno se lleva por lo menos el nombre de un texto de tarea. Todos coincidimos en consenso implícito, que su intervención fue crucial para que este trabajo tome mayor seriedad de la que tenía. Al mismo tiempo, su generosidad también derramó intensas conversaciones de café, mate y almuerzos, de las cuales siempre aprendí o me llevé algo de utilidad a la tesis o para mí mismo, más allá de sentir esa constante sensación de impotencia por encontrarme como Borges, frente a una interminable biblioteca. También su predisposición para la escucha, el compartir sin reparos ni jerarquías, hacen de mi relación con él una que nunca se vio teñida por la verticalidad institucional, más allá de mi profundo respeto y admiración a su trabajo y a su familia: La Marlene, La Martina y El Félix. Aunque no hemos trabajado mucho tiempo juntos, sí ha sido un trabajo sostenido y placentero, haciendo de esta tensión, de las mejores experiencias pedagógicas que he tenido. No tengo palabras para agradecerle su generosidad profesional y personal sin condiciones, incluso, aunque haya llegado a Michigan a menos de seis meses de la defensa final de la tesis.

Después quisiera agradecer a tres personas que fueron cruciales también para poder concretar este proyecto. Primero al “quinto beatle” del comité: Shannon Dowd (y Carlos). Su compañerismo sumado de meditadas lecturas, muchísimo feedback y tiempo dedicado a esta disertación, me ha beneficiado para mejorar puntos flojos o preguntarme

a dónde iba. Su confianza, amistad, inteligencia y sinceridad hicieron de nuestros intercambios algo tan fructífero como era el feedback de mis mentores. Tengo la suerte de decir que ella es una de las mejores promesas de nuestro campo, aunque no por eso [yo] haya descubierto la pólvora. A ella le agradezco la lectura y el tiempo dedicado a estos párrafos (¡Se leyó hasta los agradecimientos!). Gran compañera, amiga, persona e intelectual. Mil gracias, aunque sé que con quinientas te alcanzan. También quisiera agradecerle a la profesora, chair, quinta pata de todo comité de Español (y más) y valiente guerrera (como alguna vez dije en público, aunque en otro idioma), Cristina Moreiras-Menor. Siempre hospitalaria y atenta a poder ayudar a todos los estudiantes, como lo hizo conmigo en una tarde nevada sin que nadie se lo pidiese, cuando me dijo: “Matías, ahora debes resurgir como el Ave Fénix.” Aunque espero no haberlo hecho porque si no más de un mueble se hubiera quemado, sin duda fue esa reunión –cual rito de pasaje– el inicio de otra cosa que estaba por salir y hoy es tinta. ¡Muchas gracias por siempre estar! Y también, a una persona que no sólo quiero y admiro como digo siempre, y de quien aprendí muchísimo más que en tres doctorados: Lucía Naser. Este doctorado me dio la oportunidad no sólo conocerla y de ahí que elijamos ser compañeros de vida durante un tiempo (junto a Tiburcio y La Vomi), sino además de conocer su siempre aguda inteligencia y trabajo duro que me hicieron aprender y aprehender más de lo que nunca hubiese imaginado, ya sea por llevarme de los pelos (sí, antes había más) a ver *Einstein on the Beach* o a ver un video de Antolín. Siempre admiré su talento y desenvoltura, que siempre hicieron salir el sol sea en Michigan o en aquel paisito ubicado al oriente del río Uruguay. Los inviernos juntos en Ann Arbor, los veranos/inviernos de Montevideo (en aquella destartalada pero entrañable casa en Piedras de Afilar) y aquellos

breves pasos por Buenos Aires y La Paloma, sé que de alguna manera me hicieron mejor persona. Ella ha sido fundamental para cambiar de piel y de a poco, convertirme en quien quiero ser. A ella debo crecer de maneras en que no esperaba ni imaginaba. Espero haberle devuelto don, aunque sea en parte. A las tres, infinitas gracias.

Tampoco quisiera dejar de agradecer a quiénes también fueron muy importantes en este proceso anterior a mi llegada a Michigan. Primero, a la otra mitad de mis padres de Colonial, Santa Arias. Desde un primer momento, su apoyo fue crucial para superar la maestría, y cuya amistad sigue intacta incluso a más de seis años de haberme ido de Lawrence. Siempre a su manera me cuidó intelectual y personalmente, sin nunca pedir moneda de cambio. Es un ejemplo como persona como para la profesión y agradezco a quien tiró lo dados (aún si me llevó a Kansas) al hecho que llegamos juntos al mismo departamento. ¡Gracias Santita! También a Jorge Pérez, quien siempre generoso, me dio uno de los mejores consejos que se le puede dar a alguien cuando uno está en la decisión de dónde quiere estudiar. Una tarde de soleada, fuera de horas de oficina y sacando fotocopias a un libro sobre Almodóvar, me dijo: “Matías, el dinero no es el capital del estudiante graduado.” Desde entonces lo repito. Hasta el momento no he tenido la oportunidad de devolver el don. Espero algún día poder hacerlo. ¡Gracias “español”! Y por último, dentro de una lista eterna de profesores de la Universidad de Buenos Aires, a mi maestro Marcelo Pompei, a quien conocí como profesor de filosofía antes que fuese estrella de cine. Él me hizo aprender a leer filosofía y literatura, y mirar películas sin miedo, entrar en “el seminario de los jueves” y es quien sigo citando cada vez que la oportunidad demanda. También a quienes fueron parte de esos grupos de cine y filosofía, y a mi familia postiza, Analía Vilches y María Arzola.



Mi llegada a Ann Arbor comenzó con lo que se solía llamar “Recruitment Weekend.” Ahí, apenas llegado me hicieron jamón del medio de un sándwich uruguayo-argentino Marcelino Viera y Federico Pous. Cuando los conocí en casa de Cristina y Gareth, ante la mirada complaciente de Maxime Foerster quien hacía con la cabeza diciendo que sí “como si fuera un martillo dándole a un clavo”, entendí que ser parte de ese trío nos hacía de una diáspora rara pero que hacía sentido. Y lo hizo. Tanto las extensas sesiones de mates (incluso una con nieve un 7 de abril) como los generosos consejos y la aguda mirada crítica de ambos, fueron muy importante para mí para ver el horizonte de dónde debía llegar. A Fede le agradezco la intención siempre de discutir cualquier texto y su pasión por siempre estar poniendo el cuerpo, aunque la situación no lo amerite. Sus pasiones contagian y acompañándolo, uno siempre sabe que está luchando por lo correcto, aunque yo haya sido el único en su historia en Ann Arbor con quien discutió fuerte. Sí, Fede también grita. También le agradezco su infinita hospitalidad y a dejarnos a todos compartir la felicidad que emana de su casa al ser amigos de Jenny y tíos de Iris y Luna. De quien fue mi compañero de oficina me llevo la tenacidad por el trabajo y la pasión por la opinión y el intercambio. Su generosidad junto con su perspicacia teórica y crítica, junto a las sesiones de psicoanálisis no pedidas, fueron de enorme ayuda a mi adaptación a Ann Arbor. Siempre atento y pendiente de cómo dar una mano o una opinión que ayude a quien llegaba. También Marce me ha abierto con mismo aprecio las puertas de sus casas y poder conocer más a la hermosa familia que ha sabido formar con Leyre Alegre y mi amigo Nicolás. Mateo no tiene el placer de conocerme, pero ya habrá oportunidad. ¡Mil gracias muchachos!

También cuando llegué a Ann Arbor conocí a gente de generaciones anteriores y de otros campos que ayudaron a este proceso. Primero, mi amiga entrañable y (TAN) boricua, Lorena Estrada-Martínez (y Jason Torrey quien también sufrió nuestra amistad), y a otra amiga también entrañable, más boricua y gran poeta, Mara Pastor. De ambas me llevo su diferencia, siempre abiertas a que nos encontremos en diferentes partes del mundo (sea la isla o Boston) y que no podamos dejar de sentir que el tiempo no ha pasado entre nosotros. Todavía recuerdo con gran cariño aquel taller de escritura (T.N.T.) que tuvimos junto a Moisés Vaca y a Christian Kroll. Qué vueltas que da la vida. ¡Quién diría que esa iba a ser mi casa durante nueve meses pocos años después y que íbamos a ser vecinos! También quisiera agradecerle a otro resorte a mi llegada a Ann Arbor, proveniente de la República Oriental del Uruguay: Ofelia Ros. Durante estos años, sea en Ann Arbor o en encuentros casuales, siempre me dio una palabra justa sin importar que sea incómoda, lo que siempre me demostró personalidad y sinceridad. Cada gesto mínimo que tuvo conmigo dio justo en el clavo sin darse cuenta. Recuerdo sus certeras apreciaciones tanto como ella las mías. Hoy, un poco lejos y ya madre, podemos recordar con cariño aquellos momentos de soledad acompañada en su departamento de third o en su oficina. No me quiero olvidar de mi compañero de casa durante ese frío primer año, Martín Vega, cuyo estoicismo respeto y admiro, más no comparto. Y tampoco quiero dejar de mencionar a grandes amigas como son Erika Almenara y Rachel Ten Haaf, ambas grandes luchadoras de la vida que me enseñaron mucho con su espíritu guerrero y amistad, y quienes me hicieron sentir en una navidad, el real sentido y valor de ser parte de “la comunidad de los que no tienen comunidad.” También agradecer a la gente que me recibió con todo afecto y respeto de generaciones anteriores y me trató con suma igualdad

en todo sentido: Laura Herbert, Brian Whitener, David Collinge, María Robles-Gila, Anna Mester, Angélica Serna, Christian Kroll, Erika Almenara (el mejor pollo de Ann Arbor), Rachel Ten Haaf, Javier De Estrambasaguas Monsell, Robert Wells, Gabriel Horowitz, Alejandro Quin-Medina, Aaron Boalick y Talía Dajes.

Durante el segundo año vivimos con Lucía Naser y Mariano Olmedo Gómez (oriundo de Vallecas) en casa de la familia Pous. Me emociono cuando pienso en todo lo que compartimos en tan poco tiempo. A pesar de ser de orígenes, personalidades y gustos tan diferentes, siempre recuerdo ese intenso año con mucho cariño por la pequeña comunidad que pudimos y supimos formar. El tiempo dijo que de los tres, sólo yo me quede por estos pagos, aunque eso no borró el impacto que estas dos personas y personajes maravillosos dejaron en la comunidad Annarborita. De ambos, aunque de manera muy diferente, todavía se escucha el susurro de su sombra.

Con los años forjé una relación familiar de hermandad con tres personas a las que siempre me honraron con su amistad y su agudeza crítica. Primero, Pedro Aguilera-Mellado, a quien conocí apenas llegado, que después de reírse de mi acento y contarme que le gustaba Roberto Goyeneche –más allá de no saber quién era “El Polaco”– forjamos una amistad hermanada. Pedro me abrió toda puerta posible de su vida a la que sólo podía responderse con el mismo gesto. Durante estos años, él me dio la oportunidad de conocer quién era, quién había sido, a su familia (María, Pepi y Pedro) y quién (no) quería ser. Crecimos juntos en este viaje. Más allá de los altos y bajos, siempre estuvo presente como amigo para dar una mano ya sea de manera personal y/o intelectual (como aquél 13 de Diciembre del 2015 cuando apareció en mi casa para calmarme antes de la defensa de tesis). También me dio la oportunidad de estar para él. Habiendo pasado

momentos complicados, sin duda le depara un gran y merecido futuro personal (con Kate, ¡a quien le presenté!) y profesional...y *lo sabe*. Como músico, es un gran filósofo. El otro hermano que encontré en Ann Arbor fue Alejo Stark. Como siempre cuento, vivíamos en la misma calle allá en Villa Adelina, pero nos vinimos a encontrar acá, conociéndonos en una reunión del sindicato. Desde entonces forjamos una amistad que con poca gente tuve la oportunidad de tener. Su tenacidad y compromiso siempre invita a una discusión inteligente y a correspondientes acciones como consecuencia, dos admirables características que casi no corresponden a nuestra época. Por suerte ha reconsiderado su camino y nos beneficia a todos con su presencia en nuestro campo: mientras que esté en las humanidades, ellas estarán a salvo. Y también aquí quiero agradecer a la que fue mi compañera de oficina durante tantos años, Ludmila Ferrari. Siempre me sentí afortunado de ser preguntado cuando ella tenía alguna que otra duda menor (de las que no abundan) acerca del próximo paso a tomar. Su inteligencia, capacidad artística y desenvoltura me enriquecieron más de lo que ella piensa, además de lo que aprendimos uno del otro y juntos en esas intensas y espontáneas sesiones de terapia sin reloj. A ustedes tres, les agradezco su amistad sin interés a nivel personal e intelectual. Sin ustedes, el trabajo más allá de la tesis hubiera sido insostenible, aunque siempre me llevaba algo guardado en el bolsillo de lo que cada uno sabiamente me supo compartir.

Las generaciones que siguieron a la mía trajeron a Ann Arbor nuevos estudiantes con quienes conformamos una comunidad vertical (no entendida ella por jerarquía sino por antigüedad) con la que conformamos un grupo de trabajo dinámico y sostenido. Gracias a esto pudimos hacer después de mucho trabajo y esfuerzo, la que creo que fue la mejor conferencia Fraker durante los años que estuve aquí. También esta instancia me

servió para familiarizarme más y en grupo con el trabajo de Joan Copjec, para poder relacionarlos mejor con la utilización que hizo Ernesto Laclau de ellos, más allá que ella misma piense que él la leía mal. Esta experiencia conjunta fue de las mejores que he tenido como estudiante graduado, y fue crucial para darle una vuelta de tuerca al pensamiento de Laclau en relación con su “plenitud mítica” del tercer capítulo. Por esto, y por tantas horas de trabajo y post-trabajo compartido, quisiera agradecer a Juan Leal-Ugalde, Ludmila Ferrari, Pedro Aguilera-Mellado, Félix Zamora-Gómez, Priscila Calatayud-Fernández, Roberto Vezzani y Travis Williams.

Un párrafo especial –y quizá el más– lo merecen mis dos comunidades inoperantes. La primera conformada por Priscila Calatayud-Fernández (Vol Ti) y Félix Zamora-Gómez (Felix Crowley), siendo yo como outsider, el tercer vértice del triángulo. Pris, quien me aguantó un año más (y yo a ella), me acogió desde el primer momento, soportando mis locuras y ansiedades frente a las situaciones más bobas. Aunque su pasión por demostrar sus opiniones es indefiniblemente abrumante, siempre su energía estuvo puesta en dar una mano empática frente a una situación en la que se veía reconocida, siendo Ann Arbor, Alcoi, en un tren a Valencia o una ruta a Pontiac. Su esfuerzo por el bienestar de los otros se refleja en la pasión por su trabajo y una intensa ansiedad como Borges frente a la biblioteca o por estar a la sombra de alguien: “tranquila, ten la tranquilidad de un río de campo.” Siempre le voy a agradecer sus intenciones de hija protectora y aquellas interminables charlas de política donde ella siempre estuvo equivocada. También le agradezco siempre el deseo de compartir lo nuevo que leyó o vio, sus poemas o su pasado. Siempre expuesta sin intereses. Ojalá algún día entienda que si no encuentra eco no es porque sea rara, sino porque es única. No se da cuenta de lo que

promete. Como le dijo Piazzola a Ferrer: tiene un misil entre las manos. Con Felipe, quien me aguantó menos, tuvimos momentos desde las muertes musicales del 2016 cuando estábamos escuchado Bowie el día anterior a que se nos fuera, o cuando se fue el príncipe. Momentos fuertes que dejan cicatrices en el alma para saber que el pasado fue cierto. Al menos, como decía Spinetta, sirvió para darnos un abrazo inocentemente. Aprendí de su valentía y desenvoltura por la que toma con la misma seriedad el conocimiento de comics, de una serie de parodia Nazi o a Malevich. Ojalá siga en este camino que está emprendiendo: el arte latinoamericano necesita de su mirada. Nos debemos un grupo de improvisación: quizá en otra vida. Debo a ellos siempre tener abierta las puertas de su casa para tomar un descanso de la escritura, pero que siempre nos llevó a situaciones inesperadas, sea los competitivos partidos de Rumi, improvisaciones en las que quemamos un anillo en Mordor, a pensar las condiciones de explotación y la posible revolución del siglo XXI por la superación de la figura del trabajador o a hacer un grupo musical que siempre está viniendo: LVP o LPV. Su acogimiento y cariño fueron fundamentales a la hora de dejar de trabajar sin dejar de trabajar. Les estoy muy agradecido por haber sido tan amigos y tan compañeros, al grado que era con ellos con quien compartí mis momentos más difíciles, aunque con ellos cualquier drama se convertía en comedia en cuestión de minutos. La otra es la que me recibió en Buenos Aires sin pedir nada a cambio: Mariana Arzola, Julieta Lista y Mariano Larralde. Si no fuera por ellos y el lugar que me ofrecieron para que pueda escribir y compartir en Buenos Aires –incluso durante el primer año después de un momento difícil–, dos tercios de la disertación no hubiera sido posible. Siempre respetuosos con este raro trabajo que uno tiene, fueron los tres un soporte fundamental para que uno

pueda hacer lo que tiene que hacer y también aprender a parar la pelota y entender que existe vida más allá de la pantalla de la computadora. Su aprecio y predisposición hacen sentir que cualquier riqueza es poco a su lado (“con ellos soy, rico gratis” decía un amigo de Mariano), y que estando en su compañía, a uno lo invade la sensación que con muy poco todavía podemos aspirar a tener un mundo mejor. También, me enseñaron a reencontrarme con el lugar de donde vengo pero de otra manera, redescubriendo sensaciones, olores y pensamientos que remiten a una activa y divertida nostalgia de una infancia que nunca tuve. Sin ser parte de ambos grupos igualitarios y heterogéneos, no hubiera llegado al final de la tesis: Literal. Tampoco sin la ayuda de mi psicólogo Giovanni Minnonne y al gran trabajo que hizo al contener mi insania y hacerme entender que la realidad no es sólo como yo la miro.

Ahora, más aleatoriamente, quisiera agradecer a mis padres, sin quienes (literalmente) no podría estar acá, y a mis hermanos. A Daniel y a María Elena (que es como una hermana más), y en especial a mi hermano Javier quien me apoyó incondicionalmente desde que comencé en este camino y sin su apoyo no podría haber superado más de una situación difícil durante todos estos años. Nunca faltó de parte suya una palabra de aliento o quizá algún motivo para seguir peleando. Él nunca entendió que en más de una ocasión, era él en realidad quien sacaba el agua del bote. Además, gracias a él y al amor que se tienen con María Esbri, me hicieron tío de Nicolás y Daniel durante el tiempo de la escritura de la disertación, dos seres hermosos cuya mirada contrapicada demanda tomar la responsabilidad de dejarles un mundo mejor.

También quisiera agradecerles a las nuevas generaciones, Andrew Johnson, Lauren Darnell, Raquel Parrine, Marisol Fila, Ignacio Canosa (que es un estudiante más),

Jason Grant, Persephone Hernández-Vogt y el tiempo que me dio, Silvina Yi y Juanita Bernal. A las personas con las que hablamos estos temas más allá del departamento como Ignacio Villagran, Eduarda Araujo, Michelle Fournier, Esteban Rozo, Vicente Sánchez-Biosca, Claudia Soria, John Kraniauskas, Patrick Dove, Eduardo García y Daniel Noemi-Voionmaa (y Louise y Tiago). También a las personas de generaciones anteriores que siempre me han tratado como un igual en las conferencias donde presenté este trabajo, como Fernando Velázquez-Pomar, Ana Ros, Mónica López, Manuel Chinchilla, Sebastián Díaz, Orlando Betancort, Luis Martín Cabrera y Patricia Keller. A las compañeras de trabajo y supervisoras, María Dolores Morillo, María Dorantes y Rashmi Rama. También a Marco Bruschtein por siempre estar cuando lo necesité. A los aportes de gente de otros lugares como Julio Ariza, Gerardo Muñoz, Ezequiel García Leal, Tatiana Arguello, Matías Ortíz Figueroa y María Ximena Postigo. A quienes me ayudaron con el mercado de trabajo, David Collinge, Shannon Dowd, Rudy Pradenas y César Pérez (que vieron a un pastor), Juan Leal Ugalde, Roberto Vezzani, Pedro Aquilera-Mellado, George Hoffman, Kate Jenckes, Gustavo Verdesio, Gareth Williams, Sergio Villalobos-Ruminott, Federico Pous, Marcelino Viera, Priscila Calatayud Fernández y Persephone Hernández-Vogt. Todos me dieron una mano para entender qué era esto del trabajo de buscar trabajo y de la ansiedad que genera estar tirando flechas al vacío. También a los profesores, compañeros y amigos cuyas conversaciones no tenían límite temático ni de horario, sea en casa de Cristina y Gareth o en un bar cualquiera, teniendo como excusa cualquier evento sólo para crear memorias juntos: Juan Leal-Ugalde, Alejandro Herrero-Olaizola (incansable consejero), Jaime Rodríguez-Matos, Ludmila Ferrari, César Pérez, Félix Zamora-Gómez, Priscila Calatayud-Fernández,



Roberto Vezzani, el apasionado Travis Williams (sí, él también se enoja), Pedro Aguilera-Mellado, Lucía Naser, Mariano Olmedo-Gómez, Giorgio Bertellini, Gavin Arnall, Alina Clej, Vincenzo Binetti, Enrique García Santo Tomás, Juli Highfill, Geroge Hoffman, Daniel Nemser, Susan Abraham, Mattia Beghelli, Ana Sabau, Javier Sanjinés, Teresa Satterfield, Shannon Dowd, Gustavo Verdesio, Cristina Moreiras-Menor, Gareth Williams, Sergio Villalobos-Ruminott, Javier Castro-Ibaseta, James Carter, Alejo Stark, Juan Carlos de los Santos Plata (¡qué nombrecito!), Andrew Johnson, Arcelia Gutierrez, Raquel González, Jaime Hernández, Ignacio Huerta, Joel López-Rivera, Francesca Minnone, Luis Miguel de los Santos, Anna Mester, Roberto Mosciatti, Sabrina Righi, Roxabel Ramón, Alessia Salamina, Martin Ruiz Mendoza, María Robles, Alessia Salamina, Angélica Serna (y a Josh a su adorable hija), Emily Thomas, Silvina Yi, Juanita Bernal, Brian Whitener, David Collinge, Gabriel Horowitz, Federico Pous, Marcelino Viera, Lauren Darnell, Raquel Parrine, Marisol Fila, Ignacio Canosa, Karen (y Charlie) Frazer, Nilo Couret y tanta otra gente que ya no recuerdo. Por último, al personal administrativo sin quienes no sabríamos qué hacer: Katie Hayes, Stephanie Goetz, Christopher Gale, Carissa Van Heest, Linda Burger, Shannon Davis y a esta altura, lamento sinceramente si me olvido de alguien. Sepan disculpar.

Ha sido un camino largo desde que llegué Ann Arbor y como dije antes, no serán justas estas palabras para compensar la amabilidad con la que me han honrado cada una de las personas e instituciones anteriormente mencionadas. Ya cerrando, quisiera agradecer a tres personas. A Eva Perón, sin quien esta tesis no se hubiera sido posible. A mí, porque realmente me esforcé mucho por y para esto. Y usted que llegó hasta aquí y que ahora tiene el desafío de continuar leyendo el trabajo que sigue, cuya entrega no

interrumpe su evolución. Nunca fue mi intención trabajar en esto con la idea que tenga un fin o con la pretensión de conseguir un diploma que cuelgue mortalmente de una blanca pared que, como suelo decir, caiga anónimamente cuando llegue el terremoto. Mi único impulso fue hacer un aporte crítico por más mínimo que fuese, para entender un poco mejor los hilos invisibles de la situación política sudamericana en pos de sacar a la región de su derrotero de injusticias y corrupción: máquina generadora de muertes evitables. Más allá de semejante objetivo, quizá pueda servir para que anime al trabajo intelectual cuya soledad siempre tiene la necesidad de la conexión y el contacto con colegas y amigos, de la que esta disertación no ha sido la excepción. A todos, ¡muchas gracias!

## Table of Contents

Dedication.....	ii
Acknowledgements.....	iii
List of Figures.....	xx
Introducción: Nuevo Populismo Histórico y Cuerpo en la “Marea Rosada”.....	1
Capítulo I. Dos santas para el neoliberalismo peronista.....	23
Capítulo II. Ley y Revolución: la construcción de una nueva hegemonía en <i>Eva Perón: la verdadera historia</i> de Juan Carlos Dezanso.....	85
Capítulo III. “El peronismo es un (re)sentimiento”: pastoreo, carne y anulación de la política en el nuevo discurso histórico del Kirchnerismo.....	149
Conclusión: ¿A la izquierda de quien se encuentra el giro a la izquierda de la “marea rosada”?.....	229
Obras citadas.....	238

## List of Figures

- Figure 1.** Foto del quincuagésimo aniversario de la *Unidad Educativa Eva Perón* de la ciudad de *El Alto* en Bolivia, 7 de Mayo del 2013.....2
- Figure 2.** Plano medio de dos cuidadores en el velorio de Juan Duarte en *Eva Perón: la verdadera historia*.....99
- Figure 3.** Contra-Plano medio de Juana Iburguren en el velorio de Juan Duarte en *Eva Perón: la verdadera historia*.....99
- Figure 4.** Plano de Juan Perón llegando a la Casa Rosada el 17 de Octubre de 1945 en *Eva Perón: la verdadera historia*.....105
- Figure 5.** Contra-Plano militares en contra de Juan Perón cuando llega a la Casa Rosada el 17 de Octubre de 1945 en *Eva Perón: la verdadera historia*.....105
- Figure 6.** Plano Eva Perón enfrentando a las señoras de *La Sociedad de Beneficencia* en *Eva Perón: la verdadera historia*.....106
- Figure 7.** Contra-Plano las señoras de *La Sociedad de Beneficencia* enfrentan a Eva Perón en *Eva Perón: la verdadera historia*.....106
- Figure 8.** Plano, Juan Perón cena con Eva Perón en *Eva Perón: la verdadera historia*.108
- Figure 9.** Contra-Plano, Eva Perón cena con Juan Perón en *Eva Perón: la verdadera historia*.....108
- Figure 10.** Plano J. W. Cooke cena con Eva Perón en *Eva Perón: la verdadera historia* ..108
- Figure 11.** Contra-Plano Eva Perón cena con J. W. Cooke en *Eva Perón: la verdadera historia*.....108
- Figure 12.** Plano del publico peronista durante el “Cabildo Abierto del Justicialismo” el 22 de Agosto de 1951 en *Evita: la otra mirada*.....136
- Figure 13.** Contra-Plano Juan y Eva Perón durante el “Cabildo Abierto del Justicialismo” el 22 de Agosto de 1951 en *Evita: la otra mirada*.....136

<b>Figure 14.</b> Plano de Juan Perón durante el “Cabildo Abierto del Justicialismo” en <i>Eva Perón: la verdadera historia</i> .....	<b>136</b>
<b>Figure 15.</b> Contra-Plano de Eva Perón durante el “Cabildo Abierto del Justicialismo” en <i>Eva Perón: la verdadera historia</i> .....	<b>136</b>
<b>Figure 16.</b> Plano Eva Perón haciendo campaña en la <i>Escuela Superior Peronista</i> en <i>Eva Perón: la verdadera historia</i> .....	<b>137</b>
<b>Figure 17.</b> Contra-Plano del público escuchando a Eva Perón haciendo campaña en la <i>Escuela Superior Peronista</i> en <i>Eva Perón: la verdadera historia</i> .....	<b>137</b>
<b>Figure 18.</b> Plano del Padre Benítez hablándole al público peronista por la muerte de Eva Perón en <i>Eva Perón: la verdadera historia</i> .....	<b>138</b>
<b>Figure 19.</b> Contra-Plano del público peronista escuchando al Padre Benítez por la muerte de Eva Perón en <i>Eva Perón: la verdadera historia</i> .....	<b>138</b>
<b>Figure 20.</b> Altar a Eva Perón en la sala “Mito” el <i>Museo Evita</i> .....	<b>183</b>
<b>Figure 21.</b> “Mito blanco y negro” en la sala “Mito” del <i>Museo Evita</i> .....	<b>183</b>
<b>Figure 22.</b> Vestido de Eva Duarte de Perón en la sala <i>La razón de mi vida</i> en el <i>Museo Evita</i> .....	<b>187</b>
<b>Figure 23.</b> Óleo <i>Retrato oficial de Eva Duarte</i> (1948) de Numa Ayrinhac.....	<b>187</b>
<b>Figura 24.</b> Mapa del <i>Museo del Bicentenario</i> .....	<b>192</b>
<b>Figura 25.</b> Néstor Kirchner extiende la mano al pueblo que llega a salvar en el <i>Museo del Bicentenario</i> .....	<b>199</b>
<b>Figure 26.</b> Néstor y Cristina Kirchner abrazados con el pueblo salvado de fondo en el <i>Museo del Bicentenario</i> .....	<b>199</b>
<b>Figure 27.</b> Plano del pueblo el 17 de Octubre de 1945 en <i>Eva de la Argentina: de una bandera a la victoria</i> .....	<b>208</b>
<b>Figure 28.</b> Contra-Plano Juan Perón pueblo el 17 de Octubre de 1945 en <i>Eva de la Argentina: de una bandera a la victoria</i> .....	<b>208</b>
<b>Figure 29.</b> Juan Pueblo y la Justicia Social dan nacimiento al peronismo y a una nación en <i>Eva de la Argentina: de una bandera a la victoria</i> .....	<b>208</b>
<b>Figure 30.</b> <i>La creación de Adán</i> de Miguel Ángel.....	<b>208</b>

**Figure 31.** Foto “Marcha de las antorchas” por la muerte de Eva Perón en Plaza Miserere, el 29 de Julio en 1952.....212

**Figure 32.** “Marcha de las antorchas” en *Eva de la Argentina: de una bandera a la victoria*.....212

**Figure 33.** Eva niña en *Eva de la Argentina: de una bandera a la victoria*.....214

**Figure 34.** Eva Perón en *Eva de la Argentina: de una bandera a la victoria*.....214

**Figure 35.** Eva Perón ayuda a la niña Eva a entrar el ferrocarril en *Eva de la Argentina: de una bandera a la victoria*.....215

## **Introducción**

### **Nuevo Populismo Histórico y Cuerpo en la “Marea Rosada”**

*quid enim minus figuratum quam vera libertas?*

Quintiliano

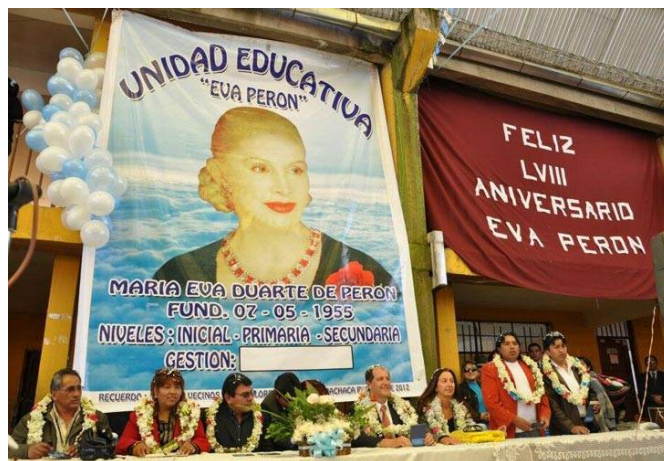
(De institutione Oratoria)

*Hay que hacer pedazos lo que permite el  
juego consolador de los reconocimientos*

Michel Foucault

(“Nietzsche la genealogía y la historia”)

El 7 de Mayo del 2013 se festejó el quincuagésimo octavo aniversario de la *Unidad Educativa Eva Perón* de la ciudad de *El Alto* en Bolivia, homenajeando también el natalicio de la “abanderada de los humildes” quien le da nombre y misión a la entidad educativa boliviana. De la celebración participaron estudiantes, profesores, la directora Betzabe Peñaloza, la concejala Delia Peñaloza, el presidente de la Casa Argentina Hugo Almeida y hasta el embajador argentino en Bolivia Ariel Basteiro. La homenajeada se hizo presente con una gigantografía que colgaba tras la mesa de los invitados de honor del evento (ver figura 1) y en otros afiches, de los que más tarde el embajador Basteriro se jactó orgulloso en su cuenta de facebook.



Lo que muestra a claras esta divertida –más preocupante– anécdota, es cómo las mismas imágenes representativas pertenecientes al peronismo original de los años cuarenta y cincuenta, logran generar en el siglo XXI la misma organización afectiva y de los cuerpos del poder despótico concentrado en el líder que hizo de Eva Perón un “puente de amor” entre él (Juan Perón) y su pueblo. Pero además de mostrar el peso que sigue recayendo en este símbolo que hace a una fija organización de lo simbólico, esta situación vivida en El Alto muestra las dos metamorfosis que ha sufrido la utilización de esta imagen. La primera es que al igual que ya lo habían hecho las generaciones post-primer peronismo –como por ejemplo la resistencia y juventud peronista de los años sesenta y setenta–, esta imagen hace presente una ausencia constitutiva que produce una unión espiritual (Laclau “The Death and Resurrection of the Theory of Ideology” 16). La representación de Eva une a los cuerpos en una teleología, cuya continuidad, legitima quien pueda satisfacer demandas acumuladas en su nombre. Por otro lado, esta anécdota muestra el peso que han tenido los contenidos culturales para representar el pasado en las últimas décadas, ya que quien aparece en la imagen no es Eva Perón sino Nacha Guevara, quien había representado a la líder peronista para el musical *Eva, el gran musical*



*argentino*, reestrenado en el 2008<sup>1</sup>. Este yerro administrativo muestra que una de las formas más influyentes de la legitimación del poder se produce hoy por la narrativa histórica, representada en contenidos culturales.

Esta situación nos es útil para presentar el problema de este trabajo. Lo que observaremos a través de los capítulos siguientes es cómo funciona el nuevo discurso histórico en los últimos años en Argentina (desde el Consenso de Washington<sup>2</sup> hasta el presente), intentando problematizar cuál es su función política, ya sea que se trate en su aspecto teleológico como en la organización de los cuerpos en el cuerpo de lo político. Al mismo tiempo, observaremos las diferentes formas de manipulación y utilización de este discurso histórico, ya que no siempre ha sido la misma. En otras palabras, estas formas de representación histórica también tienen su propia historia. Por último, no veremos al caso argentino como uno aislado ni especial, pero sí paradigmático para ejemplificar y descifrar una matriz histórica de utilización del pasado en los últimos años por los gobiernos de la “marea rosada”. Más que apuntar a sus formas, aquí tenemos el objetivo de llegar a sus límites para observar críticamente la manera en que este discurso es parte de un conjunto de discursos hechos desde estos nuevos progresismos, tanto para legitimar su ocupación del poder gubernamental como para disciplinar una subjetividad política y su capacidad de irrupción política.

### **El nuevo discurso histórico de la “marea rosada”: dos cuerpos para un populismo**

---

<sup>2</sup> John Williamson llama “Consenso de Washington” a una serie de diez políticas económicas para sacar de la crisis económica que arrastraban diferentes países en vías de desarrollo, a partir de la caída del socialismo y el muro del Berlín. Su nombre se debe a que este paquete de reformas estaba vigilado por un conjunto de instituciones ubicadas en Washington D.C.: el Fondo Monetario Internacional, el Banco Mundial y el Departamento del Tesoro Estadounidense. Algunas de las reformas eran la disciplina fiscal, redirección del gasto público, privatización de empresas estatales, desregulación, etc. Para más ver John Williamson “What Washington Means by Policy Reform” en *Latin American Adjustment: How Much Has Happened?*.

Muchos trabajos ya han aportado suficiente material y profundidad analítica a la problemática política y cultural del peronismo. Tales son los casos de Daniel James, Mariano Ben Plotkin, Valeria Grimberg Pla, Alejandro Horowicz, Javier Auyero, Claudia Soria, Edgardo Dieleke y Paola Cortés Rocca, Marcela Gené, Carlos Altamirano, Túlio Halperín Donghi, Silvia Sigal y Eliseo Verón, Milciades Peña, León Rozitchner, Mathew Karush, Oscar Chasmosa, John William Cooke, José Pablo Feinmann, Ezequiel Martínez Estrada, Carla Kriger, Omar Acha, John Kraniauskas, Tamara Falicov, y tantos otros a quienes no hacemos justicia aquí. Entonces podríamos preguntarnos, ¿qué es lo que puede aportar un nuevo trabajo sobre peronismo? Es aquí donde vale la pena hacer una aclaración. Este no es un trabajo sobre peronismo. Por el contrario, intenta explicar el por qué de la vuelta del movimiento, ya entrado el siglo XXI, al mismo tiempo que la forma y las tecnologías de poder que lo legitiman no son de su exclusividad, sino que pertenece a un fenómeno regional post-neoliberal que es el que se pretende interpretar en última instancia.

Salvando las distancias entre sí, podemos ver el surgimiento de estos nuevos populismos como una corriente de países que reaccionan –cada uno con su particular cultura local– a mismos problemas. Según Fernando Coronil y Claudio Lomnitz el “giro a la izquierda” que ejercen los nuevos populismos de la “marea rosada”<sup>3</sup>, son consecuencia de la victoria del capitalismo neoliberal (que se manifiesta en la idea de Francis Fukuyama del fin de la historia) y la derrota del socialismo a nivel global. El vuelco al libre mercado y a la globalización neoliberal a partir del “Consenso de

---

<sup>3</sup> Si bien pueden verse a Argentina, Brasil, Chile, Bolivia, Brasil, Uruguay y Ecuador como los países más importantes de este giro, no hay que descartar otros como la presidencia interrumpida de Fernando Lugo en Paraguay (2008-2012), la reelección de Daniel Ortega en Nicaragua (1985-90, 2007-Presente) o la elección perdida de Andrés Manuel López Obrador en México por menos de un punto en 2006.

Washington”, genera la concentración exponencial de poder y aumento de corrupción en la región, que trae como consecuencia profundas crisis económicas y de representación política. No es casualidad que la reacción sea –como dice Lomnitz– de corte populista y anti-imperialista, pero que al mismo tiempo apunta a aumentar su popularidad mediante la idea del desarrollo macro-económico y ampliando la capacidad de consumo. Otro aspecto en común y que es el más importante para nuestro trabajo, es que todos estos nuevos populismos reaccionan a la muerte de la historia con un nuevo discurso histórico desde el Estado, útil a la nueva conformación de un pueblo y la legitimación del poder.

Para Fernando Coronil, este nuevo “giro a la izquierda” hace subsistir la idea de progreso y futuro imaginado, haciendo a un horizonte de expectativas que limita el campo de lo posible (232). Esto sucede porque el nuevo discurso histórico es útil a interpretar al presente como período de re-fundación de la nación, lo que lo convierte en una segunda chance para conseguir sus mismos objetivos originales (Lomnitz). En otras palabras, estos nuevos populismos hacen a la presencia de espectros del pasado para construir e interpelar a un pueblo encausándolo hacia un orden teleológico, en nombre de poner el tiempo en orden y redimir el pasado, como diría Derrida. Tal es el caso boliviano que ubica a Evo Morales como heredero de quinientos años de resistencia anti-colonial, el caso venezolano que asocia a Hugo Chávez con el liderazgo heroico de Bolívar, el chileno que identifica a Michelle Bachelet como continuadora del socialismo de Salvador Allende, el brasilero donde Luiz Inacio Lula Da Silva quien basa su popularidad en la imagen de Getulio Vargas, el uruguayo donde José “Pepe” Mujica glorifica a José Artigas y el argentino donde Néstor Kirchner asume la presidencia bajo la bandera mesiánica del peronismo mientras Cristina Kirchner lo consigue siendo heredera de Eva

Perón (Coronil 248). En suma, el nuevo giro a la izquierda de la “marea rosada” se legitima como heredera de los remanentes de esa discursividad fundacional cuyas promesas no han sido cumplidas (Lomnitz). Al apropiársela, auto-legitiman la ocupación del poder por identificarse como quienes heredan y continúan ese proyecto fundacional (donde se quiera colorar su origen) que se vio interrumpido –en particular por el neoliberalismo– en su función teleológica. “Facing a groundless future, the Left must repeatedly ground itself in the past” (Coronil 249).

A pesar de no querer aquí contradecir tanto a Coronil como a Lomnitz, podemos observar que todos los casos anteriormente mencionados –con la excepción de Bolivia que merecería un trabajo aparte–, todas las resurrecciones de íconos del pasado que funcionan como significantes vacíos para la construcción de un pueblo para la “marea rosada”, tienen la particularidad que son personajes históricos<sup>4</sup>. Son estos símbolos donde la “marea rosada” encuentra una relación directa entre presente y pasado, pero que depende de él (Balibar 41). Es en estos símbolos donde los nuevos populismos latinoamericanos encuentran la forma de interpelar y organizar los afectos, ya sea con el fin de formar o mantener una hegemonía política. Con ellos se forma una identidad de grupo y se crea una subjetividad política nacional que entiende al presente como la culminación del pasado: “...to see ourselves as the culmination of that process, was the only one possible, that is, it represented a destiny. Project and destiny are two symmetrical figures of the illusion of national identity” (86). Sin embargo, no es una etnicidad ficticia como dice Balibar –o no solamente esta– la que se crea a partir de esta

---

<sup>4</sup> Como hemos dicho anteriormente, esta característica del “giro a la izquierda” también puede observarse en movimientos y partidos políticos que no lograron ocupar el poder, como por ejemplo el Andrés Manuel López Obrador que como candidato PRD (Partido de la Revolución Democrática) quien se remontaba a la herencia y continuidad del proyecto populista de Lázaro Cárdenas o el Movimiento Zapatista que basa su levantamiento en la figura de Emiliano Zapata.

relación entre pasado y presente, sino que esto sucede por la construcción de lo que legalmente se ha llamado *persona ficta*.

En su libro *The King's Two Bodies* Ernst Kantorowicz explica las diferentes formas por la que la soberanía monárquica –ya sea poniendo en el centro de la cuestión a la ley, a la persona o al poeta– se legitima y renueva en su distribución de roles y status (*dignitas*) mediante a la creación de dos cuerpos del rey. Por un lado, tenemos a una abstracción construida que es el resultado de una ficción (Kantorowicz 6) que como significativo amo, no sólo organiza lo simbólico de lo político por su trascendencia, sino también naturaliza ese orden del *corpus*. La *persona ficta* (o *persona representata*) es según Kantorowicz, la que representa a una *universitas* sin cuerpo (306). Es ella la que garantiza durante el *interregnum* que produce la muerte del rey, la continuidad (o perpetuidad) soberana del pueblo a quien por naturaleza (*natura et gratia*) lo lidere, volviéndose su presencia una necesidad (*necessitas*). En otras palabras, existen dos cuerpos para dos naturalezas: un cuerpo ficticio que organiza un orden simbólico como si fuese natural la organización de poder que su presencia demanda, y un cuerpo natural –en estado natural de descomposición– que ocupando el lugar de esa *persona ficta* satisface y reanuda ese orden natural de la organización del poder, convirtiendo al *phusis* en *nomos*.

Etienne Balibar compara lo que él llama etnicidad ficticia con la *persona ficta*, en el sentido en el que ambos son una fabricación narrativa del pasado, aunque la primera es la que pertenece al Estado-Nación. Para Balibar, la etnicidad ficticia de la nación, al igual que la *persona ficta*, “...represented in the past or in the future *as if* they formed a natural community, possessing of itself an identity of origins, culture and interests which transcended individuals and social conditions” (96). En este sentido, lo original que trae

la “marea rosada”, es que su legitimación política se encuentra en la creación de una nueva *persona ficta*, en la que el nuevo discurso histórico tiene la función de generar una continuidad teleológica entre pasado y presente porque el presente es una sucesión dinástica que hace legítima su ocupación del poder que más tarde observaremos con la temática de la encarnación. Tanto la creación de esta abstracción como su satisfacción carnal tiene como función primaria la de conservar la distribución de roles sociales (*dignitas*). Hábilmente, Eric L. Santner lee este paso del poder soberano a la biopolítica en el hecho que la conservación de los dos cuerpos –ahora– del pueblo, hace a su propia inmunidad (10-2). La creación de esta *persona ficta* no tiene diferencias con el paradigma moderno inmunitario que produce la creación del *Leviathan* de Hobbes. La doble función del nuevo discurso histórico es entonces, por un lado, la construcción de un nuevo bloque hegemónico pero que por otro, opera de forma policíaca, utilizando la terminología de Jacques Rancière, en el sentido que impide la política como encuentro o lucha a favor de la redistribución más igualitaria de lo sensible. Lo que pretende este trabajo es ver cómo la “marea rosada” (tomando de ejemplo a Argentina) conforma una nueva hegemonía por la legitimación producida por un nuevo discurso histórico que es el que devela una dinastía oculta entre personajes históricos del pasado con los del presente. Ello conserva (e inmuniza) el orden del *corpus* de lo político de manera que pretende impedir la política, entendida como el desacuerdo que habilita a una distribución más igualitaria de lo sensible. En otras palabras, este trabajo busca explicar la relación y funcionalidad que genera la relación dialéctica entre lo individual y lo universal, cuya identificación se legitima mediante la idea de sucesión dinástica y cuya fuente de legitimación es el nuevo discurso histórico que la “marea rosada” produce desde el Estado, que emerge de

contenidos culturales simultáneos al auge del neoliberalismo y la muerte de la historia en la región.

El nuevo discurso histórico que devela y por ello legitima una continuidad dinástica entre líderes del pasado y del presente, que emerge como una de las reacciones a las consecuencias del neoliberalismo en la región, no es exclusivo de Argentina aunque sí es un caso paradigmático de estudio. Esto sucede no porque sea un ejemplo excepcional, pero fiel a su tradición, sí es un caso distinto en intensidad. Por un lado, Argentina fue uno de los países modelos en seguir el mandato neoliberal de apertura de mercado del “Consenso de Washington” mediante a la privatización de empresas públicas, endeudamiento externo, desregulación del empleo, etc., lo que trajo como resaca la peor crisis económica, política y social en la historia del país, y en la región, en esta época. Por otro lado, la respuesta a esta situación fue el retorno del peronismo en su forma Kirchnerista que incluso logra superarlo en materia de números y hasta en años de continuidad en el poder. Entonces, al ser este un trabajo sobre el resurgimiento de este movimiento populista como uno entre otros que suceden simultáneamente en la región, la particularidad de este caso nos puede ayudar a entender mejor la matriz histórica producida por la “marea rosada”, y con ello, la subjetividad política que pretende producir, junto con sus límites que tiene esta nueva formación identitaria por la articulación histórica.

Sin embargo, ni esta utilización del pasado por parte de los nuevos gobiernos populistas en la región, ni sus íconos, salen de la nada. Por el contrario, su presencia se debe a una utilización presente de narrativas anteriores. Como observaremos, estas narrativas coexisten con el “fin de la historia” neoliberal, siendo su emergencia una que

pretende refutar de forma independiente, la hegemonía de su contexto. Más tarde, serán ellas cooptadas por el folklore producido por estos gobiernos populares. En otras palabras, este uso de la historia también tiene su propia historia.

### **Laclau y Rancière: una democracia en disputa**

Este trabajo se encuentra en la intersección de la teoría política de Ernesto Laclau y de Jacques Rancière. En más de una ocasión –y con mucha razón– el teórico argentino ha dicho que su trabajo sobre el populismo y el del filósofo francés, tiene muchos puntos en común (*La razón...*303). Sin embargo, son en aquellos puntos de desencuentro entre sus teorías de la política donde este trabajo hará énfasis para ver las formas de articulación de la “marea rosada” desde su discurso histórico.

En la teoría política de Ernesto Laclau, populismo y democracia son sinónimos en un mismo proceso de persuasión narrativa. La popularidad depende de la articulación de una cadena equivalencial de demandas sociales que se unifican para llenar parcialmente a un significante vacío (Laclau *La Razón...*95-7). Esta cadena se vuelve más popular cuanto más larga sea la lista de demandas que unifica, pero por más grande que sea, nunca llena de sentido al significante vacío que la articula: por ejemplo, libertad, democracia, etc. La cadena apunta a llenar el significante vacío alcanzando así una “plenitud mítica”, a la que Laclau compara con la vuelta al origen de la unión con la madre que muestra la teoría psicoanalítica de Joan Copjec (*La razón...*143-4, 148). La “plenitud mítica” es inalcanzable ya que no se puede volver al origen, siendo esta carencia constitutiva una que siempre va mutando en el contenido de sus demandas pero nunca alterando la estructura de su acumulación, y por ello, de popularidad. La inclusión



ilimitada de estas demandas sociales abre la posibilidad para Laclau –y Chantall Mouffe– a un socialismo del siglo XXI.

Por otro lado, para Jacques Rancière las diferencias sociales se manifiestan en una distribución desigual de lo sensible como consecuencia de la ocupación de lugares sociales diferentes, haciendo que sólo algunos sean parte del sentido común mientras otros pertenecen a una parte que no tiene parte ya que son invisibles al sentido común y su voz sólo hace ruido (*The Politics of Aesthetics* 12). A diferencia de la teoría populista de Laclau, Rancière piensa que el proceso de acumulación de popularidad no es lo político o la política, sino que es a eso a lo que él llama policía (*Disagreement* 28). Por otro lado, la política es la irrupción producida como desacuerdo (*mésentente*) que actúa sobre el sentido común o el consenso que intenta conservar la policía. Al suspenderse el desacuerdo, se suspende también la política, lo que termina reduciendo a la acción política a la competencia por la popularidad de una casta de profesionales, que no altera a la distribución de lo sensible.

La primera diferencia entre ambas teorías es su relación con el consenso o sentido común. Mientras que para Laclau es la creación y la ampliación de un sentido común interpelado por un significante vacío lo que hace a la popularidad para la toma del poder (y con ella la posibilidad de la satisfacción de demandas), para Rancière es la ruptura o interrupción del consenso el que es producido por la acción política democrática. En este sentido, hay al menos tres aspectos a enfatizar en estas diferencias. El primero, que es donde se materializan ambas teorías, es en la función que el consenso tiene sobre el tiempo. La teoría de Laclau no hace a la satisfacción de demandas sino a la articulación popular y populista que promete satisfacción, en el sustento de la tensión uno y otro. Para

Rancière, es exactamente la ruptura, la irrupción del desacuerdo sobre el sentido común por la parte que no tiene parte, lo que hace que la política que sea por naturaleza, democrática. Mientras Laclau apunta a la acumulación de demandas sociales que sostiene en el tiempo una específica arquitectura de las relaciones sociales, para Rancière la política es directamente la que rompe o interrumpe este orden de relaciones.

La segunda diferencia es –como consecuencia de la primera– lo que cada teoría piensa de la función de los movimientos sociales. En la actualidad del capitalismo posindustrial, los movimientos sociales son quienes toman un rol central para mostrar y presionar al Estado para satisfacer diferentes demandas sociales. Para Laclau, si los movimientos sociales no combinan su lógica horizontal por otra vertical que es la que corresponde a la hegemonía, se vuelven obsoletos para crear cambios a largo plazo (*The Rethorical...9*). En cambio, para la teoría de Rancière, la mera irrupción de cualquier movimiento social que irrumpa con su demanda creando el desacuerdo, activa la política democrática mediante la acción, lo que bajo ningún aspecto significa la muerte del movimiento ni de la actividad política de la organización. La diferencia entre ambos es que el pensamiento de Laclau legitima a los nuevos populismos post-levantamientos populares como son los de Diciembre del año 2001 en Argentina o el 15-M en España, para articular esas demandas sociales acumuladas para volverlas parte de la agenda de un partido, teniendo como objetivo no la satisfacción de la misma sino la ocupación del poder y el sostén de su popularidad, mientras que para Rancière es la mera interrupción la que abre el sentido común a lo indefinido sin impedir la posible ocupación de poder ni la acumulación de desacuerdos a largo plazo.

Por último, para Rancière existen tres tipos de políticas: la *arquipolítica* inventada por Platón que es una política del origen en la que la distribución de roles sociales depende y se mantiene por el origen de los sujetos (*Disagreement* 65). La *parapolítica* relacionada con los pensamientos de Aristóteles y Hobbes, que parte de la imposibilidad de que todos sean iguales en la *polis*, lo que hace a una estructura piramidal y representativa del poder, que hace posible la ocupación de la administración del poder por tiempo limitado, dependiendo de la competencia y la popularidad (75). Por último, la *metapolítica* (la única política) se produce por develar la mentira de la falsedad política por el litigio del desacuerdo (81). Es esta política la que se manifiesta con el objetivo práctico de la producción de una igualdad sin reservas y una democracia real. Pero el pensamiento populista de Laclau, que es el que domina en los nuevos populismos de la “marea rosada”, se relaciona directamente primero con *parapolítica* ya que no se juzga la estructura piramidal de poder siendo su problema principal la construcción de una cadena equivalencial de demandas sociales para ocupar ese poder. Segundo, el fenómeno de la “marea rosada” supo explotar una nueva narrativa del pasado donde esa ocupación de poder se relaciona con nuevos orígenes del proyecto nacional desarrollista y sus personajes representantes, a lo que los nuevos representantes del pueblo vienen a encarnar para recomponer una imposible “plenitud mítica”, convirtiéndolos en legítimos ocupantes de la punta de la estructura de poder piramidal representativa. Esto hace a la articulación y representación populista del poder, una más cercana a la posdemocracia, donde se puede elegir la representación política que convive con un fuerte desinterés y apatía hacia la interrupción política del desacuerdo democrático. En otras palabras, como puede observarse en todos los países de la “marea rosada”, la lógica populista

representativa de la teoría política de Laclau, opera victoriosamente en su articulación populista pero es obsoleta a los propios fines que promete, creando un sujeto político cuya voz sólo puede ser escuchada si es parte del coro homogéneo que articula la construcción de un bloque hegemónico, como veremos más adelante.

En suma, mientras uno apunta a la acción política del desacuerdo, el otro lo hace hacia el acuerdo de mayor popularidad conservado siempre las estructuras representativas. Lo que observaremos a través de este trabajo es cómo una nueva narrativa del pasado que es en primera instancia contra-hegemónica, se convierte en oficial para legitimar y mantener la popularidad de un nuevo bloque hegemónico. La estrategia que utiliza es la de entrecruzar *arquipolítica* con *parapolítica* para así anular policíacamente la política como desacuerdo, produciendo un tipo específico de subjetividad política sin voz ni cuerpo. Por lo tanto, es en el desacuerdo entre estas dos teorías, en desentendimiento de entre lógicas políticas y policiales, donde se encuentra este trabajo.

### **Contexto del caso argentino: del “modelo de partida” al “modelo de llegada”**

No hay nada más alejado de la realidad que ver al pasado y a su escritura como algo dado, y no como constructor de lazos y conexiones de un complejo tejido social, que está siempre mutando y en constante cambio. Las nuevas teleologías post-dictatoriales producidas en Argentina reaccionan desde la producción cultural independiente a la muerte de la historia neoliberal, poniendo el acento en una nueva crisis de representación que deriva en un nuevo populismo al que terminará siendo el más extenso y popular de la historia política del país. Por lo tanto, debemos remontarnos tanto al retorno a la democracia para entender plenamente los cambios sufridos en las formas de acercarse al pasado como también su posterior utilidad política.

El fin de la última dictadura militar en Argentina no sólo encierra en su “nunca más” la imposibilidad de la llegada de una nueva irrupción dictatorial para solucionar los problemas de la democracia, sino que con ello trae la imposibilidad de una revolución. Esto hace de la disputa por la popularidad hegemónica, el territorio de lo político por excelencia. O para verlo en términos de Laclau, la política se practica en la construcción de un bloque hegemónico popular cuyo discurso crea una cadena popular de demandas sociales que esté articulada por un significante vacío. Es en este plano es donde el radicalismo vence sobre el peronismo<sup>5</sup> entrada la democracia. Sin embargo, la primavera democrática –sin transición–, no duró mucho.

Durante su gobierno el radicalismo sufre reiterados intentos de golpe de estado, trabas a todos sus proyectos por el peronismo en el senado, mientras que la imagen de este último comienza a reproducirse desde la cultura. Desde del golpe de Estado de 1955 –auto-denominado *Revolución Libertadora*– que sacó a Perón del gobierno, y el posterior decreto 4161/56 que prohibía hasta la mención del peronismo, este movimiento queda reprimido de la política argentina siendo al mismo tiempo determinante desde las sombras. Al llegar la democracia a principio de la década del ochenta, el peronismo reaparece lentamente en contenidos culturales, representado por su símbolo más famoso: Eva Perón. Pero será a la llegada de Carlos Menem al poder (1989-99) cuando estos contenidos culturales (en su mayoría hagiográficos) sobre la ex primera dama emergen con una explícita función política.

El neoliberalismo vestido de modernización peronista por la gobernación menemista, se vuelve indiscriminadamente a las políticas neoliberales institucionalizando

---

<sup>5</sup> Aquí es clave la no aceptación de la firma a un indulto a los militares de la última dictadura que sí quería hacer el peronismo.

la “muerte de la historia”. Esta muerte de la historia se presentó bajo la idea de modernización política que se legitimaba como la síntesis política y económica entre izquierda y derecha, lo que hace surgir una oposición contra-hegemónica manifestada desde la cultura con nuevos contenidos históricos. Si coincidimos con Balibar en que la formación de la nación depende al mismo tiempo de una hegemonía política, económica y cultural (90), podemos afirmar que la aparición de estos nuevos contenidos históricos desde el campo de la cultura, tienen una marcada posición contra-hegemónica desde dónde se comienza a plantear una revolución cultural que se materialice en una nueva hegemonía también del campo económico como político. En otras palabras, el creador de contenidos culturales, al igual que el poeta, es un constructor de realidad o representa la realidad por el orden real que da a lo simbólico en su producción mimética (Santner 45). Lo que enfatizan estos nuevos contenidos culturales es generar un quiebre con el discurso hegemónico de muerte de la historia, y así conformar un poder constituyente que quizá se transforme en constituido. Sin embargo, esta revolución cultural, es una que en este momento no tiene partido. Por lo tanto, lo que enfatizan estos contenidos hagiográficos que contradicen a su gobernación de contexto es, por un lado, un orden trascendental del *corpus* de lo político organizado por esta *persona ficta* que en su actualidad se encuentra vacío o mal encarnado, lo que demanda el cambio de gobernación por no ser fiel a ese orden trascendental (*dignitas, universitas*) al que se debería (*necessitas*) encarnar. En última instancia, lo que muestran estos nuevos contenidos históricos es un orden trascendental-natural de organización de poder que en su contexto, se encuentran insatisfechos. Esto legitima el vaciamiento de la estructura ya que el este discurso

histórico demuestra que entre el liderazgo actual y la *persona ficta* creada desde narrativa histórica, no existe continuidad.

Estas narrativas que des-legitiman la gobernación neoliberal de contexto, construyen un pueblo que queda a la espera de quien llegue para satisfacer esta organización trascendente. La oposición al contexto político de estos contenidos culturales, no tenía una alternativa material o partidaria que satisfaga su estado de indignación frente a su coyuntura política. Lo que ellos ponen al descubierto es un programa y una ética que debe ser retomada, pero no así la cara de quien pueda hacerlo. Por lo tanto, como observaremos, esta estrategia discursiva no es nueva al peronismo, sino que él y su “modelo de llegada” como lo llaman Silvia Sigal y Eliseo Verón (29), legitimaban su ocupación del poder por seguir un orden trascendente de lo político. Extendiendo esta idea, este trabajo observa que por un lado, las narrativas históricas producidas en la última década del siglo pasado que tienen como personaje principal a Eva Perón, construyen una trascendencia en lo político que demuestra históricamente cómo el liderazgo político se encuentra vacío en relación a lo que debería ser (*dignitas*). A este período llamaremos siguiendo a Sigal y Verón como “modelo de partida.” Luego, al producirse el levantamiento popular de Diciembre del año 2001 que tiene como consecuencia el renacimiento del movimiento político populista más grande de la historia latinoamericana, ese “modelo de partida” se satisface en su propio movimiento inmunológico, por un “modelo de llegada,” cuya satisfacción es demostrada por estos nuevos contenidos históricos producidos –principalmente– desde la cultura con apoyo estatal, que legitiman al actual liderazgo político, por ser la reencarnación de Eva Perón, lo que garantiza la continuidad de una teleología anteriormente interrumpida. Estos dos

períodos que van desde la última década del siglo pasado hasta la crisis del 2001 y desde la reconstrucción populista del peronismo de entonces hasta el presente, hacen a este movimiento pendular entre partida y llegada que conserva la organización conocida del *corpus* de lo político por la negación del cuerpo como veremos más adelante. A la conclusión que llegaremos es que este nuevo discurso histórico producido y desarrollado por la cultura es crucial al renacimiento y mantenimiento de este movimiento político populista, siendo también común a la “marea rosada”.

Este nuevo fenómeno político regional genera una nueva Historia efectiva (*wirkliche historie*), que de manera policíaca, se inscribe en los cuerpos pero negándolos. Como dijimos, esta nueva narrativa del pasado organiza el *corpus* de lo político suturando una organización determinada de la distribución de lo sensible, ya que en su reinscripción del contrato social moderno, delega el poder popular en un *Leviathan* que organiza e interpela de forma demagógica y piramidal, la distribución de los cuerpos que niega el propio cuerpo: “El demagogo está conducido a la negación del cuerpo con el fin de establecer la soberanía de la idea intemporal: el historiador está conducido a borrar su propia individualidad para que los otros entren en escena y puedan tomar la palabra” (Foucault “Nietzsche...” 22). La función última de esta narrativa es la de la organización de los cuerpos en un cuerpo de lo político que rechaza al propio cuerpo y de su exposición, lo que sería consecuentemente, la anulación de la política entendida ella como desacuerdo. Las formas de pensar y sentir donde actúan estas narrativas, hacen a una articulación histórica que conserva esquemas causales que reanuda el consenso al precio de crear un sujeto político sin voz, sin escritura y sin cuerpo. En otras palabras, se crea un sujeto incapaz de generar disidencia, a-político, que no puede salir de su misma



relación edípica de dominación que siempre tuvo, lo que reduce su lugar a la condición de infante.

Los primeros dos capítulos muestran y problematizan la emergencia de este nuevo discurso histórico que nace para contrarrestar el neoliberalismo de contexto, maquillado de modernización peronista. Aquí tomaremos dos novelas y una película como representantes de la intervención y demandas que tiene este nuevo discurso histórico contra-hegemónico que tiene como centro de su temática a Eva Perón. Por un lado, mostraremos cómo la novela de Abel Posse *La pasión según Eva* y la película de Carlos Desanzo con guión de José Pablo Feinmann *Eva Perón: la verdadera historia* son en realidad cara y contra cara de una misma demanda histórica de época. El primero es un ejemplo claro y representativo de época donde la narrativa personal del mito nacional se devela por la suma de sacrificios que la convierten en santa, lo que hace a un paroxismo crítico de la política de contexto donde el presente se representa como uno difamador de su mandato ético. Según esta hagiografía, dicho mandato sacrificial sólo puede satisfacerse mediante al retorno o reconstrucción del Estado de Bienestar construido por el peronismo original. Por otro lado, el caso de la película de Desanzo responde de manera local a la repentina fama global de este mito nacional, pero su narrativa hagiográfica se utiliza para hacer una crítica al peronismo neoliberal de contexto, al que se le responde por la reconstrucción del peronismo revolucionario del que Eva Perón y John William Cooke son su causa original. En ambos casos se propone a la narrativa hagiográfica como excusa para la continuación de una ética que representa una teleología política interrumpida, en la que se enfatiza el lugar de poder hegemónico ocupado o vacío de quien pueda responder como heredero a la continuación teleológica del proyecto

político iniciado por este mito y la construcción de un nuevo bloque hegemónico puede hacer llegar a quien pueda satisfacer esta –o estas– teleología por encarnar al mito. Por lo tanto, estas dos narrativas hacen a lo que aquí llamamos “modelo de partida”, donde las relaciones de poder y el orden afectivo del *corpus* de lo político sigue organizado de la misma manera, pero se encuentra a la espera de quien arribe para ser satisfecho, en contra de lo que sucede en la gobernación y las políticas neoliberales de contexto.

Como podemos observar, los dos casos anteriores utilizan la narrativa hagiográfica de Eva Perón para criticar a la política neoliberal de su contexto, al mismo tiempo que dan como solución la reconstrucción de una teleología perdida, que hace a la construcción de un pueblo en el presente que se encuentra a la espera de la llegada de un nuevo líder que encarne a la trascendencia permanente representada por la construcción de esta *persona ficta*. Sin embargo esta “muerte de la historia” también obtiene como respuesta, narrativas que proponen un nuevo acercamiento al pasado. Tal es el caso de la novela de Tomás Eloy Martínez *Santa Evita*, donde la narración de la historia personal del mito y las vicisitudes de su cadáver termina siendo sólo una excusa para dar una crítica diferente. Aquí sostendremos que esta novela propone una organización diferente del *corpus* de lo político ya que, en contra de la interpelación vertical por parte de este significativo vacío, la narrativa se abre a la exposición horizontal de los cuerpos que se haría por una *excritura*, lo que tendría como consecuencia una nueva forma de organizar la comunidad y la relación afectiva entre sus miembros. Paradójicamente, esta novela es hasta el momento la más vendida, traducida y criticada de la historia argentina.

En el tercer y último capítulo saltamos de ver cómo parte de este nuevo discurso histórico que antes era contra-hegemónico, se vuelve discurso de Estado tras el

levantamiento popular producido en Diciembre del año 2001 y la consecuente reconstrucción del peronismo. Esto se produce porque ese “modelo de partida” se convierte en “modelo de llegada”, rehaciendo el carácter mesiánico que es constitutivo del peronismo, al mismo tiempo que se reutiliza o recicla un discurso histórico ahora con un nuevo final, que devela una dinastía oculta en la que el líder que llega es capaz de encarnar al líder ausente, y así continuar su teleología, suturando el orden social y su distribución de lo sensible. En otras palabras, este nuevo discurso histórico producido desde el Estado legitima a esta nueva hegemonía populista porque redime un orden y una soberanía original, lo que hace de su función policíaca ya que impide el desacuerdo político, y con ello, tanto la re-distribución de lo sensible como la posibilidad de superar una subjetividad política infantil sin voz ni cuerpo. Esto lo demostraremos por un lado en el pasaje que se produce desde la creación del *Museo Evita* que culmina con una imagen clara que representa al “modelo de partida”, al *Museo del Bicentenario* donde se expone la satisfacción vía la encarnación de esa ausencia como manda el “modelo de llegada”. Por otro lado, analizaremos la película *Eva de la Argentina: de una bandera a la victoria* de María Seoane, que es el texto hagiográfico producido con fondos del Estado, que mejor legitima el presente político como “modelo de llegada” vía la encarnación.

Por último, llegaremos a la conclusión el discurso histórico demostrado en este caso –como uno representativo de la “marea rosada”–, muestra al mismo tiempo que su nuevo discurso histórico no es nuevo sino que es una respuesta al neoliberalismo y a su muerte de la historia, y también que su posterior reciclaje no sólo legitima su poder por ser parte de una dinastía oculta que la narrativa devela, sino que además eso produce una organización del deseo y del *corpus* de lo político, cuya funcionalidad política no necesita

ni desea una re-distribución de lo sensible. En otras palabras, existen dos funciones de este discurso histórico que son la de legitimar a la ocupación del poder político presente, que es funcional a la no alteración policíaca de la organización desigual de los roles sociales o distribución de lo sensible como lo llama Rancière. Por lo tanto, el nuevo discurso histórico creado desde el Estado por estos nuevos progresismos latinoamericanos del que Argentina es parte representativa, no terminarán siendo lo suficientemente progresistas como para ser la antesala de una política otra, como dice serlo. Sino como vemos en este trabajo, esa promesa es una ilusión. No por casualidad, en el momento que está culminando este trabajo se habla de fin del ciclo progresista en Latinoamérica por un fuerte vuelco o retorno a la ocupación del poder nacional por la derecha neoliberal, no sólo en Argentina, sino también en Bolivia donde el MAS (Movimiento al Socialismo) tiene cuestionada su continuidad, lo mismo que el PT (Partido do Trabalhadores) en Brasil, o en Uruguay donde “El Frente Amplio” volvió a ganar las elecciones pero eso no le ha impedido intensificar los recortes en materia de educación a fuerza de represión, por ejemplo. En suma, este nuevo vuelco a la derecha neoliberal en Latinoamérica no muestra el fracaso de los populismos del siglo XXI y de su giro a la izquierda. Por el contrario, y como demostraremos en este trabajo, tal consecuencia es una natural dado que estos progresismos no han sido lo suficientemente progresistas como para deconstruir un orden de la organización de los cuerpos que no produzca una subjetividad política infante sin voz ni cuerpo, siendo la dimensión de la narrativa histórica uno entre múltiples planos donde ello se manifiesta.

## Capítulo I

### Dos santas para el neoliberalismo peronista

*El Hombre no vive sólo de pan, sino  
también de comedias mediante las  
cuales voluntariamente se engaña*

Georges Bataille  
(La felicidad, el erotismo y la literatura)

*The one duty we owe to history is to  
rewrite it*

Oscar Wilde  
(The critic as artist)

La vuelta a la democracia en Argentina en 1983, al igual que sucedió en otros países Sudamericanos, da el puntapié para que vuelvan a aparecer aquellas historias que el gobierno de facto se había encargado de reprimir porque no estaban de acuerdo con la historia oficial (Colás 143). En pleno auge de la posmodernidad<sup>6</sup>, vuelven a aparecer viejos interrogantes como la pregunta por el origen y la nación, y con ello, nuevas explicaciones. Esta situación es la que entiende Magdalena Perkowska, tomando los dichos de García Canclini y Nelly Richard, como una que combina ruptura de los grandes relatos (parafraseando a Lyotard) con un intento de volver a narrar la nación para

---

<sup>6</sup> La discusión académica acerca de la condición posmoderna estuvo intensamente en boga desde principios de los años setenta en Europa y en los Estados Unidos, especialmente relacionado al cambio del arte y la reestructuración de la acumulación capitalista gracias a la crisis del petróleo, entre otros factores. Luego que Jean-Francois Lyotard publicara su libro *La condition postmoderne* (1979), la problematización de lo que podía entenderse por posmodernidad, se volvió tema de necesaria atención para intelectuales como Fredric Jameson, Terry Eagleton, Linda Hutcheon y David Harvey, entre otros. A principios de la última década del siglo pasado, esta discusión también se reflexionó en el contexto latinoamericano, específicamente pensando en cuán posible y/o positiva podía ser la posmodernidad latinoamericana, cuya encrucijada principal se marca como se ha mencionado más arriba, entre los problemas de la transición de la salida de las dictaduras militares junto con la adaptación a un nuevo mundo neoliberal y ya no bipolar, y los desafíos que ello trajo.

consolidarla, ya que el nuevo proceso de democratización necesitaba una reconstrucción institucional, entre las que se encuentra, la histórica (89). A partir de esta instancia, la vuelta a narrar el pasado de la nación se ha vuelto una obsesión, la que no solamente afecta a la historia como disciplina, sino también a la ficción histórica.

Según Horacio Legrás, tomando a Ernesto Laclau, las sociedades tienen la necesidad de formar mitos (significantes vacíos) que las unifiquen (164). Este mito puede ser positivo (justicia, libertad, etc.) o negativo (un enemigo, etc.), pero su presencia, unifica las diferencias. Desde la vuelta a la democracia en Argentina, han aparecido incansablemente narraciones históricas y ficcionales que vuelven a contar el pasado de la nación, cuyo interés se ha incrementado a partir de los gobiernos populistas (autodenominados de izquierda) post levantamiento popular del 2001. En este contexto, aparecen por lo menos dos tipos de discursos que narran el pasado de la nación. Por un lado, uno que sutura la idea de nación, pretendiendo dar explicaciones históricas del mito que sustente la política del presente. Por el otro, comienzan a aparecer narraciones que problematizan el acercamiento al pasado y con ello, el *telos* político que la narrativa historiográfica oficial sostiene o justifica. De esta manera, el campo de la narrativa del pasado termina siendo uno donde fácilmente se puede acceder a los desacuerdos que hay entre las políticas que cada una propone, como también es posible observar intentos de ruptura o interrupción de la estructura política de contexto.

Sin embargo no hay que confundir esta situación que muestra diferentes formas de acercamiento y problematización del pasado, con la muerte de la nación o las formas políticas como las conocemos<sup>7</sup>. A pesar de ello, y del supuesto agotamiento del discurso

---

<sup>7</sup> Sin duda la entrada al neoliberalismo, el “consenso de Washington”, la globalización, el capitalismo financiero, el reagrupamiento político y económico de la región con la creación del Mercosur o el inicio de

histórico nacional, en Argentina no es que la nación como institución esté en jaque, sino que su discurso histórico que la justifica políticamente, nunca estuvo más vivo. La actualidad de los últimos gobiernos populistas demuestra que la creación de un nuevo discurso histórico que justifica el presente político como consecuencia –aparentemente– natural a nivel histórico, se ha vuelto fundamental para constituir y conservar su lugar de poder político. Pero la mirada no sólo tiene que ser dirigida a las estrategias narrativas por las cuales el gobierno Kirchnerista se legitima, como ejemplo representativo de la “marea rosada”, sino que también es necesario volver a discursos que le precedieron y a su contexto, para poder observar los elementos que en los últimos tiempos han sido reciclado a la luz de sus objetivos políticos en su actualización discursiva. Por lo tanto, el problema será observar dónde y por qué emerge este nuevo discurso histórico post-dictatorial hasta el presente, al mismo tiempo que al analizar sus herramientas y estrategias discursivas, se puede delucidar las razones del por qué de semejante adhesión a este bloque popular y los límites que produce esta narrativa en su interpelación política.

Si bien la narrativa histórica depende de un conglomerado de mitos, desde la vuelta a la democracia, el mito que justifica la unión nacional es personalista. En el caso argentino se destaca la prolífica presencia de narraciones históricas acerca de la vida del ícono más importante del peronismo: Eva Perón<sup>8</sup> (Ballent “Unforgettable Kitch” 145). A partir de la reaparición del peronismo populista en primer plano político<sup>9</sup>, resurge la

---

la era virtual de las comunicaciones (entre otros factores) han alterado el mapa político y con ello el discurso de la nación y de su pasado. Pero ello, como bien se sabe, ha marcado su alteración pero no su fin.

<sup>8</sup> Para ver detalladamente las diferentes expresiones culturales que forman al mito de Eva Perón desde la aparición de *La razón de mi vida* (1951) hasta pasado el Bicentenario, ver de Valeria Grinberg Pla *Eva Perón: cuerpo, género, nación*. Ciudad Universitaria Rodrigo Facio: Editorial UCR, 2013.

<sup>9</sup> Vale recordar que el peronismo vuelve a tomar el poder recién con la presidencia con Carlos Menem (1989-99). Cuando retorna la democracia, el Partido Justicialista con la fórmula Ítalo Luder presidente (quien había ocupado el cargo durante parte de 1975 por una licencia de salud de la entonces presidenta Estela Martínez de Perón) y Deolindo Felipe Bittel vice, pierde sorpresivamente las elecciones de 1983 con

imagen de Eva, en sus diferentes variantes, como centro de las versiones históricas que como singificante vacío y/o *persona ficta*, vuelven a narrar y a interpelar a la nación. Más precisamente, será durante el populismo-neoliberal de Carlos Menem (1989-99) de los años noventa y después de la crisis económica que derrocó de la presidencia a Fernando De La Rúa (1999-2001), cuando este mito vuelva a aparecer con mayor intensidad<sup>10</sup>, aunque no siempre coincidiendo en una misma intención política de la construcción y utilización histórico-narrativa de este personaje histórico.

Cada narrativa interpreta al mito, al mismo tiempo que se lo apropia para (conscientemente o no) satisfacer objetivos que superan al texto. La situación política post-dictatorial y luego neoliberal en Argentina, hacen a la aparición a determinadas interpretaciones del mito cuya funcionalidad histórico-discursiva es en la mayoría de los casos, de contra-decir o des-legitimar al gobierno de Carlos Menem. Como dice Anahí Ballent, la Eva que se construye a partir de los años menemistas, es una que enfatiza la bondad y la seducción, dos aspectos que resaltaba el primer peronismo de los años

---

la UCR (Unión Cívica Radical) de la fórmula Alfonsín-Martínez. Hay consenso que la llegada del peronismo al poder se vio retrasada porque durante el cierre de campaña del Partido Justicialista, el candidato a Gobernador de la Provincia de Buenos Aires, Herminio Iglesias, quemó un ataúd con la inscripción de la UCR. El hecho fue mal recibido al salir de la dictadura, ya que el pueblo quería un cese de violencia, lo que llevó al PJ a perder las elecciones. Sin embargo, a nivel histórico discursivo, Eva Perón ya había vuelto a aparecer con fuerza como símbolo político preferido de la narrativa histórica peronista, lo que parecía también haber dado frutos a nivel político, hasta el 28 de Octubre de 1983, cuando sucede la quema del ataúd.

<sup>10</sup> A modo de ejemplo, desde la llegada de Cristina Fernández de Kirchner a la presidencia argentina, se le pone el nombre de Eva Perón o alguno de sus apodos a: dos campeonatos de fútbol profesionales organizados por la AFA (Asociación de Fútbol Argentino), dos muestras en la Biblioteca Nacional, cuatro nuevos museos en el interior del país y un nuevo billete de cien pesos, se re-lanza el musical *Eva, el gran musical argentino* de Pedro Orgambide, con apoyo financiero del gobierno, etc. A esto se le suman dos películas que cuentan su historia con apoyo financiero de gobierno nacional: *Juan y Eva* (2011) de Paula de Luque y *Eva de la Argentina* (2012) de María Seoane. También Eva Perón fue nombrada “mujer del bicentenario” por la presidenta en Marzo del 2010 mediante el Decreto 329, volviendo a centralizar su imagen en el marco del festejo de los doscientos años de independencia del país. Para conmemorar el nombramiento, se hicieron dos murales con retratos de hierro creados por el artista Alejandro Marmo, uno en la fachada norte y otro en la sur del edificio que es sede de los Ministerios de Salud y Desarrollo, en el corazón de la Capital Federal. Los murales se inauguraron en una ceremonia el 26 de Julio del 2011, para conmemorar el 59° aniversario de la muerte de Eva.



cuarenta, aunque no definitivamente dejando de lado la construcción del mito que hizo la resistencia peronista de los años setenta<sup>11</sup> (“Los tiempos de las imágenes...” 220). Por lo tanto, cada narrativa del mito da una versión singular que responde a legitimar diferentes agendas políticas.

Pero el problema no sólo se encuentra en el contenido, sino también en la forma. Este análisis no pretende quedarse en un nivel superficial y hacer recuento de cuántas nuevas narrativas históricas acerca del mito de Eva Perón han aparecido en los últimos años, sino qué tipo de narración y estrategias representativas se encuentra en ellas, que sostienen una posición ideológica y política con el presente (White *The Content and the Form* 154). En la mayoría de los casos que retoman este mito desde la vuelta a la democracia en Argentina, la narración histórica ficcional (y la no ficcional también) imitará los objetivos de la hagiografía.

Las hagiografías cuentan la historia personal de un santo (o santa) cuyo pasado (milagros y sacrificios) prueba su estatus de santo (Grinberg Pla 16), su unión con el espacio y la comunidad a la que perteneció. Al igual que la construcción de un significativo vacío, tiene la función de impedir la dispersión de la comunidad, ya que la presencia de su obra hecha de la suma de sacrificios, obliga a continuar su causa por parte de la comunidad por la que se sacrificó (De Certeau *The Writing of History* 272, 293). Según Michel De Certeau, estas narrativas hagiográficas son utilizadas durante el siglo

---

<sup>11</sup> Para más sobre el discurso de Eva que creó la izquierda peronista de los setenta, especialmente en la revista *El descamisado*, véase de Silvia Sigal y Eliseo Verón “Evita o la palabra amorosa” en *Perón o Muerte: los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*. Buenos Aires: Eudeba, 2003. 209-14.

XX para contar la vida de criminales o políticos que toman el lugar de santos, como en este caso (272)<sup>12</sup>.

Según Valeria Grinberg Pla, las narrativas que cuentan la historia de Eva Perón, toman (en su mayoría) forma hagiográfica (15)<sup>13</sup> en el sentido que al recapitular su historia personal se intenta develar el sentido “real” del mito, cualquiera sea su interpretación<sup>14</sup>. Con ello, se espera también que al contar la vida del personaje, emular los objetivos de unión del mito con el espacio y con su comunidad que tiene este tipo de narrativa, al mismo tiempo que toma forma también, la sociedad ideal que se quiere alcanzar y su estructura política. De ahí que las diferentes Evas justifiquen diferentes políticas, aunque todas se auto-representen como legítimas continuadoras de su legado.

Por lo tanto, la representación del pasado se ha convertido en una arena política donde luchan interpretaciones diferentes, antagónicas o que problematizan el acercamiento al pasado histórico y la historia de este ícono nacional. Las múltiples versiones de lo que sucedió, terminan contradiciéndose entre sí en un campo representativo que demuestra una política y, en la mayoría de los casos, su intención de hacer hegemónico su entendimiento del pasado, su ideología y su política consecuente. No basta con remarcar la reaparición del mito y los contenidos que lo narran. También se vuelve necesario interpretar las estrategias narrativas de los discursos históricos (en este

---

<sup>12</sup> Para ver más, Michel De Certeau “A Variant: Hagio-Graphical Edification” *The Writing of History*. Trad. Tom Conley. New York: Columbia UP, 1988. 269-83.

<sup>13</sup> Coincido con Grinberg Pla quien afirma la existencia de la hagiografía como género narrativo tienen una función didáctica para promover el culto de Eva como santa y justificar al Partido Justicialista en el poder (18), filtrando la narrativa por una retórica místico religiosa. Para Pla hay cuatro “grandes retóricas” (XXII) que corresponden a cuatro significaciones de la representada. Estas retóricas son la anteriormente mencionada místico-religiosa, secular, revolucionaria y maravillosa. Cada una de estas retóricas responden respectivamente según Pla a las significaciones del mito en madre-santa-mártir, puta trepadora, revolucionaria y personaje de cuento de hadas (Cenicienta-Hada Madrina-Bella Durmiente) (XXXIV).

<sup>14</sup> Por ejemplo *La pasión según Eva* (1995) de Abel Posse (que se analizará en este capítulo), o las películas *Eva Perón: quien quiera oír que oiga* (1983) de Eduardo Mignona, *Eva Perón: la verdadera historia* (1996) de Juan Carlos Dezanso y *Eva de la Argentina: de una bandera a la victoria* (2011) de María Seoane. Los dos últimos discursos se analizarán en el próximo y último capítulo respectivamente.

caso ficciones) para observar sus objetivos histórico-políticos, justificados en su versión del mito.

La historia y la literatura comparten herramientas narrativas<sup>15</sup>. En este capítulo se analizarán dos ficciones sobre Eva Perón que cada una con su versión del mito, también problematizan la separación entre ficción y pasado, más allá de lo que ya comparten. Si bien estas dos novelas han sido muchas veces criticadas anteriormente, y en infinidad de casos también se lo ha hecho comparándolas entre sí ya que los autores se conocían<sup>16</sup> y ellas se publicaron casi simultáneamente, este trabajo pretende dar luz a otros aspectos anteriormente no tomados en cuenta. En la mayoría de los casos que analizan estos dos textos, el análisis no pasa ni por la estrategia narrativa para contradecir el poder político hegemónico de contexto para deslegitimarlo, como tampoco por observar las continuidades entre ellas y las estrategias por las que el discurso historiográfico populista del Kirchnerismo se justifica<sup>17</sup>. Por lo tanto, a lo que apunta este capítulo es a observar por un lado, las formas por la que cada una de estas narrativas históricas contradicen al gobierno popular y neoliberal de Carlos Menem. Por otro, se buscará interpretar qué *telos* político legitima cada narrativa para reemplazar al que critica. Uno lo hace utilizando al pasado como legitimador de lo que la democracia debería ser y la otra como desestabilizadora del orden del discurso histórico en pos de una política alternativa que interpele y haga participar de manera distinta a los miembros de la comunidad.

---

<sup>15</sup> Michel De Certeau enfatiza esta relación entre historia y literatura comparando la escritura historiográfica con la de una novela. Por esto, compara a la narrativa historiográfica con la matemática, ya que las dos son ficciones que explican la realidad (18). Para ver más, “The Freudian Novel” en *Heterologies*, trad. Brian Massumi, Minneapolis: Minnesota UP, 1995. 17-34.

<sup>16</sup> En los agradecimientos finales de *La pasión según Eva*, el escritor le da las gracias a diferentes colaboradores entre los que se encuentra, Tomás Eloy Martínez (350).

<sup>17</sup> Esto se observará con detalle en el capítulo siguiente donde también se añadirá la problemática que crea a nivel político e histórico, la renovada inclusión del mito en el plano internacional de la remake *Evita* (1996) de Alan Parker y sus respuestas.

### **Escuchando al coro democrático: *La pasión según Eva* de Abel Posse**

Las novelas *La pasión según Eva* (1994) de Abel Posse y *Santa Evita* (1995) de Tomás Eloy Martínez, son publicadas a mitad de los años noventa, cuando Eva como ícono cultural toma una fuerza representativa hasta el momento desconocida luego del primer peronismo. Las dos novelas vuelven a narrar la historia del mito, con técnicas narrativas similares, aunque con contenidos, puntos de vista y objetivos diferentes. Sin embargo, las dos parecen tener al menos dos objetivos en común<sup>18</sup>. Por un lado, ambas desafían las versiones oficiales y/o tradicionales del mito de Eva Perón (Bowsher 226). Por otro, lo hacen reconstruyéndolo, gracias al aporte de testimonios no tomados en cuenta en versiones anteriores. Lo que marca esta nueva aparición de Eva Perón en la escena cultural local, es la relación y problematización de la ex primera dama como símbolo representativo del peronismo y de la nación argentina por extensión, en pleno contexto político de reformulación del Estado Nacional, llevada a cabo por el gobierno peronista neoliberal de Carlos Menem.

En el caso de *La pasión...*, Posse clasifica al texto en la nota introductoria como una “Biografía coral. Novela de todos” (9). De esta manera, el escritor se auto-identifica no como narrador, sino como comunicador (presumiblemente) objetivo, que actúa como puente entre la versión de Eva construida por la acumulación de testimonios y los lectores. Según sus palabras, Posse no interpreta el pasado que narra, sino que propone exponer información de archivos que nace de testimonios reprimidos por la/s historia/s oficial/es, supuestamente, dándole voz a quien no la tuvo. Según él, hablando de sí mismo en tercera persona: “El novelista ha sido más bien un coordinador de las versiones y

---

<sup>18</sup> Para Grinberg Pla, las dos novelas retoman la retórica místico-religiosa, para deconstruir y construir el mito como “mártir-santa-madre de la nación” (100).

peripecias que fueron delineando el mito” (9). Entonces, no es la opinión del autor la que se demuestra en esta novela, sino la verdad del pueblo, lo que dicen las voces que atestiguaron el pasado. Afuera queda cualquier interpretación u opinión de quien no haya presenciado los acontecimientos narrados, e imitando a un proceso judicial, se le da voz a quien sabe por haber visto para re-construir lo que realmente sucedió<sup>19</sup>.

La novela apunta a materializar dos objetivos: uno explícito y el otro implícito. El primero es presentar a Eva como santa (tal vez, siguiendo los pasos de una canonización popular) y legítimo símbolo nacional, siendo los testimonios recopilados en la novela, prueba de ello. De esta manera, *La pasión...* actúa como una hagiografía, porque cuenta la historia personal de la santa, dando constancia de las virtudes y milagros hechos en vida, rechazando cualquier versión que se le oponga. El segundo objetivo, que es menos claro que el primero y se demuestra más a nivel estructural del relato, es reformular el significado democracia en la actualidad del contexto neoliberal peronista. La novela refuta el orden político actual, comparando lo que la democracia es, con lo que debería ser, siendo la Eva (santa) que describe esta novela, la legítima representante de este orden político.

Respecto al primer punto, como se ha dicho anteriormente, la novela expone testimonios de quienes están autorizados para hacerlo por haber vivido y presenciado los acontecimientos expuestos. Cada uno de ellos, con su propia versión del mito, da luz a cada una de sus múltiples caras hasta dar la apariencia de reconstruirlo completamente,

---

<sup>19</sup> Michel Foucault identifica en *Edipo Rey* de Sófocles el inicio de la construcción de una nueva verdad y de un nuevo método de resolución de conflictos gracias al cruce entre saber y poder. Para Foucault esto tiene como antecedente la palabra griega οἶδα que “...significa al mismo tiempo *haber visto* y *saber*” (50) por lo que mediante la creación de una técnica de investigación que haga recuento de lo que se sabe por participar de las situaciones conflictivas, hacen a su reconstrucción, lo que actúa como antecedente a los actuales procedimientos judiciales. Para más, ver Michel Foucault *Sobre la verdad y las formas jurídicas*. Trad. Enrique Lynch. Buenos Aires: Gedisa, 2005.

comprimiéndolos en una versión que apuesta a ser la correcta y, consecuentemente, la versión histórico-cultural del mito que sostenga la política hegemónica. La Eva que construye este pastiche de versiones es la del primer peronismo, aquella que resaltaba la bondad y la esperanza como dice Ballent. Pero no será la Eva de la autobiografía *La razón de mi vida* (1951), co-escrita con el periodista Panella Da Silva, en la que la primera dama reproducía (literalmente) al pie de la letra el mensaje político del Estado peronista, lo que le valió no sólo ser un éxito de ventas sino también material de lectura obligatoria en las escuelas públicas<sup>20</sup>. Separando su figura de la de Perón, los testimonios que coordina Posse retratan a la Eva del libro *Mi mensaje*, libro póstumo publicado por primera vez en 1987<sup>21</sup> que escribió durante sus últimos días de vida, en el que se destaca una fuerte posición política y anti-militar de la escritora. Por lo tanto, este retrato de Eva no será una intención sino la consecuencia producida al develar (también) aquellas voces que habían sido reprimidas por la historia oficial.

Posse anticipa metafóricamente esta intención de dar a conocer la totalidad de la historia de este personaje histórico, al principio del relato. Cuando Eva comienza a escribir *Mi mensaje*, ella recuerda los sobrenombres que tuvo y cómo cada uno da luz a diferentes caras de su personalidad. Al igual que los testimonios, los apodosos se acumulan hasta comprimirse en una versión única que nace de esa totalidad, lo que también sucede

---

<sup>20</sup> Esto fue aprobado por la Ley Nacional 14126 y el Decreto 2915/1952. El primer artículo del decreto, obligaba a la enseñanza del libro en algún momento de la educación del estudiante, el segundo artículo lo hacía material obligatorio de cuarto grado de primaria y el tercero, material de lectura obligatoria donde se enseñe idiomas extranjeros, por ejemplo.

<sup>21</sup> A pesar del deseo no cumplido de Eva de publicar este escrito después de fallecer, el libro reaparece recién a fines de los años ochenta en el diario *La Nación*, lo que también ayudó a su reaparición en la escena cultural. Las diferencias internas al peronismo respecto a este libro siguen hasta hoy, luego que las hermanas de Eva iniciaran un juicio al diario *La Nación* por haber publicado lo que ellas consideraban un texto apócrifo. La demanda finalizó en el año 2006, estableciendo que se trataba de un documento auténtico.

con la novela en sí. Ella agota todos los aspectos de la vida de Eva para crear una única versión irrefutable:

CON LA LAPICERA QUE TRAJO RENZI y en el cuaderno de borrador de tapa dura, anota, probándola: “Eva Perón, Eva Duarte. Yo, Eva María Ibarguren, la Irreconocida. María Eva Duarte de Perón. María Eve d’Huart. La Chola. La Negrita. Cholita. Mi negrita. Eva, María Eva, Evita...La Puta. La Yegua. La Ramera. La Lujosa. La Enjoyada. La Descamisada esa. La Resentida. La Trepadora. La Santa. La Jefa Espiritual de la Nación. Evita Capitana. El Hada de los Desamparados”...Hay que aceptar todos esos nombres y apellidos. Soy, podría ser, todas y ninguna (A todos nos debe pasar lo mismo). Pero en la etiqueta de la tapa del cuaderno puse *Evita* (Posse *La pasión...*29).

La combinación de una Eva sin la intervención de Perón, junto a la acumulación de testimonios de testigos de múltiples acontecimientos en la vida (o vidas) de la santa, abarcan todas las caras del mito. Al igual que la (simple) metáfora de la cita anterior, *La pasión...* coordina escritura y testimonio, que se comprimen en un relato que tiene la intención de ser el final porque da luz a toda faceta de la vida del mito, dejando nada afuera que quede por conocerse de él.

Como las hagiografías, la novela quiere dar una respuesta final a la pregunta ¿Quién fue esa mujer? La verdadera mujer, su real historia, es la que surge de la suma de la visión fragmentada y acumulativa de los diferentes aspectos de su personalidad. La novela intenta recuperar la versión “original” que tenía el primer peronismo de Eva, aquella que la muestra como santa, una sacrificada por el pueblo, que representaba a las masas por ser homogénea a ellas, y que nunca traicionó a Perón. Posse quiere volver a reivindicar el mito construido desde el Estado peronista, incluyendo en el relato a su oposición a las fuerzas armadas, de donde Perón provenía. En *La pasión...* se rechaza la versión oficial presentada en *La razón de mi vida* por ser una representación de una vida “demasiado perfecta” que sólo muestra “la punta del iceberg” (*La pasión...*124) de lo que

Eva fue. La novela de Posse, se presenta a sí misma como la versión que quiere hacer justicia a la persona más que al personaje, aunque al mismo tiempo convierte a la persona en símbolo representativo de la nación argentina.

La estructura temporal de la novela no es cronológica, sino que tiene continuos saltos espacio-temporales. El relato se centra en las confesiones de Eva con el padre Benítez<sup>22</sup> durante sus últimos nueve meses de vida, que casi siempre proceden cronológicamente y actúa como corazón e “hilo argumental” (Grinberg Pla 101) del relato al que intermitentemente se vuelve para reordenar la trama luego de repetidos flashbacks. Cada vuelta al presente del relato se anuncia por el tiempo que le queda a la ex primera dama antes de pasar a mejor vida<sup>23</sup>, lo que denota también, la –supuesta poca– intervención del coordinador –Posse– que se encuentra en una tercera temporalidad, en el presente. Teniendo las confesiones con el padre Benítez al fin de su tercera vida como núcleo de la historia, la novela vuelve a narrar en clave hagiográfica la vida completa del mito en base a testimonios, evitando su real muerte: la tergiversación del pasado o el olvido. Posse coordina la memoria colectiva para mostrar la real o la verdadera cara del mito, que demuestra que Eva era una santa.

Los acontecimientos narrados relatan explícitamente tres vidas que demuestran la canonización de Eva: infancia pobre en Los Toldos (Provincia de Buenos Aires), llegada a Capital Federal y breve vida como actriz, y vida política como primera dama, teniendo la explicación de su vida, sus sacrificios, virtudes y “milagros” como la justificación del paso a su cuarta vida: la de Santa. Lo que prueba la santidad de Eva, son los testimonios

---

<sup>22</sup> Para más información sobre esta relación, ver de Norberto Galasso *Yo fui confesor de Eva Perón: conversaciones con el Padre Hernán Benítez*, Rosario: Homo Sapiens, 1999.

<sup>23</sup> “¡Sólo nueve meses! (11), “Faltan sólo ocho meses” (48), “Ahora se trata de unos meses” (104), “Ahora son sólo cincuenta días” (318), “Ahora faltan 41 días” (331), “Ahora quedan unos días” (335), “Ahora quedan veinticuatro horas” (339)”.



expuestos. Si bien la narración comienza nueve meses antes de su muerte por cáncer de útero en 1952, cada una de estas vidas inicia con un nacimiento y termina con una muerte. Cada muerte no es una muerte, sino un nacimiento en otra vida: “*Una renace en cada muerte, de cada frustración, de cada fracaso, dijo una vez Eva ...*” (*La pasión...35*). Los nueve meses no separan a Evita de la vida y la muerte, sino de una vida (la tercera) y su nuevo nacimiento en otra vida como Santa. En esta nueva vida, volverá y será millones como dice el padre Benítez<sup>24</sup> al final de la novela (341), donde se hará eco en los corazones de los fieles, pero al mismo tiempo, son ellos mismos los que la ubican en ese lugar representativo y trascendente a la nación. En suma, la canonización popular que se materializa por los testimonios develados y coordinados por la novela, se igualan a la construcción de un pueblo interpelado por este significativo vacío que es una *persona ficta*, deslegitimando al presente político por no satisfacer su mandato sacrificial.

Lo que hace de Eva una santa, como a todo santo, es una virtud en particular: el sacrificio. Según De Certeau, cada sacrificio es signo de una virtud extraordinaria, cuya reiteración muestra la perseverancia de un mismo *ethos* que hace progresar linealmente al santo a su destino (*The Writing...277*). Para Theodor Adorno, el sacrificio es una acción fundacional, hecho en la mayoría de los casos por un héroe<sup>25</sup>, que tiene la función de unificar al cuerpo colectivo de la comunidad (65). Esta acción genera una culpa, una deuda que demanda una compensación (Esposito 6) que unifica a la comunidad, como también a ella con el territorio (Adorno 89). El presente es el que recuerda la acción fundacional, haciendo duelo de ese origen, que unifica el *archê* de una sociedad con su

---

<sup>24</sup> Citando el poema de Castiñera de Dios, basado en la legendaria frase de Tupac Amaru “Volveré y seré millones”.

<sup>25</sup> Para Adorno, el mundo capitalista lleva consigo el sacrificio de todos los integrantes de la comunidad en alguna medida, al igual en el mito de *Odiseo*. El héroe, quien se sacrifica por la comunidad, es quien “...escapa del sacrificio sacrificándose” (68).

*telos* (Esposito 2). La acción originaria aparece en la narrativa histórica para recordarnos de su ausencia o distancia en el presente.

Coincidiendo con Esposito (44), Georges Bataille muestra que desde ese origen sacrificial existe una caída en decadencia de la comunidad que intenta por los medios posibles, tener como futuro la recuperación de ese pasado originario (*Theory of Religion* 41). Consecuentemente, para el filósofo francés tomando las teorías de Hegel, el sacrificio se convierte en espectáculos (rituales, discursos, libros, etc.) que los explican, que son funcionales tanto a compartir un proyecto a futuro<sup>26</sup> (55) como a la duración de la organización jerárquica de la comunidad (*La felicidad...* 299, 306). En el caso de la explicación hagiográfica, el personaje como abstracción construida se convierte en mártir que genera una deuda que obliga moralmente a continuar su legado. La interpelación política que se pretende aquí no es nueva ni novedosa, ya que reanuda las técnicas retóricas más clásicas por las cuales se construye, donde se combinan los sacrificios hechos en el pasado con los que se van a hacer a futuro<sup>27</sup> (Renan 19).

En el caso de la Eva de Posse, el sacrificio se materializa en la novela de dos maneras. Por un lado, con la preocupación por el prójimo que es la asistencia social, y por otro, el no corromperse por la política. La primera se basa en su asistencialismo que no está impulsado por otra pasión más que el amor (*La pasión...* 184). Para la novela, no hay otra razón que empuje la acción social de Eva que el “*bien común*, en el sentido más aristotélico” (249). Este asistencialismo o justicia social, no cede. Eva nunca deja de asistir a la población a pesar de los dolores provocados por el cáncer. Ella sacrifica su

---

<sup>26</sup> A esto Esposito lo llama la “comunidad del destino” (11). Para más, ver *Communitas*. Trad. Timothy Campbell, Stanford: Stanford UP, 2010.

<sup>27</sup> En palabras de Doris Summers: “One might say that modernizing romances too are written backwards, progressing like religious or mythical discourse from sacred given and reconstructing a trajectory toward it” (49). Para más, ver *Foundational Fictions*. Berkeley: University of California Press, 1991.

cuerpo por su pueblo hasta no poder tenerse en pie, en un “...frenético camino propio... La acción social directa empezó a transformarse en...autoinmolación...en sendero de santidad laica.... Su salvaje santidad caritativa, que no abandonó ni cuando la sometían a tremendas aplicaciones de radium” (181). En otras palabras, la decadencia de su cuerpo natural es otra entre tantas circunstancias, que demuestran su santidad y la convierten en legítima ocupante de ese lugar abstracto de poder que interpela a un pueblo sin diferencias. Pero su sacrificio es todavía mayor cuando Eva conserva su enfermedad en secreto, confesándose sólo al padre Benítez. Tanto los dolores provocados por el cáncer, un supuesto aborto natural (181) y la enfermedad que contrajo por ayudar a un compañero de trabajo durante el rodaje de la película *El beso mortal* (134), nunca son conocidos por el público. Es por esta razón que es necesario el testimonio, para develar la certeza de su excepcionalidad, hasta el momento, no conocida. *La pasión*....actúa como la escritura que da voz a quienes pueden revelar el secreto que saca del olvido el sacrificio que la hace mito, para ubicarla en el lugar político y representacional que se merece (62).

Por otro lado, la acción social de Eva nunca está impulsada por el populismo ni por la política, sino por una “pasión transpolítica” (*La pasión*...297). Utilizando una conocida técnica retórica del peronismo en la que se auto-identifica no como partido o movimiento político sino como verdad trascendente (Sigal y Verón 58), de la que ésta Eva pulcra y fiel representante, convierte a la disputa política por la popularidad hegemónica en un olvido y corrupción de esta verdad. Eva se abstiene de la tentación de la política cuando, según esta novela, rechaza ser candidata a la vicepresidencia de la reelección de Perón, en 1952<sup>28</sup>. Esa es la “tentación de Eva”, su manzana<sup>29</sup> (35-6), la que

---

<sup>28</sup> Este es uno de los puntos más controversiales, y hasta se podría calificar de inocentes, de la novela. La mayoría de los textos que tratan la vida de Eva Perón coinciden, a veces por diferentes causas, que fue

rechaza por no ser su objetivo uno político, sino que él supera la política: es uno de amor (71-2)<sup>30</sup>. Al igual que con la asistencia social por la cual ella sacrifica su cuerpo por el bien común, aquí se sacrifican sus intereses personales por el mismo objetivo.

Son estas dos acciones, asistencialismo y el no dejarse corromper por la política (o también mencionada como “pasión transpolítica”, *La pasión...*297), que la convierten en símbolo trascendente a la nación. En las dos acciones de sacrificio, Eva lo hace dejando de lado su individualidad a favor de la comunidad, lo que actúa tanto como un origen sacrificial que actúa como culpa o deuda, al que se quiere volver. Sin embargo, su fama no es ayudada por su silencio, por lo que el relato saca a la luz la verdad de lo acontecido para justificar su estatus que ordena lo simbólico. De esta manera, se puede comparar la operación que intenta hacer la novela de la figura de Eva con la misma forma que toma Perón durante los años de exilio, según Silvia Sigal y Eliseo Verón.

Para Sigal y Verón, existe un múltiple “vaciamiento” de la política (entre los que están el más importante, el histórico), anterior a la vuelta de Juan Domingo Perón del exilio en España (53). Como significante, se vacía el contenido del símbolo que lo hace trascendente al contexto, dejando fuera a la situación histórico-política con la que se enfrentó el primer peronismo, que sirve de base a su estrategia política, económica y

---

Perón quien obligó a su renuncia a la vicepresidencia. En la película *Eva Perón: la verdadera historia* (1996) de Juan Carlos Desanzo, la trama se centra en la ocupación o no de Eva del cargo. Aunque el cáncer de útero hace imposible que ella siga su carrera política, la película deja en claro que si el cáncer no hubiera avanzado tan rápidamente, Perón tampoco hubiera dejado que Eva sea su vicepresidenta. Esta película se analizará en el próximo capítulo.

<sup>29</sup> Es por esta razón, también, que Posse relaciona a Eva con Enoch en el epígrafe previo a la novela. Primero porque Enoch fue arrebatado de la tierra porque Dios así lo quiso. Luego, porque no aceptó corromperse (7). En ambos casos, se puede ver un paralelo con la vida de Eva que describe Posse.

<sup>30</sup> El mismo Posse emite su opinión respecto a Eva al final de la novela en una nota de agradecimientos donde reivindica la capacidad transpolítica de Eva: “A lo largo de los años he ido recogiendo las más variadas versiones sobre Eva Perón. De los muchos que la admiraban y de los pocos que la odiaron desde posiciones políticas previas. Por eso es una novela coral. La extraña personalidad de Eva, y su mito, la ubican por encima de los mezquinos odios o sometimientos que suele despertar la política” (349).

cultural. Esto hace pasar a Perón (y por extensión al peronismo) de líder político, a nivel de verdad o de esencia (60). Consecuentemente, al igual que sucede aquí con Eva, Perón no se da el lujo de hacer política ya que se asiste socialmente porque es un deber patriótico y no político, al que es obligatorio reivindicar (53-9). La explicación del mito que da Posse, hace de Eva no sólo alguien excepcional, sino que convierte a las políticas que representa, en indiscutibles y trascendentes a su condición contingente. Eva se convierte en esta narración, símbolo representante de la nación, sin una inclinación política, sino como alguien que, al igual que Perón antes de la vuelta del exilio, supera los antagonismos políticos. Oponérsele es estar en contra de la patria y de su específica organización política: la democracia real.

### **Democracia hay una sola**

Como se ha dicho anteriormente, la novela tiene más de un objetivo. *La pasión...* opera trayendo del pasado, aquellos testimonios que actúan como prueba para reivindicar a Eva como símbolo representativo de la nación peronista, que se iguala a la nación argentina. La novela toma una forma de recopilación testimonial al estilo judicial (o de un tipo cine documental), en la que intenta hacerse verosímil tanto por su estructura narrativa, como también por la información narrada. Casi todos los testimonios, con excepción de uno solo, están de acuerdo reiterativamente en afirmar que la sacrificada Eva Perón que describe esta novela, es una santa porque se sacrificó por la nación argentina que su mismo símbolo, unifica. Sin embargo no es sólo el contenido, sino también la forma por la que Posse crea una narrativa que tiene el objetivo de contradecir el poder político de contexto, refuntándolo en los significantes en los que respalda su política de modernización peronista.

Según Sebastián Barros, hay una dislocación estructural que sufre la política argentina durante la salida anticipada de la presidencia de Raúl Alfonsín (1983-89) (“The Discursive...” 253). Esta dislocación es la que se crea cuando se desestabiliza la relación entre identidad constituida (más nunca completa) y el afuera (punto nodal) con el que se la relaciona, lo que provoca una rearticulación que amenaza y crea nuevas identidades al mismo tiempo (Laclau *New Reflections...*39). A esta dislocación democrática creada por la salida caótica de Alfonsín (desempleo, hiperinflación, saqueos, etc.), se le suma el quiebre interno de la oposición peronista entre las vertientes de Carlos Menem y de Antonio Cafiero. La estrategia discursiva de la facción menemista para ganar las elecciones, fue mostrarse como verdaderos herederos del peronismo y la apropiación del significativo flotante democracia, que coincide con la narrativa de la campaña de Alfonsín (Barros “The Discursive...” 257-8)<sup>31</sup>. Sin embargo, apenas entrado en función, Menem cambia las políticas que prometían subida de salarios y revolución productiva para salir de la inflación y la crisis económica, por otras que se aparentaban más al liberalismo económico de la última dictadura militar. Entre estas decisiones se encuentran: la privatización de empresas públicas<sup>32</sup>, la apertura al mercado internacional, el respaldo de

---

<sup>31</sup> Barros saca estas conclusiones de discursos de la campaña presidencial de Carlos Menem y especialmente, de la *Carta abierta de la esperanza* que Menem publicó en el diario *Clarín* el 24 de Marzo de 1988, cuando se cumplían doce años del inicio de la última dictadura militar en Argentina. En esta carta, el ex presidente se autoproclamaba como quien venía a cumplir los objetivos de la democracia, que la UCR (Unión Cívica Radical) con Alfonsín no había sido capaz de cumplir.

<sup>32</sup> Durante el menemismo casi toda empresa deficitaria y no deficitaria (YPF, por ejemplo) que pertenecía al estado nacional argentino fueron privatizadas con las dos reformas del estado (ley 23696/89 y ley 24629/96 respectivamente) y la ley de emergencia económica (ley 23697/91). También es importante remarcar los problemas de esas privatizaciones, por ejemplo a privatizar servicios públicos sin amparo legal para los clientes o nuevas instituciones que controlen a las empresas privadas. A ello Oscar Ozslak lo llama “déficit de capacidad institucional”, lo que muestra que el problema estructural del neoliberalismo menemista no fue sólo la privatización de empresas, sino también lo mal que esas privatizaciones se llevaron a cabo. Para más ver de Oscar Ozslak “Privatización y capacidad de regulación estatal: una aproximación teórico-metodológica” *Política y gestión pública*. <http://www.oscarozslak.org.ar/images/articulos-espanol/Privatizacion%20y%20capac%20de%20regul.pdf>

la moneda nacional equiparando su valor cambiario con el dólar norteamericano amparándose en la ley de Convertibilidad<sup>33</sup> y la desregulación del trabajo, entre otros.

La modernización que hizo Carlos Menem del peronismo, lo llevó a tomar decisiones económicas y políticas opuestas al primer peronismo de los años cuarenta, basados en la justicia social, la nacionalización de servicios, el asistencialismo social, el desarrollo de la industria liviana y el pleno empleo, sostenido por un fuerte aparato de propaganda ideológica<sup>34</sup>. En nombre del peronismo y de la democracia, las dos presidencias de Menem reforman la economía y la política para concentrar el poder en el ejecutivo, deteriorar la economía y subir el desempleo, entre otras consecuencias. Lo interesante de este contexto es que no aparece una nueva dictadura como alternativa a los problemas de contexto de la democracia, sino que tanto la facción del peronismo menemista durante su campaña como quienes se oponen a Menem, siempre lo hacen en nombre de la democracia o de lo que ella debería ser, lo que rompe el movimiento pendular entre democracia y dictadura, continuo desde 1955 en el país<sup>35</sup>.

No es por casualidad, desde el inicio de la campaña de Menem para conseguir su reelección y durante su segunda presidencia (1995-99), aparezcan narrativas como la de Posse<sup>36</sup>, que quieran recuperar al peronismo real identificado por la Eva Perón de *Mi mensaje* y su idea de democracia utilizando al pasado como base de su argumento, en oposición a la política actual menemista que se identifica con Perón que proponía la

---

<sup>33</sup> Ley 23928, sancionada el 27 de Marzo de 1991.

<sup>34</sup> Esta operación política era dirigida por Raúl Apold, quien dirigía la Subsecretaría de Prensa y Difusión desde Marzo de 1949 hasta Julio de 1955. Entre sus tareas se encontraban las de hacer espionar a peronistas como a anti-peronistas, la dirección de medios de comunicación, como también la creación de una imagen pública del peronismo mediante la creación de contenidos. Para saber más de Apold, ver *El inventor del peronismo* (2013) de Silvia Mercado.

<sup>35</sup> Para más ver José Gabriel Vazeilles “El movimiento pendular político-institucional, 1955-1983”.

<sup>36</sup> O la novela *Santa Evita* (1995) de Tomás Eloy Martínez, o los films de Carlos Desanzo *Eva Perón: la verdadera historia* (1996) y de Tristán Bauer *Evita: la tumba sin paz* (1997), entre otros ejemplos.

buena relación con los capitales internacionales y las fuerzas armadas. No llama la atención que sea Eva, en la versión de Posse, quien termina revelando como mito trascendente y representativo del total de la nación argentina, quien llena de sentido del significativo democracia. A diferencia de Perón, quien según Laclau después del exilio (1955-72) “...ya no pudo ser un significativo vacío” (*La razón...273*)<sup>37</sup>, la explicación histórica de Eva que hace Posse intenta apropiarse del símbolo para cerrar su disputa histórica y así eternizarla, y que sea ella la que llene el significativo democracia en oposición a la política de contexto.

La verdadera democracia y no la organización política actual, es la que reivindicaría a Eva como legítimo mito nacional y al 17 de Octubre como el nacimiento de la nación peronista, de la patria grande. En este sentido, la estrategia narrativa de Posse, tiene un sentido político detrás de su relato histórico-hagiográfico. Aunque en su mayoría, los testimonios sean anónimos, según Posse son traídos de circunstancias históricas reales: declaraciones o textos (9)<sup>38</sup>. La participación del autor como “coordinador” de la narración, hace verosímil al relato tanto en su forma como en su contenido.

El contenido de los testimonios muestra que en su opinión, Eva es la representante de una “democracia en carne viva” (*La pasión...41*) y no lo que se hace llamar

---

<sup>37</sup> Durante los años de exilio (1955-72) Perón como significativo vacío se hace adaptable a todo partido peronista, pero al volver al país, choca con su propia creación. Al llegar al poder en 1973, las diferencias entre las variantes peronistas se fueron intensificando, más allá de “la masacre de Ezeiza” (20 de Junio de 1973) que ya había mostrado con sangre, las diferencias internas que vivía el peronismo. El corte final entre la juventud peronista y Perón se termina de producir el 1 de Mayo de 1974 cuando el presidente los echa de la plaza de Mayo porque no coincidían con sus políticas actuales. Desde entonces, Evita ya sin Perón, pasa a ser un símbolo privilegiado de la juventud peronista, siendo representante de la revolución socialista de justicia social que quería la izquierda. Sin embargo, si bien no es la “Evita Montonera” la que representa Posse, sí es una “Santa Evita” que no está apegada, ni es creación de Perón. Para más, Silvia Sigal y Eliseo Verón *Perón o Muerte* (2003).

<sup>38</sup> Al final de la novela se observan tres páginas de “Bibliografía orientadora” (353).



democracia de esta "...Argentina de lacayos y gorditos aprovechadores que comen con sus teléfonos portátiles en la Recoleta, a doscientos metros de la momia de Evita... Un grupo de pragmáticos sin proyección metafísica acaba de fundar el peronismo de mercado" (299). A este "peronismo de mercado" con el que se figura al gobierno hegemónico-menemista (1989-99), se le opone la democracia "real" de Posse, que es la del pueblo, aquella nacida el 17 de Octubre de 1945 en una unión entre representantes y representados: "Es un acto como sexual, y allí nace la verdadera democracia, como algo biológico, y no la democracia de los doctores...", como le describe Eva al padre Benítez (40). La democracia real no es la de los doctores, no es la de los militares, no es la de los politiqueros actuales, tampoco la de los universitarios (aunque no hay ningún testimonio que represente a este sector). Es la del "*demos* (el verdadero, no el de los politiqueros), corroborado por las aplastantes mayorías de 1946 y de las elecciones de 1951" (296). Es la democracia popular la que hace carne Eva, la que es representada durante la novela y que no ha sido tomada en cuenta por la historia oficial, ni por la política de contexto.

Al mismo tiempo, la idea de democracia que tiene la novela no sólo se observa a nivel de contenido, sino que también se puede observar en la estructura narrativa. La novela prueba con datos del pasado, la santidad del mito, siendo éste su objetivo último. Pero su santidad también se justifica en número, democráticamente. Luego de apropiarse de Eva como mito y símbolo nacional, esta versión está justificada porque es la que coincide con la opinión de la mayoría de los testimonios, la del *demos*. Una "aplastante mayoría" así lo dicen. Todas las voces (con sólo una excepción de la que parece ser el

testimonio de Pedro Eugenio Aramburu<sup>39</sup>) anafóricamente insisten una y otra vez en el mismo sentido último de formar al mito como una santa representativa de la nación y de la verdadera democracia. La novela reivindica a la Eva de *Mi mensaje*, aunque no por ello de forma cerrada, ya que un testimonio se le opone, pero que tiene un valor fundamental para demostrar el carácter abierto y democrático del relato, que justifica en última instancia que sea “una novela de todos” y no sólo de los peronistas. Y a esto se le suma el orden no cronológico por el que los testimonios son coordinados en la novela. Más allá de las confesiones de Eva con el padre Benítez que casi siempre evolucionan cronológicamente y actúa como corazón del relato, la coordinación no cronológica de testimonios crea una ruptura espacio-temporal que enfatiza el carácter trascendente de Eva. Consecuentemente, Posse enfatiza con su estructura intertextual, que no importa de dónde ni cuándo (durante cualquiera de sus tres vidas) hable quien esté autorizado para hacerlo, democráticamente se justifica a Eva como símbolo representativo de la nación y de la democracia real. Por oposición, la situación política actual sólo puede justificarse por alterar el pasado gracias a la represión de discursos que legitiman de forma igualitaria, otro tipo de peronismo, de nación y de política.

En este sentido, la estrategia narrativa de Posse sigue los pasos de la formación de una identidad popular, como la describe Ernesto Laclau. Para Laclau “Populism means putting into question the institutional order by constructing an underdog as an historical agent – i.e. an agent which is *other* in relation to the ways things are” (“Populism...”<sup>47</sup>).

De esta manera, la formación de este agente histórico se materializa por la universalización de una parcialidad o como lo dice Laclau, de convertir al *plebs* en

---

<sup>39</sup> Ex presidente de facto de la *Revolución Libertadora* entre los años 1955-8, luego secuestrado, enjuiciado y asesinado por la agrupación *Montoneros* en 1970. Su cadáver también fue secuestrado más tarde para negociar la vuelta del cadáver de Eva Perón que había sido dejado por Juan Perón en España.

*populus* (*La razón...*278). Para ello es necesaria la construcción de un enemigo (“Populism...”39) y de significantes vacíos que, en este caso, se retroalimentan. Estos mismos significantes son los que unen una cadena equivalencial de demandas sociales, que si bien en la novela no están del todo explícitas, pueden relacionarse tanto con las necesidades como con las soluciones implementadas durante el primer peronismo. La función principal de la formación de este bloque histórico, es convertirse en hegemónico subvirtiendo la situación actual de poder. La novela de Posse intenta hacer esto apelando a transformar también el sentido de los mismos significantes vacíos que operan en el poder hegemónico (peronismo y democracia). En última instancia, lo que legitima la función política que tiene esta ficción histórica, es legitimar una nueva fuerza política utilizando desde la escritura ficcional (hagiográfica), los objetivos de la escritura historiográfica para contradecirlo.

La política en la que actúa la novela es la de reivindicar al mito en su versión original y cómo representa a la nación argentina que (re)nace con Perón y Eva, en contraste con el presente político y económico neoliberal. Según Kerstin Bowsher, *La pasión...* muestra una marcada nostalgia por el pasado peronista que se basaba en la política de derechos sociales y ampliación del Estado de Bienestar, que se contrasta con el “error” que es ese gobierno autodenominado peronista de contexto (227).

Estratégicamente, Posse crea una narrativa histórica de memoria colectiva que reclama a Evita como mito que supera lo político y que representa a la nación argentina, lo que para Bowsher se traduce en el uso de estrategias narrativas posmodernas a disposición de la reconstrucción de un Estado más emparentado con las políticas del primer peronismo, que se enfrenta a la aceptación incondicional del neoliberalismo a nivel local (231-2).

Posse pretende hacer hegemónica su versión de Eva pero sin tomar en cuenta la situación contingente de la economía ni de la política del primer peronismo, sino que convierte al mito en verdad, como se había hecho con Perón anteriormente.

La lectura meta-histórica que hace Posse, queda representada en la estructura narrativa, junto con un sentido quizá nostálgico como dice Bowsher, de una nostalgia por una comunidad perdida que se muestra como origen y como meta al mismo tiempo (Nancy 17). De esta manera, Posse narra un pasado que, como dice Hayden White, ha sido explicado, aunque tergiversado (*The Fiction of Narrative* 245), para recuperar o trazar un camino político tanto en el presente como en el futuro, y así "...recuperar su destino" (*La pasión...*9). Esta ficción intenta encauzar a una sociedad perdida y ello lo hace en nombre de la historia, de contar lo que realmente sucedió. Desde esta concepción del pasado, la historia termina siendo una sola que avanza progresivamente de forma lineal. Afuera queda cualquier entendimiento conflictivo, desordenado, caótico o incluso genealógico de lo acontecido. Lo que ha sucedido, es que el poder económico-político actual ha tergiversado al pasado, reprimiendo voces que pueden dar testimonio. Por esta razón, desde la ficción, Posse opera en la formación simbólica de un nuevo bloque histórico, emulando la tarea de escribir una Historia efecti (*wirkliche historie*) de los historiadores.

Si coincidimos con lo que dice Hayden White, que la historia y la ficción usan las mismas herramientas narrativas (*The Fiction...*27), en el caso de *La pasión...* se invierte la fórmula. Esta ficción histórica utiliza las mismas herramientas narrativas para materializar las metas de la escritura histórica. Según Michel De Certeau, la escritura de la historia es el producto de una práctica ejercida por quien posee un *lugar* social, cuya

tarea se basa en develar una verdad que se encuentra a la espera de ser descubierta (*The Writing...57-8*). Sin embargo, el resultado de esta operación es una ornamentación de los datos para crear una narrativa que cuenta los orígenes para legitimar o justificar la política presente: “power must be legitimized” (6)<sup>40</sup>. Con la novela de Posse estamos en presencia de una ficción que tiene la misma utilización del pasado. En el resultado de lo que el autor llama una “coordinación” de voces, se observa la práctica narrativa desde una posición privilegiada que justifica un orden político a alcanzar, en nombre del real símbolo representativo de la nación peronista (y de Argentina por extensión) y la real democracia. Posse ubica a su Eva como mito representativo que unifica a la nación argentina porque los testimonios, que funcionan como las pruebas recolectadas y ornamentadas por el historiador, así lo dicen. En su coordinación, Posse no sólo toma discursos conocidos, sino otros que según él, no habían sido tomados en cuenta. Así se coordinan, creando un discurso del pasado que deslegitima, tanto por su contenido como por su estructura narrativa, el poder político de contexto. A partir de un nuevo recorte y una mirada de la historia, se justifica un origen, se comprende un presente y se propone una política en pos de la construcción de un futuro marcado.

El objetivo final de la novela supera al histórico-narrativo, sino que es fundamentalmente político, pero de una política que sutura la idea de nación. Posse se mueve dentro del espacio político que no supera la contradicción al poder hegemónico por ser hegemónico. Se pretende recuperar el pasado para justificar su postura política en el presente. Su estructura narrativa se sirve como estrategia para darle el sentido al pasado, de manera de ser lo más persuasivo o verosímil posible. Su intento de cierre o de

---

<sup>40</sup> En la misma tónica, Hayden White afirma que la historia como disciplina es creada por poderes políticos conservadores y anti-revolucionarios, y por ello los datos históricos están siempre políticamente domesticados (*The Content and the Form* 60, 72).

comprensión única de ese pasado para Hayden White, funciona como una narrativa moral y moralista (*The content...* 21, 24). *La pasión...* es una novela que juzga el funcionamiento pero conserva las instituciones. La novela apuesta al cambio de la administración política para implementar un conjunto de políticas sociales que trascienden a la política en sí. Pero en el camino, no se opone a las estructuras institucionales, ni a las relaciones sociales que se imprimen en ellas, a la organización jerárquica del poder, como tampoco critica las políticas de representación. No hay una problematización de la narrativa histórica, sino una mala utilización política que debe ser corregida. Posse utiliza la historia como pretexto para darle el verdadero sentido al peronismo y consecuentemente, a lo que la democracia debería ser en oposición a lo que es.

En suma, podemos concluir que la estructura narrativa y testimonial de la novela no sólo no lleva al cambio en relación al acercamiento con el pasado, sino que ella se expone en una batalla semántica por lo político cuyo aporte contra-hegemónico no supera el cambio del contenido sin alterar la forma. Su visible oposición a la política neoliberal de contexto se convierte en la creación de un significante vacío que es en sí una *persona ficta* que es Eva Perón, quien por un lado muestra como abstracción el orden natural que debe mantener la organización del poder. Por otro, es ella quien en el pasado llenó el significante democracia porque lo hizo carne (*La pasión...* 41), lo que es suficiente al mismo tiempo para des-legitimar al poder de contexto, como para hacer a una agenda política del futuro al quedar a la espera de quien sea nueva carne de ese cuerpo abstracto, sin la necesidad de la alteración de las relaciones sociales ni de la estructura vertical del poder y del afecto.

Cuando se publicó, esta novela de Posse no tuvo demasiado éxito de ventas pero sí tuvo un fuerte impacto en la crítica, que la usa generalmente para compararla con *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez. Pero sí vale la pena recuperar esta narración del pasado peronista como uno a contracorriente de su contexto político. *La pasión...*, junto con otras narrativas similares de Evita de la misma época, preparan el terreno a nivel simbólico y representativo para una nueva política populista que llegará luego de sufrir las consecuencias del neoliberalismo menemista que produjo la crisis económico-político-social del 2001. Eva será el mito nacional en el que se basa más tarde el Kirchnerismo peronista hegemónico (especialmente bajo la presidencia de Cristina Kirchner), recuperando estrategias histórico-narrativas creadas para contradecir el poder del gobierno justicialista de Carlos Menem, transformándolo de símbolo del poder constituyente a representante del poder constituido. La política simbólica que más tarde recuperaría a Eva Perón como representativa de la narrativa histórica del gobierno Kirchnerista, no sólo reciclaría estrategias histórico-narrativas nacidas desde el contrapoder, sino también descartaría otras que en su narración histórica del mito, desafían tanto el orden del discurso histórico, como también desestabiliza la organización y jerarquía política que este tipo de discurso justifica. En comparación con *La pasión...*, *Santa Evita* usa técnicas y estructuras narrativas similares que muestran caras diferentes del mito, aunque al mismo tiempo las dos versiones persiguen objetivos políticos dispares en su narración del pasado.

### **El mito como trauma: *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez**

Si se analiza la narrativa histórica que tiene a Eva Perón como centro del relato desde la vuelta a la democracia en Argentina, es imposible dejar de afuera del corpus a

*Santa Evita* (1995) de Tomás Eloy Martínez. Desde su publicación, la novela no tardó en ser un éxito de ventas y foco de atención de la crítica especializada<sup>41</sup>. La novela de Martínez comparte con *La Pasión...* la temática, la época de publicación y el contexto político, como también herramientas narrativas (por ejemplo, la polifonía para darle voz a testimonios no tomados en cuenta en versiones anteriores o la ruptura con el tiempo cronológico del relato) y, como se ha dicho anteriormente, la construcción de un discurso que se opone a la versión oficial del mito de contexto. Sin embargo, los dos casos son diferentes.

Mientras que la novela de Posse comparte objetivos con la narrativa hagiográfica (cuenta las virtudes y sacrificios del mito para justificarlo como representativo de la comunidad), se podría arriesgar a decir que *Santa Evita* opera de forma opuesta. Esta novela no refuta los argumentos de una narrativa por otra para auto-proclamarse como la versión correcta del mito, sino que es una que huye de los objetivos políticos de identificación e interpelación que persigue la escritura histórica. No es la narrativa de Martínez una que pretenda dar una respuesta definitiva sobre el mito en cuestión, hacer pedagogía o dar una versión que pretenda ser base de una hegemonía política. *Santa Evita* más que dar respuestas, genera interrogantes, abre nuevos caminos de comprensión y de confusión en relación tanto con el pasado, como también con el mito de Eva Perón. En última instancia, la novela de Martínez no tiene pretensiones de tener a la realidad como referente último, sino que apunta a denunciar el proceso narrativo que crea al mito, que obliga a repensar no sólo su imagen, sino también la forma de la política que se teje gracias a ello.

---

<sup>41</sup> Caleb Bach estima que la novela supera el millón de ejemplares vendidos a menos de dos años de su publicación (14). Hoy se estima que la cifra ha superado los diez millones de ejemplares vendidos y los treinta y cinco lenguajes a los que se ha traducido.



La mayor parte de la novela está destinada a contar las aventuras del cadáver de Eva Perón después de haber sido embalsamado a finales de Julio de 1952 por el médico español, Pedro Ara<sup>42</sup>. También esta narración toma episodios importantes de la vida de la protagonista como su infancia, su vida como actriz de radioteatro, su candidatura fallida a la vicepresidencia argentina, el encuentro y casamiento con Juan Perón o su agonía por el cáncer de útero, entre otros. Lo que toma primordial importancia en esta novela, es la narrativa más que los acontecimientos, en contraste a lo visto anteriormente en *La pasión....* La manera en la que se comunican los hechos del pasado, hacen de *Santa Evita* un texto que problematiza la forma de acercarse al pasado y de narrarlo, aceptando lo imposible de crear una verdad histórica cerrada<sup>43</sup>. Por lo tanto, el énfasis no está en explicar la realidad del pasado, sino en cómo acercársele y qué hacer con él desde el presente. Martínez en esta novela rechaza la idea de la inmovilidad que produce la escritura de la historia<sup>44</sup>, explorando los “espacios inexplicados” (390), aquellas zonas

---

<sup>42</sup> A modo de resumen, el cadáver de Eva Perón se encontraba en el primer piso de la CGT (Confederación General de los Trabajadores), donde se había ambientado una oficina para que el doctor Pedro Ara embalsame el cuerpo para que sea luego enterrado en lo que iba a ser el monumento más grande del mundo en honor al trabajador peronista: el descamisado. Sin embargo, en Septiembre de 1955 el Golpe de Estado (autodenominado *Revolución Libertadora*) que derrocó a Perón, secuestró su cuerpo ocultándolo en casa de militares, detrás del cine *Rialto* y enviándolo a Europa, mientras que la resistencia peronista y su *Comando de la Venganza* intentaban recuperar el cuerpo en manos militares. La historia se cierra cuando el cuerpo vuelve a Argentina por la presión que causó la agrupación revolucionaria *Montoneros* al secuestrar el cadáver de Pedro Eugenio Aramburu para pedir un canje para que vuelva Eva de España, donde la había dejado Perón. María Estela Martínez de Perón, ex esposa de Juan Perón y presidenta luego de su muerte en 1974, autoriza la vuelta del cadáver aunque lo ubicó en la quinta presidencial. Luego del golpe de Estado autodenominado *Proceso de Reorganización Nacional* que se hizo efectivo el 24 de Marzo de 1976, la Junta Militar pone el cadáver a disposición de la familia Duarte, quien decidió enterrarlo en el Cementerio de la Recoleta bajo ocho metros de cemento, así no se la volvía a secuestrar.

<sup>43</sup> Valeria Grinberg Pla llama a esto una “distorsión consciente del pasado” en la escritura histórica que “pone en jaque conceptos realistas de la referencialidad, al mismo tiempo que propone focalizar la atención en la escritura como instrumento constitutivo del conocimiento de la historia” (121). Más allá de la correcta afirmación de Grinberg Pla, se observará un poco más adelante que la interpretación que se expone en este capítulo es que Martínez problematiza la escritura historiográfica abriendo la posibilidad a una diferente estructura jerárquica, como de acercamiento y conocimiento del pasado.

<sup>44</sup> Esto, según el mismo Martínez, ya lo había intentando quizá en un proyecto fallido, *La novela de Perón* (1983).

laberínticas que por más que su vacío sea llenado de pruebas, siguen siendo imposible su explicación completa y definitiva.

La novela problematiza la política de la representación del pasado en pos de una reelaboración propia del mito<sup>45</sup>, que no pretende cerrar el relato histórico sino dar una apreciación personal, dándole luz y nuevo contenido a la forma. En este sentido es cierto, como dice Magdalena Perkowska, que esta reelaboración “...no conduce a una explicación definitiva, no produce ninguna nueva verdad absoluta para controlar lo real desde el metarelato” (295-6). Si bien esta visión es acertada, quizá no logra profundizar otros aspectos político-representativos que se encuentran más allá de la reelaboración del pasado<sup>46</sup>. Por ejemplo, la negación política a dar una versión definitiva del pasado, el original trato de las pruebas materiales (el dato) que sostienen el relato, o la denuncia a la jerarquía y aceptación de la narrativa histórica (lo que anteriormente se mencionó como el lugar que ocupa el historiador según De Certeau). Por lo tanto, la novela desestabiliza el conocimiento histórico y lo que sabemos de la historia personal del mito. Desde la ficción, problematiza aspectos del acercamiento o la narración del pasado, que afectan a las formas de representación como a la organización de la política que gira en torno a ella, ya que des-organiza tanto las jerarquías como la relación afectiva que produce.

---

<sup>45</sup> Coincido en este punto con Magdalena Perkowska quien muestra, tomando a Lyotard, la reelaboración y no la memorización de lo acontecido. Sin embargo, en esta idea se pierde el carácter tanto paródico del tratamiento del pasado que tiene Martínez de esa reelaboración y de qué manera ella habla del pasado problematizando su función y posible efecto político de esta reelaboración.

<sup>46</sup> El término reelaboración Perkowska lo toma de Lyotard, en el sentido anteriormente mencionado, pero al mismo tiempo el filósofo francés lo toma de Freud, quien lo describe como una nueva narrativa de la memoria en relación con un trauma. Mi lectura es que si bien existe una reelaboración del pasado que no pretende ser una lectura final del mismo, su narrativa supera la reelaboración de la memoria y tiene más relación con una finalidad política en el tratamiento de pruebas como se verá más adelante. Para más, ver Sigmund Freud “Recordar, repetir, reelaborar” *Obras completas* Vol. XII, Trad. José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1976. 145-58.

La temática de la novela gira alrededor de la historia no conocida acerca de la posesión del cadáver como tótem representativo de la nación. Luego de su embalsamamiento y el golpe de Estado de 1955, autodenominado *Revolución Libertadora*<sup>47</sup>, la posesión del cadáver de Eva Perón se vuelve fundamental para sostener el poder político: “Quien tenga a esa mujer, tiene al país en un puño” dice el Coronel Moori-Koenig<sup>48</sup> al doctor Ara (*Santa Evita* 34). Martínez muestra a un cuerpo fetichizado que comprime amores y odios, y cuyo embalsamamiento rompe la barrera natural del tiempo. La Eva embalsamada es símbolo de la identidad nacional para los peronistas anteriores de la *Revolución Libertadora*, pero no para los militares porque desestabiliza su relato nacional, lo que hace imperioso borrarlo de la escena pública, para neutralizar su efecto<sup>49</sup>. El cuerpo embalsamado es materia que concentra en su disputa armada, dos narrativas antagónicas de la nación. Como fetiche, el cadáver toma forma fantástica, cuya narrativa hace de él algo más de lo que es, que organiza (políticamente) las relaciones sociales. Esto crea una disputa armada por su desaparición o por su recuperación, en donde el cuerpo actúa como “...un organizador de deseos políticos” (Kraniauskas 109).

Para Perkowska el cadáver caracteriza un trauma o, tomando a Slavoj Žižek, un síntoma social, cuya presencia trae lo Otro reprimido por el relato nacional, de lo abyecto, que “...imposibilita el “tratamiento curativo” de la identidad nacional” (301, 2). Sin

---

<sup>47</sup> La *Revolución Libertadora* tomó este nombre porque liberaba a la patria de Perón y del peronismo. Apenas tomado el poder, la revolución quiso borrar del mapa político argentino (o desperonizar al país) al peronismo, y con ello el cadáver de Eva. Por ejemplo, se implementó el decreto 3855/55 que disolvía el partido peronista y al año siguiente el decreto 4161 que impedía el uso de cualquier representación peronista o incluso el uso de la palabra Perón.

<sup>48</sup> El Coronel Carlos Eugenio Moori-Koenig, por entonces jefe del CIE (Centro de Informaciones del Ejército) fue quien lideró la tarea de hacer desaparecer al cadáver de Evita. Se sospecha que el Coronel se enamoró del cadáver y hasta tenía relaciones sexuales con él.

<sup>49</sup> Las opciones que se barajaban eran la de tirar el cuerpo al Río de la Plata, disolverlo en ácido o enterrarlo en un lugar anónimo, donde sólo los militares supieran. Se decidió esto último porque las otras dos opciones iban en contra de lo que pensaba la iglesia católica. Esto ya lo había anunciado Rodolfo Walsh en el cuento “Esa Mujer” *Los oficios terrestres*, 1965. 9-19. En el último capítulo analizaré cómo se recompone esta escena en la película *Eva de la Argentina* (2011) de María Seoane.

embargo, el cuerpo de Eva hace a la vuelta de lo reprimido (lo “bárbaro”) por la narración nacional del *Facundo* (a lo que Perkowska llama “sombras terrible”), pero su propio fetiche también es construido por una narrativa que también reprime voces abyectas en su narración de la nación. Si bien se puede tomar al embalsamamiento del cadáver de Eva como la materialización final del primer gobierno peronista en convertirla en mito, no es la cura del trauma lo que propone la escritura de Martínez (o al menos, no solamente eso), sino que en ella parodia el proceso historiográfico de la identidad nacional en sí, cualquiera ella fuese. Lo que se filtra en *Santa Evita* es una escritura paródica que desestabiliza cualquier intención por cerrar la narrativa histórica del mito, que al mismo tiempo explica su pasado para repropárselo, re-creando una narrativa verosímil.

En este sentido, la novela propone simultáneamente una problematización del acercamiento al pasado que constituye una identidad nacional y una política, como también resalta la vigencia de este entendimiento de lo histórico y sus efectos. Esto lo hace de dos maneras. Por un lado, existe una escritura en primera persona donde el personaje Eloy Martínez es auto-reflexivo de su propia escritura histórica y de los límites de su narrativa, causando empatía en el lector. Por otro, se encuentra la escritura de narrador omnisciente, producto de la investigación del personaje Eloy Martínez, en la que se destaca el carácter paródico del relato junto con una crítica a la política de la representación del pasado. Por lo tanto, la escritura de Martínez no es una que muestre la presencia del cadáver de Eva como desestabilizador del simulacro de la coherente identidad nacional (como dice Perkowska), sino que también observa en esa re-

significación del cuerpo nacional, otro simulacro. Martínez crea una narración que parodia a la misma escritura del pasado, cancelando sus efectos.

### **Metaficción historiográfica y trato de las pruebas**

*Santa Evita* toma explícitamente como base de su narración a tres autores en particular: Rodolfo Walsh y su relato de no-ficción “Esa Mujer”, Jorge Luis Borges de quien toma los relatos “La muerte y la brújula” y “El simulacro”, y a Eva como escritora de *La razón de mi vida* y *Mi mensaje*. A esto se le suma la recolección de pruebas de archivo y testimonios que también sirven como base del relato. De Walsh se explota el carácter detectivesco de su escritura periodística, intentando llenar con pruebas y testimonios, las dudas dejadas por su cuento. La novela no sólo explica quién fue la mujer, sino también las vicisitudes del cadáver, recolectando información que al igual que el cuento de Walsh (y como *La pasión...* también), se abre a escuchar voces no tomadas en cuenta por la historia oficial para reconstruir lo sucedido. Durante el relato, estas voces no escuchadas que están fuera de la historia, se figuran con la metáfora del zumbido de abejas. Mientras que el escritor/personaje Eloy Martínez va recolectando pruebas de archivo y testimonios que desbordan la narrativa oficial, en diferentes escenas, el zumbido de las abejas interrumpe el relato. Este sonido remarca la existencia de voces reprimidas, que dislocan el relato nacional conocido, desestabilizando su coherencia. Como relatos reprimidos, intentan romper lo real o causar una ruptura en la narrativa superficial (*Santa Evita* 127). El zumbido de las abejas opera como ese murmullo oculto que está a la espera de ser develado por el investigador. Está ahí, sólo hace falta hacerlo entrar o dejarlo hablar, dejarlo ser parte de la narrativa histórica<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> Son muchas las escenas donde aparece el zumbido de las abejas que interrumpe conversaciones o situaciones en proceso. Por ejemplo, en la conversación entre Eloy Martínez y el peluquero de Evita, Julio

Es en este aspecto en el cual el personaje Eloy Martínez, emula el trabajo de Rodolfo Walsh en “Esa mujer”. La tarea de los dos es develar a aquellos relatos y pruebas reprimidas por la narrativa histórica oficial y así poder construir una nueva que cuente de forma certera, qué sucedió con el cadáver. De esta manera aparece el relato del Coronel Moori-Koenig<sup>51</sup>, el del doctor Pedro Ara, el de Arancibia, el de Aldo Cifuentes, el de peluquero Julio Alcaraz, etc. Como investigador, Martínez sigue los pasos de Walsh en lo que John Kraniaukas llama “deseo de saber” (108), tomando metafóricamente, la tarea como la de un apicultor (*Santa Evita* 132), quien recoge la miel de las abejas. Al darle espacio a esas voces reprimidas por el relato oficial, (en principio) el personaje Eloy Martínez cree que podrá descifrar el enigma de lo que sucedió con el cadáver gracias al desvelamiento de esas pruebas. Al igual que Walsh, Eloy Martínez también está buscando “...una muerta, un lugar en el mapa” (“Esa mujer” 10). Los dos buscan (desean) saber qué sucedió con ese cuerpo por el que luchan las versiones antagónicas de la nación. Sin embargo, si bien Martínez comienza con ese objetivo su relato, a medida que éste continúa su proceso narrativo, se encuentra con barreras que superan el archivo, los testimonios y las pruebas. Lo que terminará develando ese proceso de investigación no es una verdad oculta que se constituye con la acumulación de pruebas, sino que el resultado de la investigación misma, es una quimera.

---

Alcaraz (83) o cuando Pedro Ara está embalsamando el cadáver en la CGT (121). El ejemplo más claro de la oposición entre el relato oficial y el zumbido reprimido de las abejas, es cuando se encuentran el Coronel Moori-Koenig y la madre de Eva, Doña Juana Ibarguren, para que ésta le firme un permiso para la posesión del cadáver al Coronel. Cuando Moori-Koenig llega, el jardín de Doña Juana está lleno de abejas, aunque el Coronel se sorprende, porque en la radio nada habían dicho sobre ello (164). Esta confrontación entre relato oficial y reprimido se encuentra durante toda la novela.

<sup>51</sup> Quien también aparece en el cuento “Esa mujer” de Walsh, cuya presencia se devela por alegoría (por ejemplo por su rango militar, su “apellido alemán” (9), sus veinte años de servicio, sus estudios de filosofía, su afición a la bebida, etc.). Esto lo confirma, entre otras fuentes, el testimonio del Coronel Héctor Cabanillas en la película de la TVE española, *Evita, la tumba inquieta* (1997).

En esa empresa, el narrador Eloy Martínez se encuentra con tres imposibilidades, o mejor dicho, tres límites que coinciden directamente con lo que Linda Hutcheon ha llamado “metaficción historiográfica”. Según Hutcheon este tipo de narrativa es una que problematiza el acercamiento al pasado y del conocimiento historiográfico de forma consciente, remarcando la narrativa múltiple de lo acontecido y refutando el sentido común que separa la historia de la ficción (*A Poetics of Postmodernism* 88-9). En suma, una metaficción historiográfica como la de Martínez, problematiza la política de la representación del pasado, encontrando límites tanto en relación al acercamiento del archivo como en los objetivos de la narración histórica.

El primero de estos límites es el que hace caer la idea de la narración historiográfica como una que cierre al mito en su versión completa y definitiva. No es sólo que las abejas interrumpen el relato oficial para intentar ser parte de la nueva narrativa del mito. También, aunque estas voces sean tomadas en cuenta, su narrativa historiográfica se hace consciente de su propio límite al intentar dar una versión histórica definitiva del mito. Se acepta el carácter ex-céntrico de su narrativa, asumiendo la imposible representación de la heterogeneidad social (*A Poetics of Postmodernism* 58-60). Para Hutcheon, la metaficción historiográfica, es consciente tanto de su propia imposibilidad de representación total de la heterogeneidad social como de la noción de diferencia (70). En suma, la metaficción historiográfica acepta que es imposible una narrativa que clausura el pasado ya que siempre algo la desborda (117).

Es esta la razón por la cual en la metaficción historiográfica de Martínez, Eva toma forma de mariposa. No sólo por su (obvia) condición física que permite su metamorfosis, sino también porque (metafóricamente) es un insecto que vuela fugándose

de una posible petrificación creada por la narrativa historiográfica: “Era una enorme mariposa suspendida en la eternidad del cielo sin viento. Un ala negra henchía hacia adelante...la otra ala era amarilla y volaba hacia atrás” (*Santa Evita* 65). Aquí el narrador Eloy Martínez acepta el límite de su propia narración que está imposibilitada de “abarcarlo todo”, y de forma benjamínea, redimir el pasado, como había intentando anteriormente en *La novela de Perón* (64). De esta manera, el mito y su constante recreación narrativa, hace manifiesta la imposibilidad de crear una versión verdadera históricamente de ahora y para siempre, que incluya todas las voces que lo crean. Es así que el personaje Martínez decide cambiar el objetivo de su narrativa:

No iba a contar a Evita como maleficio ni como mito...La mariposa estaba suspendida siempre en el mismo punto del aire y por eso yo tampoco me movía. Hasta que descubrí el truco. No había que preguntarse cómo uno vuela o para qué vuela, sino ponerse simplemente a volar (78).

Lo que hace Martínez es no buscar contar la versión histórica definitiva (que quizá sea el objetivo de Posse) sino “Contar una historia” (61), creando una novela que no busca el cierre sino la multiplicidad de sentidos, que es tan ambigua y contradictoria como el mismo aleteo de la mariposa (65).

El segundo límite con el que se encuentra el personaje Eloy Martínez es el de la imposible transferibilidad u objetividad en su transferencia de las pruebas al relato. La metaficción historiográfica acepta que el conocimiento de la realidad del pasado, sólo puede provenir de los textos y que la escritura del pasado no hace más que eso, producir textos (*A Poetics of Postmodernism* 114). Como composición, esta escritura (ficcional o no) reproduce un estilo propio de quien la narra. Se hace imposible la reproducción de las pruebas. En su producción de sentido, las pruebas sirven de base del relato, pero la narrativa que se cree de ella será única, creando inevitablemente, una alteración al sentido



original: “Narrative accounts of real historical events, then, admit of as many equally plausible versions in their representation as there are plot-structures available in a given culture for endowing stories, whether fictional or real, with meaning” (White *The Fiction of Narrative* 232)<sup>52</sup>.

En múltiples escenas de *Santa Evita* el personaje/escritor se denuncia a sí mismo por la poca fiabilidad que tiene la transferencia de información entre la fuente y su materialización en la novela. No es solamente la narrativa como producto final la que no es completamente fiel a los acontecimientos del pasado en su reelaboración. El arco que se crea entre la fuente y la escritura, tiene siempre al escritor como filtro que altera el material original, convirtiéndose en imposible la transferencia de información fiel a la fuente citada. Por ejemplo, cuando Martínez entrevista a Julios Alcaraz (peluquero personal de Evita y supuesto inventor del peinado del rodete), la entrevista es transcrita en la novela aunque como el mismo autor admite, no tenía en primera instancia la idea de citarla en el texto. La carencia de información recolectada durante la entrevista, lleva a Martínez a recrearla con ayuda de la memoria y la imaginación (*Santa Evita* 80-1). También se observa esto durante la transcripción que hace el escritor de las cintas que recrean la entrevista que tuvo con el Coronel Aldo Cifuentes, a quien cita “...casi al pie de la letra” junto con algunas fichas de sus anotaciones (147). Este “casi al pie de la letra” demuestra el imposible escape de una reformulación del pasado y de sus pruebas en la escritura. Esto convierte para el autor, a todo relato en “infidel”, ya que la realidad no se puede repetir (97), sino que se puede reanudar en pos de un efecto deseable. Cualquier relato no sólo no abracará todos los aspectos del mito, sino que por la naturaleza de las

---

<sup>52</sup> En su libro *The People of Everyday Life* Michel De Certeau define a quien narra como “A dancer disguised of an archivist” (80).

pruebas citadas, cualquier escritura sobre él, será una versión. Por lo tanto la narrativa creada a partir de esta tergiversación de información, será siempre original al mismo tiempo que infiel. Existe una imposibilidad del no uso de la ficción no solamente en el ornamento que reorganiza las pruebas de los acontecimientos pasados creando una narrativa, sino también hay una imposibilidad representativa del pasado. De esta manera, no hay versiones verdaderas ni falsas, sino verosímiles, o como dice White “Stories are not true or false, but rather more or less intelligible, coherent, consistent, persuasive, and so on. And this is true of historical, no less than fictional, stories” (*The Fiction of Narrative* 236). La metaficción historiográfica de Martínez es consciente de la imposibilidad de una fiel reconstrucción del pasado por su narrativa y de la imposible fidelidad a las pruebas, donde su representación encuentra otro límite.

Por último se encuentra una tercera imposibilidad narrativa de la que es consciente el personaje Eloy Martínez en su investigación, más allá de las dos expuestas anteriormente. Esta tercera imposibilidad es la de la poca (o nula) fiabilidad que tienen las pruebas en sí. Si la metaficción historiográfica es consciente que su narración es un producto textual del proceso historiográfico, el texto por el cual se conoce la realidad de ese pasado, también lo es (*A Poetic of Postmodernism* 149). Tanto las pruebas textuales como el archivo, son también composiciones narrativas. A medida que se desarrolla el relato, el personaje Eloy Martínez madura esta idea a medida que lleva a cabo su investigación. Primero, él piensa estar acercándose al núcleo explicativo del mito (lo que es, como hemos dicho anteriormente, imposible). Al igual que el historiador, el escritor recolecta pruebas del archivo cuya acumulación promete dar una explicación última al pasado que se vuelve a narrar (como Posse). Sin embargo, en este intento siempre se

choca con un archivo al que el mismo investigador no puede tomar como objetivo, o como material crudo, ya que al ser el resultado de un proceso de organización, el archivo también es una invención discursiva. Este es una composición que explica los acontecimientos pasados, que no puede desligarse de su propia interpretación tanto en su organización discursiva como en su contenido. Martínez observa que el archivo ya es una interpretación del pasado. Por ejemplo, cuando revisa el archivo filmico del 22 de Agosto de 1951 (día del renunciamento de Eva Perón a la vicepresidencia) existen “versiones” que reconstruyen el momento de forma muy diferente (*Santa Evita* 103). No es la misma Eva reconstruida en la narrativa que hace el noticiero español *No-Do* que la Eva de *Sucesos Argentinos*. Este tipo de discursos, como material de archivo, no traen el acontecimiento al presente, sino su interpretación en su composición discursiva. Al igual que el guión de una película que el mismo Martínez escribió sobre la escena de la renuncia a la vicepresidencia de Eva<sup>53</sup>, son este tipo de discursos los que narran su versión del pasado, reprimiendo voces que también componen el relato. Martínez destaca que lo que brindan tanto el archivo como su contenido, son versiones del pasado, convirtiéndolo en texto, cuya mimesis de la realidad es imposible. Al mismo tiempo, no es sólo la forma lo que no hace del todo fiable a la prueba, sino también su contenido. Según el personaje Martínez, él investiga fuentes que son de “confianza dudosa” (143). Esto sucede porque (más allá de la ornamentación) la documentación que constata la realización de acontecimientos pasados, es intencionalmente falseada para construir de

---

<sup>53</sup> En esta escena, Eloy Martínez le pide al peluquero Alcaraz que le apruebe un guión de cine que muestra la intimidad de ese momento, pero que el escritor admite que es una versión del pasado, como también lo son las versiones del *Nodo* o de *Sucesos Argentinos*. En el guión, esto sucede porque se filtran sugerencias del escritor al director, como planos que debería hacer en momentos específicos (107-8). Esto muestra que tanto los noticieros como el guión de Martínez que los parodia, no representan el pasado sino que lo reconstruyen en su composición discursiva, brindando una versión de los hechos en su ornamentación.

esa realidad, una narración específica<sup>54</sup>. Según Martínez, las pruebas no son nunca de confianza en su contenido, pero su confirmación puede ser de un trabajo infinito y “...a menudo inútil, porque la suma de fuentes puede también ser un engaño” (143).

Es mediante estas tres imposibilidades anteriormente explicadas que se hace imposible la mimesis entre hechos del pasado y representación narrativa, sea esta ficcional o no, lo que hace también imposible su efecto mimético de identificación, interpelación y subjetivación que los mitos pretenden producir (Lacoue-Labarthe y Nancy 33-4). La metafiction historiográfica de Martínez es consciente que su narración es una composición gracias a una selección y ordenamiento de datos, que crea una versión del mito. Al mismo tiempo, este texto se compone de otros textos que fueron constituidos de la misma manera, lo que hace imposible a una narrativa total del mito, ya que siempre está siendo. A medida que avanza su investigación, el personaje Martínez se da cuenta de ello, llegando a la conclusión que sea cual fuese la versión de Eva que se escriba, no será representante del pasado, sino su simulacro.

Parodiando a Borges quien en su cuento “El simulacro” denuncia la construcción narrativa que crea el peronismo del funeral de Eva Perón con explícitos fines políticos, Martínez toma ese relato para subir la apuesta en su narración del pasado. Borges acusa que en el funeral, como espectáculo, se da una imagen falsa de la primera dama: “...Eva no era Eva” (26). Esta acusación de la manipulación política de la realidad por el aparato mediático del peronismo, ya la había denunciado Borges en su texto “L’Illusion

---

<sup>54</sup> La escena que mejor describe esto en la novela es la que Eloy Martínez explica la falsificación de contenido con el que completan, tanto Eva como Juan, su acta de casamiento. Con ello, el escritor ironiza diciendo que falsificando este documento “...decidieron burlarse olímpicamente de la historia” (143), aunque no se estén burlando de ella, sino dándole una forma específica, moldeándola a sus objetivos políticos. Otro ejemplo, de los muchos que hay en la novela, es la doble acta de nacimiento que tiene Evita: una con nacimiento en Los Toldos en 1919 y otra en Junín en 1922 (133). Ejemplos de este estilo, en los cuales se prueba la falsificación de una prueba, abundan durante toda la novela.

Comique”<sup>55</sup> donde diferencia dos historias: una de persecución (la real) y otra que es un simulacro, “...de carácter escénico, hecha de necedades y fábulas para consumo de patanes” (55). Por lo tanto, para Borges hay dos historias<sup>56</sup>, una real y otra falsa creada desde el poder. La segunda es una que manipula la realidad para crear un discurso que sirva a los fines políticos del peronismo. A diferencia de Borges, la metaficción historiográfica de Martínez deja de lado la posibilidad de una versión que sea la real, que explique quien realmente fue Eva Perón. Al ser una versión consciente de ser un texto creado de textos para ser utilizados en futuros textos, la narración de Martínez abre la posibilidad no sólo a la construcción de simulacros, sino su imposible escapatoria: todas las narraciones históricas serán simulacros. De eso, se hace consciente el personaje Eloy Martínez en el transcurso de su investigación:

Al principio yo pensaba: cuando junte los pedacitos de lo que una vez transcribí, cuando me resuciten los monólogos del peluquero, tendré la historia. La tuve, pero era letra muerta. Luego, perdí mucho tiempo buscando aquí y allá los fósiles de lo que había ocurrido en el Cabildo Abierto. Excavé en los archivos de los diarios, vi los documentales de la época, oí las grabaciones de la radio. La misma escena se repetía, se repetía, se repetía: Evita sin saber cómo alejarse del amor ciego de la multitud, acercándose, yéndose; Evita suplicando que no le permitieran decir lo que no quería, que ya no le callaran al decir. No aprendí nada, no añadí nada. En esa parva inútil de documentos, Evita nunca era Evita (97-8).

---

<sup>55</sup> Este texto fue publicado en el número 237 de la revista *Sur*, de Noviembre-Diciembre de 1955. Este número se dedica por completo a la reflexión de la caída del régimen peronista en manos de *La Revolución Libertadora*.

<sup>56</sup> Es interesante la discusión que analiza Oscar Ariel Cabezas entre el peronista Oscar Massotta y los anti-peronistas de la revista *Sur* Jorge Luis Borges, Ezequiel Martínez Estrada, Victoria Ocampo y Adolfo Bioy Casares, en la que Cabezas observa fuertes diferencias políticas, pero tanto un sector como el otro, manejan el mismo principio de soberanía. Siguiendo este pensamiento, se podría decir también que el entendimiento de la Historia que entiende Borges como el peronismo tienen diferencias políticas, pero los dos coinciden sobre los principios de la verdad histórica o del orden del discurso historiográfico. Como se verá más adelante, la parodia que hace Martínez del cuento de Borges, propone otra historiografía que en su nuevo orden discursivo, generaría consecuencias políticas también. Para ver más sobre la polémica entre peronistas y anti-peronistas planteada por Cabezas, ver “El antiperonismo de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Ezequiel Martínez Estrada” en *Postsoberanía: literatura, política y trabajo*. Buenos Aires: La Cebra, 2013. 93-154.

El personaje y escritor Eloy Martínez se hace consciente del límite de su escritura y de su imposible referencialidad del pasado. Consecuentemente, se reflexiona sobre la narrativa posible para acercarse al pasado y por sus objetivos. Aparecen tres<sup>57</sup> políticas de la escritura sobre el mito, que cada una corresponde a cada uno de los personajes, que proponen acercamientos y objetivos diferentes en sus narrativas.

### **Tres escrituras para un cuerpo**

Como se ha dicho anteriormente, la escritura de *Santa Evita* se divide fácilmente en dos que se van intercalando en el relato: por un lado, se cuenta el proceso autoconsciente del narrador en la producción de un texto histórico en su investigación, narrado en primera persona. Por otro lado, se encuentra la narración histórica ya hecha, la que escribió el mismo autor y que tiene narrador omnisciente. Esta narración, como el historiador, aporta datos hasta el momento no conocidos del mito y del destino del cadáver (y sus copias). Esta última se compara con la escritura construida que tienen los otros dos personajes principales de la novela.

El Coronel Moori-Koenig, el Doctor Pedro Ara y el escritor Eloy Martínez tienen un acercamiento diferente al pasado mediante la forma de escritura que cada uno propone. En los tres se sigue una línea en la cual se ve, como observa Perkowska, que la escritura sirve o se utiliza como medio para narrar el trauma causado por el cuerpo o lo abyecto que este cuerpo hace retornar de lo reprimido. El cuerpo de Eva hace incoherente el relato nacional original y hace aparecer lo reprimido del inconsciente, rompiendo la fantasía ideológica que narra el nosotros de la nación (Perkowska 316-7). Los tres personajes

---

<sup>57</sup> Es importante mencionar el incansable carácter tripartito que tiene la obra que refiere al cuento de Borges "La muerte y la brújula". Como se ha mencionado anteriormente, son tres los tipos de narrativa que narran el pasado, como también son tres los escritores que nutren al relato (Walsh, Borges y Eva Perón), son tres los personajes principales de la historia (Pedro Ara, Carlos Eugenio Moori-Koenig y Tomás Eloy Martínez) y son tres los cadáveres de Eva que tiene Pedro Ara, uno original y dos copias.

muestran tres formas de enfrentarse a esa realidad que les presenta el cuerpo y que desestabiliza el relato nacional, usando a la escritura como metodología curativa del trauma. Lo que diferencia el acercamiento al pasado en su forma de narrarlo, lo que también hace una diferencia en los objetivos de cada narrativa.

En el caso del Coronel, se enfrentan la narrativa nacional del gobierno de facto de la *Revolución Libertadora*, con la aparición de lo reprimido como se ha mencionado anteriormente. Reiterativamente Moori-Koenig amenaza con escribir un libro que cuente la historia oculta de lo que le sucedió al cadáver de Eva, ayudado por el Doctor Ara y por Juana Ibarguren (madre de Evita) (*Santa Evita* 378). A pesar de ello, el Coronel nunca llega a escribir esta historia. Al igual que sucede en el cuento de Walsh, donde el mismo personaje le deja al periodista escribir la historia que lo haga quedar bien frente al pueblo (“Esa mujer” 12), en la novela de Eloy Martínez, Moori-Koenig también le escapa a la escritura. Esto lo lleva junto con las ingestas de alcohol, a sufrir fuertes trastornos psicóticos por los cuales no puede diferenciar la realidad, de la que él mismo se había inventado (*Santa Evita* 378). De esta forma, tanto la reelaboración como la curación del trauma se hacen imposibles, que se materializa en el triste final del Coronel. Viéndose superado por sus alucinaciones, él piensa como en el cuento de Walsh, que la muerta le pertenece, que enterró al verdadero cadáver en la embajada argentina en Bonn (Alemania) y no a una copia, o que la robaron los norteamericanos para enterrarla en la Luna (384). En este caso, la ausencia de escritura hace imposible la cura del trauma y la aparición de lo reprimido, simbólicamente representado por el zumbido de las abejas, que lo persiguen constantemente.

Un acercamiento opuesto al del Coronel, es la del Doctor Ara. Al igual que con el cuerpo, la escritura del doctor pretende dar una imagen del mito que sea de una vez y para siempre. Para Martínez, en la escritura del libro de Ara (*El caso Eva Perón*, 1972), se igualan el arte del embalsamador y la del biógrafo: "...los dos tratan de inmovilizar una vida o un cuerpo en la pose con que debe recordarlos la eternidad" (157). Tanto en la escritura como en el arte de embalsamar cuerpos, que en el caso de Ara son uno solo, su "arte funerario" (157) consta según Martínez, en tener la pretensión de liberar el campo de conflicto, ya que narra la versión científica y última del mito.

Por último, se encuentra la escritura del mismo escritor Eloy Martínez. Si las dos escrituras anteriores pueden ser metáforas de lo insostenible del relato nacional oficial en el caso del Coronel y del intento de petrificación científica en el caso del Doctor Ara, la escritura de Martínez es la que se fuga de esta retroalimentación entre historia y poder político. Este es el tipo de escritura es la que, según Perkowska, hace posible la curación del trauma, o por lo menos la que lo acepta. Acepta que la narración nacional no es representativa a su heterogeneidad constitutiva, que oprime sectores en su relato. Esto lleva a que en su narración, el escritor se apropie del mito sin pretensiones históricas. Él intenta emular a la escritura de Walsh, quien en sus palabras, con el cuento "Esa mujer" se puso "fuera de la historia... Ya escribí el cuento. Con eso he terminado" (306). El tipo de acercamiento al pasado que propone la narrativa de Walsh, lo libera de tener la misma obsesión que tiene, por ejemplo, el Coronel. Walsh no tiene la necesidad de ir a buscar una muerta, un lugar en el mapa ("Esa mujer" 10). Luego de la escritura, él no necesita ir a buscarla: el trauma queda curado, o al menos, reelaborado.



Tanto la escritura de no-ficción de Walsh como la metaficción historiográfica de Martínez, tienen puntos en común en su acercamiento al mito. La primera se caracteriza por ser una narrativa documental fruto de la investigación periodística que por lo general se enfrenta a la versión histórica oficial, impuesta por la escritura historiográfica hecha desde el poder (*A Poetics...* 115). En el caso específico de Walsh y “Esa mujer”, según Kraniauskas, su escritura desmiente la construcción del cadáver como fetiche del relato nacional (112). Mediante la investigación, Walsh denuncia los manejos del poder en la construcción de un relato oficial con una escritura que prescinde de la ficción (Piglia 13-4). La no-ficción de Walsh, como la metaficción historiográfica de Martínez, denuncian (cada una a su manera) el proceso de producción historiográfica que se apega a los fines políticos del poder, que se crea a costa de la represión de voces constitutivas del relato. En el caso de Martínez sucede con técnicas distintas a las de Walsh, específicamente, por la utilización que es típica en la metaficción historiográfica, de la parodia y la ironía.

Según Linda Hutcheon, la parodia es constitutiva de la poética del arte posmoderno. Este tipo de arte para Hutcheon es uno que hace presente al pasado, pero no en un sentido nostálgico como afirman por ejemplo Terry Eagleton o Fredric Jameson<sup>58</sup>, sino para re-apropiárselo y así, hacer una crítica (*The Politics...* 12). Si bien es difícil saber cuán posible o no es hablar de posmodernidad en Latinoamérica, lo que trajo múltiples debates académicos desde el inicio de la última década del siglo pasado<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> Para ver más sobre la posición de cada uno de estos intelectuales y lo que piensan acerca de la posmodernidad, ver de Terry Eagleton *The Illusions of Postmodernism* Cambridge: Blackwell, 1997, y de Fredric Jameson *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke UP, 1991.

<sup>59</sup> Se puede encontrar más información sobre este debate de Herman Herlinghaus y Monika Walters Eds. *Posmodernidad en la periferia: enfoques latinoamericanos de una nueva teoría cultural*, Berlin: Langer Verlag, 1994., de Claudia Ferman Ed *The Postmodern in Latin and Latino American Cultural Narratives*, New York: Garland Pub, 1996. De Mabel Moraña Ed *Nuevas Perspectivas desde/sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales*, Santiago: Cuarto Propio, 2000. O de John Beverley, Michael Aronna y José Oviedo Eds. *The Postmodern Debate in Latin America*, Durham: Duke UP, 1995, entre otros.

llevados a cabo al mismo tiempo de la escritura de *Santa Evita*, podemos coincidir con Nelly Richard que a pesar de las dificultades de plantear una superación de la modernidad en un lugar donde quizá la modernidad nunca haya llegado, sí puede ser útil como pretexto para repensar nuestro presente (215). En este sentido, el arte posmoderno desde la visión de Hutcheon, es un tipo arte dedicado a repensar su contexto, teniendo como técnicas privilegiadas la parodia y la ironía.

La parodia no es simplemente una imitación, sino una decodificación que hace presente lo pasado para re-codificarlo y apropiárselo, que en su seno, compone una crítica (*A Theory of Parody* 34-7). Es así que la parodia para Hutcheon es, parafraseando a Gilles Deleuze, una repetición con diferencia, cuya diferencia es siempre de alguna manera, crítica a lo que se parodia (32). Mediante el uso de la intertextualidad, Martínez no sólo parodia a los textos de Walsh y de Borges, y su visión del relato oficial del mito además de ajustarse a las técnicas de arte posmoderno descritas por Hutcheon, sino que también denuncia al proceso historiográfico en sí, parodiándolo. Martínez re-crea el mito de Eva Perón, criticando no el resultado sino el proceso que, como dice Alcaraz, consolida a la Eva de “Esa imagen de medalla<sup>60</sup>, que nació por obra de la casualidad y del apuro, [que] persiste en la memoria de la gente como si todas las demás Evitas fueran falsas” (79). La escritura de Martínez problematiza con su parodia, fugándose de cualquier petrificación de sentido del pasado, auspiciando el movimiento y la circulación de la narrativa en la que se devela un (original) *telos* político, en su acercamiento al pasado del mito.

---

<sup>60</sup> Puede entenderse a esta Eva como la que quiere reivindicar Abel Posse en su novela. Este es uno de los puntos donde se puede observar las diferencias más marcadas entre Posse y Martínez más allá que usen a veces, técnicas narrativas similares.

La escritura que se forma a partir de este momento es una que acepta sus propias limitaciones y su imposibilidad de representación de lo reprimido (las abejas) que no entra en el relato nacional, en el que se abre paso un nuevo acercamiento al pasado. Martínez usa la intertextualidad para reelaborar el mito nacional y abrirlo a una articulación heterogénea que permita desde un cuerpo plural y contradictorio, dialogar con su propio pasado (Perkowska 333). A partir de la toma de conciencia de las imposibilidades que tiene la escritura del pasado, el personaje Martínez vuelve a escribir la historia del mito, pero no solamente con la imposibilidad referencial anteriormente mencionada, sino que además, parodia a la escritura que relaciona la acumulación de pruebas con la verdad. Como metaficción historiográfica, *Santa Evita* no es sólo consciente en primera instancia de los límites de su escritura histórica como texto y de su relación con las pruebas, sino que usa esta idea para persuadir la lectura. Martínez emula en su parodia al proceso historiográfico que junta y comunica lo que realmente sucedió en el pasado a partir de la acumulación de pruebas, construyendo una narrativa verosímil. La trampa se esconde en que la mayoría de las pruebas que hacen a la narrativa que muestra la real cara del mito, son falsas. En otras palabras, el mito adquiere su status porque “Es un amontonamiento, a menudo borroso, de evidencias (al menos dadas como tales) y de certidumbres inalcanzablemente repetidas” (Lacoue-Labarthe y Nancy 39). Pero es en lo “borroso” de esas pruebas donde pone aquí el acento Martínez, mostrando que esa certidumbre construida de evidencias, lo que realmente evidencian es su incapacidad de generar certidumbre en última instancia.

Esta escritura del pasado de Eva, creada por un narrador omnisciente, tiene como base la idea que en su relato “Evita que nunca iba a ser Evita” (*Santa Evita* 98), pero que

al mismo tiempo, incluye datos todavía no expuestos sobre el mito. La parodia de Martínez no es una con fines conservadores para Hutcheon en el sentido que repite las técnicas del proceso historiográfico que incluye algo no contado de la historia del mito. Pero es una repetición con diferencia (*A Theory... 77*), ya que la base material (las pruebas) de su narrativa muchas veces es inventada, más allá de su reelaboración. Es aquí donde se revela el carácter paródico (e irónico) del texto y su objetivo o pretensión política que le subyace en un doble mensaje.

Para Hutcheon la parodia necesita de una doble decodificación del texto. Por un lado, para deducir el sentido literal, y por otro, para comprender el sentido implícito de la obra (*A Theory... 84-5*). Este último, que es el que le da el sentido irónico al relato, puede ser visto como de carácter elitista según Hutcheon, ya que demanda condiciones determinadas por parte del lector para poder ser decodificado (95). Por lo tanto, aunque este segundo mensaje esté claramente expuesto en el relato, "...the reader still might not get it" (84-5). En la narrativa histórica de narrador omnisciente, Martínez logra crear una versión de Eva que intenta recopilar versiones no conocidas y así formar una escritura que sea capaz de contar el pasado abriendo el abanico de voces. Ellas pueden funcionar como pruebas de lo no conocido y no tomado en cuenta por el relato nacional, aportando algo nuevo a la historia oculta del mito y, consecuentemente, al relato y la identidad nacional. Sin embargo, cuando vemos que muchas de las pruebas a las que se refiere el autor/personaje Martínez son falsas, se observa que el punto principal de esta metaficción historiográfica está en lo verosímil de la presentación paródica de esas pruebas y de lo que implícitamente están diciendo.

Martínez emula la escritura historiográfica de contexto (como la de Posse), que intenta volver al pasado nostálgico para explicar la política del presente en crisis, pero su parodia es convincente al punto que algunas pruebas inventadas que muestra durante la novela, terminarán siendo parte del relato histórico peronista<sup>61</sup>. Pero en esta parodia se encuentra un sentido irónico que supera la competencia de versiones. Al inventar las pruebas, además de ser consciente que el mito de Eva es un simulacro, se deduce que cualquier personaje o acontecimiento del pasado, gracias a la narración que se cree de él, es potencialmente convertible en mito. No es la Eva que se crea en esta novela el problema, sino la narrativa y la forma de relacionarse con el pasado. *Santa Evita* enfatiza que cualquier material histórico es contenido de un potencial mito, que renueve la jerarquía y orden del discurso historiográfico. La novela no propone una versión mejorada de lo acontecido, sino una versión que denuncia la opresión de discursos en la narrativa oficial, pero cuya solución a ese problema no está en narrar la versión correcta del mito, sino en desestabilizar la jerarquía de la forma de acercamiento al pasado. Para comprender la doble decodificación de la parodia de Martínez, es necesario romper la estructura jerárquica (o el lugar, en palabras de De Certeau) que separa a narrador de lector, para pasar a ser tanto uno como otro, co-creadores y co-responsables del sentido del texto (*A Theory...93*).

Con la doble decodificación que demanda esta parodia se vuelve a narrar el pasado, para apropiárselo y darle un punto de vista original. La falsificación de pruebas

---

<sup>61</sup> Martínez dice que después de revisar todos los archivos visuales del Archivo Nacional en Washington DC está seguro que cuando se conocieron, Eva le dijo a Perón: “Coronel, gracias por existir” (*Santa Evita* 190). La frase es citada en la biografía de Alicia Dujovne Ortiz (*Eva Perón, la biografía* 1995) y en el *Museo Peronista de Buenos Aires* (Bach 18). Aunque Martínez escribió un artículo reconociendo que había inventado la frase, el artículo no tuvo repercusión. En palabras de Martínez: “Myths are born like this!” (18).

desafía tanto a quien lee, como a la estructura de poder de la escritura historiográfica. Como dice Hutcheon, no es que la narrativa posmoderna, y con ello la metaficción historiográfica, sea des-histórica, sino que en su crítica propone otro tipo de orden y posibles efectos a partir de su narrativa (*The Politics...* 11). La parodia de *Santa Evita* propone otro acercamiento al pasado no sólo en relación a lo reprimido del trauma colectivo, sino también opera para afectar la jerarquía de la narrativa historiográfica en pos de abrir el campo de las posibles políticas del pasado y de sus efectos. En este sentido, la escritura de Martínez no quiere desmitificar a Eva Perón, sino que reconstruye su mito, como dice Jean-Luc Nancy, interrumpiéndolo (43).

### **Interrupción del mito: “tengo que escribir otra vez”**

Como se ha dicho anteriormente, la metaficción historiográfica de Martínez es auto-reflexiva y consciente del funcionamiento, la jerarquía, el orden del discurso y las consecuencias posibles de su escritura histórica. La narrativa que se hace en primera persona, principalmente, describe esta evolución de la auto-consciencia que toma el personaje narrador con el trato de las pruebas que recoge y utiliza en su relato, como también de sus imposibilidades. En cambio la narrativa de narrador omnisciente, es la que cuenta la historia no conocida del cadáver de Evita después de ser secuestrado por la *Revolución Libertadora*. La metaficción historiográfica de Martínez no es una que intente reanudar la estructura histórica que sirve para justificar la política de contexto. Tampoco es una que pretenda suplantar el centro de la narración que explica a la nación por otra versión u otro mito, sino que problematiza la separación entre centro y periferia. *Santa Evita* repiensa la estructura de la escritura del pasado a partir de la acción misma de la escritura, que interrumpe el mito (Nancy 43).

Para Jean-Luc Nancy, no hay nada más común para una sociedad que un mito o un grupo de mitos (42). La imagen que pone el filósofo francés, es la que de alguna manera se mantiene hasta hoy: un líder explica el pasado de la comunidad a ella, produciendo así un *telos* político en pos de recuperar ese pasado (44-5). Quien habla es porque tiene derecho de hablar, y en su acto se crea una unión entre individuos que separa a quien puede hablar de quienes escuchan (aceptan) la historia en silencio. Es aquí y gracias a esta narrativa que para Nancy se comprende el pasado y el presente como su consecuencia, dando sentido a la presencia en el mundo y a la estructura social que habitan quienes participan de la acción del relato. En su parodia, Martínez no sólo muestra que Eva es un mito sino que la escritura historiográfica es un mito en sí. Esta puede ser útil para crear cualquier mito gracias a la manipulación de pruebas y a la estrategia narrativa, pasando a ser importante la estructura jerárquica que organiza las relaciones sociales más que la figura o evento histórico que se está narrando. Nancy destaca no sólo el hecho que las historias sean mitos creados, sino que la organización de sujetos de la forma en la que se mueve el relato, es también un mito. Lo que importa no es solamente el contenido, sino también la función que socialmente tiene en su narración/justificación del poder y cómo se organiza/jerarquiza a quienes conforman la comunidad donde este relato sucede (45-6). Por lo tanto, no nos podemos quedar en el lugar superficial de pensar que el mito es una construcción narrativa, sino que a ello debemos agregarle la “función mítica” en la que organiza afectos, las relaciones sociales y los cuerpos en una función de identificación (Lacou-Labarthe y Nancy 13).

La escritura de Martínez es una que pretende no tener fin y que se abre al infinito, a la narración constante. *Santa Evita* propone una escritura del pasado que tiene como

objetivo volver a la acción de la escritura. El último capítulo de la novela, que parodiando a Evita en *Mi mensaje* se titula y termina con la frase “Tengo que escribir otra vez” (385, 391)<sup>62</sup>, muestra la forma circular e infinita de la novela al terminarla, de la misma manera en la que la comenzó<sup>63</sup>. La forma circular del relato junto con la creación de una imagen propia del mito gracias a una narrativa paródica, rompe con las reglas historiográficas que hace a la jerarquía y quien ocupa ese lugar, según De Certeau, de poder hablar. Cuando Martínez inventa las pruebas que hacen a su relato, no sólo pierde su intención de verdad histórica alterando los objetivos de la narrativa historiográfica, sino que también abre el mito, o como dice Nancy, lo interrumpe. Él no des-legitima otras versiones sino que se abre a la escritura, se expone con su apropiación a otras apropiaciones del mito desde la escritura. La función que cumple esta exposición de la apropiación del mito, interrumpe a quien está autorizado para narrarlo, deshaciendo la función de unión de la comunidad donde el mito opera justificando su unión y su *telos* político (Nancy 60). Esta interrupción es una acción, un acto, un movimiento que en su comunicación, es una interrupción, que genera un contagio que une y deshace a la comunidad al mismo tiempo: la une en su acto comunicativo y la deshace en su interrupción del mito que justifica la unión (60). La versión propia e inevitablemente falsa del mito de Martínez interrumpe el mito abriendo la puerta a otras interrupciones, entre ellas, la del mismo escritor quien se

---

<sup>62</sup> La frase original en *Mi mensaje* es “Quizás porque en *La razón de mi vida* no alcancé a decir todo lo que siento y lo que pienso, tengo que escribir otra vez...” (13)

<sup>63</sup> En su antepenúltimo párrafo la novela tiene la misma oración con la que comienza: “Al despertar de un desmayo de tres días, Evita tuvo al fin la certeza de que iba a morir” (390-1). También este capítulo cuenta el encuentro que tuvo Martínez con Tulio Ricardo Corominas, Jorge Rojas Silveyra y Carlo Maggi, tres integrantes de la SIDE (Servicio de Inteligencia del Estado), quienes decidieron contarle al escritor lo que realmente sucedió con el cadáver, ya que se le habían escapado detalles en lo que él había contado en *La novela de Perón* y sólo ellos saben lo que le pasó (386). Este es el acontecimiento que inicia el proceso historiográfico que después se plasma hecho novela. Así la misma novela que termina, invita a su relectura, al mismo tiempo que muestra la inevitabilidad de una narrativa histórica que nunca podrá dar una versión definitiva del mito.



pone a sí mismo como responsabilidad, escribir otra vez. Esta versión del mito descarta en nombre de dar la versión correcta a costa de callar a otras. Incluso, tampoco quiere legitimar su verosimilitud en la inclusión de voces reprimidas, sino que abre el camino para que esas voces interrumpan al mito también, desestabilizando al mismo tiempo la jerarquía de la narrativa del pasado. Tanto en la imposibilidad mimética de la representación del pasado como en la invención de pruebas, se muestra la imposibilidad de escapar al hecho que, narrar al mito es inevitablemente apropiárselo, lo que naturalmente des-organiza las jerarquías establecidas que organizan los cuerpos. El problema principal, en última instancia, es saber con qué fines a nivel político y de relación entre los sujetos, tiene la narración del pasado.

La escritura de Martínez toma responsabilidad frente al pasado siempre en movimiento e interpretación. Él re-crea el mito sin necesidad de reprimir voces ni impedir otras versiones, incluso, contradictorias a la suya. Su parodia interrumpe la forma conocida de distribuir la comunidad organizada por esta forma de narrar el mito, que en su acción, no justifica ni propone un *telos* histórico-político. En palabras de Nancy, esta interrupción del mito es el que interrumpe la relación del *mythos* hecho *logos* que organiza el *cosmos* (49). Se rompe aquí la narrativa que fuerza la aceptación de un mito trascendente, a su función de identificación con él, a una organización política jerárquica y, al mismo tiempo, ilumina el destino: “Myth is the opening of a mouth immediately adequate to the closure of a universe” (50).

En la doble decodificación que tiene la parodia de *Santa Evita* del proceso de la escritura historiográfica, se demuestra que todo elemento histórico tiene la potencialidad de ser mito, dependiendo siempre del ornamento, de la estrategia narrativa. Pero su real

crítica está apuntada a las relaciones sociales que ese proceso de escritura y su jerarquía fuerza a nivel político. Al ser consciente (o auto-reflexivo en palabras de Hutcheon) de esta estructura narrativa, es el momento en el que Nancy dice que ese mito es interrumpido: “[Myth]It is interrupted at the precise and familiar point where we know that it is all a myth” (52). El énfasis que da la parodia y la ironía de la escritura de Martínez es que todo es potencial de ser mitificado, y al ser consciente de ello, cualquiera puede hacer una narrativa del mito. Este mito es una invención literaria (no una reelaboración como dice Perkowska ya que no es una reorganización de la memoria solamente), cuya narrativa muestra una fundación ficcional que justifica y organiza las relaciones sociales, económicas y políticas (53). No es el problema desde la perspectiva de Martínez, quién sea el mito que ocupe este lugar ni la versión histórica que lo justifica, sino su operación en la organización social de relaciones sociales.

Consecuentemente, en la interrupción hay ausencia de mito, o mejor dicho, se crea otro mito en su lugar: “...la ausencia de mito” (Bataille *La felicidad...* 78). Esta ausencia, no imposibilita la comunidad. Por el contrario, ella se reformula en su organización a partir de esta acción de narrar el mito que lo interrumpe. La comunidad con su mito interrumpido, no se organiza por la trascendencia del mito sino por la inmanencia de la exposición narrativa de cada uno de los integrantes en su exposición. Por lo tanto, todos son coparticipes de la (infinita) narrativa del mito. La interrupción del mito no tiene nada nuevo que decir (Nancy 62), sino que es el decir mismo, el exponerse, lo que cambia la relación frente a la organización conocida. En esta acción de escritura, se observa la dispersión de la comunidad que se une en una acción, en el acto de narrar. En esta interrupción, es cuando se hace lugar en esta dispersión del relato mítico a

aquellas voces y sonidos anteriormente reprimidos por la jerarquía de la narrativa histórica y su producción de verdad. Esta acción se abre al murmullo (62), o en el caso de Martínez podríamos decir zumbido, que contagia a la exposición de un eco que no es repetición (62) o como diría Hutcheon tomando a Deleuze, a una repetición con diferencia. La unión de la comunidad en la interrupción del mito es la que se une en la acción y no en la representación, en su comunicación o en su acción comunicativa de su propia dispersión. La acción de la escritura, activa una organización comunal nueva.

Si aceptamos la afirmación de Martínez que “El mito se construye por un lado y la escritura de los hombres, a veces vuela por otro” (*Santa Evita* 197)<sup>64</sup>, este tipo de escritura es la que no deja que el mito se solidifique —como su cadáver embalsamado—, al mismo tiempo que crea una comunidad literaria de quienes se lo apropian<sup>65</sup>. Esta literatura proviene de la literatura y va hacia ella, por eso tiene que “...escribir otra vez” (391). Terminada la novela, se muestra su propio límite, su cierre imposible, que establece una comunidad en su interrupción. Aquí no hay mito trascendente imposible de apropiación (Nancy 18), tampoco una organización fija que parte desde la identificación, sino lo opuesto: una ex-posición que pide apropiación. La escritura de Martínez pide más interrupciones a favor de la ruptura de la idea de volver a una comunidad perdida, en función de la creación de una comunidad sin *telos* político: es una escritura que desafía el horizonte (8). No hay una sociedad que recuperar ni alcanzar, sino que es una comunidad que no es una comunidad, hecha por el acto de narrar (71-2). La parodia de Martínez

---

<sup>64</sup> Durante el capítulo 8 de la novela, “Una mujer alcanza su eternidad” se combinan otra vez, la forma que toma el relato oficial y quien lo desestabiliza. Aquí se enfrentan los siete elementos enumerados por Martínez que hacen de Eva, un mito. Entre ellos, está el sexto que son los “relatos de dones” (195), equiparable con la escritura hagiográfica a la que hizo referencia la primera parte de este capítulo. Por otro lado, va la escritura que lo desestabiliza, la que se apropia del mito para exponer su versión de él.

<sup>65</sup> Entre quienes se encuentran las parodias de Borges y Onetti (196), la fascinación por el cuerpo enfermo como Cortázar (196), su sexualidad como Copi o Perlohnger, la búsqueda del cuerpo como el ya mencionado Walsh, o la feminización de Weber y Rice.

muestra que no hay esencia, que “escribir otra vez” es tomar esta responsabilidad de construir la comunidad, incluso de quien ya escribió: todo está por hacerse.

La parodia de *Santa Evita*, es un intento de reorganización de las relaciones establecidas por la escritura del pasado, de alteración de sus objetivos y de la política de la representación e identificación. Al crear una escritura paródica que en su doble decodificación, interrumpe no sólo el mito sino también la política que él justifica, generando una crítica auto-destructiva, o como dice Hutcheon: “Any real attack would be self-destructive” (*A Theory...*45). La escritura de Martínez no sólo pretende interrumpir el mito, sino también que su misma escritura sea interrumpida a favor de la co-participación tanto en la narrativa del pasado, su política de representación y el orden político del presente en el que ella opera. Este tipo de metaficción historiográfica “...reinstalls a kind of (very problematic) communal project” (Hutcheon *A Poetics...*115)<sup>66</sup> que tiene un acercamiento diferente al pasado y su narración, abriendo el abanico de lo posible en el presente, el futuro y la organización política.

En este sentido, escribir se vuelve –como dice la frase de Martínez–, una responsabilidad. Especialmente en el contexto político en el que se publica esta novela que, como se ha dicho anteriormente, se destaca por la implementación de políticas económicas neoliberales que generan el cambio de la función del Estado Nacional, la concentración de poder en el ejecutivo, la erosión de la clase media y el desprecio por la clase trabajadora, entre otras cosas. Consecuentemente, para Martínez la solución a estos problemas de contexto no será implementar políticas que contradigan al poder, justificándose en nombre de la recuperación de una sociedad perdida, ni de una correcta

---

<sup>66</sup> Nancy llama a este ordenamiento “comunidad inoperante” de forma general, representada tanto en la comunidad del amor, en la comunidad de la muerte, etc.

comprensión del pasado. Con su parodia él pretende saltar este juego, ya que por naturaleza, sea cual fuese su contenido, no podrá representar al total de la heterogeneidad social. Por el contrario, su escritura propone participación, co-autoría y toma de responsabilidad. De ahí en más, la novela muestra dos posibilidades de resolver la tensión o la presión que genera el zumbido de las abejas por entrar en la narrativa oficial. Por un lado, crear una nueva versión de los acontecimientos que no es representativa del suceso en sí por la inevitable manipulación del pasado en la creación narrativa, que se hace a costa de otros discursos que quedan reprimidos. Un ejemplo que se da en la novela es el guión cinematográfico que cuenta la historia oculta en el acto del 22 de Agosto de 1951, cuando Eva renuncia a la candidatura a la vicepresidencia. No hay pruebas que lo que escribe Martínez en ese guión haya sucedido, sólo tiene la aprobación del peluquero Alcaraz<sup>67</sup>. El guión calla los zumbidos, aunque apenas terminado, ese sonido vuelve a aparecer presionando o interrumpiendo el relato oficial. La otra salida es que esta interrupción del mito contagie otras interrupciones y a rehacer el mismo círculo infinito que hace la novela misma, como dice Derrida, aceptando la ausencia de significado trascendente y abriéndose al juego de la significación indefinida (“Structure, sign...” 280). Aquí no hay identidad que reconstruir, sino que hay una que destruir y reconstruir en el mismo acto. Quizá de esta manera, el zumbido comience a ser inteligible, dejando las abejas de ser abejas, pero la mariposa no dejando de ser mariposa.

---

<sup>67</sup> Eloy Martínez admite en una entrevista a Caleb Bach que lo que puso en ese guión y en su entrevista con el peluquero personal de Evita, Julio Alcaraz, es todo inventado: “What I attributed to the man I invented completely. It was all false” (18). También Martínez admite que la aprobación del guión cinematográfico por parte del peluquero se da pura y exclusivamente porque Alcaraz acepta la inteligencia del autor, ya que lo que describe, es erróneo. Para más ver Caleb Bach “Imagining the truth” *Americas 50 no3 My/Je* (1998): 14-21.

Si bien la escritura de ficción paródica de Martínez propone un elemento novedoso del acercamiento al pasado, de su política de representación y de la interrupción de la utilización del pasado como justificación del orden político, también tiene aspectos no del todo positivos en su interrupción del mito. Como se ha dicho anteriormente, la ironía que oculta la escritura de Martínez es una que, como dice Linda Hutcheon, no tiene (por qué tener) un sentido democrático. Sino que su utilización de la parodia afecta (además de desafiar) al lector en diferentes sentidos a la hora de comprender o no su ironía. Es quizá en este punto donde tengamos que pensar cuál es el real o posible efecto político que puede tener una narrativa histórica como esta. También, cuán diferente sería el efecto de una ficción como la de Martínez en pos de la desestabilización participativa del orden discursivo como lo conocemos y sus consecuente reestructuración de las relaciones sociales, si las herramientas educativas de la escritura historiográfica fueran otras. O cuál es el mensaje que se genera, al ser una narrativa que rechaza el cierre del mito, que sea atrapada en su invención, por otras narrativas que sí pretenden cerrarlo. Quizá sean las preguntas y no su respuesta lo que sea importante revalorizar de esta novela.

### **Conclusiones**

Se observa claramente en estos dos autores, dos tipos de pensamiento o acercamiento al pasado que los diferencia en su *telos* político. Por su parte, Posse piensa en contra del gobierno de contexto y de su versión transcendente (nacida del sacrificio) que justifica la unión de la nación, lo que marca un yerro en la actualidad política que genera una democracia no democrática, proponiendo un mal entendimiento o una represión de la historia real. Por otro lado, la escritura de Eloy Martínez parece tener un

pensamiento más acorde al cambio del contexto político, económico y de las funciones del Estado, tanto a nivel local como internacional, que de diferentes formas, pone en jaque la idea clásica de la nación. Mientras que uno apoya al orden historiográfico que sirve como base de la política, pero denuncia una tergiversación del pasado para el mal uso de las instituciones democráticas imitando la tarea del historiador, el otro hace un intento por desestabilizar la relación entre historiografía y justificación política, junto con sus posibles efectos.

Los dos ejemplos analizados en este capítulo muestran intenciones en común y deseos encontrados en sus narrativas. Como se ha dicho anteriormente, estos dos relatos coinciden en el hecho que la modernización del populismo peronista y del Estado al neoliberalismo, se sostiene por un relato nacional que no es representativo al total de la nación. Si bien las dos narrativas proponen un acercamiento diferente al pasado, sus diferencias muestran el problema histórico de contexto que se arrastra desde la vuelta de la democracia, como se mencionó al principio del capítulo. Por un lado, está la intención de volver a narrar la nación para consolidar el proyecto político de su origen. En el caso de Posse, tiene como solución a los problemas de contexto, la vuelta a la democracia del primer peronismo y a tener como objetivo esa sociedad perdida, siendo Eva hecha santa, su símbolo representativo. Por otro lado, conviviendo con esta idea de re-fundación post-dictatorial de la nación, aparecen algunos proyectos que buscan salirse de la reanudación del proyecto político nacional, intentando buscar alternativas. En el caso de Martínez, se observa una problematización de las políticas de representación históricas junto con la relación entre narrativa del pasado y sus consecuencias políticas. En su parodia, critica la jerarquía de la escritura historiográfica abriendo otras posibilidades de relación entre

pasado y organización política del presente. En este caso, el lugar que ocupa Eva Perón puede ser suplantado por otro símbolo que reproduzca la misma relación entre historia y política, criticando más el proceso historiográfico que a la representada en sí.

Estas dos narrativas nacen para contradecir al peronismo menemista de contexto que en su idea de modernización y democracia poco atendió al pasado, preocupándose más por alcanzar el tren hacia el futuro neoliberal. Si el populismo del primer peronismo es formado a consecuencia del legado de la primera década infame (1930-43)<sup>68</sup>, no llama la atención que luego de la década menemista (1989-99) a la que a veces también se la llama segunda década infame, resurja el populismo peronista, tanto a nivel jerárquico, político y simbólico, junto con algunas estrategias narrativas. Con estas consideraciones, se entiende tanto al peronismo como a su representación simbólico-narrativa, como un bloque de poder estratégico que debe su éxito y constante retorno al primer plano político no sólo por sus estrategias económicas y sociales, sino también su estrategia histórico-cultural. En coincidencia con el primer peronismo, el actual populismo nace como consecuencia de las peores crisis económico-políticas que sufrió Argentina hasta el momento, cuyo éxito se debe también a una buena interpelación y utilización política del descontento social de contexto<sup>69</sup>.

---

<sup>68</sup> Para más, ver *Mañana es San Perón* de Mariano Plotkin, Buenos Aires: Ariel, 1993.

<sup>69</sup> Si bien es hartamente mencionado, el ejemplo de Enrique Santos Discépolo es clave para entender el surgimiento del peronismo como fenómeno político y social. Mientras este artista interpretó el descontento popular durante la década infame con la letra del tango “Cambalache” (el más exitoso en la historia de la música argentina) entre otros, durante el gobierno peronista auspició su revolución social impulsada por Eva y Juan en su programa de radio *¡A mí me la vas a contar!* y su personaje *Mordisquito*, que se transmitía por Radio El Mundo. Este apoyo por el peronismo también se observa en otras de sus producciones artísticas, como por ejemplo, en la película *El Hinchado* (1951). Para saber más de la incidencia que tiene la década infame en la construcción del peronismo, ver de Daniel James “The background” *Resistance and Integration*. New York: Cambridge UP, 1993, 5-41. También de Mathew B. Karush, *Culture of Class: Radio and Cinema in the Making of a Divided Argentina, 1920-1946*. Durham: Duke UP, 2012 y “Populism, Melodrama, and the Market” *The New Cultural History of Peronism*. Mathew Karush y Oscar Chamosa Eds. Durham: Duke UP, 2010. 21-52.



En suma, lo que muestran estas dos novelas son dos caras antagónicas de la misma moneda en su función narrativa. Primero, la novela de Posse apunta a deslegitimar a la política de contexto mediante la reconstrucción del mito en la creación de una *persona ficta*. Separando estos dos cuerpos del rey –o en este caso de la reina–, esta novela observa –como también lo hará la película de Juan Carlos Dezanso que analizaremos en el próximo capítulo– que el presente político neoliberal no responde a esa abstracción metafísica que organiza el poder de forma natural. Por lo tanto, la demanda explícita del uso del pasado es demostrar quién fue esa persona que se construye –esa *persona ficta*– a cuyos sacrificios debemos responder, con la función no sólo de identificarse con ella, sino principalmente mostrar que ese lugar de poder no se encuentra satisfecho en el presente, por lo que es imperioso volver a vaciar la estructura para poder volver a llenarla con quien legítimamente sea carne de ese cuerpo. Al contrario, *Santa Evita* produce una escritura paródica a partir de este orden, lo que hace a su deconstrucción. Ella no sólo apunta a la crítica de esta abstracción mítica cuya función de identificación o interpelación queda anulada, lo que altera no sólo la configuración hecha de las relaciones sociales, sino que expone a los miembros de una comunidad a lo indefinido, ya que pasado y futuro no son estáticos. El hecho de tomar como temática de la novela no sólo a la vida de Eva Perón, sino a las vicisitudes del cadáver embalsamado que es como proyecto político, el intento de eternización de mismas relaciones sociales de ese cuerpo con el pueblo, que en el presente se encuentra vacío y la espera de ser llenado, separando así los dos cuerpos de la reina. Al ser una escritura que se abre a otras escrituras, Martínez propone una narrativa que renuncia a la obligación de llenar o encarnar esa *persona ficta* que se produce por la exposición del cuerpo y el tacto con los

otros miembros de la comunidad por la propia escritura, lo que interrumpe en última instancia la re-creación del proceso de identificación, organización afectiva y de los cuerpos que produce la presencia de mito, lo que conforma un comunismo literario como lo llama Nancy (71).

Por lo tanto, resulta importante volver una mirada a estos textos, porque serán ellos como representantes del contrapoder, quienes mantienen viva la imagen del peronismo aunque rejuvenecido por su actualización a su situación contingente durante la década neoliberal de Carlos Menem. Al analizar qué narrativas se han reciclado y cuáles no en el presente, se puede entender cuál es el proyecto del populismo de la “marea rosada” y cómo se auto-justifica. La idea formada durante los años del menemismo que tiene nostalgia por la destrucción paulatina de la Argentina peronista<sup>70</sup> y que utiliza a Eva Perón como símbolo representativo, sería apropiada por el nuevo discurso histórico producido desde el Estado post-crisis del 2001.

Luego de la re-aparición de Eva Perón a nivel internacional con la remake *Evita* de Alan Parker, *La pasión...* tomaría más fuerza y sería no sólo de los textos históricos más criticados de la época, sino también de los más aceptados por quienes fueron parte del primer peronismo de los años cuarenta. Es esta película otra de las que ayuda a la construcción de este significante vacío que, como *persona ficta*, hace a una sola interpelación político-representativa con el pueblo, que crea una demanda de satisfacción, siendo el presente la ausencia de ella, como veremos en el próximo capítulo.

---

<sup>70</sup> Tulio Halperín Donghi, *La larga agonía de la Argentina peronista*. Buenos Aires: Ariel, 1994.

## Capítulo II

### **Ley y Revolución: la construcción de una nueva hegemonía en *Eva Perón: la***

#### ***verdadera historia* de Juan Carlos Dezanso**

*...no indulgence can erase the marks of  
violence: violence alone can eliminate them.  
And the colonized are cured of colonial  
neurosis by driving the colonist out by force.*

Frantz Fanon  
(The Wretched of the Earth)

*Ante la ley, hay un guardián.*  
Franz Kafka,  
("Ante la ley")

En el capítulo anterior hemos visto cómo la democracia post-dictatorial en Argentina vuelve a traer al presente interrogantes y explicaciones de su origen que suturan la idea de nación, en función (y discusión) de una reconstrucción histórico-institucional. A partir de este momento, el pasado se vuelve una obsesión, ya que la democracia abrió el discurso a narrativas anteriormente reprimidas y a otras nuevas que la ponen en duda. En particular, se destacan las hagiográficas, que cuentan la vida personal de un personaje histórico, que son útiles para hacerlo símbolo trascendente a la nación. Como dice Michel De Certeau, la narración de pruebas del pasado crea un sistema de representación que articula relaciones sociales y legitima una organización política, haciéndola imprescindible de cara al futuro (6). Por esta razón, el campo de la narrativa histórica se vuelve arena de competencia de versiones del pasado que desde el

*lugar* del historiador (64), renueva una relación simbiótica entre historia y organización política.

El resurgimiento de Eva Perón como mito a nivel local e internacional se manifiesta no sólo en la novela histórica como demuestran los ejemplos del capítulo anterior, sino también en el cine. A mediados de los años noventa, se realizan producciones locales que por un lado, contradicen la imagen internacional-globalizada del mito. Por otro, operan para contradecir la hegemonía del menemismo-peronista de contexto, con el objetivo de llenar con otra narrativa mediante a la creación de esta *persona ficta*, los significantes vacíos democracia y peronismo, que son los que deciden la hegemonía política desde el fin de la última dictadura (1983) en Argentina (Barros 257-8). Una de estas nuevas narrativas sobre el mito, y quizá la hagiografía más importante, es *Eva Perón: la verdadera historia* (1996) de Juan Carlos Desanzo con guión de José Pablo Feinmann.

El análisis de esta obra se dividirá en dos partes. La primera constará en analizar la narrativa que compone esta película para contradecir a la imagen internacional-globalizada del mito. La segunda, analizará la intervención política que este texto desea generar contra la hegemonía política de contexto. Se llegará a la conclusión que esta película trae a su presente la simbología, la política y la lógica historiográfica de la izquierda peronista de los años sesenta y setenta para contradecir a la hegemonía menemista en su explicación del pasado y del presente como su consecuencia. También, esta versión del mito reaviva el proyecto del peronismo revolucionario de ruptura de la ley que organiza la política, antes posible con el levantamiento armado, y ahora por la (re)construcción de un bloque hegemónico que promete radicalizar la democracia. Pero

*Eva Perón*... presenta a este bloque no como uno que tenga la necesidad de ser articulado, sino que su hegemonía es una deuda histórica que se encuentra a la espera de un nuevo mesías que redima este proyecto mediante la encarnación de esta abstracción ausente, para ser cristalizado. Sin embargo, la construcción de este bloque hegemónico no quiebra ni el orden del discurso historiográfico ni la estructura política, sino que propone su lectura del pasado para refundar la ficción de una nueva hegemonía que sutura el contrato social, en el que la revolución no supera su estatus de promesa.

### **Cine y Peronismo**

El cine ha sido para el peronismo una herramienta de propaganda política fructífera para la popularización del movimiento. De alguna u otra manera, al igual que sucede con la política argentina, la industria cinematográfica siempre giró alrededor del peronismo luego de su aparición, afectándose mutuamente, aunque su diálogo no ha sido siempre el mismo. En un sentido, se puede afirmar que la película de Desanzo opera de dos maneras ya utilizadas por la cinematografía del movimiento peronista. Al igual que el *Tercer Cine*, esta película también quiere contra-informar contenidos mass-mediáticos en función de la revolución peronista para su llegada al poder. Por otro lado, su mensaje sirve a la recodificación política de deseos por la utilización de Eva como fetiche (*eva-peronismo*) para la construcción (bonapartista) de una hegemonía (Kraniauskas 121, 127-9).

Desde cuando dirigía la Secretaría de Trabajo y Previsión como luego de convertirse presidente, Perón transforma al cine en industria auto-sustentable gracias a su expansión internacional que imitaba al modelo agro-exportador, de producción de

contenidos melodramáticos<sup>71</sup> vigilados por el Estado (Kriger 70)<sup>72</sup>. La Subsecretaría de Prensa y Difusión dirigida por Alejandro Apold (1947-55) durante las dos primeras presidencias de Perón se convierte en una de las tres patas del tridente propagandístico del régimen peronista en el poder (1945-55), junto al Partido Peronista y a la Escuela Superior Peronista (Acha 307). El cine bajo el primer peronismo no tomaba en cuenta la discusión por la estética (Kriger 100-1), ya que sus narrativas melodramáticas estaban dirigidas a justificar al peronismo en el poder mediante a su operación simbólica que hizo de Eva Perón (*eva-peronismo*) un símbolo homogéneo al pueblo trabajador y puente entre él su líder heterogéneo<sup>73</sup>. Sin embargo, esta utilización del cine por el peronismo se verá interrumpida por la *Revolución Libertadora* (1955-8), quien abrió el mercado<sup>74</sup> cinematográfico a contenidos extranjeros de entretenimiento, en especial norteamericanos. El vuelco a la compra de contenidos internacionales y de escasa producción nacional se mantiene por décadas hasta la llegada del radicalismo a principios de los años ochenta

---

<sup>71</sup> Según Mathew Karush, el peronismo conserva las formas melodramáticas del pasado, pero cambia el mensaje político que sustentaba al nuevo movimiento popular (“Populism, Melodrama, and the Market” 21). Para más sobre peronismo y melodrama ver *Culture of Class: Radio and Cinema in the Making of a Divided Argentina, 1920-1946*. Durham: Duke UP, 2012 y “Populism, Melodrama, and the Market” *The New Cultural History of Peronism*. Mathew Karush y Oscar Chamosa Eds. Durham: Duke UP, 2010. 21-52.

<sup>72</sup> El entonces presidente de facto Edelmiro Farrell firma el decreto 18405/43 que legaliza los noticieros de ocho minutos de duración como mínimo que se tenían que exhibir obligatoriamente antes de todas las funciones (Kriger 32). Perón aprobó el decreto 21344/43, en el que se fomentaba la exhibición de filmes nacionales y el sistema de porcentajes que auto-abastecía la industria y garantizaba los trabajos, además de fomentar los noticieros como propaganda nacional (Kriger 37). Para más, ver de Carla Kriger, *Cine y Peronismo*. Buenos Aires: siglo XXI, 2009.

<sup>73</sup> Después de su muerte, la Secretaría de Prensa y Difusión, produjo los cortometrajes *Eva Perón inmortal* (1952) de Luis César Amadori y *Y la Argentina detuvo su corazón* (1952) de Edward Cronjager. También hay material de archivo de los proyectos *Su obra de amor* (1953) u *Horas inolvidables* (1953). También, Eva aparece metafóricamente en contenidos de entretenimiento como *El grito sagrado* (1954) de Luis Amadori, que cuenta la historia de Mariquita Sánchez de Thompson, siendo este personaje alter ego de Eva (Kriger 244).

<sup>74</sup> La *Revolución Libertadora* convierte al cine en herramienta para “desperonizar” al país. Por ejemplo, el Estado de facto produce el documental *El mito de Eva y Perón* (1957), que fue terminado pero nunca estrenado, hasta que salió parte de él en el 2007 en Canal 9. Para ver parte de este documental <https://www.youtube.com/watch?v=MCOKqUb21nM&feature=relmfu>

(1983-9), quien desde el Estado apoyó al cine de autor de contenido artístico y político<sup>75</sup>, pero sin éxito comercial<sup>76</sup>. Por esta causa es que más tarde el peronismo menemista vuelca por entero a la industria a contenidos baratos extranjeros y de éxito comercial para recortar gastos del Estado<sup>77</sup>.

Durante la década de los años noventa, la producción cinematográfica local se convirtió de alto riesgo comercial (Falicov 82), y estaba enteramente volcada a la producción de contenidos baratos y generalmente de entretenimiento, que buscaban éxito comercial. Esto muestra no sólo que el Estado democrático se desinteresó por la producción cinematográfica de contenidos artísticos y/o educativos, sino que su vuelco a la maximización de la plusvalía de la industria actúa también como censura encubierta para la producciones independientes locales. En este contexto, aparece la remake *Evita* (1996), dirigida por Alan Parker y protagonizada por Madonna, basada en el musical de Andrew Lloyd Webber y Tim Rice (1978). *Evita* muestra al mito en su versión de *femme-fatal*<sup>78</sup> cuyas aventuras sexuales son correlativas a su apetito de poder (Savigliano 156-7), que fue unánimemente rechazada por el peronismo. Esta Eva es una estrategia que

---

<sup>75</sup> Un ejemplo de este cine es *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo.

<sup>76</sup> Por ejemplo el film semi-documental *Evita: quien quiera oír que oiga* (1983) de Eduardo Mignona.

<sup>77</sup> La nueva ley de Cine (24377/94) reemplaza el INC (Instituto Nacional de Cinematografía) por el INCAA (Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales), sube el impuesto a las entradas, a la venta y el alquiler de películas, se multiplican las multi-salas en especial en centros comerciales y la modificación de la distribución de subsidios en relación de contenidos. A ella se le suma la modificación de la ley de radiodifusión, ley 22285/80, primera ley en el país que regulaba los medios audiovisuales. Fue aprobada por Jorge Rafael Videla, para impedir los monopolios mediáticos que puedan derrocar el régimen militar. La posterior modificación de la ley a mitad de los años noventa, concentra poder y capitales en pocas manos, gracias a la modificación del artículo 43, que amplió la posesión de licencias concentrándolas en pocas manos, siguiendo el modelo norteamericano (Falicov 78). Con esto se multiplicaron las coproducciones internacionales y la producción de filmes con dinero y contenidos que provenían de la televisión (*television films*) y quienes se beneficiaron fueron, especialmente, los mismos dueños que habían conseguido licencias durante la última dictadura militar. Para ver más sobre esta ley, [http://www.blankspot.com.ar/prodav/ley\\_de\\_cine\\_argentina.pdf](http://www.blankspot.com.ar/prodav/ley_de_cine_argentina.pdf).

<sup>78</sup> Este musical se basa en la biografía de Mary Main *The Woman with the Whip* (1952) que es de las primeras de la vida de Eva Perón. Ella fue primero publicada en inglés en Estados Unidos e Inglaterra, que luego sería traducida con el título *La mujer del látigo* (1956) tras la caída del peronismo, por la editorial La Reja.

desde el resentimiento, sube en la escala social por conquistar hombres poderosos, incluso al mismo Perón (Navarro 65), siendo la cara del régimen peronista que se asocia a los fascismos italianos y alemanes de los que el pueblo argentino es víctima. La narrativa de este filme se adapta a la vida personal de la diva pop y al mercado global por la utilización de la estética del video clip y la convergencia de diferentes ritmos musicales (Savigliano 162). En muestra de desaprobación<sup>79</sup>, se produjeron manifestaciones pacíficas y violentas en su contra<sup>80</sup>.

El peronismo tomó la creación de contenidos sobre la vida de Eva Perón como una responsabilidad histórico-política para quienes quisieron refutar la versión de Parker, aunque fue gracias a ella, que la polémica histórica garantizaba el éxito comercial superando las barreras financieras impuestas por la reestructuración de la industria cinematográfica local<sup>81</sup>. Uno de estos contenidos satélite de la versión de Parker será la película *Eva Perón: la verdadera historia* (1996) de Juan Carlos Desanzo con guión de José Pablo Feinmann, que intenta dar una mirada política a la figura histórica. Esto lo hace porque devela la historia personal del mito y junto con ello, su real cara y *telos* político del peronismo, en oposición al peronismo menemista de contexto y su versión hollywoodense del mito<sup>82</sup>. La película de Desanzo se caracteriza por oponerse a la versión de Parker, queriendo neutralizar su impacto local. En ella se muestra a una Eva aparentada con la de *Mi mensaje* (Feinmann “Eva Perón: mensaje y fanatismo” 55),

---

<sup>79</sup> En *La pasión según Eva* de Abel Posse recuerda el musical de Weber y Rice como “atroz” y como un “insalvable error de la estupidez” (285). Posse se anticipa al rechazo del peronismo clásico a la globalización del símbolo. Por ejemplo, Antonio Cafiero calificó a la obra como “menos que mediocre”. Para más ver <http://edant.clarin.com/diario/1997/02/21/e-03401d.htm>

<sup>80</sup> Por ejemplo *El Movimiento Patriótico Revolucionario Quebracho* (MPR Quebracho) vio en *Evita*, una comedia del mito, por lo que decidió hacer un repetido repudio violento del filme en cines que la estrenaran.

<sup>81</sup> Otros ejemplos son, *Evita: la tumba sin paz* (1997) de Tristán Bauer o el documental de la TVE española, *Evita, la tumba inquieta* (1997), entre otras.

<sup>82</sup> En palabras del director, esta versión refuta la “Eva prostibularia que la ópera propone”. Par más ver <https://www.youtube.com/watch?v=aHpbzMQ0TeM>



reivindicándola como símbolo del peronismo real, pero también es útil para deslegitimar al gobierno menemista y así volver a problematizar al peronismo como significante vacío.

**Eva Perón: la verdadera. ¿Cuál? Melodrama y estructura narrativa.**

Al igual que *La pasión según Eva* de Abel Posse, *Eva Perón: la verdadera historia* de Desanzo y Feinmann tiene como base del relato el libro *Mi mensaje* (Eva Perón 1987), con el objetivo de contradecir el poder político de contexto, desautorizándolo por no considerarlo auténticamente peronista. Sin embargo, estos textos muestran dos interpretaciones diferentes del personaje histórico con distintas propuestas políticas, aunque las dos se auto-legitiman como la históricamente correcta<sup>83</sup>. Lo que tienen en común es que en ambos casos se apunta al cierre de la disputa por el mito. En el caso de Posse, existe una nostalgia del primer peronismo que solucionaría las cuestiones políticas de contexto, aunque el autor no se molesta en hacer un diagnóstico de la situación política contingente, proponiendo la vuelta a la situación fundante del movimiento. En cambio, la propuesta de Feinmann y Desanzo trae a su presente una versión del mito como símbolo de una revolución que se auto-justifica como deuda histórica, pero cuyo *telos* y objetivos políticos no aparecen como retorno sino que apuntan al futuro y a la reconstrucción del peronismo real. Lo que los dos textos tienen en común, es que ambos ponen a un peronismo real como cura al neoliberalismo y falso peronismo menemista de contexto, siendo Eva esa construcción abstracta que devela una deuda a la espera de ser saldada.

Lo particular de la hagiografía de Desanzo es que más que la vida de una santa, es un tratado-político que explica a claras el pensamiento de el izquierda peronista anterior a

---

<sup>83</sup> Vale hacer énfasis en el subtítulo de la película de Desanzo que marca desde el principio, el objetivo que tiene a nivel historiográfico y consecuentemente, político.

la vuelta de Perón al país de su exilio<sup>84</sup> en España<sup>85</sup>. Específicamente, es la aplicación a la visión del pasado de la teoría política de John William Cooke, que no sólo crítica a la política de contexto sino también al sistema capitalista neoliberal-globalizado. Esta versión rescata una historiografía que pone en marcha una revolución que es sinónimo de un proceso de descolonización y anti-imperialismo. Coincidiendo con esta visión del devenir histórico, el objetivo último de este texto será el desarrollo (histórico) de un proyecto de liberación nacional, en contra del incremento de la dependencia económico-política que se profundiza a partir de la “modernización” menemista del peronismo y de las políticas neoliberales que acercaban a Argentina a ser parte del “primer mundo”<sup>86</sup> (De Grandis 175). Lo que plantea la explicación del pasado de la película es que la deuda que se tiene con el sacrificio del mito proviene de la militancia política, y el camino a seguir nos guía hacia la liberación nacional, lo que se hace suplantando el relato nacional burgués por el verdadero.

La Eva que se interpreta en esta hagiografía es una “...altamente politizada y combativa, luchando hasta sus últimas fuerzas por los derechos de los trabajadores, las mujeres y los humildes” (Grinberg Pla 321), que se opone a la iglesia católica, a la

---

<sup>84</sup> Luego del golpe de estado llamado *La Revolución Libertadora* (porque se liberaban de Perón), el 12 de Octubre de 1955 el ex presidente deja el país teniendo pasos breves por Paraguay y Nicaragua, hasta conseguir asilo en la España del General Franco. Aunque tiene un intento fallido de retorno en 1964, Perón vuelve en 1972 al país para retomar el poder.

<sup>85</sup> Luego del exilio de Perón, el movimiento peronista se reorganiza principalmente en dos ramas: las *62 organizaciones gremiales peronistas* y el movimiento estudiantil que ve al peronismo como antecedente socialista de la revolución cubana y de la presidencia de Allende en Chile. Para más información sobre esta reorganización ver de Daniel James *Resistance and Integration: Peronism and the Argentine Working Class, 1946-1976*. Cambridge: Cambridge UP, 1988. Y de Alejandro Horowicz *Los cuatro peronismos*. Buenos Aires: Edhasa, 2005.

<sup>86</sup> Uno de los lugares comunes de la retórica discursiva del ex presidente Carlos Menem en sus discursos y entrevistas, era que Argentina era un país del Tercer Mundo, que debía modernizarse haciendo reformas neoliberales, lo que lo llevaría a ser un país del Primer Mundo. Hernán Fair dice que esta figura fue utilizada para comprender la existencia de un solo mundo como aldea global, con el objetivo de despolitizar a la población. Para más ver “El mito de la “aldea global” en el discurso menemista” *Revista de Sociología argentina, Vol 8-9, N 15-16* (2011). 53-79

oligarquía y al militarismo nacional. Ella es representante de la izquierda peronista<sup>87</sup> como “...combativa, la que se quemaba en el fuego de la militancia” (Feinmann *Peronismo I...* 165). La intención de verdad histórica de Feinman se basa en la toma del *lugar* del historiador (De Certeau 64), desde donde se narran más pruebas del pasado para develar nueva información de su vida personal y así cerrar la disputa por el mito. Pero esta “nueva” verdad genera dos consecuencias. Por un lado, fuerza un quiebre del relato nacional original. Por otro, proyecta la continuación de un derrotero revolucionario múltiples veces interrumpido pero que se encuentra latente, a la espera de ser cristalizado.

Claramente para la película, la historiografía peronista tiene dos caras: una escénica y otra verdadera. La primera es construida por la *performance* del aparato de propaganda peronista, articulado por una operación político-simbólica *eva-peronista* (Kraniauskas 127) para la construcción de un Estado bonapartista (129). La segunda, es una privada y real según la película, que subyace a la escénica y es opacada por ella<sup>88</sup>. *Eva Perón...* pretende develar lo que se encuentra en las sombras de este *performance* escénico que tiene el peronismo, lo que develaría la historia (real) personal del mito preferido del movimiento, que produce un límite interno.

Esta dicotomía entre el real y el falso peronismo (y sus Evas) y del primero con la oligarquía, está hiperbolizada por la narrativa melodramática que en la película muestra a la realidad develada como una en la que (siempre) se entra en un debate entre opciones

---

<sup>87</sup> Por lo general la crítica encierra a esta Eva como si fuera representante de la agrupación *Montoneros*. Sin embargo, Feinmann afirma que es la representante de la izquierda peronista, ya que su Eva “No se agota en *Montoneros*...Evita no puede ser reducida a los *Montoneros*. Y mucho menos esa imagen de Evita que es, precisamente, la verdadera” (*Peronismo I...* 165).

<sup>88</sup> Esta es la misma conclusión que muestra Borges en su texto “L’Illusion Comique”. Para Borges la historia real estaba oculta detrás de la otra historia (la escénica). A diferencia de Dezanos y Feinmann, la real historia del peronismo para Borges (irónicamente) era “...de índole criminal, hecha de cárceles, torturas, prostituciones, robos, muertes e incendios...” (55). Para más ver Jorge Luis Borges “L’Illusion Comique” *Borges en Sur*. Buenos Aires: Emecé, 1999. 55-7.

maniqueas (Brooks VIII-IX). Lo que produce este maniqueísmo es una polarización moral (11) que genera un reconocimiento doble entre lo que la realidad es y lo que debería ser (Williams 48), cuya solución depende de una decisión (moral y ética) entre el bien y el mal (Brooks 12). Este antagonismo entre polos irreconciliables produce un exceso que tiene la pretensión de direccionar (o adaptar) la afectividad (del espectador/a) hacia lo que el sistema moral que presenta el texto considera como correcto (William 62). Es por esto que lo que está en juego en *Eva Perón...* no es solamente saber quién era la verdadera Eva y su política, sino también hacer de ella y de su peronismo una alternativa moralmente mejor al populismo neoliberal-menemista, justificando su suplantación como consecuencia de esta nueva mirada al pasado. Al igual que sucede con la división entre la política pública (escénica) y privada del pasado del mito, la organización estructural, narrativa y temática de la película, también es siempre bipartita y maniquea.

La película recorre la vida de Eva Perón, aunque se centra en su fallida candidatura a la vicepresidencia, llegando al *climax* (De Grandis 181) en el “Cabildo Abierto del Justicialismo”<sup>89</sup>, que parte en dos la historia. La primera parte se basa en explicar el recorrido político como consecuencia de la historia personal de la protagonista, mientras que la segunda se centra en su sufrimiento causado por el cáncer de útero. A

---

<sup>89</sup> Ya se ha analizado este acto durante el capítulo anterior cuando en *Santa Evita* Eloy Martínez escribe un guión sobre esta escena, callando el sonido de las abejas por la escritura historiográfica. Este guión es luego aprobado por el peluquero Alcaráz. Al igual que en la novela de Martínez, el momento clave de la película es la escena del “Cabildo abierto del Justicialismo” (acto presidencial que llevó a cabo el Partido Justicialista en la Avenida 9 de Julio, el 22 de Agosto de 1951), donde Eva sufre no poder ser vicepresidenta porque diferentes sectores políticos prohíben su candidatura. Los dos únicos actos públicos que tiene Eva durante la película son éste, del que se conoce también lo íntimo por saber el diálogo entre Eva y Juan en pleno discurso, y un acto público de la candidata a la vicepresidencia en la Escuela Superior Peronista, aunque al final hay una tercera escena pública pero ya sin Eva. Volveremos sobre estas escenas al final del capítulo.

nivel temático, narrativo y de montaje<sup>90</sup>, el relato basa su argumento histórico, en una comprensión melodramática del pasado que cuenta la evolución política de la Eva que subyace a la figura mitológica creada por la propaganda peronista y a la creada por la oligarquía. Estas dos últimas no sólo se muestran como interpretaciones falsas del mito por falta de pruebas, sino también porque son creaciones de los sectores enemigos de la verdadera Eva y su peronismo real. En este sentido, el maniqueísmo de la narrativa melodramática de la película hace notorio que ella entiende y limita la política, coincidiendo con Carl Schmitt, entre amigos y enemigos (*The concept of the political* 26).

De las cuatro retóricas de Eva que existen según Valeria Grinberg Pla (místico-religiosa, secular, revolucionaria y maravillosa) que hacen a cuatro interpretaciones construidas en sus hagiografías (madre-mártir-santa, puta trepadora (*femme fatal*), revolucionaria y personaje de cuento de Hadas) (XXIII, XXXIV), esta película muestra tres de ellas. La estrategia melodramática de *Eva Perón...* consta en enfrentar a la Eva política e históricamente correcta según Feinmann y Desanzo con otras dos que son rechazadas porque son las construidas por sus enemigos, siendo la verdadera la que sigue la política revolucionaria planteada por John William Cooke. En la primera parte de la película se comparan dos Evas, y lo mismo sucede en la segunda, saliendo siempre victoriosa de este enfrentamiento la Eva política o “Evajotapé” (Feinmann *Peronismo II...* 55).

Cada una de estas tres Evas es construida a partir de diálogos o entrevistas que suceden en la intimidad develada de Perón con sus consejeros, el General Menéndez con

---

<sup>90</sup> Vale la pena recordar que el presupuesto de la película fue muy bajo, lo que simplifica la narrativa ya que no se podían hacer grandes escenas con extras como hizo la película de Parker, ni hacer muchas repeticiones de escenas. Es por ello que hay pocas escenas en público, a veces hay material documental citado (de *Evita* de Juan Schroeder) y las escenas suelen ser de un lenguaje narrativo simple y maniqueo (plano y contra-plano), como sucede durante la mayoría de las entrevistas.

su secuaces que quieren hacerle el golpe de Estado a Perón y Eva con su círculo íntimo. Es más, la película completa puede verse como la suma de entrevistas<sup>91</sup>, cuya funcionalidad es tripartita. Primero, se hace evidente la influencia de Manuel Puig al ver que *Eva Perón...* tiene una narrativa basada en el diálogo y el contrapunto. Al igual que en las novelas de Puig, esta técnica pone en funcionamiento un proceso de enunciación que no tiene la necesidad de un narrador externo a la historia que ordene y guíe el relato (Amicola 302). Por otro lado, al estar esta historia narrada únicamente por (nuevos) hecho develados, produce un efecto de verosimilitud ya que no sólo no hay un narrador explícito que organice el relato, sino que además somos testigos presenciales (como ojo de cámara) de la intimidad de los tres sectores durante los acontecimientos que subyacen, pero que al mismo tiempo deciden la dirección de la política pública. En este sentido, se observa que hay dos Evas que son creadas o imaginadas, mientras la verdadera lo es por el sólo hecho que su intimidad es expuesta. Por último, en las entrevistas de la intimidad de la protagonista está siempre presente la relación y/o el choque con la ley de la política (patriarcal) de la oligarquía<sup>92</sup>. Frente a ella, Eva sólo puede o aceptarla a costa de su humillación, o enfrentarla (como hace en la mayoría de los diálogos) desde un lugar inferior, para romperla y así poder hacer otra<sup>93</sup>.

---

<sup>91</sup> Prácticamente se puede resumir a la película como una suma de entrevistas que tiene Eva con Perón, el diseñador Francisco "Paco" Jamandreu, Julio Alcaraz, Alejandro Apold, Enrique Santos Discépolo y las señoras de la Sociedad de Beneficencia, entre otras. El ojo de cámara penetra la intimidad de los personajes para ser testigo de las entrevistas de Eva o Perón con sus consejeros, como también en la oposición entre Ghioldi, Achával Junco, El Coronel Benajmín Menéndez y el futuro presidente radical Arturo Frondizi, entre otros.

<sup>92</sup> En su libro *Manual Puig: la conversación infinita*, Alberto Giordano dice que la narrativa dialógica de Puig siempre cuenta con la presencia de otro intersubjetivo que nace del diálogo y *Otro* transubjetivo (224) que funciona como Ley (198) social que actúa como mecanismo represor común a quienes dialogan. La diferencia es que en *Eva Perón...* esta ley trascendente o transubjetiva, no se acepta sino que hay una explícita intención de suplantarla por otra.

<sup>93</sup> El cambio que tiene la protagonista en sus diálogos se ve claramente de una parte a otra. Mientras en la primera parte la ruptura de la ley de la política es posible, todo diálogo termina con una frase de Eva que

## Ley y bastardía como motor de la historia

La primera parte de *Eva Perón...* tiene una narrativa más compleja que la segunda, gracias a los constantes saltos temporales y al uso del montaje paralelo, que se usa para enfrentar a dos Evas. Por un lado, se encuentra la creación y evolución de la Eva política candidata a la vicepresidencia, que con la ayuda de *flashbacks* se muestra cómo se desarrolló su ambición por entrar en la política institucional y lo que ello representa. Por otro lado, en forma de montaje paralelo, se muestra la Eva construida por la oligarquía representada por Benjamín Menéndez<sup>94</sup> y sus secuaces. La imagen que cada una de estas narrativas hace del mito, justifica o no la legitimidad de la primera dama a la política institucional. Lo que tensiona esta disputa es su condición de hija ilegítima<sup>95</sup> (bastarda<sup>96</sup>) que enfrenta a las retóricas política-revolucionaria a la de *femme fatal* o puta trepadora (Grinberg Pla XXXIV).

La cuestión de la bastardía de Eva enfrenta melodramáticamente no sólo a dos imágenes del mito, sino también a dos narrativas de la nación, dos interpretaciones historiográficas y, consecuentemente, dos tipos de políticas enemigas e irreconciliables entre sí. Para la oligarquía, Eva es una bastarda que sumado a su profesión de actriz, la

---

abre ese desafío a futuro, mientras en la segunda parte los diálogos también los termina la protagonista pero con frases que denotan la frustración por no poder quebrar esa ley.

<sup>94</sup> Fue un General de División cuyo mayor fracaso fue el golpe de Estado fallido a Perón el 28 de Septiembre de 1951. Este levantamiento se concretó cuando Eva ya estaba enferma de cáncer. Según la película, el consenso que todavía mantiene Perón como líder militar y el apoyo de la resistencia obrera, hacen al fracaso de la intentona. Para más sobre este levantamiento militar ver de Alicia García y Ricardo Rodríguez Molas, *El autoritarismo y los argentinos. La hora de la espalda y el balcón 2 (1946-1964)*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1989.

<sup>95</sup> Eva Perón nunca ocupó un puesto oficial en el Estado, sino que tuvo sólo contribuciones momentáneas como ser embajadora en Europa en la “Gira del Arcoiris” (6/7/1947-23/8/1947), o en instituciones asociadas al gobierno peronista como la participación en la Escuela Superior Peronista, ser la fundadora del Partido Peronista Femenino (1949) o presidenta de la *Fundación Eva Perón*.

<sup>96</sup> José Pablo Feinmann revela en su libro *Peronismo: filosofía política de una persistencia argentina, Vol. I* que la obra está basada en *San Genet, comediante, mártir* (1952) : “Todo el guión que escribí para la película *Eva Perón*, de 1996, está centrado en el texto de Sartre” (164) que también toma como eje central del relato la bastardía del personaje principal, en relación a tener un origen maldito, pero que sirve para construirse un futuro.

convierte en prostituta (Grinberg Pla 139), lo que la hace ilegítima a la clase política porque desestabiliza con su presencia el relato nacional original que enemista a civilizados de bárbaros. Así lo afirma el General Menéndez en su primera aparición en la película, hablando del peligro de la entrada de Eva en la política institucional: “Una bastarda, hija ilegítima, una actriz. O sea una puta...¿vamos a permitir que una puta se apodere de la vicepresidencia de nuestro país?” (Feinmann *Eva Perón* 23). En palabras de Feinmann, bastardo es quien “...no tiene nada...él no es nada”, perteneciendo a la modalidad de lo inauténtico (*Peronismo...I* 159), lo que funciona como antítesis del señor burgués que tiene una familia y un pasado (170). Al no tener ninguno de estos dos, Eva representa a un pueblo bastardo que no es parte del “círculo íntimo” de “Los *naturalmente* destinados a mandar” (181), lo que crea un antagonismo entre peronismo y oligarquía, siendo este último representado por Menéndez y sus secuaces.

La bastardía de Eva la enemista desde el principio de la película a la oligarquía, y con ello, al pueblo (supuestamente) incluido en la política nacional gracias al movimiento peronista. En una de las primera escenas se vuelve en un *flashback* al entierro del padre de Eva<sup>97</sup> (8 de enero de 1926) en Chivilcoy. Según Claudia Soria, esta escena muestra la ley patriarcal del Estado hecha cuerpo, ya que dos hombres impiden a doña Juana (madre de Eva) y a sus hijos bastardos, entrar al velorio (ver figura 2 y 3, 40). Según Soria, el rechazo a la participación en el velorio marca la ilegitimidad de Eva y sus hermanos ante la ley patriarcal del Estado impuesta por la oligarquía, por no tener origen legítimo. Eva arrastra esta condición desde entonces y su inclusión a la ley se hace (únicamente) a costa

---

<sup>97</sup> Eva nació el 7 de Mayo de 1919, hija de Juana Ibarburen y Juan Duarte. Juan era estanciero y político de Chivilcoy y mantenía una familia paralela que había formado con doña Juana en Los Toldos. De esa relación nacieron Blanca, Elisa, Juan Ramón, Erminda y quien se supone que tenía que salvar a la relación ya en crisis, María Eva. En 1926 Juan murió en un accidente de autos, cuando Eva tenía sólo seis años, quedando huérfana y bastarda.



de la humillación, ya que más tarde les dejan ver al difunto pero a solas y recibiendo insultos de su familia legítima (42).



Figura 2 y 3. Doña Juana Duarte e hijos van al velorio de Juan Duarte.

La bastardía de Eva en esta parte del film, enfrenta oligarquía y (futuro) peronismo en su interpretación antagónica del mito. Esto sucede porque según Feinmann, utilizando a Deleuze y Guattari, la oligarquía tiene una historiografía arborescente que reivindica un origen donde se encuentra su legitimidad y pureza, que la diferencia de quien es bastardo (*Peronismo...I* 173). La postura de Feinmann coincide con la crítica de Jacques Rancière a la organización platónica de la política<sup>98</sup> donde el origen (*archê*) que es causa inicial de la política, actúa como ley implícita que organiza la distribución desigual de lo sensible, justificando la existencia de una parte de la comunidad que no es legítima a esta distribución, o de una parte de los que no tienen parte (35-7). Para Feinmann, esta distribución desigual se ampara en el relato nacional original y arborescente de la oligarquía que antagoniza civilizados de bárbaros en su versión schmitteana de la política, al que la irrupción del peronismo desestabilizaría. Según esta narrativa y esta ley fundada por la oligarquía, Eva es ilegítima a la vicepresidencia más allá de su popularidad o capacidad política. Al igual que en la escena del velorio de su

---

<sup>98</sup> Si bien la crítica de Rancière al platonismo político es múltiple, aquí únicamente apunto a la crítica que le hace a las calificaciones requeridas del “Libro III” de *Las leyes*, que separan quienes deben mandar de quienes deben ser mandados. Específicamente, la cuarta calificación es la que determina la autoridad por nacimiento, que es lo que aquí está criticando Feinmann. Para más ver Jacques Rancière “Ten Thesis on Politics” *Dissensus*. Trad. Steven Corcoran. New York: Continuum, 2010. 27-45.

padre, la ilegitimidad de Eva a la ley de la política institucional de la oligarquía continúa en el presente de la película, como le dice ella a Juan cuando le pide que apoye su candidatura:

Siempre conmigo fue así. ¿Con qué derecho? ¿Con qué derecho esa actriz de mierda anda con el Coronel Perón?...¿Con qué derecho opina sobre las cuestiones de Estado? ¿Con qué derecho arma esa Fundación, le puso su nombre y encima ayuda a los pobres?...Siempre fui una ilegítima Juan. Una bastarda. Nunca tuve derecho a nada *institucional*. Bueno, se acabó Juan. Quiero ser parte del Estado. Quiero tener derecho. No quiero que ningún hijo de puta vuelva a preguntarme “Con qué derecho”. Quiero la vicepresidencia Juan. Ese derecho quiero (Feinmann *Eva Perón* 52-3).

La bastardía imposibilita a Eva de tener una raíz y consecuentemente, una historia arborescente, lo que la convierte para Feinman en el opuesto y enemigo del señor burgués cuya legitimidad política se refugia en una explicación del pasado hecha ley. En clave fenomenológica, Eva está a la búsqueda y construcción de su ser por el hacer. Ella se construye a sí misma y la construcción de su ser culmina en su entrada a la política institucional: “Su búsqueda de la vicepresidencia es la búsqueda de la conquista total de su ser. *Ser la vicepresidenta de Argentina era dejar de ser para siempre una bastarda*” (Feinmann *Peronismo I...* 159). La entrada de Eva a la política institucional desestabilizaría el relato nacional de la oligarquía para Feinmann y Desanzo, quebrando supuestamente la ley y la organización de la política.

Por lo tanto, lo que se observa en esta primera parte es que desde el *lugar* del historiador, Feinmann devela nueva información de la intimidad del mito para mostrarnos cuál es la verdadera Eva. Esto demuestra es que la figura de *femme fatal* que hace la oligarquía representada por Menéndez y sus secuaces, que coincide con la representación del mito de la película de Parker, es falsa porque existe otra historia íntima que la contradice. Eva no sólo no es la que dice la oligarquía, sino que es una interesada por la

política que quiere concretar los objetivos revolucionarios del peronismo. Esto la lleva a querer ser candidata a la vicepresidencia para ser parte de la política institucional y así desestructurar la ley del relato nacional que la hace ilegítima a la política a ella y a su pueblo, sólo incluyéndola a costa de su humillación. Es por esta razón que Eva comienza un camino ascendente en la política que culminaría en la conquista de su ser, consiguiendo la vicepresidencia. Pero la candidatura no es sólo interrumpida por el cáncer de útero, sino también por los enemigos del real movimiento peronista: la oligarquía y el falso peronismo. Al no conseguir tampoco el apoyo de Perón, quien según la película prefiere mantener su hegemonía política manteniendo las buenas relaciones que tiene con el sector militar, se abre una brecha entre dos peronismos que se desarrolla paulatinamente durante la primera parte y continúa en la segunda.

### **Peronismo: ¿cuál? ¿burocracia o revolución?**

Como consecuencia de la discusión sobre la ilegitimidad de Eva, nace una segunda problemática en *Eva Perón*...que es la del quiebre interno del peronismo. Este quiebre genera otro peronismo que desafía los objetivos políticos del original, cuyo símbolo representativo es una Eva que no fue inventada por Perón<sup>99</sup>, sino que su camino político es propio. La enemistad entre estos dos peronismos producido durante la primera parte de la película se intensifica derivando en un enfrentamiento melodramático entre reales peronistas y quienes pretenden serlo. Al igual que la primera parte que enfrenta a dos estereotipos de Eva (la *femme fatal* inventada por la oligarquía y la política que es consecuencia de la exposición de la intimidad del personaje histórico), la segunda parte se vuelve a crear una narrativa melodramática y maniquea que enfrenta a dos Evas. Por

---

<sup>99</sup> Perón insiste a sus consejeros (los Generales Lucero y Solari) durante la película, que Eva puede ser la persona indicada para ocupar la vicepresidencia porque es una persona “manipulable” porque él la inventó (Desanzo).

un lado, la Eva político-revolucionaria que representa al peronismo real y por otro, la Eva del peronismo burocrático creada por la propaganda *eva-peronista*. La diferencia entre estos peronismos supera el enfrentamiento de imágenes, sino que también se materializa en un cambio en el liderazgo del movimiento como del matrimonio de Juan y Eva, también representado melodramáticamente.

La bastardía de Eva justifica históricamente su posición política enemiga de la oligarquía, siendo representante de un pueblo relegado por la ley política del relato nacional original. Esta situación ubica a Perón y a su partido en una encrucijada entre decidir a favor de su esposa o del círculo militar que ve amenazada su legitimidad política si la primera dama llega al poder. Al no decidirse por la candidatura de Eva<sup>100</sup> para no perder el apoyo militar, Perón mantiene el orden político construido por la oligarquía y su discurso nacional, dándole la espalda a la voluntad popular que prometió proteger al dejar el ejército el 17 de Octubre de 1945<sup>101</sup>. Perón reivindica la bastardía y la ilegitimidad de Eva a la política para salvaguardar sus relaciones de poder<sup>102</sup> desoyendo al pueblo, lo que divide al peronismo entre burócratas y revolucionarios.

---

<sup>100</sup> Feinmann es muy claro en este aspecto: “En cuanto a Perón, su casamiento con Eva es el acto más revolucionario que realizó en su vida”, (*Peronismo I...* 159).

<sup>101</sup> La frase original de Perón es: “Dejo el honroso uniforme que me entregó la patria, para vestir la casaca del civil y mezclarme con esa masa sufriente y sudorosa que elabora el trabajo y la grandeza de la patria. Por eso doy mi abrazo final a esa institución que es un puntal de la patria: el ejército. Y doy también el primer abrazo a esta masa, grandiosa, que representa la síntesis de un sentimiento que había muerto en la República: la verdadera civilidad del pueblo argentino. Esto es pueblo. Esto es el pueblo sufriente que representa el dolor de la tierra madre, que hemos de reivindicar. Es el pueblo de la patria”. Para leer el discurso completo, ver <http://www.movimientoperonista.com/ficheros/17%20de%20Octubre%20de%201945.pdf>.

<sup>102</sup> Vale recordar que Perón reforma la Constitución en 1949. La reforma cuenta con fuertes cambios a favor de los trabajadores como por ejemplo el reconocimiento de derechos sociales y laborales (artículo 37) o la legalidad de la expropiación de empresas monopólicas por el Estado (artículo 40). Las reformas sociales y económicas, vienen de la mano también de las políticas, ya que a partir de la reforma del artículo 78, se legaliza la reelección indefinida, lo que es fundamental para entender el cambio del peronismo como movimiento a partido político que quiere mantenerse indefinidamente en el poder.

Los primeros que son representados por Perón en la película, quieren extender en el tiempo su poder hegemónico mediante a la creación de alianzas políticas y mantener la popularidad en la urnas. Los segundos que son representados por esta Eva político-revolucionaria, quieren un cambio que se produciría con la ruptura de la ley de la política creada por la oligarquía y amparada en el relato nacional original, lo que cristalizaría como consecuencia la revolución socialista<sup>103</sup>. De esta manera, la narrativa maniquea y melodramática de la película convierte en enemigos del peronismo real que representa Eva, tanto a la oligarquía representada por Menéndez como al peronismo burocrático de Perón, ya que ninguno de los dos últimos quiere cambiar la estructura de la política creada por la oligarquía y legitimada por la ficción del relato nacional original. En última instancia, más que un enfrentamiento de posiciones, es una guerra entre el bien y el mal (Brooks 12, Williams 62). La diferencia crucial entre estas dos posiciones no es de fines ni de sus promesas, sino de los medios que usan cada una para alcanzarlas. Tanto el peronismo burocrático como la oligarquía, suturan la ley del relato nacional original (arborescente) que legitima su lugar privilegiado en la política, lo que los hace enemigos del pueblo, su líder y su movimiento político, ya que impide su entrada a la política institucional. *Eva Perón...* muestra que Eva era una preocupada por la política cuyo camino es evolutivo desde su ilegitimidad hacia su legitimación, que sólo puede materializarse con la ruptura de la ley política que la hace ilegítima en primera instancia por su clase social, su bastardía y su condición de mujer.

---

<sup>103</sup> Es esta intención de ruptura de la ley de la política de la oligarquía lo que hace a esta Eva comparable o antecedente de otros personajes históricos revolucionarios como Ernesto “Che” Guevara, por ejemplo (*Peronismo I...* 159). No por casualidad, Desanzo y Feinmann luego de este proyecto se dedican ambos a la representación de la vida de Guevara. Desanzo dirige la película *Hasta la victoria siempre* (1997) con guión de Martín Salinas, y Feinmann escribe la obra de teatro *Cuestiones con Ernesto “Che” Guevara* (1998) luego publicada con el guión de *Eva Perón...* en el libro *Dos destinos sudamericanos*. Buenos Aires: Norma, 1999.

Los reiterados *flashbacks* develan este camino recto político desde la infancia de la protagonista, que al mismo tiempo es un camino ético, cuyo *ethos* y objetivos político nunca se renegocian pero sí se intensifican. Esta evolución de Eva produce una metamorfosis en la relación con Perón que transforma su vínculo si se lo compara con el principio de la pareja o lo que él llama los “días felices” (Feinmann *Eva Perón* 72). En *Eva Perón...* el principio de la relación de Eva y Juan se caracteriza por el afecto que se tienen el uno al otro, pero al mismo tiempo por una clara desigualdad de roles que tiene cada uno en la relación.

Según Rita de Grandis, la “Eva-histórica” que figura esta película es al mismo tiempo una “Eva-macho” que “carece de sensualidad” y es mal-hablada, opuesta a la *femme-fatal* de la película de Parker y el menemismo, que es “frívola y despolitizada” (194, 198). Tanto la sensualidad que figura a una “puta trepadora” (Grinbeg Pla XXXIV) como la de un macho, son típicas de la crítica anti-peronista de la época<sup>104</sup>, pero la película no muestra a una Eva cuya postura de hombre macho es una condición fija como dice De Grandis. Por el contrario, ella se desarrolla paulatinamente de la mano a su evolución política, lo que afecta a los roles de Juan y Eva en su relación matrimonial y como figuras del movimiento peronista al mismo tiempo. El camino político ascendente y la metamorfosis de su rol social de mujer, muestran un arco de evolución personal hacia el opuesto de su origen, con el fin de romper la ley que la hace ilegítima a la estructura de poder.

En los “días felices” Perón es un macho arrabalero, cuya relación con la actriz Eva Duarte le es útil para desafiar al poder militar, la oligarquía y la ley de la política del

---

<sup>104</sup> La idea que Eva es un macho es una crítica típica del primer anti-peronismo. Por ejemplo, el Coronel en el cuento de Rodolfo Walsh “Esa mujer” dice haber enterrado a Eva parada “...porque era un macho!” (*Los oficios terrestres* 18) o también Ezequiel Martínez Estrada dice que ella era un hombre (*¿Qué es esto?* 306).

Estado hecha cuerpo cuando cae el gobierno de Edelmiro Farrell (ver figuras 4 y 5) el 17 de Octubre de 1945. De la misma manera que lo había hecho anteriormente la madre de Eva en Chivilcoy durante el velorio de su difunto esposo (Figuras 2 y 3, Soria 40), este Perón es el macho que lleva las riendas la relación con Eva<sup>105</sup>, que enfrenta y desestabiliza el poder político militar, que luego forma y lidera el movimiento que lleva su nombre.



Figuras 4 y 5: Perón llega a la Casa Rosada el 17 de Octubre de 1945.

Aunque en la segunda parte de la película Perón caracteriza nostálgicamente a esta etapa como los “días felices” de la pareja (Feinmann *Eva Perón 72*), la evolución política y de rol de la protagonista muestran que esta relación de poder no puede mantenerse, aunque se conserva su estructura. Con el correr del tiempo ella deja atrás a la *femme fatal* (actriz) que conoce y admira a Perón que describen Parker y Menéndez, para ser una Eva-macho “...andrógina y malhablada” (De Grandis 193) que toma el lugar de su esposo encabezando su relación matrimonial y también su movimiento político. Al igual que ella utiliza su bastardía para hacerse política, también su rol social es utilizado para producir un giro que “rompe el mito de la mujer-objeto” (Sebreli 85). Este cambio hace que ella tome el lugar que ocupaba Perón que desafía al poder militar y de la oligarquía, como sucede en la película cuando la primera dama se enfrenta a las señoras

---

<sup>105</sup> Al punto que le dice a ella cómo debe vestirse y le prohíbe ser actriz.

de la oligarquía que no quieren que ella o su madre presidan *La Sociedad de Beneficencia*, por lo que crea la *Fundación Eva Perón* (ver figuras 6 y 7). Por el contrario y renovando el maniqueísmo del relato, Perón pasa a ocupar el lugar dócil de la relación que antes ocupaba Eva como mujer, pasando él a ser “...la mujer y ella el hombre” (Martínez-Estrada 306), o como dice Américo Ghioldi a los secuaces de Menéndez: “Ya sabemos cómo funciona esa pareja. Es ella la que lleva los pantalones” (Desanzo). Al igual que el paso de la ilegitimidad a la legitimidad, Eva pasa de la sumisión y la aceptación de la política de Perón, a encabezar la pareja y el movimiento.



Figuras 6 y 7: Eva Perón enfrenta a las señoras de *La Sociedad de Beneficencia*

Eva no sólo suplanta a Perón sino que continúa desarrollando el proyecto original del peronismo que no deja de evolucionar en camino ascendente al igual que su rol social y su carrera política, de cara a la ruptura de la ley del relato nacional creado e impuesto por la oligarquía. Por otro lado, su esposo se preocupa de no alterar con sus políticas el poder militar (de donde proviene) y de la oligarquía, que alguna vez desafió. Esto produce un quiebre interno al movimiento haciendo enemigo a Perón y a su peronismo burocrático que impide que Eva cambie su rol de mujer-objeto, reafirmando su ilegitimidad. Su transformación y ascendencia en un ambiente dominado por los hombres la obliga cambiar su rol social ocupando el lugar de su esposo en la relación y el movimiento. En ambas partes del relato, Eva enfrenta a la ley patriarcal de la política



creada por la oligarquía y suturada por Perón, que la discrimina de la política institucional. El proyecto de Eva se legitima moralmente por una narrativa melodramática ya que su peronismo apunta a la ruptura de la ley del relato nacional oligárquico que genera desigualdad. Lo que está en la sombra de la ruptura de esta ley es la cristalización de la patria socialista, como dice el proyecto revolucionario de John William Cooke, lo que también promete la composición de una nueva estructura de la política. Sin embargo, vale preguntarse si la revolución a la que apuesta la película es por la construcción de una nueva política o apunta a la reanudación de lo mismo.

### **La verdadera pareja peronista: Eva Perón y John William Cooke**

Como hemos visto, *Eva Perón...* muestra una evolución política ascendente de la protagonista que la lleva a tomar el lugar de su esposo para conformar otro movimiento popular que en el presente de la película ya no se identifica con él, sino con John William Cooke<sup>106</sup>. La repetición de escenas muestra la metamorfosis política de Eva, entre una que admira y sigue los pasos de Perón, y otra que pelea por su candidatura a la vicepresidencia conformando un movimiento independiente al de su esposo y que se asocia al proyecto político de Cooke (ver imágenes 8-11). En el presente de la película, Eva ya no es la dócil y manipulable actriz de los “días felices” (Feinmann *Eva Perón* 72), que era un invento de Perón (Desanzo). Al contrario, su camino político la enemista con la oligarquía y con el peronismo burocrático, dejando de ser la mujer de Perón para ser

---

<sup>106</sup> John William Cooke (1919-68) fue electo diputado por el peronismo (1946-52), que entendía al movimiento peronista como uno histórico-político de masas de donde debía nacer la revolución socialista en Argentina. Fue diputado nacional y presidió la Comisión de Asuntos Constitucionales de la Cámara de Diputados, la Comisión Redactora de Código Aeronáutico y la Comisión de Protección de los Derechos Intelectuales. También fue profesor titular de Economía Política en la Universidad de Buenos Aires (UBA) y editor de la revista *De Frente*. Durante la *Revolución Libertadora* (1955) se exilió en Uruguay, siendo líder de la resistencia peronista hasta 1959, cuando Perón lo relega del cargo. De esta relación se conserva una vasta correspondencia entre ellos. Cooke profundizó su estudio de la revolución en Cuba, donde forjó una intensa relación con Ernesto “Che” Guevara, y quería expandir la revolución cubana a toda Latinoamérica. Murió de cáncer sin poder ser partícipe de la vuelta de Perón del exilio.

quien más lo exigía, teniendo un proyecto político diferente al de su esposo (Feinmann *Peronismo I...*159-60).



Figuras 8 y 9: Juan y Eva cenan luego de la participación de ella en un radioteatro.



Figuras 10 y 11: John W. Cooke y Eva Perón cenan después de cerrar el diario *La prensa*.

Estos proyectos diferentes de los que habla Feinmann, se figuran con los dos peronismos representados en la película enfrentados entre sí: uno burocrático que es el de Perón y otro revolucionario que es el de Eva. El primero se asocia a la creación de un Estado Bonapartista que, con la propaganda de los medios de radiodifusión y cinematográficos de la secretaría de Apold, tiene como objetivo mantener su hegemonía política conservando su popularidad teniendo la bendición de las Fuerzas Armadas (FFAA). En palabras de Feinmann, el peronismo burocrático se define por su negación a hacer del movimiento, una revolución (*Peronismo I...*390-1). Esto hace enemigos a estos peronismos, como lo demuestra la escena del “Cabildo Abierto del Justicialismo” cuando Perón no apoya la candidatura a la vicepresidencia de Eva, suturando la ley política de la

oligarquía y la misma estructura de poder, lo que marca la ineficacia de esta democracia y del peronismo burocrático en forzar un cambio estructural. En cambio, el peronismo revolucionario de Eva quiere romper esta ley para hacer otra política que la haga legítima al poder e incluya a sus representados. En suma, la diferencia entre estos proyectos la observa bien Cooke, cuando con Eva logran cerrar el diario *La Prensa*<sup>107</sup>:

Apold y yo coincidimos en querer cerrar el diario *La Prensa*. Pero Apold quiso cerrar *La Prensa* porque quiere que el peronismo sea una dictadura. Yo quise cerrar el *La Prensa* porque quiero que el peronismo sea una revolución...si una dictadura es una revolución...se justifica. Si no es una revolución...entonces es una dictadura y nada más. Apenas eso (Feinmann *Eva Perón* 45).

Para el movimiento, la presencia de Perón se justifica siempre y cuando sea un escalón hacia la revolución, o como dice Feinmann: “Sino, la dictadura es sólo eso y queda en manos de los Apold” (*Peronismo I...*224). Pero este peronismo según Feinmann no muere con Perón, sino que se lo asocia al de contexto<sup>108</sup> menemista, que se profundiza durante los años noventa (370). Según Cooke, este burocratismo político debe ser destruido ya que es un estilo de hacer política que no enfrenta ni quiebra el régimen global de la política, sino que crea estrategias para buscar apoyos dentro de él (23, 24). Al igual que la oligarquía, este peronismo se hace enemigo del revolucionario porque se auto-legitima en el poder con el único objetivo de satisfacer ambiciones personales, a

---

<sup>107</sup>El diario *La Prensa* fue creado por José C. Paz en 1869. Históricamente defendió a la oligarquía con un discurso liberal y conservador. Se opuso fuertemente al peronismo al punto que en la película de Desanzo, Eva va a romper una huelga de ferroviarios y les dice a un huelguista socialista: “¿Sabés quién defiende esta huelga? ¡El diario “La Prensa” compañero socialista! ...Hay que ser tarado compañero, para no darse cuenta” (Feinmann *Eva Perón* 33). Su postura anti-peronista le valió su expropiación por la aprobación de la ley 14021/51. El Estado se lo dio a la CGT y al Sindicato de Vendedores de Diarios. Sin el diputado Cooke, este proyecto no hubiera podido concretarse, como bien muestra la película. A partir de la *Revolución Libertadora*, la ley fue anulada y la familia Gaiza Paz (de las más ricas del país) recuperó el diario.

<sup>108</sup> Feinmann califica al ex presidente como “...esa basura montonera” o “traidor” entre otras adjetivaciones (*Peronismo I...* 369). Al igual que Perón, Menem también representa al peronismo burocrático que entienden a la política como un juego de alianzas, cuyo objetivo es mantener el status quo (369).

costa de los sujetos que esta ley considera ilegítimos o de la parte que no tienen parte.

Esto lo advierte Eva durante un discurso de campaña en la Escuela Superior Peronista:

...el funcionario que se sirve de su cargo es un oligarca...esos no son peronistas. Son oligarcas, ídolos de barro. La oligarquía que derrotamos el 17 de Octubre está muerta, o, al menos, agoniza en estertores de fracaso. ¡Por eso le tengo más miedo a la oligarquía que pueda estar dentro de nosotros!...El peronismo sólo se puede desvirtuar por el espíritu oligarca que pueda infiltrarse en el alma de los peronistas...Esto es fundamental para que no sean los peronistas...quienes destruyan al peronismo (Feinman *Eva Perón...* 56-7).

Para esta Eva política, como para Cooke y Feinmann, el peronismo es útil siempre y cuando sea un paso de preparación a la revolución y la liberación nacional de las fuerzas opresoras del imperialismo internacional y la burguesía cómplice local. Lo que denuncia Eva es la persecución de objetivos oligárquicos con máscara peronista, separando al real del falso peronismo, haciendo del último, enemigo de la liberación nacional y de la ruptura de la ley política de la oligarquía.

Esta enemistad entre los dos peronismos se intensifica durante la segunda parte de la película luego de la escena del “Cabildo Abierto”, ya que es aquí donde el movimiento de Eva encuentra su límite. Es en este momento donde Eva entiende que el cambio político no puede ser pacífico en el sistema democrático-electoral de contexto, sino que se hace necesaria la ruptura de la ley y del relato historiográfico que la sustenta. Durante la segunda parte de *Eva Perón...*, la primera dama entiende que Perón y su peronismo no sólo no van a ejercer ese cambio necesario, sino que es él quien también lo impide. Por ejemplo, cuando fracasa la intentona de Menéndez y sus secuaces, Juan no quiere respaldarse en la ley marcial para fusilarlos. Eva se enfrenta a Juan en una escena que reanuda los mismos antagonismos anteriormente planteados. Ella lo desafía para que la ley de la oligarquía que Perón no quiere romper, no supere la constitución peronista, para

no conservar las desigualdades existentes. La decisión de Juan de no fusilar a los traidores lo hace, a ojos del peronismo que representa Eva, un agente que actúa a favor de la conservación de la estructura de poder conocida. Así se lo grita la primera dama al presidente:

...¿para qué declaraste el estado de guerra interno? ¿Para qué la ley marcial? El castigo tiene que ser hoy, ahora, ¿o no fue hoy la sublevación? Juan: amenazar de fusilar en el futuro no sirve para nada. Si hay ley marcial que sea hoy, y ahora, y que el primero en caer sea Menéndez... Pero carajo, te estoy hablando ¿o no me estás escuchando? ¿Qué vas a hacer, esperar ahí sentado a que te caguen?...Sos un milico de alma vos...¿Dónde está el hombre que desafió al mundo entero casándose con la puta que estaba en boca de todos? Ese es el hombre que yo quiero al lado mío ¿me estás entendiendo? Ese macho que las tenía bien puestas qué joder (Desanzo).

En esta escena Eva ya no es una *femme fatal* pasiva sino una política informada que tiene nostalgia por el hombre que Perón era cuando quería romper el orden de la política, y al mismo tiempo, impotente porque está prohibida de tomar públicamente el lugar que ejerce en la intimidad. En clave melodramática ella le exige a Perón que tome la decisión correcta para romper la concentración de poder político que tiene el sector militar oligárquico, cuya excepcionalidad política supera incluso, la constitución peronista. Por supuesto, según la película, Perón no es capaz de interrumpir la ley de la política oligárquica amparada en una historiografía arborescente, sino que únicamente esta Eva masculina y revolucionaria que toma su lugar de líder del movimiento, es capaz de hacerlo. Por lo tanto, el maniqueísmo melodramático de la narrativa propone la toma de posición entre desarrollar el peronismo revolucionario o ser su enemigo, entre dictadura o revolución o, en otras palabras, entre el bien y el mal.

Por lo tanto, en este contexto político, la democracia no es ni una realidad ni una posibilidad, ya que el electoralismo no se produce sin antes tener el beneplácito militar al

que la “dirección burocrática” se ajusta, mientras que si este electoralismo no funciona, la oligarquía siempre puede apelar al golpe de Estado como herramienta política para imponer el gobierno que quiera (Cooke 224-5). Lo que hace falso al peronismo burocrático para Cooke, es que termina siendo otra fuerza liberal más, ya que no pueden coexistir “...un movimiento de liberación nacional y las instituciones liberales...que protegen un sistema determinado de organización económica para beneficio del capitalismo extranjero y nativo” (179). Dictadura y Revolución son las únicas opciones posibles según la película, en la que se juega la conservación o no del relato historiográfico nacional y el orden de la política que él justifica. Si la dictadura es al sistema al que se ajusta el burocratismo de Perón y el del peronismo de contexto neoliberal, la revolución es la que se ubica bajo el símbolo de esta Eva que es el que promete romper esta ley de la política frente a la que sólo existen dos opciones según la película: “...*el acatamiento o la subversión*” (161).

El mapa político que dibuja la película muestra a la oligarquía nacional amiga de las FFAA, los poderes imperiales extranjeros y el peronismo burocrático que está en el poder. El peronismo revolucionario como movimiento de masas, aparece como una fuerza alternativa a su contexto para romper este orden que incluso bajo la presidencia de Perón, mantiene una democracia no democrática que reanuda el mismo discurso nacional original y su jerarquía. La película de Feinmann y Desanzo como otros textos históricos de la década menemista, ponen el énfasis en la necesidad de la vuelta del peronismo para reivindicarlo y cambiar la situación económico-política de contexto, siempre teniendo a Eva como su símbolo representativo. Sin embargo, la particularidad de esta Eva es que llama a una revolución del orden de la política que liberaría a la nación relegada por el

discurso nacional, oponiéndose al peronismo burocrático que se iguala al de contexto menemista. Si en la primera parte de la película la Eva política se enfrenta a la figura de *femme fatal* creada por la oligarquía, su intensificación política en la segunda parte la lleva a convertirse en una revolucionaria que se opone a la retórica del peronismo burocrático que la convierte en santa convaleciente por el cáncer de útero. Si bien esta parte pone un especial énfasis en su sufrimiento por el cáncer, el sacrificio que se adeuda con esta Eva política es la militancia, rescatando su política, el proyecto que ella representa y a su *telos* que es el mismo que el de John W. Cooke y el peronismo revolucionario de la izquierda peronista de los años setenta. La Eva militante es la que subyace a la pública, cuyo sacrificio es la militancia por romper la ley que justifica la jerarquía política de la oligarquía que genera una deuda a la que debe responderse para continuar su legado. Pero siguiendo la lógica historiográfica de este peronismo revolucionario, Eva no es la excepción sino un ejemplo entre muchos sacrificios ejemplares en contra de los mismos enemigos de la oligarquía y de su orden político cuya ruptura toma la forma de una justicia adeudada que promete un nuevo orden de la política.

### **Una historiografía peronista: la revolución socialista como deuda histórica**

Como se ha mencionado anteriormente, *Eva Perón...* pretende revelar la verdadera cara del mito y con ello del peronismo, para renegociar la imagen de Eva que tiene el peronismo menemista de contexto y la película de Parker. En contra de la profundización del capitalismo neoliberal del menemismo vestido de modernización del peronismo, Feinmann propone que el peronismo real se identifica con la Eva política cuya revolución consiste en el paso de la democracia burguesa (electoralismo al que se ajusta el peronismo burocrático) a una democracia real. Lo que diferencia a los dos sectores

enfrentados al peronismo revolucionario de Eva y Cooke, es que el último dice tener al pueblo como centro de poder<sup>109</sup>, a quien sus enemigos le dan la espalda, interrumpiendo el deseo popular para satisfacer únicamente sus necesidades personales. Esto convierte a la democracia en una plutocracia, cuya modificación es imposible sin la ruptura de la ley patriarcal del Estado creada por la oligarquía.

Desde el *lugar* del historiador, en clave marxista-hegeliana, Feinmann ve al peronismo (real) como movimiento de masas capaz de forzar una ruptura en la circularidad histórica burguesa y que así supere al Capitalismo. Esto se produce al crear una “consciencia de avanzada” socialista que lo supera y reemplaza por una organización política de masas (Feinmann *Peronismo I...53-4*). La Eva político-revolucionaria es quien hace carne y representa a esta consciencia de avanzada, siendo su peronismo “...el más alto nivel de consciencia al que llegó la clase trabajadora argentina” (Cooke 247). El socialismo que pretende materializar este peronismo, desconcentra las fuerzas productivas y al poder imperial para sacar al país de su situación de neo-colonia. El objetivo último de esta Eva y su peronismo es el de hacer una revolución que libere a la nación de los poderes imperiales (representados por EEUU) y la oligarquía cómplice local (Feinmann *Peronismo I...216*).

La película de Desanzo reanuda el peronismo de Cooke quien es la base teórica retomada por la izquierda peronista de los años sesenta y setenta, junto a su interpretación de Eva y de la revolución socialista. Para Omar Acha, el primer peronismo se apropia del

---

<sup>109</sup> Si bien tener a las masas como fuente de poder fue una de sus premisas más importantes de la izquierda peronista, repetidas veces se encuentra a historiadores y ex militantes que critican la decisión de la izquierda de no haber respetado este principio, lo que condujo al fracaso del proyecto revolucionario. Por ejemplo, Juan Gelman critica de la agrupación *Montoneros*, a la que perteneció llegando a ser teniente e integrante del Consejo Superior, cuyo peor error fue irse a la clandestinidad porque todavía tenían margen de acción política dentro de la democracia de 1974 olvidándose de la organización de la masa, lo que genera una política suicida y antipopular. Para ver el artículo completo, <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-239002-2014-02-02.html>



significante “revolución”, tomado de la izquierda nacional (comunismo, socialismo, anarquismo, etc.), ya que resuelve de forma material lo que ella prometía (302). La izquierda nacional y su marxismo se apoyan en el peronismo, mientras el peronismo de izquierda “...emplea el marxismo como arma ideológica contra la derecha o la “burocracia” del movimiento dirigido por Perón” (303). Esto convierte al marxismo en la primacía teórica de la izquierda peronista, y al devenir del movimiento su condición práctica. Este conflicto se resuelve para Acha en una síntesis que hace del movimiento peronista, uno de metas populistas dejando a su “socialismo nacional” como promesa (303).

La mirada historiográfica que propone el peronismo revolucionario renueva al socialismo como meta, justificando la revolución anti-imperial y anti-oligárquica que se traduce en un *telos* político que promete el socialismo como su consecuencia. El peronismo real es el que vendría a materializar esa promesa, cuyo revisionismo histórico nacido después de la *Revolución Libertadora* (1955-8) separa las aguas de la interpretación del pasado nacional dicotómicamente entre peronista y anti-peronista, como representante de “...una divisoria político-ideológica que recorre toda la historia nacional” (Acha 307). En un principio, el socialismo nacional que prometía la historiografía peronista, se concretaría con la vuelta del caudillo/mesías al país. Sin embargo, las alianzas con las más variadas líneas del abanico peronista imposibilitan a Perón a seguir siendo el significante vacío que represente a todos los peronismos (Laclau 273). A pesar de ello y en coincidencia con la película de Desanzo y Feinmann, el

problema no es Perón sino el peronismo burocrático, que la juventud peronista lo explica con la “teoría del cerco”<sup>110</sup>.

Esta teoría entendía que el líder se encontraba a su vuelta al país, preso de un cerco burocrático liderado por José “el brujo” López Rega (Sigal y Verón 177) que no lo dejaba accionar a favor de los intereses nacionales socialistas ni reunirse con los legítimos seguidores de su proyecto revolucionario: la juventud peronista. Lo que muestra la película es que el peronismo burocrático de Perón que se asocia con el de contexto, siempre tuvo a ese cerco como constitutivo de su política que ni la misma Eva en vida pudo romper. Por lo tanto, este tipo de peronismo no puede nunca ser quien materialice los objetivos históricos de clase. La confrontación de la izquierda del peronismo con su líder a su retorno al país, convierte a Eva en único símbolo representativo del peronismo revolucionario que lleva al socialismo nacional.

La interpretación del pasado de la izquierda peronista crea una narrativa que envuelve al movimiento, según Sigal y Verón, en un “Nosotros” inclusivo y sin fisuras que se auto-justifica por la “recuperación de la historia” (195). Este actor social imaginario trasciende tiempo y espacio, generando dos consecuencias (195-6). Por un lado, ver al movimiento peronista como heredero de las consecuencias del pasado y “...mostrando líneas de continuidad en el interior de *una* lógica histórica” (196). Esta explicación hace que la lucha contra la explotación colonial no sea nueva sino que es herencia del pasado, donde también se encuentran las mismas enemistades<sup>111</sup>. Es así que

---

<sup>110</sup> En el libro *Mi mensaje*, Eva reivindica la “teoría del cerco”. En el capítulo 24, “Los ambiciosos” Eva denuncia al círculo de Perón porque “Son enemigos del pueblo porque ellos no servirán jamás al pueblo sino a sus intereses personales. Yo los he perseguido en el movimiento peronista y los seguiré persiguiendo implacablemente en defensa del pueblo” (63). Para más ver *Mi mensaje*. Buenos Aires: Ediciones del mundo, 1987.

<sup>111</sup> Por ejemplo, la agrupación *Montoneros* escogió su nombre en honor a las montoneras originales como las de “Chacho” Peñaloza o Felipe Varela, que siempre como objetivo final tienen la independencia

se hace una continuidad entre presente y proyectos de héroes del pasado como Artigas, Túpac Amaru, Rosas o San Martín, entre otros (Cooke 47, 48), en la que esta Eva se cuela como un símbolo más. La segunda consecuencia de esta interpretación del pasado encuentra en la revolución una necesidad de superación de esa lógica historiográfica repetida, para “...la emergencia de una nueva” (196)<sup>112</sup>. El peronismo revolucionario como agente histórico es quien toma esta responsabilidad heredada para hacer materia la necesidad de esta ruptura. Por lo tanto, “Esta reconstrucción nos dice que siempre pasó lo mismo, que los actores fueron siempre los mismos, que *hoy sigue sucediendo lo mismo*. Sólo varían las fechas, los nombres propios, los lugares” (196-7). En otras palabras, para esta interpretación del pasado, la Historia es una sola hecha de explotación, oculta detrás de “versiones engañosas” (Sigal y Verón 197). Desde Mitre, la narrativa del pasado es monopolio del liberalismo que hace del pueblo “una figura literaria” y de la historia una forma ideológica apócrifa de “sometimiento al imperialismo de la hegemonía de las elites” (Cooke 49). El peronismo (real) sería quien viene a romper este círculo historiográfico que crea una narrativa que legitima el sometimiento de la nación, para liberarla de la explotación, la colonización y la desigualdad (Sigal y Verón 197). Así entendida, la política no es entre amigos y enemigos, sino entre los mismos amigos y los mismos enemigos, aunque la película muestra que el peronismo burocrático de Perón es un

---

nacional. Para saber más de *Montoneros* ver *Montoneros: la buena historia* (2005) de José Amorín, *Montoneros: una historia* (1994) de Andrés Di Tella o *Cazadores de Utopías* (1996) de David Blaustein, entre otros.

<sup>112</sup> Sigal y Verón ponen ejemplos de la explicación historiográfica que tiene la revista *El Descamisado*, en la que se compara el contexto histórico del país anterior y durante la vuelta de Perón, con otros acontecimientos del pasado representados en historietas como son el período colonial o el exterminio indígena, por ejemplo. Cada uno de estos acontecimientos se explica con la misma matriz historiográfica que divide a los sujetos en dos grupos: explotadores y explotados. Para más ver, “La recuperación imaginaria de la historia” en *Perón o muerte: los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*. Buenos Aires: Eudeba, 2004.

enemigo más porque no tiene intención de materializar la revolución por la ruptura de la ley de la política de la oligarquía.

La lógica historiográfica que propone la película, se auto-proclama verdadera por contar eventos que están a la espera de ser narrados (White 170). Si la historiografía es un producto, creada desde un *lugar* privilegiado de autoridad que ocupa el historiador (De Certeau 57, 64), Desanzo y Feinmann ocupan este *lugar*, para desde allí develar la verdad que está a la espera de ser descubierta. Pero este nuevo develamiento recicla tanto el símbolo como la historiografía revolucionaria de la izquierda peronista de los años sesenta y setenta, re-creando gracias al uso del melodrama, la misma división categórica (y maniquea) que según su punto de vista, la política siempre tuvo. Esta visión del pasado hace amigo del peronismo revolucionario a quien quiera romper con la ley patriarcal de la política creada por la oligarquía y en enemigo a quien la mantenga, en este caso, el peronismo burocrático de Perón y de contexto, porque los dos interrumpen la ruptura de lo conocido sólo para satisfacer intereses personales. La película da luz a una parte reprimida por las historias oficiales acerca de Eva y de su peronismo, para ubicarse como enemigo del peronismo burocrático menemista de contexto y al mismo tiempo recuperar un *telos* político que promete la liberación nacional por la ruptura de esta ley.

Las opciones que abre este entendimiento de la política y su pasado, se dividen melodramáticamente en ser copartícipe en la reanudación de lo mismo o militar en pos de un cambio histórico-político que quiebre el sistema de explotación continuo. Así entendido, el presente se convierte en una encrucijada que reencarna las mismas problemáticas del pasado haciendo de *Eva Perón*...una metáfora para pensar la situación y acción política actual en el que el peronismo revolucionario y su Eva siguen siendo

ilegítimos a la ley que organiza la política institucional, todavía vigente. Siendo el peronismo “...un hecho maldito en un país burgués” (Cooke 93, 221), para esta película el peronismo real es uno sin Perón<sup>113</sup>, siendo el movimiento el avatar que reencarna una lucha histórica (301), convirtiéndose en agente histórico que es la “...antítesis de la Argentina liberal” (47). Esta visión melodramática y maniquea del pasado y de la política, justifica la toma violenta del poder para la destrucción de poderes imperiales y de la oligarquía (24) porque “...sería moral, política y patrióticamente válido” (39). Esta toma violenta del poder que propone Cooke que rompería la ley patriarcal de la política, termina siendo una necesidad como también una deuda histórica su solución depende de una decisión, en última instancia, moral.

Esta violencia revolucionaria interrumpe la violencia reaccionaria del Estado burgués para Cooke, que tiene la función de proteger el liberalismo y lo justifica en una versión falsa de la historia y el pasado de la nación (165). La violencia reaccionaria encuentra en las FFAA la institución crucial para desarrollar el proyecto oligárquico-liberal, ya que ellas no defienden a la nación ni “... *“el orden” sino este orden, que es el impuesto por los explotadores*” (124). Esta situación para Cooke no deja espacio para soluciones pacíficas (169), pero ella también depende de una narrativa verdadera del pasado nacional. Pensándola así, la historia del liberalismo es la de la configuración de la explotación hecho por la vía electoral (a la que la burocracia peronista se adaptó, como muestra la película) o por el uso directo de la fuerza manifestado en los repetidos golpes

---

<sup>113</sup> Este era el peronismo, por ejemplo, el ex Ministro de Relaciones Exteriores de Perón Juan Atilio Bramuglia, el dirigente sindical metalúrgico Augusto Vandor o el dirigente sindical de la carne y político Cipriano Reyes.

de Estado<sup>114</sup> (224-5). La política de la democracia burguesa que es el sostén del liberalismo capitalista, genera falsos dilemas en las opciones que propone convirtiendo en “rebelde” a quien quiera romper esta homeostasis, ya que genera un uso ilegal de la fuerza (121). En suma, el proyecto de la revolución socialista de Cooke se basa en un maniqueísmo en el que una violencia (revolucionaria) desaloja del poder a otra violencia (reaccionaria) (190), al mismo tiempo que la (falsa) narración del pasado que justifica al liberalismo es suplantada por la verdadera, lo que en ambos casos termina siendo una elección moral.

Esta lógica es la que sigue *Eva Perón*...en sus dos partes. Mientras que en la primera se observa la posibilidad de crear una opción real al sistema electoral utilizando los medios democrático-institucionales para forzar la ruptura de la ley política de la oligarquía, la segunda parte muestra la aceptación de la imposibilidad de hacerlo por estos medios<sup>115</sup>. Ello convierte al peronismo en el movimiento de masas responsable histórico y moral de romper con esa forma de organización política y a la violencia en su medio justo para alcanzar ese objetivo. Así entendida, la democracia liberal es anti-democrática y no representativa, lo que hace cambiar su estatus de democracia a guerra, como le dice Eva a Discépolo: “Enterate Discépolo: esto es una guerra. Y una guerra no se gana con buenos modales” (Feinmann *Eva Perón* 123). La democracia liberal a la que

---

<sup>114</sup> En la breve historia de la política argentina, se ha hecho moneda corriente durante casi todo el siglo XX tener al golpe de Estado como vía real del cambio de poder. José Gabriel Vazeilles llamó a esto un movimiento pendular de lo político. Luego del último golpe de Estado (*Proceso de Reorganización Nacional* 1976-83), se cancela el golpe de Estado como opción real para el cambio político, pasando la discusión a ver quién es legítimo representante de la democracia.

<sup>115</sup> Ya muy enferma por el cáncer de útero, Eva compra cinco mil pistolas automáticas y mil quinientas ametralladoras al príncipe de Holanda. Aunque como dice ella, hay que usarlas para defender a Perón, en reiteradas ocasiones de la película se da a entender que ella quiere armar a los sindicatos, especialmente a aquellos que con palos defendieron al régimen peronista durante la intentona de Menéndez. A pesar de ello, Perón le regala estas armas al ejército para mantener buenas relaciones, quien después las usa para hacerle el golpe de estado.

se ajustan los peronismos burocráticos de Perón y de contexto, son una falacia más de la falsa historiografía de explotación de la oligarquía. Para materializar la deuda histórica y moral con los personajes del pasado, se vuelve obligatorio refundar la política con otro relato nacional, lo que también fuerza a reivindicar a Eva “...como problema revolucionario, como proyección y no como figura histórica desteñida” (Cooke 310). Lo que se termina adeudando con ella es el sacrificio de la lucha revolucionaria cuya victoria sobre sus enemigos promete la construcción de una nueva nación junto con una nueva historiografía, lo que son en esta lógica, dos caras de la misma moneda.

Siguiendo esta lógica, *Eva Perón...* muestra al peronismo real como un movimiento político de masas que asume una deuda histórica por destruir el liberalismo imperial que convierten al país en neo-colonia, del cual en última instancia el peronismo burocrático de Perón y el de Menem, son cómplices. La interrupción de la reanudación de esta lógica oligárquica de la historia, que llega para demostrar el “agotamiento histórico” de la burguesía y de la etapa capitalista (Cooke 58), promete la creación de una nueva nación, con una nueva política y un nuevo pasado. Pero este entendimiento historiográfico es uno estructural que supera la situación política contingente, ya que una y otra vez se repiten los mismos problemas a los que se devuelven mismas soluciones. En otras palabras, la lógica que propone la ruptura de la ley patriarcal de la política de la oligarquía, sigue una estructura abstracta que es capaz de adaptarse a diferentes contextos políticos, lo que obliga a hacernos la pregunta no sólo por la violencia sino por el tipo de violencia que propone la película siguiendo las ideas de Cooke, para así comprender qué objetivos pretende y cuáles es capaz de garantizar.

### **Crítica a la violencia**

La Eva que figura *Eva Perón...*, que se apega a los ideales de John William Cooke y su toma violenta del poder para materializar la deuda histórica de justicia social como consecuencia de estar imposibilitada de materializar su proyecto político (del que también participa Cooke) por la vía electoral, apunta al quiebre de la ley política de la oligarquía y la toma del poder para su realización. En la película, la democracia liberal deja espacio para la revolución sólo por la vía armada en el contexto histórico de Eva y del luego exiliado Cooke. Si como dice este último, la violencia reaccionaria que conserva el orden liberal capitalista se ampara en una falsa historiografía que hace ilegal (rebelde) a quien se alza en su contra, en la película Eva se convierte en esa rebelde en el momento que entiende que nunca llegará a ser parte del poder institucional por medios pacíficos. La narrativa nacional la obliga según la lógica historiográfica de Cooke y Feinmann, a convertirse en rebelde para crear otra nación por el uso histórico y justo de la fuerza. Si la narrativa nacional funciona como ley y el peronismo como agente histórico responsable de suplantarla, ella no toma forma de cualquier ley, sino que es una alegoría de la ley positiva.

En su texto “Critique of violence”, Walter Benjamin problematiza la relación entre violencia y justicia, que resulta útil para comprender el argumento histórico de esta película. Para él, la violencia se encuentra en el medio de la discusión sobre qué medios están justificados para llegar a fines justos (277-8). A diferencia de la ley natural, para Benjamin la ley positiva ve en la violencia un producto histórico, haciendo de la primera una que gira su discusión alrededor de los fines, mientras que la segunda lo hace respecto a los medios para conseguir esos fines (278). Por la tanto, la ley positiva demanda pruebas históricas para sancionar legalmente la violencia que se utiliza para conseguir sus



fines justos y para proteger la ley misma, convirtiendo en criminal a quien la amenace o use la violencia sin sustento legal (280-1). Consecuentemente, existen dos funciones de esta violencia: la que crea la ley en un “coup de force” (Derrida “Force of Law...” 241) y la que la preserva esa ley, que conserva un orden que se auto-justifica como destino, cuyo *telos* es único (Benjamin 284-5).

Lo que se puede observar en *Eva Perón*...es que la narrativa nacional actúa como la ley positiva como la describe Benjamin. Es ella la que impide a Eva ser parte de la política institucional que para la película representaría al *demos*, haciendo necesaria la utilización de una violencia justificada como deuda histórica, enemiga de la violencia reaccionaria que menciona Cooke, que reprime y criminaliza a quien la amenace. El peronismo real en *Eva Perón*...es representado como agente histórico porque se auto-justifica históricamente como enemigo del liberalismo que beneficia los intereses de la oligarquía y el peronismo burocrático (Cooke 52). Al liberalismo se lo denuncia como falso, ya que crea una narrativa historiográfica que promete el desarrollo capitalista para alcanzar a otros países desarrollados, cuando en realidad es una premisa falsa que impide el crecimiento autónomo e igualitario que promete (72-3). Por otro lado, el peronismo burocrático al no ser capaz de romper con esta ley, se hace consecuentemente cómplice de la protección y continuidad de este proyecto mediante el uso de la violencia reaccionaria. En esta situación el peronismo revolucionario es el único agente histórico capaz de romper con esta ley, cuya irrupción violenta promete cumplir los mismos fines que el liberalismo promete aunque lo que cambia son los medios para ello. En suma, la película encierra la discusión política en su narrativa melodramática a una entre opciones dicotómicas por los medios y no por los fines, creando un discurso historiográfico que

justifica al peronismo revolucionario como el agente histórico moralmente correcto para alcanzar los objetivos de la democracia. Pero para que ello suceda, el peronismo revolucionario se tiene que volver ley después de romper la existente por el uso legítimo de la violencia. En última instancia lo que pretende enfatizar esta película es que la refundación de la nación está justificada históricamente siendo la vía democrática liberal una ineficaz para ello, ya que bajo la protección de la violencia reaccionaria, impone falsas opciones en el proceso electoral, siempre pudiendo acudir al golpe de Estado para conservar esta ley.

La violencia legítima que justifica *Eva Perón*....tanto por acumulación histórica como por su *telos* que promete sacar a la nación de su estado de neo-colonia e incluir al pueblo relegado por el relato nacional, rompe con la ley positiva existente que llevaría a la creación de otra ley, otra política y otro relato nacional. Sin embargo, siguiendo a Benjamin, este nuevo contrato estará también basado en su fundación violenta, estará también protegido por fuerzas represivas y estará a la espera de una nueva ruptura violenta auto-justificada como acumulación histórica, lo que produce una legalidad imposiblemente pacífica (288). Si como dice De Certeau, el poder es legitimado por la narrativa historiográfica que justifica su presencia como natural y necesaria de un derrotero político (6), en esta película la violencia subversiva es la que materializaría el peronismo revolucionario, que generaría los medios efectivos para alcanzar promesas no concretadas y solucionando un dilema no sólo político sino también histórico y moral. La violencia que justifica esta lectura del pasado que suplanta una ley por otra por el uso de la fuerza, es para Benjamin una violencia mítica (294). Ella suplanta la ley anterior y crea

una historiografía que la justifica bajo la continuación del legado del mito, como lo hace la narrativa melodramática de *Eva Perón*...

En esta narración se muestra el camino ético de Eva hacia a su destino que genera una deuda que impide la dispersión de la comunidad porque obliga a continuar su legado (De Certeau 272, 277, 293). Pero su objetivo es la suplantación de la narrativa nacional que aquí funciona como alegoría de la ley positiva, justificada históricamente en una violencia mítica. El sacrificio adeudado con Eva es el de la militancia política que obliga a continuar su proyecto por el uso justificado de la fuerza en la imposición de una nueva narrativa nacional que promete un nuevo orden de la política. La función de la película es en última instancia, es la de refundar la ley positiva por el uso justo de la violencia mítica, continuando el sacrificio legado por el mito (Benjamin 297) que materializaría una justicia histórica adeudada. Pero a fin de cuentas esta nueva ley no será justa ni injusta como dice Derrida, sino que es ella quien hace un nuevo sistema de justicia, que es la justicia del más fuerte, convirtiendo al más fuerte en más justo y viceversa (238). Entonces, la apropiación del mito se autoriza como poder soberano por el uso legítimo de la violencia para suplantarse a otra que también se ha constituido de la misma manera, creando una reanudación esquemática e iterativa de un origen (*archê*, 277-8) que se autojustifica por su interpretación historiográfica. Es por esta razón que Benjamin (299) como Derrida (281) coinciden en la idea que una crítica a este tipo de violencia es al mismo tiempo la crítica a la filosofía de su historia. Esto nos abre las puertas para entender cómo llegar a una nueva época histórica que tenga una nueva estructura de poder (Benjamin 300) sin la necesidad de estar bajo la preservación de una ley positiva impuesta por una

violencia mítica que se encuentra a la espera de otra, reanudando el mismo círculo vicioso de violencia mítica, historiografía y política.

Sin embargo, esta nueva ley no es impuesta en cualquier contexto, sino después que dos fuerzas se enfrentan: “After the ceremony of war, the ceremony of peace signifies that the victory establishes a new law” (Derrida 273). Coincidiendo con la apreciación de Derrida, la Eva revolucionaria de la película también entiende a su contexto como uno que enfrenta a dos fuerzas en guerra, como le dice la primera dama a Discépolo (Feinmann *Eva Perón* 123). En el medio de este choque de fuerzas queda la facción militar que apoya a Perón y a su peronismo burocrático, que sería fundamental para suplantar la ley constituida y que siempre decide a favor de la protección de la ya existente. En este sentido, esta revolución como cualquier otra sería exitosa si por la fuerza imponería por anticipado un modelo interpretativo que justifique la necesidad y legitimidad de la violencia producida (Derrida 270), que siempre funciona como promesa de materialización de medios justos para metas justas (272). Para materializar este objetivo de re-fundación de la ley positiva, la narrativa del pasado se vuelve fundamental para justificarla aunque ella sea incapaz de convivir con la historiografía que suplanta, sino que se legitima a costa de la prohibición de otras (De Certeau 68).

*Eva Perón*...se apropia del mito para justificar una violencia mítica que reanuda la misma estructura simbiótica entre política e historiografía. Si bien esta película trae a su presente e interpreta el pasado nacional de la misma forma que el peronismo de izquierda revolucionaria de los años sesenta y setenta, también abre nuevos interrogantes sobre el efecto que pretende producir en su propio contexto político. Pero ¿cómo funciona la interpretación del pasado en un presente donde tanto el golpe de estado como la

revolución como prácticas de toma de poder ya no son parte del campo de lo posible? En otras palabras, si la película deja en claro que la ley positiva de la oligarquía que se ampara en una historiografía arborescente, que para Feinmann legitima a este sector social como soberano a la política y justifica la existencia de una parte que no tiene parte, lo que obliga a su ruptura mediante la materialización justa de una violencia mítica, ¿cómo se manifiesta la revolución, la toma de poder o la creación de medios justos para fines justos, en un contexto político post-dictatorial y post-revolucionario?

Como hemos visto, *Eva Perón...* recicla la interpretación revolucionaria del peronismo anterior a la vuelta del líder del exilio junto con su forma de explicar el pasado, y con ello, reactiva estrategias ya ideadas por el *Tercer Cine*<sup>116</sup> con la intención de materializar estos objetivos políticos. En los apartados siguientes se analizará cuál es el impacto que esta película pretende tener en su propio presente. En otras palabras, cómo la revolución entendida como la suplantación de la ley positiva, se adapta al contexto político neoliberal y qué técnicas cinematográficas o qué utilización del cine se recicla para alcanzar este objetivo.

### ***Eva Perón...: la recuperación (parcial) del Tercer Cine como estrategia para una nueva revolución populista***

El *Tercer Cine* decía diferenciarse del de entretenimiento y el cine de autor, que rechaza la “...desvinculación entre la política y el arte” (57). Para Fernando Solanas y Octavio Getino, la cinematografía es uno de los frentes por los que se estudia la situación

---

<sup>116</sup> Fernando “Pino” Solanas y Octavio Getino componían el *Grupo Cine Liberación* que también se asociaba a otros grupos de cine de izquierda de la época como son el *Cine de la base* de Raymundo Gleyzer, el *Cinema Novo* brasilero de Glauber Rocha, Carlos Diegues o David Nieves (entre otros), el cine de revolución cubana de Tomás Gutiérrez Alea o Julio García Espinosa (entre otros) o el cine del director boliviano Jorge Sanjinés. En Argentina, durante la *Revolución Argentina* del General Onganía (1966-73), como durante el *Proceso de Reorganización Nacional* (1976-83), estos grupos se vieron obligados a producir en la clandestinidad o en el exilio. Para más ver de Fernando Solanas y Octavio Getino *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1973.

política que tiene como objetivo la revolución socialista que prometía sacar al país de su situación neo-colonial de la que se encuentra, más allá de la toma de poder, que es su factor más importante (57-8). Esta instrumentación de los medios artísticos (y científicos) “...prepara el terreno para que la revolución sea una realidad y los problemas que se originen a partir de la toma del poder sean más fácilmente resueltos” (59). Al igual que Solanas y Getino, *Eva Perón...* enfatiza la dependencia de contenidos extranjeros y mass-mediáticos que llevan a la despolitización y a la desvinculación de la producción artística de la emancipación nacional, haciendo de la obra de arte un “...hecho original en el proceso de liberación...” (64). Así, esta película, se apropia (parcialmente) de estrategias didácticas del *Tercer Cine* que operan en función de la revolución socialista del peronismo revolucionario por la construcción de instituciones antagónicas al imperialismo (140), aunque ella esté producida en un contexto y para un público diferente.

Al igual que el *Tercer Cine*, *Eva Perón...* pretende curar un vacío o una tergiversación historiográfica que el público sufre al estar neo-colonizado (o mal informado) por las información mass-mediática (103)<sup>117</sup> creando una narrativa que dice rescatar una verdad del pasado (88) con el objetivo, como dicen Getino y Solanas parafraseando a Marx, no sólo de interpretar el mundo sino también ayudar a su cambio (75). Esta película cumple el rol de un *cine militante* de producción artística revolucionaria porque contra-informa al pueblo para no reanudar la lógica imperialista a nivel super-estructural. De esta manera, *Eva Perón...* materializa diferentes estrategias de sub-categorías del *cine militante* según Getino y Solanas: 1) Como el *cine de ensayo* quiere satisfacer objetivos estratégicos en pos de la revolución 2) como el *cine de*

---

<sup>117</sup> Aquí producida generalmente por la reorganización de los medios de producción de contenidos en pocas manos como hemos visto al principio del capítulo, aunque específicamente por la película *Evita* de Alan Parker.

*información* pretende contra-informar para denunciar la falsedad de la información mass-mediática y 3) como *el cine documental* pretende exponer más pruebas que las narradas por el enemigo (159-62).

Si bien *Eva Perón...* recicla con su narrativa esta práctica política del cine, el cambio del contexto político la obliga a que la recuperación de las estrategias del *Tercer Cine* sea parcial, marginando su idea de “film-acto”, entendido como “forma extrema” de la relación entre creador-audiencia activa, que apunta siempre a la cristalización de la “lucha armada” (Dieleke 200, 203)<sup>118</sup>. Sin embargo, al igual que el último cine documental de Fernando “Pino” Solanas<sup>119</sup>, *Eva Perón...* se desentiende de la idea la toma de poder por las armas. La película muestra que en su presente, la revolución socialista del peronismo real es una deuda histórica de justicia social que sólo puede cristalizarse por el levantamiento armado del peronismo de izquierda revolucionaria. Pero la suplantación de la ley positiva puede ahora realizarse recuperando el proyecto original de Eva y Cooke, haciendo lo que Ernesto Laclau y Chantal Mouffe llamaron la radicalización de la democracia (222), donde el proyecto marxista y el jacobino consiguen un balance.

A partir de la interrupción del segundo mandato de Perón por *La revolución libertadora*, aunque en realidad hay antecedentes como la intentona de Menéndez en

---

<sup>118</sup> Vale la pena recordar que el *Tercer Cine* como cine revolucionario, tenía formas de reproducirse inusuales para los cines comerciales y de autor, como en fábricas y centros culturales, por ejemplo, lo que no sólo ayudaba a esquivar los circuitos comerciales de proyección y llevaba los filmes al centro de poder de la política (el pueblo), pero también ayudaba a la explicación de los cineastas incluso con la película en rodaje, al debate post-proyección, etc. Gracias al cambio de la industria del cine y a quién contra-informa la película *Eva Perón...* esta relación con el público, que es parte esencial para hacer un “film-acto”, está perdida.

<sup>119</sup> Dieleke entiende que el “film-acto” en los últimos documentales de Fernando Solanas tiene una transformación estética hacia un montaje de corte populista pero sin pueblo, que ya no es el centro de poder y base para el cambio social sino que es uno “que demanda piedad” (209). Para más ver “De la vanguardia al “que se vayan todos”: las formas del populismo y el cine documental de Fernando Solanas” *Políticas del sentimiento*. Buenos Aires: Prometeo, 2010. 197-210.

Septiembre de 1951, la política argentina entra en un período “pendular” entre democracia y dictadura en la que cada orden político era pedido para arreglar los problemas del otro (Vazeilles 53). Aunque con una breve interrupción durante la victoria democrática de Héctor Cámpora quien luego le entrega el poder a Perón, desde *La revolución libertadora* la política argentina manifiesta una abierta represión al peronismo, limitando la política al electoralismo o dictadura conforme a los intereses de la oligarquía y las fuerzas armadas (Cooke 224). Sin embargo, el ambiente político del presente en el que se publica la película ya no es el de una política “pendular” que sutura la ley de la oligarquía, sino que ahora la posibilidad de suplantarla se abre a la opción de crear una “democracia radicalizada” (Laclau y Mouffe 222). Desde este punto de vista, la metamorfosis de la política no es un impedimento, sino por el contrario, es la mejor oportunidad para volver al proyecto de radicalización democrática y revolución socialista que el peronismo real siempre tuvo, tanto con Eva en la primera parte de la película, como también se podría poner de ejemplo el intento (otra vez interrumpido por Perón) de la llegada de Cámpora a la presidencia.

Coincidiendo con Foucault quien dando vuelta la lógica de Clausewitz entiende que “la política es la continuación de la guerra por otros medios” (*Defender la sociedad* 29), Laclau y Mouffe entienden que la clave de la izquierda (socialista) para cristalizar su proyecto en democracia, es construir un “bloque histórico” popular o una “*formación hegemónica*” (180). Ella traduciría esta “guerra por otros medios” en una “*guerra de posición* [que]...*supone* la división del espacio de lo social en dos campos” (223). Por lo tanto, no hay formación sino formaciones de pretensión hegemónica, creadas por el encadenamiento de demandas sociales que conforman una cadena popular articuladas



afectivamente por un significante vacío que como sinécdoque, tiene una función catacrética que en su “operación hegemónica” le da una identidad universal a la cadena, que es imposible de completar (Laclau *La Razón...*95-7). El encadenamiento de demandas unidas por significantes vacíos, que desde la vuelta a la democracia han sido democracia y peronismo (Barros 257-8), hace que una parcialidad del pueblo (*plebs*) cree una imagen de sí mismo de una “falsa totalidad”, auto-legitimándose como único (Laclau 108, 123, 278). En este contexto político populista, la hegemonía política depende para Laclau en la construcción de un pueblo (*populus*).

Pero la construcción de este pueblo no es prioridad de la izquierda, sino que el campo dual-antagónico de la política (de razón) populista “...abre el campo para lógicas tan diversas como el populismo de derecha y el totalitarismo, por un lado, y una democracia radical por el otro” (Laclau y Mouffe 212). Es así que para la construcción de un bloque hegemónico es también necesaria la producción de un frontera que marca un límite interno y externo de la cadena de demandas, ambos fundamentales para la identidad popular que produce. Para Laclau este límite externo no sólo muestra lo exterior a la cadena, sino que lo que queda afuera también es opuesto a ella pero que también conforma la identidad representada: “...si el otro excluido es la condición de mi propia identidad, la persistencia de esta última requiere también la presencia de otro antagónico” (Laclau 176-7). En este sentido, para Laclau si bien el límite entre cadenas cambia y hasta cadenas antagónicas pueden querer llenar mismos significantes vacíos haciéndolos flotantes, la frontera entre cadenas hace a una relación ambigua con su otro antagónico pero que tiene una “solidaridad secreta” con su construcción de identidad,

pero que al mismo “...esta ambigüedad en relación con el enemigo, no puede ser superada” (177).

En *Eva Perón*...la función de la representación de esta Eva en su presente, es la de marcar esta frontera entre populismos antagónicos que comparten significantes vacíos, haciendo del peronismo burocrático enemigo del peronismo revolucionario, cuyo antagonismo en el caso particular argentino, no supera el enfrentamiento de expresiones populistas del peronismo. La problemática de la película no es en ningún momento la articulación de las demandas sociales ni de la construcción de una formación discursiva que lo haga. En *Eva Perón*...el pueblo (*populus*) no está a-construirse, sino que ya está construido históricamente y se encuentra a la espera de ser cristalizado. En otras palabras, la revolución que refundaría la nación por la suplantación de la ley positiva, no tiene ahora la necesidad de concretarse por el levantamiento armado, sino que es posible mediante la construcción de un bloque hegemónico capaz de radicalizar la democracia que incluye necesariamente, para Laclau y Mouffe y para el peronismo representado en la película, “la dimensión socialista” (239) cuyas demandas “...son concebidas como pasos hacia una liberación total que implique la superación del capitalismo” (162). Al bloque representado en *Eva perón*...liderado por la Eva político-revolucionaria, está unido por compartir mismos intereses históricos que se presentan como deuda del pasado. En este texto no se problematiza la articulación de esta cadena de demandas sociales porque ella ya está hecha y ha estado latente por haber sido siempre reprimida. El aporte que hace esta película no es únicamente brindar más información del pasado del mito, sino que apunta al mismo tiempo a la materialización (o reconstrucción) de un peronismo antagónico al burocrático que gobierna, capaz de cristalizar la revolución socialista

aunque no por la toma del poder por el levantamiento armado. Por el contrario, ahora la revolución socialista se hace posible por la radicalización de la democracia como lo habían pretendido en primera instancia Eva y Cooke, consiguiendo por vía democrática los mismos objetivos que promete la “violencia mítica”. Pero según la película, hay dos elementos ausentes para que el peronismo revolucionario sea hegemónico y cristalice su revolución. Primero, debe hacer un reajuste de su organización simbólica para marcar la frontera con el populismo que antagoniza. Segundo, necesita un líder.

**Esperando a (Eva) Perón: suplantación de la ley positiva, “efecto cinematográfico”  
e historiografía arborescente**

En el segundo tomo de su *Peronismo*, José Pablo Feinmann hace una hábil lectura de la vuelta de Perón de España<sup>120</sup> que es útil para entender el trabajo simbólico que pretende hacer *Eva Perón*... en su presente político. Feinmann lee la vuelta de Perón como si fuese una reproducción de la obra de Samuel Beckett, “Esperando a Godot”. Coincidiendo con Laclau, Feinmann dice que como Godot, Perón nunca tendría que haber vuelto, ya que al volver el líder deja de ser un significante vacío (Laclau 273, Feinmann *Peronismo II*...306). Para Feinmann, la funcionalidad positiva de Perón a la política peronista (populista) era mantenerse en el exilio y conservar su status de significante vacío<sup>121</sup>, y así cristalizar la revolución democrática teniendo a Héctor

---

<sup>120</sup> 20 de Junio de 1973, luego denominada “la masacre de Ezeiza”. Esperando a Perón a la vuelta de su exilio en el aeropuerto de Ezeiza, una facción del peronismo de derecha (preanunciando lo que después sería la Alianza Antiterrorista Argentina o Triple A, comandada por José López Rega) comenzó un enfrentamiento armado que dejó el saldo de 13 muertos y 365 heridos.

<sup>121</sup> Vale aclarar que esta es una de las muchas contradicciones que tiene Feinmann en los dos tomos de su *Peronismo*. Mientras que en el segundo tomo dice que Perón nunca tendría que haber vuelto, repetidas veces en el primer tomo enfatiza la cobardía de Perón por no forzar su vuelta en 1964 cuando fue detenido en Brasil y obligado a regresar a España, lo que para Feinmann no sólo fue funcional a la creación de contradicciones internas al peronismo luego manifestadas en la “Operación Retorno”, sino también como uno de los puntos claves para explicar el por qué de la aparición de la última dictadura militar como

Cámpora como líder del movimiento. Sin embargo Perón volvió, y al volver, perdió su estatus. Al mismo tiempo, el movimiento pierde el significante que lo unía afectivamente y le daba identidad para materializar la revolución socialista de radicalización democrática presidida por Cámpora: “Viene Perón, ese significante sin contenidos, en el que todos han puesto lo que han querido. La derecha, el fascismo. La izquierda, la revolución... Godot no volvió... Perón vuelve... Luego llega otro Godot. Un Godot mortal al que nadie esperaba... Si Godot llega, muere” (306-8). Tanto en la película como a su vuelta, Perón no es quien llega al poder para materializar la revolución socialista como deuda histórica, sino por el contrario, es quien interrumpe ese deseo popular<sup>122</sup>. Al contrario, Eva no puede volver y dejar de ser un significante vacío. Su ausencia es fundamental a la radicalización de la democracia para suplantar la ley positiva existente. Al igual que en su momento Eva y luego Cámpora, lo que necesita el peronismo revolucionario para esta película, es hacer carne este proyecto en un nuevo líder, lo que se manifiesta a claras en la película con lo que Jon Beasley-Murray llama “efecto cinemático” del peronismo (244).

Para Beasley-Murray, el peronismo articula a la multitud (que es la base de su poder) por un “efecto balcón” que transfiere el poder de la masa y la equipara con su líder, lo que convierte a la multitud en pueblo (*people*, 243). El “efecto balcón” se produce para

---

consecuencia de ellas. Para más, ver *Peronismo: filosofía política de una persistencia argentina, Vol. 1*. Buenos Aires: Planeta, 2010.

<sup>122</sup> La vuelta de Perón también puede ser vista como una “plenitud mítica” (Laclau *La razón populista* 144). Laclau toma esta idea de Joan Copjec y coincide con ella que la pulsión no puede finalmente satisfacerse porque en tal caso, se destruye. Esto hace que un objeto de la representación simbólica sea elevado al grado de Cosa, pero que siempre tiene una “plenitud no alcanzada” (147) que lo hace funcionar. Entonces, si el significante vacío consigue alcanzar esa plenitud mítica, muere, como le sucedió en este caso a Perón a la vuelta de su exilio. Para ver más Ernesto Laclau, “El pueblo y la construcción discursiva de un vacío” y “El retorno de Perón” en *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2013. 91-162, 266-76. También Joan Copjec “The Tomb of Perseverance: On *Antigone*” *Imagine There’s No Woman*. Cambridge: MIT Press, 2002. 12-47.

él, en una estrategia narrativa (clásica del cine) de plano y contra-plano entre el líder y la multitud, lo que produce un “efecto cinematográfico” cuya yuxtaposición de planos hace que la heterogeneidad proveniente de la multitud sea articulada en una cadena equivalencial con el líder, transfiriéndole sus propiedades (244). Para ejemplificar esta técnica narrativa, Beasley-Murray cita el documental *Evita...* de Juan Schroeder. Más allá que la película de Schroeder y *Eva Perón...* compartan técnicas narrativas ya que la versión de Desanzo está narrada casi por completo por el plano y contra-plano (como sucede en todas las entrevistas, ver figuras 1-10), las Evas que representan cada película son antagónicas. Por ejemplo, en la introducción del documental, que es una proliferación del “efecto cinematográfico” descrito por Beasley-Murray, se escucha una voz en off que describe y clasifica a una Eva formada y apegada al peronismo burocrático:

Sus únicos enemigos fueron los tibios, los que nunca arriesgan nada. De los tibios, provino justamente, una de las formas más sutiles de agresión contra su memoria. La que intenta separarla de la figura de Perón, con el pretexto de que era ella la que oponía por sí sola, un contenido revolucionario al movimiento peronista. Ese argumento pasaba por alto dos hechos básicos. Que ella y Perón fueron inseparables para el pueblo argentino, y que si hubo un título al que ella nunca quiso renunciar, era ser discípula del líder y custodia de su doctrina. Por lo demás, ambos caracteres fueron complementarios: el del conductor y el de la dama de los humildes (Schroeder)

El sentido de la película de Desanzo entonces es doble. Por un lado, devela la intimidad del mito para demostrar quién fue la persona que subyace al personaje público construido por la Subsecretaría de Prensa y Difusión de Apold. El montaje de la escena del “Cabildo Abierto del Justicialismo” en *Eva Perón...*, cita el efecto cinematográfico de la película de Schroeder (ver figuras 12 y 13), utilizado en la narrativa documental del peronismo burocrático. Pero al mismo tiempo, devela utilizando la misma técnica de plano y contra-plano, los antagonismos insalvables entre un peronismo y otro que subyacen al



Figuras 12 y 13: Eva Perón le habla al pueblo peronista durante el “Cabildo Abierto del Justicialismo”<sup>123</sup>.

movimiento, como cuando se muestra una discusión entre Perón y Eva en el palco en pleno acto, que no es de conocimiento público (ver figuras 14 y 15).



Figuras 14 y 15: Eva y Juan discuten durante el “Cabildo Abierto del Justicialismo”.

Por otro lado, la misma técnica narrativa de “efecto cinematográfico” utilizado por Schroeder para construir un pueblo, es la misma que usa *Eva Perón*... para describir al peronismo revolucionario. Por ejemplo, como sucede en un discurso de campaña en la Escuela Superior Peronista donde Eva pone el límite entre verdadero y falso peronismo (ver figuras 16 y 17).

---

<sup>123</sup> Estas imágenes son sacadas de la película *Evita: la otra mirada* de Manuel Gómez (2010) pero también se encuentran en la película de Schroeder.



Figuras 16 y 17: Eva Perón hace campaña a la vicepresidencia en La Escuela Superior Peronista.

Si bien los planos generales no pueden reproducir en *Eva Perón...* la cantidad de público presente en los actos peronistas por tener un presupuesto limitado (lo que sí pudo hacer la versión de Parker), el peronismo burocrático *eva-peronista* que reproduce la película de Schroeder como el peronismo revolucionario reproducido en la película de Desanzo y Feinmann, ambos construyen su pueblo y la relación con su líder utilizando el mismo “efecto cinematográfico”. Este mismo efecto es re-producido en una de las últimas escenas de la película, lo que clarifica su intención política con su presente. Luego que una Eva ya moribunda hable con su confesor (el padre Benítez), él pide una plegaria al público que vela por su líder:

Eva Perón es nuestra hermana, pero también es nuestra madre, en cada uno de los hogares obreros. Hoy nuestra humilde plegaria se eleva por ella, por un milagro...por un milagro. Pero ese milagro ya se ha cumplido. Es este, que vemos aquí esta noche. El milagro de un pueblo que vuelve a ser cristiano por obra y gracia de su mártir (Feinmann *Eva Perón* 141-2).

Más allá de la marcada inclinación cristiana y jerarquía familiar del discurso de Benítez que apela a la respuesta de una deuda creada a partir del sacrificio de la mártir peronista, nuevamente Desanzo reproduce el acontecimiento utilizando la misma técnica narrativa (ver figuras 17 y 18), lo que muestra la intención política de la película con su presente.



Figuras 18 y 19: El padre Benítez le habla al público que acompaña a Eva en sus últimos días.

En esta escena, la anteúltima de la película antes que Eva muera, muestra al padre Benítez interpelando al público peronista tomando (momentáneamente) el lugar que la líder revolucionaria que ya no va a volver a ocupar. Al no poder volver, Eva está impedida de dejar de ser el significante que une a la masa reunida alrededor de su causa. El “milagro” de Eva es el de conservar (o crear) a un pueblo que se encuentra a la espera de un nuevo líder (mesías) que encarne y redima su causa, y por ello cristalice la radicalización de la democracia como quería desde su inicio el peronismo revolucionario de Eva y Cooke.

El hecho que las variaciones antagónicas del peronismo utilicen mismas formas narrativas, reafirma la idea que la discusión sobre la política (o su cambio) durante esta película, es de contenido pero no de forma. Como dicen Laclau y Mouffe sobre la política populista, la utilización del “efecto cinemático” es también adaptable a la derecha como a la democracia radical (212). Esta última, prometida por el populismo revolucionario representado por esta Eva, está a la espera a que en el futuro llegue un nuevo líder que ocupe su lugar para cristalizar sus objetivos (principalmente, suplantar la ley positiva de la política hecha por la oligarquía) lo que lo hace antagónico al peronismo burocrático del presente de publicación de la película. La diferencia crucial entre el presente de Eva y el



de contexto de la película, es que en el segundo el desarrollo del peronismo revolucionario es posible por los medios de la democracia representativa como la primera dama quería en primer lugar, como muestra la primera parte del relato. Es así que la suplantación de la ley que refundaría la nación no sería por el levantamiento armado como quiso hacer la izquierda peronista, sino por la conformación del bloque hegemónico antagónico al peronismo burocrático de contexto que, según esta película, sólo necesita un líder que tome el lugar de (la verdadera) Eva.

Las demandas de este bloque que se presentan como deuda histórica, promete la suplantación de la ley positiva de la política de la oligarquía por otra, de la misma manera que un populismo es suplantado por otro, un *eva-peronismo* melodramático por otro y un efecto cinematográfico por otro. Más que romper la historiografía arborescente que justifica el poder de la oligarquía como dice Feinmann (*Peronismo... 173*)<sup>124</sup> para suplantarla por una lógica historiográfica nueva (Sigal y Verón 193), al igual que sucede con la ley positiva o el “efecto cinematográfico”, esta película cambia a una historiografía arborescente por otra que se constituye y auto-legitima de la misma manera, renovando un mismo tipo de estructura política. *Eva Perón...suplanta* la arborescencia de la narrativa nacional anterior, cambiando únicamente su raíz (*archê*) desde su *lugar* de poder. En suma, la película cuestiona tanto la forma de ver el pasado del movimiento como su presente, pero su cuestionamiento se limita a preguntar: ¿quién va a ocupar el lugar que Eva dejó vacante para cristalizar la radicalización de la democracia?

---

<sup>124</sup> Otra de las contradicciones de Feinmann en sus dos volúmenes del *Peronismo...* es que si bien la arborescencia pertenecía exclusivamente a la oligarquía en su primer tomo y a su historiografía, en el segundo volumen, el peronismo burocrático también es arborescente porque es jerárquico. Nuevamente, la solución a esta arborescencia jerárquica regida por la lealtad a Perón, es el rizoma que “...expresa la democracia directa” (67 *Peronismo II...*). Pero esto sería directamente un cambio de estructura de la política y de la democracia. Esta película, parece apuntar a lo opuesto.

El enfrentamiento de estos populismos antagónicos que se muestran en la película, explica el por qué de la utilización del lenguaje melodramático con el que se narra. Incluso, esta película además de re-utilizar el mismo lenguaje melodramático típico de la cinematografía del primer peronismo (Kriger 100-1), también renueva la misma utilización bonapartista de la cinematografía peronista (Kraniauskas 129), más allá que lo que cambie, sea el contenido. Pero la película no sólo renueva lenguaje narrativo y utilización de los medios visuales, sino que también renueva las mismas críticas que juzgan la incapacidad de la revolución peronista de generar otras relaciones sociales u otras formas de afectividad (Rozitchner 49). Si bien *Eva Perón...* devela nueva información del pasado, ella no nos ayuda a una comprensión del proceso histórico (70)<sup>125</sup>, sino que su narrativa es útil al cambio de raíz u origen de la misma historiografía de tipo arborescente que critica. Esto revigora las mismas categorías políticas e historiográficas que permuta contenidos, haciendo una vez más que el cambio revolucionario no pueda superar su condición de promesa<sup>126</sup>. En este sentido, la película actualiza en su presente un proyecto populista nunca concretado, pero ella es incapaz de pensar en la política más allá de la toma del poder estatal, de la enemistad entre facciones del populismo internas al peronismo o de cómo sólo el peronismo es capaz de solucionar los problemas del peronismo.

---

<sup>125</sup> Para León Rozitchner el problema de la izquierda y, particularmente, de la izquierda peronista, es que no sube la apuesta de su proyecto político, haciendo del real desafío de la revolución, la creación de un sujeto nuevo. Aunque aquí no se pueda criticar el texto de Rozitchner con la extensión que merece, la crítica directa al tipo de discursos peronistas como el de (su amigo) Cooke como el de esta película, sería que no se puede cambiar al hombre utilizando las mismas categorías utilizadas por la burguesía para construir al hombre presente, haciendo de la construcción del *hombre nuevo*, el verdadero desafío de la revolución. Para más ver León Rozitchner “La izquierda sin sujeto” *Las desventuras del sujeto político*. Buenos Aires: El cielo por asalto, 1996. 45-75.

<sup>126</sup> Para ver en más detalle una discusión sobre la construcción hegemónica en base a la promesa, ver Jacques Derrida “Conjurar –el Marxismo” *Espectros de Marx*. Madrid: Trotta, 1998. También Jacques Rancière “The End of Politics or the Real Utopia” *On the Shores of Politics*. Trans. Liz Heron. London: Verso, 1995. 5-38.

El problema de *Eva Perón*...radica en que si bien quiere reanudar la política cinematográfica planteada por el *Tercer Cine* de contra-información, los medios como los objetivos del cambio al que apuesta son de una visión única del pasado que pretende la refundación de la nación que suplanta la narrativa nacional, por otra que sutura la misma estructura política e historiográfica. La radicalización de la democracia es una promesa a la espera de quien se auto-legitime como representante y continuador de ese proyecto político que es una deuda histórica que reduce el cambio político a una decisión moral “...entre superficies discursivas mutuamente contradictorias” (Lacla y Mouffe 129). Esto no sólo reduce la acción política a un espacio demasiado limitado, sino que en ese antagonismo melodramático y moralista entre el bien y el mal no es ni ha sido lo suficientemente efectivo para cristalizar su prometida revolución, como tampoco lo ha sido a la hora de interrumpir una estructura de la política de la que también se sirve la articulación del “...populismo de derecha y el totalitarismo” (212). La propuesta de este cambio de raíz de la historiografía arborescente des-legitima la ley de la política actual y su jerarquía de poder amparada en el relato nacional original, pero no logra crear otra organización de la política que altere las mismas jerarquías conocidas o que no utilice su origen (*archê*) como principio causal rector que la conduce en dirección de su realización. En otras palabras, la revolución que propone la película no puede garantizar la no producción de sujetos ilegítimos a la política o de una parte sin parte (Rancière 35), lo que reduce la pregunta por la política a la pregunta por el origen que justifique la ocupación del poder (*archi-política*). En este sentido, la promesa de una revolución socialista que supere el capitalismo por estar a la espera de quien ocupe/reencarne el lugar de la líder utilizando la misma organización política e historiográfica que es útil a la

oligarquía que quiere des-legitimar, haciendo del abanico de la opciones políticas entre buen o mal peronismo, no sólo parece contradictorio, sino también imposible.

### **Conclusión**

*Eva Perón...* se publica en un contexto que se rige por el resurgimiento del peronismo en su versión neoliberal que tiene como respuesta una prolífica escritura hagiográfica sobre la vida de Eva Perón, que funciona como crítica al gobierno menemista como a su peronismo. Sin embargo, la *remake* de Parker que protagoniza Madonna es clave para despertar un nuevo interés político y comercial de producciones hagiográficas locales que rechazan esa versión del mito. Una de ellas es la versión de Desanzo y Feinmann que intenta desde el *lugar* del historiador (De Certeau 64), develar la verdad de los hechos con la intención de cerrar la polémica por el mito. La narrativa melodramática que esta hagiografía construye, parte el relato en dos, en la que cada una de las partes compara a la figura de Eva como política a la creada por la oligarquía y por el peronismo burocrático, de cuya comparación histórica sale la figura política siempre victoriosa, convirtiéndola en verdadera y aceptando también su lógica historiográfica y el *telos* político que ella propone. *Eva Perón...* muestra un camino político recto de la protagonista que se inicia con la revisión del pasado en la primera parte y que se intensifica en la segunda. En este sentido, esta hagiografía muestra un *ethos* continuo del mito, construido por la suma de virtudes demostradas por develar la intimidad (no conocida, hecha de entrevistas) de su pasado (De Certeau 277).

Esta Eva se separa de Perón quien funciona como sinécdoque del peronismo burocrático y metáfora del poder menemista de contexto, al que se critica reavivando los ideales revolucionarios de John William Cooke y de su entendimiento materialista-

dialéctico de la historia. Cooke pone al peronismo en el lugar de agente histórico de masas que retoma luchas de explotación del pasado que también se manifiestan en el presente, para la liberación nacional y la construcción de la nación socialista que se opone al imperialismo y a la oligarquía, haciendo de la revolución, una necesidad histórica. Ella no puede llevarse a cabo por la radicalización de la democracia en el contexto político en el que vive Eva, ya que su candidatura a la vicepresidencia se ve impedida por el cáncer y porque la oligarquía y el ejército (con la aceptación de la facción liderada por Perón) lo impiden. La ley positiva con la que se rige la política, inventada por la oligarquía y amparada en su narración arborescente del pasado nacional, convierten a Eva en alguien ilegítimo al poder institucional, condición que arrastra desde niña. Esto hace de la revolución por la toma de poder por las armas, la que materializaría la refundación de la nación y suplantaría al relato nacional existente, en la teoría histórica de Cooke. El contexto en el que vive Eva y el de publicación de la película son políticamente diferentes, ya que en este último, la radicalización de la democracia es una posibilidad concreta en el horizonte político. Parafraseando a Benjamin, si la discusión es entonces entre qué medios elegir para materializar fines justos, para la película, la democracia ahora está justificada en su radicalización para alcanzar estos fines.

Esta narrativa des-legitima al proyecto de modernización peronista y su apoyo retórico en el que se auto-legitima como verdadero representante de los significantes vacíos peronismo y democracia (Barros 257-8). *Eva Perón...* hace del texto un pretexto (De Certeau 68), ya que contar la verdadera historia del mito político preferido del peronismo, termina siendo una excusa para traer a su presente la política y estructura historiográfica de la izquierda peronista de los años sesenta y setenta, que se encuentra a

la espera de quien la vuelva a liderar. Lógicamente, no tiene mucho sentido pensar que esta realización del proyecto marxista de lucha de clases esté sincronizado a la perfección con este personaje histórico poco instruido en materia política (o en cualquier materia) y que rara vez contradecía al líder del movimiento. Pero el objetivo *eva-peronista* de la película es en última instancia la recodificación simbólica del afecto con esta Eva y este proyecto que llena de otra manera los mismos significantes vacíos en juego. Es por esta razón que *Eva Perón...* reduce el debate político a un problema melodramático de solución moral.

Desanzo retoma así la utilización del séptimo arte como arma útil a la contra-información y denuncia para hacer carne la revolución como propone el *Tercer Cine*, en tiempos en que golpe de estado y dictadura han desaparecido como opciones del horizonte político, aunque siguiendo la teoría populista de Laclau y Mouffe, la película muestra cómo la revolución (socialista) tiene todavía formas de concretarse. A pesar de ello, lo que subyace en la propuesta política de *Eva Perón...* parece más la conservación policíaca de una misma estructura política e historiográfica que critica, aunque con diferente contenido. Esta es una versión del mito que se produce como efecto satélite de la versión que quiere contradecir y utiliza los mismo medios de proyección y distribución como el mismo lenguaje melodramático, incluso, de la producción cinematográfica de propaganda *eva-peronista* del primer peronismo. Por lo tanto, más que una desestabilización de la historiografía arborescente de la oligarquía que encuentra sus raíces y legitimidad en la Historia que ella misma escribe de sí para sí como dice Feinmann (*Peronismo...* 173), lo que promueve esta película es el traspaso de una historiografía arborescente a otra pero con diferente raíz. Este salto está abalado por la

interpretación del pasado que justifica la toma del poder como deuda histórica, pero que sólo puede garantizar la interminable refundación de la ley positiva, y con ello, la reproducción de legitimidad e ilegitimidad respecto a un origen (*arché*).

En *Eva Perón...* se narra una versión del pasado que hace de Eva una anomia no hecha ley, convertida en nostalgia que demanda una repuesta. Pero si lo único que puede garantizar el cambio que propone esta narrativa es la conservación de las estructuras a base de promesas como también lo hace la ley positiva que quiere suplantar, más que una revolución parece que la propuesta de Feinmann y Desanzo es el rejuvenecimiento de un sistema político e historiográfico agotado (Derrida "Force of Law..." 263). Quizá la finalidad práctica de este texto sea mostrar que el peronismo real se encuentra a la espera de ser recogido por quien se auto-justifique como legítimo continuador de su proyecto revolucionario, legitimando así su propuesta política. Al mismo tiempo, la película demanda al peronismo futuro, que se construya como antagónico al menemista, que incluya el discurso del peronismo revolucionario, lo que más tarde sirve a la narrativa histórico-política del peronismo que hizo el matrimonio Kirchner. No por casualidad Ernesto Laclau y José Pablo Feinmann son de las voces intelectuales que más activamente apoyaron públicamente este nuevo populismo a partir de su llegada al poder (2003). Pero para entender el por qué de su llegada, no puede dejarse de lado las tecnologías de legitimación que tuvieron, entre las que se encuentra la construcción de nuevo discurso histórico desde el Estado que no por ser nuevo era necesariamente original.

En suma, *Eva Perón...* muestra en la hagiografía de Eva Perón, un arco de representación política que va desde lo conocido que puede relacionarse con el contexto

de publicación del film, a lo prometido en caso de concretar la toma del poder vía la construcción de un nuevo bloque hegemónico que suplantaría su ley de lo político. En primera instancia, hay una ley nacional de la oligarquía hecha cuerpo repetidas veces a la que el peronismo apunta a desafiar, como lo hace la madre de Eva, luego Perón y por último la misma Eva. El peronismo y sus representados no pueden negociar con esta ley de la oligarquía, porque ella los excluye, teniendo al caso de Eva y su llegada a la vicepresidencia como metáfora de ello. La suplantación de esta ley positiva que antes podía ser concretada por la toma del poder por las armas, ahora se convierte en la satisfacción del significante vacío Eva Perón. Este, se separa del de su esposo no sólo porque al volver al país de su exilio deja de ser un significante vacío, sino que siendo cuerpo presente, demuestra a claras la insatisfacción que producen sus acciones políticas en contra de las promesas del significante vacío que era en el exilio. La construcción de Eva Perón como nuevo significante vacío del peronismo, contradice a la política de contexto, al mismo tiempo que la convierte en *persona ficta* que queda a la espera de un cuerpo que encarne esa abstracción construida, y así por fin suplantará la ley positiva de la oligarquía por la del pueblo. Sin embargo, la crítica que hacemos aquí es que la propuesta política de revolución que propone esta película, utilizando los términos de Rancière, no construye una política por el litigio o el desacuerdo, sino por el contrario, tiene una utilización policíaca en el sentido que pretende construir y conservar un consenso que construye una *polis* y que no afecta la organización afectiva ni jerárquico-identitaria de la estructura de poder y la distribución de lo sensible. Al igual que la novela de Posse, ambas construyen una abstracción que como *persona ficta* queda a la espera de la llegada de un cuerpo natural que encarne ese lugar de poder en su organización natural de la



distribución de roles sociales. En otras palabras, *Eva Perón*... como texto privilegiado del “modelo de partida” no tiene otra función que inmovilizar al pueblo a las espera de la llegada de un nuevo mesías que satisfaga la encarnación de esa construcción abstracta como manda el “modelo de llegada” que es la estrategia histórico-narrativa que utilizó el Kirchnerismo y la “marea rosada” por extensión, como veremos en el próximo capítulo.

Las reformas del menemismo burocrático, amparadas bajo el discurso de modernización peronista y de la democracia en su vuelco al libre-mercado internacional, llevaron al país a la peor crisis económico-financiera de su historia y con ello, a los levantamientos populares de finales de Diciembre del 2001. Ello abrió las puertas a formas alternativas de construcción de poder marcadas por la horizontalidad como sinónimo de la democracia directa, como por ejemplo, las asambleas barriales y los clubes del truco. Sin embargo, la crisis también ayudó a la reconstrucción del populismo peronista desde sus cenizas, consiguiendo una fuerza y un apoyo popular similar o superior a los de antes.

Desde la caída del gobierno de la Alianza (1999-2001) de Fernando de la Rúa hasta Diciembre del 2015, el poder político nacional argentino no ha sido ocupado por otra opción más allá de alguna de las variantes del abanico peronista. Pero de la mano de su resurgimiento post-2001 como partido y movimiento político, resurge también la narrativa hagiográfica de su símbolo preferido para justificar su ocupación del poder. La diferencia con la década menemista radica en que durante los años de Carlos Menem, ella fue utilizada para contradecir y deslegitimar su poder, o lo que llamamos “modelo de partida”, que es la conservación de la unión espiritual con el símbolo que espera en duelo a la llegada de quien pueda encarnarlo. Por el contrario, en los años posteriores a la

Alianza, la apropiación del mito se haría desde el poder para auto-justificarse como peronista y como legítimo continuador de su legado al encarnarlo como manda el “modelo de llegada”, teniendo como enemigo al peronismo burocrático y neoliberal. Lo que queda por investigar es el paso del discurso historiográfico de ser uno de poder constituyente a uno que legitima el poder constituido. En el próximo capítulo se analizará de qué manera Eva se vuelve a convertir en símbolo representativo de la nación peronista, observando qué tipo de narrativa y qué elementos fueron reciclados de los años anteriores a la crisis del 2001, para luego convertirse en hegemónicos hasta la actualidad.

### Capítulo III

#### **“El peronismo es un (re)sentimiento”: pastoreo, carne y anulación de la política en el nuevo discurso histórico del Kirchnerismo**

*¡Qué mesías ni qué Cristo: es Perón quien  
llegó!...el padre redivivo, que encarna la ley ancestral*  
León Rozitchner  
(Perón: entre la sangre y el tiempo)

*...todo análisis que pretenda repetir una  
desviación del mundo moderno respecto a la  
referencia cristiana olvida o niega que el  
mundo moderno es él mismo el devenir del  
cristianismo*  
Jean-Luc Nancy  
(La deconstrucción del Cristianismo)

En los capítulos anteriores hemos visto cómo la ficción histórica en la literatura y el cine cuentan de diversas maneras la vida de Eva Perón, con el objetivo de contradecir al neoliberalismo gobernante y a su idea del fin de la historia. Por un lado, analizamos dos textos que casi simultáneamente, llaman a la reconstrucción del peronismo, aunque cada uno lo hace de manera diferente. Primero observamos cómo *La pasión según Eva* de Abel Posse, denuncia al neoliberalismo menemista de contexto como falso peronismo, proponiendo la vuelta a la construcción del Estado de Bienestar peronista original. En cambio, la película *Eva Perón: la verdadera historia* de Juan Carlos Desanzo con guión de José Pablo Feinmann, reivindica al peronismo y a la Eva de la lucha armada para convertirse en Ley, lo que ahora puede lograrse por la vía electoral mediante la construcción de un bloque hegemónico liderado por quien ocupe el lugar que la líder deja

vacío cuando muere. Lo que tienen en común ambos textos es que ven en el peronismo la salida y solución del neoliberalismo. Su diferencia radica en que uno apunta a la recuperación del primer peronismo y el otro quiere usar la estructura política hegemónica para redimir al peronismo socialista de la juventud peronista de los años setenta.

El otro texto analizado fue la novela *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez. A diferencia de los ejemplos anteriores, esta novela no usa la temática peronista de contexto para reivindicar un origen o construir una nueva hegemonía que lo represente. Por el contrario, el escritor usa la historia del peronismo y de su símbolo más importante, para generar un tipo de escritura que posibilite un acercamiento diferente al pasado. Con esta narrativa sin origen ni *telos*, su objetivo será la creación de una nueva comunidad a partir de una escritura que vuelve a sí misma mediante la interrupción y la exposición, que rompe y constituye otro tipo de comunidad al mismo tiempo. En otras palabras, esta novela no busca reivindicar un pasado. Su objetivo es la de des-jerarquizar su escritura para interrumpir su proceso de subjetivación y así construir una comunidad con otra relación afectiva entre sus miembros.

Luego del colapso económico, político y social que sufre el país a fines del año 2001, la reconstrucción del discurso histórico desde el Estado es funcional no sólo a una nueva hegemonía, sino también para reconstruir el sistema populista de la democracia liberal desestabilizado durante los levantamientos populares. Para ello se reciclan contenidos histórico-culturales contra-hegemónicos de fines del siglo anterior que deslegitimaban el poder neoliberal en nombre de la historia. Desde su llegada al poder, el Kirchnerismo pone a su *intelligentsia* a producir contenidos históricos académicos y culturales al servicio de hacer una nueva versión romántica del pasado que lo legitime en

el poder por hacer carne la satisfacción de deudas acumuladas del pasado reciente. Pero como veremos, el real logro al que ayuda este nuevo discurso histórico es a re-territorializar la política y su jerarquía de poder luego del los levantamientos populares de Diciembre del 2001. Escrituras como la que propone Eloy Martínez serán dejadas de lado por el nuevo discurso histórico porque no son útiles a reconfigurar una estructura de poder desigual pero conocida.

En este capítulo observaremos de qué manera la producción cultural que vuelve a narrar el pasado, es eficaz a la re-construcción de una estructura de poder pastoral-populista, luego de ser puesta en duda por los acontecimientos de Diciembre del 2001. Para ello pasaremos por un repaso breve para recordar qué sucedió en este momento de quiebre de la política y economía argentina, para luego poder comprender la utilidad de este nuevo discurso histórico, llegando a cuatro conclusiones principales. La primera es que el nuevo discurso histórico no sólo es útil a la creación de una nueva hegemonía, sino a la recomposición del sistema de poder soberano de la democracia liberal-representativa. La segunda es que estas estrategias de utilización de la cultura ni del discurso histórico son nuevas, sino que el Kirchnerismo las recicla del primer peronismo, en función de reconstruir la misma relación afectiva entre líder y pueblo. La tercera es que esta forma de entender y organizar el pasado no sólo ha sido útil anteriormente, sino que también debe su permanencia en el presente a que es funcional a la etapa actual de la acumulación del capital y a su control del tiempo. La cuarta y última, y que no será analizada aquí en detalle, es que la estructura y utilidad que tiene este nuevo discurso histórico puede no sólo ser visto en el caso argentino, sino que es análogo en estructura y funcionalidad, al

proceso que sufrió la transformación del discurso histórico por los restantes países de la “marea rosada”.

### **Diciembre del 2001: entre ruptura y continuidad**

Las jornadas del 19 y 20 de Diciembre del 2001 marcan el fin del gobierno de Fernando de la Rúa (1999-2001) luego de dos años de políticas neoliberales que desencadenan primero en una crisis financiera y luego en un levantamiento popular a causa de la retención de depósitos bancarios. Al grito de “Que se vayan todos, que no quede ni uno solo”, la masa se levantó para poner fin al gobierno de la Alianza. Estos acontecimientos pueden leerse al menos de dos maneras. Por un lado, como un fenómeno político que comienza años antes y prosigue después (en algunos casos hasta la fecha) que como reacción a la crisis, producen nuevos espacios de asociación que construyen una política no relacionada directamente con el Estado ni con la legitimación de una nueva hegemonía. Ejemplos de esto son las asambleas barriales, los mercados del trueque, la toma y/o expropiación<sup>127</sup> de fábricas y el movimiento piquetero<sup>128</sup>, entre otros. Por otro lado, el decreto del Estado de Sitio y la imposición de restricciones bancarias a fondos personales deriva en una ola de saqueos<sup>129</sup> a supermercados y negocios, y al

---

<sup>127</sup> La diferencia entre los términos expropiación, recuperación y toma, es a veces compleja y delicada, pero se puede entender que todos apuntan a la ocupación de fábricas por sus empleados para la reactivación de actividades, lo que más tarde genera el Movimiento Nacional de Fábricas/Empresas Recuperadas y las ERT (Empresas Recuperadas por sus Trabajadores). Algunos ejemplos son FaSinPat (Fábrica Sin Patrón, ex cerámica Zanón), Fábrica Brukman (actualmente Cooperativa “18 de Diciembre”), el Hotel Bahuen, Imprenta Chilavert, etc. Para más, ver *The Take* (La Toma, 2004) de Avi Lewis y Naomi Klein.

<sup>128</sup> Este movimiento nace a principios de los años noventa en la ciudad neuquina de Cutral-có, luego que YPF (Yacimientos Petrolíferos Federales) fuera vendida a la empresa española Repsol. Los trabajadores desocupados comenzaron a hacer piquetes en rutas nacionales como método de protesta. El movimiento y la metodología se expandió rápidamente convirtiéndolo en uno nacional con más de treinta divisiones en todo el país. Para saber más sobre este movimiento ver de Javier Auyero *Vidas Beligerantes* (2004) y/o de Julio Burdman *Origen y Evolución de los “piqueteros”* (2002).

<sup>129</sup> La reiteración de saqueos como actividad normalizada de la política argentina hace (al menos) dudar de su espontaneidad. Hay casos anteriores a Diciembre del 2001 como los de Junio/Mayo de 1989 (que junto con el copamiento militar del Cuarte de La Tablada y la hiper-inflación, terminan forzando la renuncia anticipada de Raúl Alfonsín), o posteriores como en Diciembre del 2013 producidos a partir de la huelga

levantamiento popular del 19 y 20 de Diciembre y su posterior “cacerolazo” al grito de “Que se vayan todos, que no quede ni uno solo”. A diferencia de los movimientos autónomos mencionados anteriormente, este grito tiene una demanda vertical y concreta a quienes ocupaban el poder Estatal del momento. Para Ignacio Lewkowics, esto muestra un cambio en la identidad popular que “...refleja una profundización de la lógica neo-liberal, donde la esfera del Estado se reduce a la “buena administración” y la subjetividad política del consumo. “Que se vayan todos” quiere decir que cualquiera puede venir en su lugar...en tanto la gestión sea la correcta” (179). En suma, las jornadas de Diciembre del 2001 muestran por un lado la creación de movimientos que manifestaban una autonomía a la macro-política incitando una nueva política afectiva no dirigida a la construcción de una nueva hegemonía, y por otro un repentino levantamiento de la masa desde el descontento y la frustración que pide una nueva administración, pero que administre bien. Mientras que uno intenta quebrar la estructura de poder y su relación afectiva, el otro pide su conservación pero que se vacíe y vuelva a llenar con quien cumpla las promesas del sistema. La frase “Que se vayan todos...” no impone un cambio sino que se reanude la ficción de la hegemonía y su contrato social, dándole un nuevo contenido a la forma. Esta crisis hace a la construcción de espacios de políticas y organización alternativas, pero al mismo tiempo saca a la calle a una multitud que pide representación, lo que deriva en la reconstrucción de la hegemonía populista y con ello de su estructura piramidal de poder. La ironía de este proceso, como dice Jon Beasley-Murray tomando a Paul Taggart, es que la frustración y la insatisfacción contra el populismo, son el motor del populismo (*Posthegemony* 27). Por lo tanto, la tesis que sostendrá este capítulo es que el “Que se

---

nacional de la policía (dejando más de 20 muertos), cuyo fin era interrumpir el festejo por los treinta años de Democracia que el Gobierno Kirchnerista hizo en la Ciudad de Buenos Aires. El saqueo se ha normalizado como estrategia de desestabilización del poder, descartando su espontaneidad.

vayan todos” como sinécdoque del 2001 no es una ruptura con el pasado y un rechazo a la política de la obediencia como afirma Marina Sitrin (por ello, en su interpretación, análogo al “Kefaya” egipcio del 2004, al “we are the 99%” estadounidense del 2012 y al “Ya basta” Zapatistas de 1994, 34, 183), sino exactamente lo opuesto. Esta frase apunta a que una cultura política y su estructura afectiva no cambie, y con ello, la narrativa del pasado que justifica la nueva ocupación del poder.

La estrategia política del Kirchnerismo al llegar al poder en Mayo del 2003, apunta a cumplir (al menos) tres metas para la reconstrucción del consenso y la política populista. Primero, hubo una rápida reactivación de la economía capitalista apuntada al consumo interno y a la exportación de materias primas, lo que fue ayudado por su alto precio internacional, por ejemplo, la soja. Segundo, hay una fuerte política de base para la acumulación de demandas sociales dispersas. Esto se observa en la interrupción (división) e inclusión (cooptación) de diferentes movimientos sociales<sup>130</sup> surgidos desde el descontento social a causa de demandas no asumidas por el Estado, utilizando metodológicamente la corrupción y el clientelismo político. La inclusión de estas demandas se hace en la matriz nacional-popular, cuya articulación vertical las hace parte de la agenda política gubernamental no para agotarlas sino para gobernarlas (Retamozo 145-6). La tercera estrategia del Kirchnerismo y última que describiremos aquí, es la

---

<sup>130</sup> Por ejemplo el movimiento piquetero, gracias a la corrupción y al clientelismo político, se dividen para ponerse bajo el ala del Estado convirtiéndose en su fuerza de choque bautizada ahora *Piqueteros K*: “Piqueteros K no longer blocks roads or bridges, instead, it mobilizes outside the congressional buildings both demonstrating to receive more subsidies for the members while holding banners in support of the Kirchners: first Néstor, and then Cristina” (Sitrin 54). Otros movimientos fueron cooptados por la entrega de subsidios, como por ejemplo algunos MTDs (Movimiento de Trabajadores Desocupados), haciéndolos dependientes del Estado para su subsistencia. Y también existen divisiones por diferencias políticas como sucede con las Abuelas, Madres e Hijos de Plaza de Mayo como consecuencia de políticas de la memoria. Cuando la cooptación no funcionó se ha pasado abiertamente a la represión, persecución y asesinato de líderes e integrantes de movimientos (los asesinatos de Carlos Fuentealba en Neuquén, de Mariano Ferreyra en Buenos Aires, o la persecución a la comunidad Qom en Formosa pueden funcionar como ejemplos) que hacen visible un sistema represivo más allá del clientelismo político, cuando se amenaza desestabilizar la hegemonía política y/o comercial.



construcción de una nueva narrativa histórica que justifica su posición *en el poder desde* el poder. Aunque este último punto todavía no ha sido muy estudiado, un nuevo revisionismo histórico es crucial para la construcción del bloque hegemónico Kirchnerista y para re-territorializar la política luego que su estructura representativa se encontrara en peligro.

Para teóricos populistas como Sebastián Barros, el 2001 es producido por una “dislocación estructural” del poder que necesitaba responder con nuevos significantes, a una situación crítica “...y así articular hegemónicamente una respuesta a la dislocación” (31-2). La “crisis de representación” desde este punto de vista populista, borra lo excepcional de este suceso como también la funcionalidad conservadora del nuevo discurso histórico para la reconstrucción del consenso y de la democracia liberal-representativa. Como se observará en este capítulo, la reconstrucción del discurso histórico es la otra cara de la moneda de la división y cooptación de movimientos sociales que amenazaban la construcción hegemónica y piramidal del poder. Ambos movimientos son fundamentales para ello, por lo que las nociones de política y policía explicadas por Jacques Rancière nos son útiles para comprender el proceso y el efecto que quiere obtener este nuevo discurso, como observaremos en el próximo apartado.

### **Política y policía: pasado y funcionalidad**

Jacques Rancière llama distribución (o partición) de lo sensible al sistema de percepción (estético) que construye cada sociedad que establece lo que ella tiene en común y sus modos de hacer y sentir de sus sujetos (*The Politics of Aesthetics* 12). La distribución desigual de lo sensible delimita la sensibilidad compartida separando (por ejemplo) el habla del ruido o lo visible de lo invisible. Por ello, la distribución desigual

de lo sensible muestra que la ocupación de posiciones y roles en una sociedad, revela quién comparte lo común de la comunidad y quién no, haciendo a una parte que no tiene parte a quien se le niega su habla por ser ruido y por ello (en sentido aristotélico) se le niega su capacidad de hacer política (12-3). Es respecto al orden, alteración y conservación de la distribución de lo sensible donde, para el filósofo francés, se manifiesta la diferencia entre política y policía.

Para Rancière, política y policía suelen ser confundidas. La política suele ser vista, equivocadamente, como “...as the set of procedures whereby the aggregation and consent of collectivities is achieved, the organization of powers, the distributions of places and roles, and the systems for legitimizing this distribution. I propose to call it *the police*” (*Disagreement* 28). Es así que la policía tiene la función de proteger y legitimar la distribución desigual de lo sensible, auto-legitimándose como neutral: “The police is, essentially, the law, generally implicit that defines a party’s share or lack of it” (29). Por el contrario, la política ocurre cuando se produce un choque con la policía que altera la distribución de lo sensible que ella protege, porque interrumpe el arco de causa y efecto de esa organización y la subjetivación que provoca: “It consists in making what was unseen visible; in making what was audible as mere noise heard as speech...” (*Dissensus* 38). La política se produce siempre en un litigio con la policía, es el choque entre dos procesos de lo sensible: uno que protege su distribución desigual y el otro que choca con él al ser uno de igualdad: “Politics acts on the police” (*Disagreement* 30, 33). En suma, la política es la que des-ordena el orden de lo sensible que la policía pretende asegurar.

El nuevo discurso histórico creado por el Kirchnerismo tiene una función policíaca en el sentido que nos muestra Rancière, al observar que el uso del pasado no

sólo legitima la ocupación del poder (De Certeau 6) sino al sistema, su dispositivo de subjetivación y distribución desigual de lo sensible. Él tiene la función de reconfigurar el contrato social y la ficción de la hegemonía luego del 2001, y con ello, los límites de lo político y su organización de las afectividades. Ello se da, como se observará más adelante, mediante la transición de lo que llamaremos el “modelo de partida” al “modelo de llegada”, hecho por la re-encarnación de un espíritu que reanuda a un poder pastoral (típico del peronismo), cuya funcionalidad final será la obtención de popularidad (números) para crear y conservar una hegemonía por el control del tiempo. Siguiendo a Rancière, la función policíaca de este nuevo discurso histórico será la de suturar una estructura de funciones y roles de la democracia liberal-representativa, ya que fabrica formas de percibir y sentir (*Figures out of History* 69), lo que impide el choque con la lógica de la igualdad de la política, siendo útil a una nueva hegemonía como a la casta política en sí.

Bajo el paradigma de la re-fundación de la nación (Dagatti 80), el discurso histórico-romántico creado por el Kirchnerismo crea (o re-crea) un origen (*archê*) compartido que une a la nación, cuyo auge lo podemos encontrar en los festejos del Bicentenario de la Revolución de Mayo de 1810. Este origen (*archê*) también es quien le da sentido y dirección a la nación para completarlo. El Kirchnerismo configura con este nuevo discurso histórico, una política por el origen o *archipolítica*. Ella para Rancière (tomando a Platón) es la que hace de completar el origen compartido, que aparenta no dejar nada fuera, el proyecto de la comunidad (*Disagreement* 65). El origen produce una segunda naturaleza, haciendo objetivo máximo de la *archipolítica* “...the complete achievement of *phusis* into *nomos*, community law’s coming into being” (68). Por lo

tanto, los roles sociales y la distribución de lo sensible, junto con sus formas de hacer y sentir, están garantizados por el origen, lo que suspende el litigio de la política que convierte a la *archipolítica* en *archipolicia*. La *archipolítica* tiene como meta policíaca la suspensión de lo política, la anulación del desacuerdo. Para ello, es crucial tanto la creación de una narrativa histórica fundacional como la conformación de un sistema pedagógico (que afecta y supera a las instituciones educativas) que lo repita, cuya función y objetivo didáctico es el de crear sujetos útiles para conservar y re-producir el sistema. Al mismo tiempo, es este origen el que actúa como el que inicia un proceso racional en el que se desarrolla el espíritu de la nación (Hegel 10, 13). Lo que hará la narrativa histórica es crear una continuidad entre acontecimientos que muestran el progreso de este espíritu y las personalidades histórica que funcionan como sus agentes (15, 31).

En suma, el Kirchnerismo se auto-legitima creando un nuevo discurso histórico que en nombre de la redención de un origen y la continuación de un espíritu, reanuda el consenso post-2001, junto con su estructura de poder y su distribución de lo sensible. El nuevo discurso histórico tiene la función policíaca de recomponer el consenso y el lazo afectivo de la estructura de poder pastoral, luego que ella haya sido puesta en duda durante el levantamiento popular de Diciembre del 2001. Ello lo hace mediante a la creación de una narrativa que muestra al presente como la redención de su origen y continuador de su espíritu, cuya función será en última instancia, la de justificar la distribución desigual de lo sensible mediante el impedimento de la política como desacuerdo y la creación de sujetos para ello.

### **Recomposición del poder: “modelo de llegada”, consenso y poder pastoral**

Existen dos aspectos sin los que el peronismo no puede existir. El primero es que no hay ni ha existido peronismo<sup>131</sup> sin revisionismo histórico. El segundo es que no existe peronismo sin “modelo de llegada” (Dagatti 79, Sigal y Verón 29)<sup>132</sup>. Toda aparición peronista en la política argentina sigue la matriz que inauguró Perón, que se ficcionaliza como si fuera la llegada del líder desde otra temporalidad (el exterior o el cuartel) en nombre del “*tiempo mítico de la Patria*” (Sigal y Verón 41). Para Silvia Sigal y Eliseo Verón, el líder (peronista) llega desde otra temporalidad para poner orden, para encauzar lo político en relación al espíritu de la nación ya que “...no llega proponiendo un nuevo proyecto político; viene, simplemente, a *hacer lo que hay que hacer, lo que desde siempre habría que haber hecho*” (61). Esto, para Sigal y Verón, hace del peronismo una verdad que supera lo contingente, por lo que se justifica su carácter redentor: “...*la redención no es un proyecto político, es un proyecto patriótico*” (58). Según esta idea del “modelo de llegada”, el líder llega para corregir los errores del Estado y encauzar la política hacia la concreción de un plan ideal. Pero ¿a qué costo? O mejor, ¿cuáles son sus consecuencias?

La llegada del líder no se da (o pide) en cualquier momento, sino que es consecuencia de una crisis (de representación, económica, etc.). Él llega para reanudar el sentido común, el consenso<sup>133</sup> de la democracia liberal-representativa, haciendo de su

---

<sup>131</sup> Aquí se puede utilizar la idea de Alejandro Horowicz quien en su libro *Los cuatro peronismos* entiende a diferentes tipos de peronismos que pertenecen a diferentes épocas y contingencias, pero que no dejan de ser parte de una misma matriz populista, tanto en su metodología como en sus objetivos. Para más ver *Los cuatro peronismos*. Buenos Aires: Edhasa, 1991.

<sup>132</sup> Propongo aquí no encerrar la idea del “modelo de llegada” sólo al peronismo, sino que es una constante anti-política de la política argentina. Por ejemplo, toda dictadura militar también provenía de otra temporalidad (el cuartel) y llegaba para reordenar el desorden producido en democracia. Lo mismo ha sucedido con presidencias democráticas como las de Fernando De La Rúa, Carlos Menem o Néstor Kirchner, sólo para mencionar algunos ejemplos no dictatoriales.

<sup>133</sup> Aquí vale aclarar que Mariano Plotkin diferencia entre consenso pasivo y activo, como veremos más adelante, al mismo tiempo que nos diferenciamos de él cuando dice que el peronismo es incapaz de generar

aparición la encarnación de una abstracción (Rancière *The Names of History* 43). Su llegada reduce lo sensorio a algo unívoco, limitando lo político a la competencia por la popularidad de una casta de profesionales, que anula la política entendida como desacuerdo (Rancière *Dissensus* 5, 149). En otras palabras, el consenso produce la cancelación de la política y su posible redistribución de lo sensible (42). El consenso que viene a restaurar el “modelo de llegada”, hace que el líder sea responsable de reencauzar la política según un espíritu trascendente de la nación, lo que hace que él no pueda “darse el lujo” de hacer política (Sigal y Verón 53). Esto hace del líder “una mediación... indispensable”: “llegar quiere decir venir a ocupar el lugar de esa “cosa pública”... indispensable para que la Nación exista” (47, 43). Él re-establece lo compartido (el origen) al que pretende redimir junto con su espíritu, por lo que su llegada se considera como la refundación de la nación<sup>134</sup>, y la política el obstáculo del progreso de su espíritu. En suma, la llegada del líder peronista hace a la reanudación de una estructura política de la anti-política, que re-establece lo común “...in order to limit the level of disagreement” (Plotkin 22). Pero esta estructura de poder no es cualquiera, sino que sigue fijos parámetros de distribución de roles en su relación afectiva.

La llegada del líder, que hace a la reconstrucción del consenso y a la suspensión de lo político, se produce por el restablecimiento de una relación afectiva entre pueblo y líder como en la pastoral cristiana. Para Michel Foucault, el paso a una sociedad disciplinaria depende del arte de gobernar personas (o gubernamentalidad) meditada y

---

un consenso liberal ya que divide a la sociedad en antagonismo irreconciliable (2). Para Plotkin el peronismo no crea consenso sino la ilusión de consenso (30). Por el contrario, entenderemos consenso aquí como lo hace Rancière, que es el entrecruzamiento de dos operaciones: el agrupamiento de una parte de la población convirtiéndola en pueblo (hegemonía, populismo) y la reducción de lo político a una casta de profesionales como consecuencia de un orden arbitrario (*Dissensus* 5).

<sup>134</sup> Vale recordar que el acto de asunción al poder de Néstor Kirchner se produce el 25 de Mayo del 2003, durante el centésimo nonagésimo tercer aniversario de la Revolución de Mayo en 1810, lo que une discursiva e históricamente a la llegada del líder con el mito fundacional de la nación.

calculada, junto con la seguridad económica y la administración de la población por la biopolítica (151-3). La gubernamentalidad tiene como trasfondo la pastoral cristiana, donde el pastor ejerce un poder benévolo sobre la multiplicidad en movimiento para salvar al rebaño, guiando las almas hacia su salvación (159), haciendo de su comunidad una de destino (197). El pastor entonces obedece un mandato que lo supera, o en otras palabras, él también es agente del progreso de un espíritu (Hegel 31), haciendo que la configuración pastoral de poder funcione “...como una verdadera policía de las almas” (Karmy 35). Es esta relación entre pastor y rebaño (entre pueblo y líder), la que describe la estructura de poder intrínseca al populismo peronista. Entonces, la llegada del líder desde otra temporalidad, re-direcciona la política hacia la redención del origen de la nación y al progreso de su espíritu. Pero ello sucede necesariamente mediante la estructura pastoral del poder populista cuya verticalidad también impide la política. Por lo tanto, la llegada del líder es la que reemplaza la posibilidad de la política por la promesa de la salvación del rebaño, al que se pertenece sólo si se obedece la estructura de poder y su mandato trascendente. Pero no será su cumplimiento o la salvación lo que pretende el poder pastoral, sino que la (re)construcción de esta estructura de obediencia que es ella, un fin en sí mismo. La llegada del líder en nombre de la defensa de los intereses del pueblo, lo hace ocupar un “lugar natural”, por lo que la discusión se reduce al contenido pero nunca a la forma (Rozitchner 158).

Para León Rozitchner<sup>135</sup>, la estructura de poder del peronismo se basa en una “extraña trinidad” compuesta por pueblo, gobierno y líder de guerra (Rozitchner 154). El gobierno es el instrumento de la política por excelencia que actúa como naturaleza

---

<sup>135</sup> Vale aclarar que para Rozitchner la relación entre líder y pueblo es la de Amo y esclavo hegeliana (252). Si bien no intentamos refutarlo, sí podemos considerar a esa relación de poder vertical está más relacionada con la que describe Foucault que la de Hegel.

subordinada. Pero es el lazo construido entre los otros dos, lo que importa aquí. El pueblo es visto como multiplicidad en su deseo sin destino, por lo que la presencia del líder (como el pastor) no sólo unifica, sino también “mecaniza la libido” (430), dándole una dirección específica. Así, el líder toma un lugar fetichizado que hace a un lazo afectivo de una relación despótica que tiene, según Rozitchner, un origen más profundo del que muestra: el complejo de Edipo. Para el filósofo argentino, el aporte real que tiene Perón fue el de edipizar la política (91). La aparición del líder conductor (como pastor y padre) hace a una paz consensual que en nombre de la redención de un origen y la continuación de un espíritu, territorializa a la política sin violencia, devolviendo al pueblo (al igual que la narrativa histórica como veremos más adelante) al lugar del niño, evitando así que sobrevenga lo extraño (102)<sup>136</sup>. La aparición del conductor hace al “...retorno a la paz política sin guerra y sin violencia [a]...la aceptación de la dependencia y el sometimiento” (155). El líder conductor se vuelve así un padre represor que organiza las pulsiones del pueblo, no por represión directa, sino por una relación afectiva entre él y sus seguidores, que es más eficaz (412). Por lo tanto, la extraña trinidad no hace más que prolongar el lazo afectivo edípico en la medida que continúa una relación despótica pero consensual, entre pueblo y líder.

En suma, según el “modelo de llegada” peronista, el arribo del líder desde otra temporalidad, hace a la reconstrucción del consenso haciendo de él “factor aglutinante de una serie de reivindicaciones insatisfechas” (Dagatti 92). La llegada del líder actúa como garantía imaginada del saldo de una deuda con el pasado que opera de forma política y

---

<sup>136</sup> De ahí que tanto para el peronismo (Rozitchner 292) como para cualquier política posterior que siguió su modelo (Menemismo, Kirchnerismo, etc.), la paternidad y el complejo de Edipo son bases, demostradas de por sí en la adopción del apellido del líder como consecuencia: peronistas, Menemistas o Kirchneristas.



simbólica, cuya urgencia<sup>137</sup> demanda la suspensión (o vaciamiento según Sigal y Verón) del campo de lo político que deriva en el control del tiempo<sup>138</sup> como veremos más adelante. La llegada de Néstor Kirchner al poder post-crisis del 2001 hace que no pueda “darse el lujo” de hacer política en su contexto, ya que a lo que apunta es al reencauzamiento de la política porque hace lo que siempre se debería haber hecho. El líder (como mesías) llega porque hay un *debe* que responde a un *haber* que no ha sido satisfecho por el Estado Nación moderno. Él llega de otra temporalidad para tomar la responsabilidad del pastor y salvar a su rebaño por la implementación de acciones que superan lo ideológico. En otras palabras, él llega para reconstruir el consenso y redimir un origen (que son lo mismo) para así reencauzar la política en el derrotero que demanda su espíritu. Sin embargo, ello se hace a costa de la reconstrucción de una relación afectiva vertical que bajo la promesa de la salvación, anula la posibilidad del desacuerdo político y sutura la distribución desigual de lo sensible en la redención de ese origen. Es esto lo que justifica la posición del líder en el poder y su relación pastoral con su rebaño que no se rige por el desacuerdo.

Que la aparición del Kirchnerismo en la macro-política nacional encaje con el “modelo de llegada”, hace que él no sea un movimiento político original, sino que recicla

---

<sup>137</sup> Tal como sucedió con el primero peronismo, con el retorno de Perón en 1973 y luego de la asunción de Menem en 1989, sólo para mencionar algunos ejemplos.

<sup>138</sup> Lo que intentamos proponer aquí es que este no es un problema nuevo, sino uno conocido y repetido en la política argentina. Por ejemplo, Beatriz Sarlo dice que el ex presidente Carlos Menem propuso como solución para superar la hiper-inflación (que lo hizo llegar al poder), suspender la discusión parlamentaria y usar ese tiempo para recomponer la economía (34). Para Gareth Williams, esta supresión del ejercicio democrático es la marca que dejó como herencia el neoliberalismo construido por la última dictadura militar y luego es continuado en democracia (328). Sin embargo, este control del tiempo es anterior y estructural de la política argentina como manda, por ejemplo, el lema peronista “de la casa al trabajo y del trabajo a la casa”. Ello continúa hoy en una sociedad post-industrial, para el que el discurso histórico es crucial en función de renovar el populismo e impedir la política entendida como desacuerdo. Para saber más ver de Beatriz Sarlo “Argentina Under Menem: The Aesthetics of Domination” *NACLA Report on the Americas* 28.2 (Septiembre/Octubre 1994): 33-7, y de Gareth Williams “Hear Say Yes in Piglia: *La ciudad ausente*, Posthegemony and the “Fin-negans” of Historicity” *The Other Side of the Popular: Neoliberalism and Subalternity in Latin America*. Durham: Duke UP, 2002. 143-72, 323-30.

las mismas estrategias políticas de populismos anteriores aunque adaptados a su propia contingencia. Siempre la meta es la de suspender el desacuerdo y (re)construir el mismo lazo afectivo entre pueblo y líder. Pero la llegada no hace a la permanencia. La satisfacción del “modelo de llegada” (como también su contraparte, el “modelo de partida” como analizaremos más adelante) no puede satisfacerse únicamente por el arribo de cualquier líder. El Kirchnerismo, tampoco es original a la hora de volver al pasado para legitimar el presente político, ya que como hemos dicho anteriormente, no existe peronismo sin revisionismo histórico. Con ello no sólo se justifica históricamente la ocupación del poder, sino que se vuelve a suturar la estructura de poder pastoral y la suspensión del desacuerdo político como necesidad, en la redención de un origen y el progreso de un espíritu. En el apartado siguiente analizaremos la construcción de un nuevo discurso histórico creado por el Kirchnerismo que al igual que el “modelo de llegada” no es original en su contenido, estructura o función política. Al mismo tiempo, si bien no nos extenderemos en esto, este ejemplo puede ser visto como sinécdoque de otros nuevos discursos históricos de la “marea rosada”, que también lo crean y utilizan de la misma manera.

### **Nuevo discurso histórico como suplemento del “modelo de llegada”: infancia, espectáculo y plenitud mítica**

El Kirchnerismo, como todo peronismo, también responde a una crisis con el “modelo de llegada” y su reconstrucción del consenso a-político. Sin embargo, la llegada debe estar sostenida por un discurso que envuelva a este líder en un aura cuasi-mítica que justifique su posición de pastor. Para ello, el revisionismo histórico ha sido y sigue siendo una de las herramientas más importantes y efectivas de legitimación del poder populista y

a la creación de un pueblo, mediante la construcción de una narrativa que promete la satisfacción de demandas acumuladas (Laclau *La razón...*97). Mediante la creación de mitos y símbolos, se construye un aparato cultural que convierte al peronismo en una religión secular-oficial que funciona para extender o continuar por otros medios, el consenso que impide la política como desacuerdo y la estructura pastoral de poder que hace el “modelo de llegada” (Plotkin 45, 85). Ello lo hace por una unificación espiritual patriótica que homogeniza al pueblo y lo subjetiva en función de esta relación afectiva de la estructura de poder pastoral. Entonces, si la llegada del líder hace a la reconstrucción del sentido común porque llega para redimir un origen (*archê*) y continuar un espíritu, su llegada no sólo actúa como la redención de la fundación de la nación, sino también su presencia es fundamento de este lazo afectivo producido por una estructura de poder pastoral y su distribución desigual de lo sensible, lo que hace que la aparición del Kirchnerismo recomponga un “...liderazgo refundador de la nación, en un nuevo capítulo de la historia” (Raiter 125). Por lo tanto, el peronismo crea un aparato cultural donde su discursividad crea patrones que hacen también al consenso y apoyo del régimen que son útiles tanto a la delimitación de lo político como también a la construcción y sutura de una estructura mental de la imaginación que ella moldeó (Plotkin 36, 201) al grado que se mantiene incluso sin la presencia del líder, como indica el “modelo de partida”.

El complejo aparato cultural del peronismo busca la “unidad espiritual” del pueblo pero en función de reconstruir una relación afectiva entre niño y padre que ratifica un drama familiar como actividad política y “...la domesticación por medio del dominio espiritual” (Rozitchner 57-9, 60, 239). Su meta será la de encauzar el deseo del pueblo controlándolo, actuando como suplemento del “modelo de llegada”. Ello lo hace

traduciendo las categorías de la guerra (en el sentido de Clausewitz) a un simulacro cultural que se da en el plano de lo simbólico de manera defensiva con el exterior pero ofensiva en el interior (224). Entonces, el simulacro de guerra en los contenidos culturales enfatizan lo que Eliseo Verón llama “dimensión adversativa”, que es un “enfrentamiento, relación con el *enemigo*, *lucha* entre enunciadores...la enunciación política parece inseparable de la construcción de un *adversario*” (citado en Balsa 17). Esto direcciona al deseo del pueblo al servicio de ganar una guerra interna que sólo sucede cuando se aniquila al enemigo (público, Rozitchner 227), ya que se entiende la política de forma schmitteana cuya única relación posible es entre amigos y enemigos (26). Es por esta razón que Rozitchner compara la función de Perón como político al líder (conductor) de guerra, quien es responsable de su ejército para la victoria que se da por la anulación del deseo del enemigo. Ello se consigue porque el conductor es quien, como parte divina, alcanza el número para vencer (194). El lazo afectivo produce en el ciudadano una “cohesión moral” que hace a una obediencia de soldado, haciendo de la estructura de poder y obediencia política, una análoga a la del ejército (187, 249). El discurso histórico es una de las múltiples caras de este simulacro. Por supuesto, el peronismo no es original en el sentido que quiere justificar su posición en el poder por una narrativa del pasado<sup>139</sup>, aunque sí se observa a sí mismo como una ruptura con él (Plotkin 29, 70). Su narrativa histórica pone a este régimen al nivel de verdad, ya que su aparición en la política se manifiesta como una victoria, como un logro patriótico sobre el adversario: “This was a mechanism that allowed government policies to enjoy an undisputed legitimacy in the symbolic arena” (125). Pero esta estructura de poder

---

<sup>139</sup> Mariano Plotkin explica que el surgimiento del peronismo lo enfrenta al liberalismo reinante de la época, pero que en materia de discurso histórico, ambos no se diferencian mucho en forma ni en contenido (28-9).

pastoral y el lazo afectivo que crea consenso y encauza el deseo que anula la posibilidad del desacuerdo, no muere con el líder. Por el contrario, ella se impregnó en los sujetos “...y los organizó de forma durable” (Rozitchner 336). Será esta misma estructura de poder pastoral la que se activa con la llegada del líder y se amplía con la creación de contenidos culturales.

A pesar de no ser original, el nuevo discurso histórico del Kirchnerismo ha sido diferente al pasado reciente, ya que rompe con la idea de reconciliación post-dictatorial<sup>140</sup>. Aquí se renueva la idea del adversario, que hace que su discurso histórico tenga una “doble frontera”: con el pasado militar y neoliberal (Martínez 50). El enemigo (cualquiera él fuese) tiene un lugar privilegiado en la ficción política kirchnerista: es quien se encarga de interrumpir el espíritu que materializa el peronismo desde su origen, al mismo tiempo que es quien le da una identidad. Pero esta enemistad, es heredada como consecuencia del pasado y observa en el presente la reanudación de lo mismo, lo que “...nos dice que siempre pasó lo mismo, que los actores fueron siempre los mismos...que hoy *sigue sucediendo lo mismo*. Sólo varían las fechas, los nombres propios, los lugares” (Sigal y Verón 196-7). El simulacro de guerra simbólica en este nuevo discurso histórico es, como en todo peronismo anterior, entre dos proyectos de nación: el peronismo que se reconoce como su espíritu y el (neo) liberalismo que lo interrumpe. La aparición del Kirchnerismo se ficcionaliza como la interrupción y la refundación en el presente de un pasado interrumpido, (re)produciendo un origen (*archê*) compartido por la comunidad,

---

<sup>140</sup> En el primer capítulo mencioné la estrategia retórica conciliatoria post-dictatorial del ex presidente Carlos Menem para llenar el significativo vacío democracia. Esto lo manifiesta en la “Carta abierta de la esperanza” que Menem publicó en el diario *Clarín* el 24 de Marzo de 1988, a doce años del comienzo de la última dictadura militar, que luego reafirmaría con una serie de diez indultos a militares del *Proceso de Reorganización Nacional*, sancionados entre el 7 de Octubre de 1989 y el 30 de Diciembre de 1990. Para más, ver Sebastián Barros “The Discursive Continuities of the Menemist Rupture” *Populism and the Mirror of Democracy*. Ed. Francisco Panizza. London: Verso, 2005. 250-73.

teniendo que redimirlo y luchar contra quien se oponga. Para que esto suceda, la llegada del líder desde otra temporalidad es una necesidad.

El Kirchnerismo se hace presente en la política nacional respetando el “modelo de llegada”, acumulando demandas para su cadena equivalencial para ampliar su popularidad hegemónica, y la división y cooptación de movimientos sociales. Al mismo tiempo, se vuelca a la producción cultural de un nuevo discurso histórico que recupera una matriz narrativa. Él también se auto-identifica como una ruptura con el pasado, pero es ella una que actúa para continuar o reencauzar el derrotero de un espíritu interrumpido, en su imagen de refundación nacional. Este antagonismo político no es uno presente, sino es herencia del pasado y se da entre Estado y Mercado (Hupert 114-8). Como heredero de la Juventud Peronista de los años setenta (de donde proviene) que representa al poder del Estado<sup>141</sup>, el Kirchnerismo se opone al poder del Mercado y del neoliberalismo que agrupa tanto al terrorismo de Estado de la última dictadura militar como al gobierno de la última década del siglo pasado (114). Prueba de ello son, por ejemplo, las políticas de la memoria<sup>142</sup>. Por lo tanto, para Pablo Hupert, el Kirchnerismo llega no sólo para sanear la economía, sino también para saldar demandas acumuladas que lo relacionan con la Juventud Peronista y lo convierten en continuador del proyecto socialista. Sin embargo, podemos arriesgar que la aserción de Hupert no es incorrecta, sino incompleta.

La estrategia histórica que hace el Kirchnerismo va más allá de auto-considerarse como heredero del proyecto político del peronismo setentista. El nuevo discurso histórico

---

<sup>141</sup> A esto Rupert lo llama “justicia transitiva” (114).

<sup>142</sup> Entre muchos ejemplos, se pueden destacar la conversión de los centros de detención, tortura y exterminio de la ESMA (Escuela Mecánica de la Armada) de Capital Federal y Córdoba, en espacios de la memoria. También lo son las políticas como la apertura de los archivos de la última dictadura militar, la derogación de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final, el inicio de juicios por desapariciones, torturas y robos de bebés, etc.

recupera el pasado de forma populista para construir un nosotros sin fisuras, que representa al “bloque de la patria” que se enfrenta al enemigo (Sigal y Verón 195, 196). Al ser el presente leído como metáfora del pasado bajo esta matriz histórica, se estrategiza discursivamente para volver hacer algo que el peronismo siempre hizo: observar al presente como una repetición del pasado, creando una “unión espiritual” de subjetividades sometidas bajo un “índice patriótico” que homogeniza y une a un pueblo bajo el mandato de un líder quien es investido por un aura mística por esta narrativa (Rozitchner 237), generando un consenso (o su ilusión según Plotkin) hegemónico que hace del adversario alguien anti-pueblo, anti-patria o hasta anti-democracia (Plotkin 30). Por lo tanto, la idea que siempre pasó lo mismo como dicen Sigal y Verón, también puede extenderse a la narrativa histórica y la manera de acercarse al pasado que también es la misma, haciendo de la estrategia cultural e histórica como una que es reanudada para suturar su misma estructura de poder. Si siempre pasó lo mismo, entendemos entonces que desde la aparición del peronismo, el movimiento histórico-político que sucede en el país (parafraseando a José Gabriel Vazeilles) es pendular entre un proyecto nacional-popular identificado como el espíritu de la nación y otro neoliberal que interrumpe su *telos* histórico. Por lo tanto, la nueva narrativa recicla la idea que la llegada del líder de un tiempo mítico demanda la suspensión de lo político, convirtiendo al tiempo mítico en histórico y haciendo de él la continuación de un proceso irreversible (Sigal y Verón 200), lo que liga necesariamente a la presente llegada del líder no sólo con la demandas acumuladas de la generación del setenta, sino también con la llegada original del líder y la estructura de poder construida.

La llegada refundacional del Kirchnerismo hace a la reconstrucción de un poder pastoral que haciéndolo, redime el origen (*archê*) de la nación que se encuentra en el origen del pueblo como sujeto político e histórico. Análogo al del 2001, este nacimiento se produce el 17 de Octubre de 1945, cuando nace el peronismo y con él, el pueblo, “...porque así fue nombrado por Perón desde los balcones de Plaza de Mayo” (Sigal y Verón 130). La fundación de esta nueva nación es hecha por el movimiento peronista ya que en esta fecha la presencia del líder hace a la materialización de una abstracción. Él actúa como fundamento de una estructura de poder pastoral y su lazo afectivo, cuya reconstrucción es en sí la redención del origen. La narrativa histórica actúa como suplemento del “modelo de llegada”, y apunta a crear una racionalidad que reanude una filiación original que construye un nosotros leal a un espíritu trans-político homogéneo que anula diferencias (Sigal y Verón 128), pero que ella está siempre siendo amenazada. Entonces, tanto la relación afectiva con el conductor como la narrativa histórica, reproducen ambos la misma arquitectura edípica de poder que reduce al pueblo al lugar del niño en la estructura familiar:

The son must recognize his primary bond, his debt toward the earthy and maternal origin of common meaning, in order better to transfigure it into the austere equilibria of reason and justice. The labor of the historian, in the modern republic, is the settlement of this debt, the reestablishment of that bond between the republic of law and its original land. Because of that, the historian must begin by returning to the source, by once again becoming a child to understand the state of *in-fancy*, in the sense of not speaking, inscribed in the texture of things. Only at this price is it possible to unite the republic to its soil and its past, the scholars and politicians to their people (Rancière *The Names...* 60).

Este origen hecho mito (*muthos*) se vuelve narrativa (*logos*) cuya racionalidad histórica es la del retorno a una filiación original a la que se dirige y que es imposible de restablecer, aunque no por ello deja de repetirse. Este retorno se produce de la misma



manera que la unión primaria entre madre e hijo al igual que la relación con el  
significante vacío del populismo según Laclau, a cuya unión o “plenitud mítica” es a la  
que se apunta pero al mismo tiempo es inalcanzable (*La razón...* 143-4)<sup>143</sup>.

Consecuentemente, se produce una narrativa inteligible, de sentido lineal de  
reconstrucción de la unión de lo común, que impone una explicación del pasado  
(supuestamente) sin excedentes, y anulando todo sin-sentido y herejía del campo de lo  
posible (Rancière *The Names...* 56, 67). Para que esto suceda, es necesario en su sentido  
pedagógico, convertir al pasado en espectáculo.

Como espectáculo, el pasado construido por el discurso histórico no es solamente  
un “instrumento de unificación”, sino que se usa para construir un tipo de relación entre  
sujetos en el que “La *separación* es [su] alfa y omega...” (Debord 3, 25). Esta separación  
actúa tanto en el poder pastoral como en la relación pedagógica vertical del discurso  
histórico, que funciona como su contracara. Tanto en un caso como en otro, la relación de  
poder se re-produce por su separación y distribución desigual de lo sensible que hace que  
el espectador (cual niño, *infans*) no tenga habla, o ella queda reducida a ruido, en esta  
producción de conocimiento y sentido. Esta narrativa tiene como meta interpelar a la  
multitud y someterla a una estructura de obediencia para ser incluida en el pueblo al que  
el líder tiene la responsabilidad de salvar. Sin embargo, la redención del origen de la  
nación y del pueblo, que para el peronismo es el mismo acto, reanuda una relación  
pastoral de poder que tiene como meta alcanzar una “plenitud mítica” imposible, cuya  
estructural insatisfacción, es lo que la hace eternamente renovable. Pero esta renovación  
es imposible sin la aparición en el presente de un líder que tome el lugar de líderes  
anteriores para re-encauzar el deseo del pueblo y con ello su salvación. Eso sólo sucede

---

<sup>143</sup> Laclau iguala en *La razón populista* este lazo afectivo con el goce (148).

cuando la presencia del líder original se hace carne en el presente. Ello lleva a la reanudación de la misma relación afectiva entre líder y pueblo, que apunta a volver a sentir o a re-sentir esta conexión original que hace a su estructura de poder. Entonces, el nuevo discurso histórico trabaja de forma policíaca, ya que sostiene en el tiempo la estructura pastoral que produce el “modelo de llegada”, suturando la distribución desigual de lo sensible, donde el pueblo se reconoce como actor político e histórico, pero se lo ubica (o reduce) a un lugar sin habla (*infans*) porque él habla falsamente (Rancière *The Names...18*): el líder y el historiador, ambos pastores, hablan por él <sup>144</sup>.

**Encarnación: la construcción de un pueblo por la presencia del pasado hecha carne.**

A diferencia de todos los peronismos anteriores a él, el Kirchnerismo busca eternizarse en el poder pero sin la necesidad de mantener un solo líder, sino que con la ayuda de dos sistemas complementarios de anulación de la política (“modelo de llegada” y revisionismo histórico), justifica la ocupación del poder en diferentes ocasiones por Néstor o Cristina Kirchner. Esta pendularización del poder entre estas dos figuras permitía en potencia, conservar su hegemonía por tiempo extraordinario. La muerte de Néstor Kirchner (2010) hace caer a esta posible estrategia. Sin embargo, si el discurso que es producto del nuevo revisionismo histórico actúa como suplemento del “modelo de llegada”, lo mismo sucede con los líderes. Si la presencia de Néstor Kirchner proveniente de una temporalidad patriótica (mítica) que reanuda el consenso, que redime el origen (*archê*) de la nación y asegura el progreso de su espíritu al hacerse presente, la presencia

---

<sup>144</sup> Vale recordar que para Foucault el pastor o el político no eran los únicos que reproducían la pastoral Cristiana, sino que él también puede ser un médico, un gimnasta o, como en este caso, un pedagogo (*Seguridad, territorio y población* 175). Perón coincide en este punto “Lo mismo pasa en la organización de un ejército, que en la de un magisterio, que en la organización del clero o de cualquier otra actividad. Todo se rige por una misma ley en la organización” (*Conducción política* 30).

de Cristina Kirchner en el poder se justifica como la continuación del progreso de este espíritu que también redime su origen. En otras palabras, en la ecuación y mito parental del Kirchnerismo, se implementa también como en el peronismo original, al uso de la madre como quien “...prolonga la línea del padre” (Rozitchner 418). La diferencia es que en el caso original, Perón utilizaba a Eva como mediadora y le daba su poder a Perón para actuar como poder doble (421), mientras que el Kirchnerismo sí separa estos poderes para alinearlos y extenderse en el tiempo. La justificación del primero se sostiene por el “modelo de llegada”, mientras que la narrativa creada por el nuevo revisionismo histórico está volcada a la segunda. En ambos casos, el objetivo policíaco es siempre el de reproducir una arquitectura del poder que anula la política como desacuerdo y que legitima la distribución desigual de lo sensible.

Eva Perón como puente entre pueblo y líder, como madre que prolongaba la ley del padre, fue y es el fetiche por excelencia de la narrativa cultural melodramática del peronismo. Su imagen operaba en función de una modernización conservadora mediante la recodificación del deseo del pueblo en pos de una construcción de una hegemonía y un estado bonapartista (Kraniauskas “Political Puig...” 131, 127). Si la presencia del líder (Perón) es la de un padre represor que encauza el deseo del pueblo (obediente), Evita como símbolo principal de la producción cultural funciona como suplemento y sostén de esta relación afectiva, que extiende el poder del padre Perón. La función de esta narrativa que tiene de personaje principal a Eva Perón, es la de contener y movilizar fuerzas, organizando sentimientos subjetivos para específicos efectos políticos (Kraniauskas “Porno-Revolutions...” 148, 149). Estos contenidos culturales “Eva-peronistas” (como los llama John Kraniauskas) moldean la imaginación, el afecto y disciplinan sin violencia

física una subjetividad política obediente de “moral de soldado” (Rozitchner 187) en su gobierno y salvación de almas, para conservar una estructura de poder y su distribución de lo sensible más allá de la presencia o no del líder (Plotkin 201). Esto hace a la existencia de una producción cultural “Eva-peronista” más allá del “modelo de llegada”.

Mientras en la última década del siglo pasado se produce un auge de contenidos histórico-culturales de corte hagiográfico que tienen de protagonista a Eva Perón, ellos no actúan como suplemento de la llegada de líder, sino por el contrario, enfatizan su ausencia. Como la otra cara del “modelo de llegada” podríamos afirmar que estos contenidos pertenecen a “modelo de partida”, cuyo contenido se caracteriza por construir una narrativa que muestra a un pueblo (cual niño) huérfano de liderazgo a la espera de la llegada de quien ocupe legítimamente el lugar del líder, sin poner en duda la estructura de poder pastoral. La última escena de la película de Juan Carlos Desanzo, *Eva Perón: la verdadera historia*, quizá sea uno de los ejemplos más claros de este duelo frente al líder ausente. La diferencia de los contenidos “Eva-peronistas” post-crisis del 2001, es que al actuar como suplemento del “modelo de llegada”, toman estos contenidos creados anteriormente para reciclarlos, encaminando la narrativa hacia nuevo puerto al darle un nuevo final y una solución al duelo anteriormente no resuelto por la pérdida de la líder.

Si el populismo apunta a una “plenitud mítica” inalcanzable (que sería como la vuelta a un estado original) que se transfiere a la investidura radical (o sublimación) de un objeto parcial contingente que, según Laclau, es representación de una totalidad en una parcialidad hegemónica (*La razón...* 147, 149), esta sublimación no se da sólo en el plano narrativo o abstracto, sino que la investidura radical hace “...de un objeto [parcial] la encarnación de una plenitud mítica” (148). Aunque esté dirigida a concretar un cierre

metafísico (o plenitud mítica) imposible, este movimiento es la encarnación (parcial) representativa de una trascendencia ausente. Esto iguala según Laclau a su teoría de la hegemonía con la mística de Meister Eckhart: “I understand by hegemony a relationship by which a particular content assumes, in certain context, the function of incarnating an absent fullness” (“On the Names of God” 48). Por lo tanto, para Laclau hay una ausencia constitutiva (la del significante vacío) que se hace presente parcialmente por su función encarnativa, que nunca está completamente satisfecha pero que al mismo tiempo la hace eternamente renovable (“The Death and Resurrection of the Theory of Ideology” 16-7). Esto sucede porque tal encarnación se materializa en la cadena equivalencial de demandas sociales acumuladas del bloque hegemónico. Sin embargo, y sin rechazar la teoría de Laclau, diremos que dicha encarnación del significante vacío se produce *en última instancia* en las demandas sociales, siendo *en primera instancia* el líder que llega, quien encarna esa trascendencia (*persona ficta*). Al igual que sucede en el poder pastoral, en la máquina encarnativa hay alguien que se hace presencia y representación de una ausencia, que hace carne un espíritu para cumplir su obra. Por lo tanto, la presencia de la líder no sólo es fundamental para la re-creación de una misma estructura de poder, sino también con ello a la redención del origen del pueblo y a la continuidad de su progreso en el presente. La narrativa histórica es la que justifica esta encarnación. Es ella la que explica cómo la presencia de la líder de esta nación se vuelve a hacer carne pero como madre sustituta, generando una satisfacción parcial (hegemónica) de la plenitud mítica. En este mecanismo no original, se seculariza la relación Padre-Hijo cristiana que es característica del paradigma *teo-carno-político* de Occidente (Karmy 7). El problema en última instancia, no es la relación afectiva que produce sino que ella hace a la

subjetivación de sujetos políticos que son sólo útiles a la reanudación del mismo sistema y su distribución de lo sensible. En otras palabras, en el nuevo discurso histórico “Eva-peronista” del Kirchnerismo<sup>145</sup>, Eva es ese significante vacío (y flotante) que como ausencia y re-unión imposible que acumula demandas sociales en su construcción del bloque hegemónico, se hace carne en el presente en su continuidad histórica. Quien ocupe su lugar continuando su proyecto y haciendo carne ese espíritu común y trascendente, mediará entre un mundo espiritual y el pastoreo de las almas. La encarnación posibilita la infinita re-producción que rehace una estructura vertical de poder que anula la política como posibilidad.

Para Jean-Luc Nancy, la encarnación hace presente una espiritualidad no presente, hace visible una presencia invisible que niega al cuerpo como lo abierto y restringe su capacidad de significación. Esto limita al cuerpo a una circularidad significativa en el que él responde más al tiempo (a la sucesión, a la progresión) que a su lugar y a su tacto: “The signifying body... *incarnates* one thing only: the absolute contradiction of not being able to be a *body* without being the body *of a spirit*, which disembodies it” (*Corpus* 67, 69). La diferencia entre una vivencia encarnativa o no para Nancy, es la diferencia que se produce entre alma o espíritu. La primera abre al cuerpo (a mí cuerpo, *hoc est enim corpus meum*) a la experiencia, a la extensión a otros cuerpos, al tacto que en su significación rompe y reanuda el sentido (*partes extra partes*), se abre al mundo y al

---

<sup>145</sup> Lamentablemente no es este el lugar para tratar este tema en profundidad, pero la organización del pasado en relación a la forma, el contenido y el impacto político al que apunta, no es exclusivo ni de Argentina ni del peronismo, sino que es una estrategia común a los gobiernos populistas post-neoliberales de la “marea rosada” como factor crucial para la construcción de su hegemonía. Si bien podríamos extender este análisis a otros casos como los de Uruguay y Brasil, quizá el ejemplo más claro sea Venezuela. Primero, la justificación de la ocupación del poder de Hugo Chávez se apoyaba en una narrativa histórica que redimía al proyecto y a la persona de Simón Bolívar. Después de fallecer, la toma del poder de Nicolás Maduro se presenta como la encarnación del comandante Chávez. Esta narrativa histórica reanuda de forma iterativa la verticalidad y justificación de su poder.

potencial significativo de un sentido no unificante, como lo hace por ejemplo, la ex-critura. Por otro lado, la segunda es la llegada de un espíritu que por su presencia, trae consigo una estructura significativa descorporizada que obstaculiza otro sentido y/o un sentido otro (69). En suma: “In the soul the body *comes*, in the spirit it is *taken away*. The spirit is the substitution, the sublimation, the subtilizing of all forms of bodies...*is* the body of sense or sense in body” (77). La encarnación in-corpora sentido saturando al cuerpo de sentido, al punto de silenciarlo mostrando su parte *a*-significante. Ella es una incorporación melancólica que nos hiera (nos produce una llaga) porque nos organiza para el sentido, nos unifica y nos hace uniformes alrededor en una comunión del espíritu y de su sentido (79). Ella rechaza al cuerpo y a su experiencia de la creación (y por ello la libertad) que es, según Nancy, el rechazo del sentido mismo, del sentido del sentido (109). Así, la encarnación actúa como luz (*lux in tenebris*) que, al igual que la narrativa histórica, des-cubre un sentido: sólo uno. Como dice Laclau, esta encarnación es un objeto parcial sublimado que representa “...una totalidad mítica...[cuyo] único horizonte totalizador está dado por una parcialidad...que asume la representación de una totalidad mítica” (*La razón...* 148-9). La investidura afectiva que propone este objeto parcial, impone un sentido que recompone una jerarquía de poder vertical (o si se quiere piramidal) que promete y apunta a una redención del origen (o plenitud mítica) que nunca se concretará.

La encarnación interpela, da un lugar e inmoviliza, subjetiviza al sujeto, lo encasilla, lo determina a una posición. Por eso para Nancy, asumir al cuerpo significativo es una acción política que como consecuencia interrumpe la circularidad significativa que produce la fundación de la comunidad y su organización política alrededor del cuerpo encarnado (71). La encarnación es el rechazo del cuerpo significativo por la (re)creación

de un *sensorium* unívoco, un sentido común, un consenso (Rancière *Dissensus* 149). En el caso del peronismo y de su nuevo discurso histórico, la encarnación no es (ni puede ser) más que la consecuencia de una narrativa que observa en la llegada de una nueva líder (Cristina Kirchner), la presencia del pasado (Eva Perón) hecha cuerpo que une recíprocamente a la nación con su líder, generando una comunión alrededor de un sentido común (con-senso) que no acepta quiebres, que homogeniza al pueblo rechazando diferencias y excesos. El cuerpo de la líder se convierte entonces, “En ese cuerpo escindido, espíritu absoluto...donde se asientan todas las formas para impedir que emerja el poder colectivo de los cuerpos”, al mismo tiempo que es “...el fundamento encarnado de la lógica propia de su sistema [que si] pudiera, desarrollándose, permanecer tal cual” (Rozitchner 86, 258). En suma, lo que produce la encarnación no es otra cosa que el mismo lazo afectivo que pertenece a una estructura de poder pastoral cuyo sentido común proviene del origen al que se pretende redimir y continuar, pero que al mismo tiempo su carácter parcial y la creación de subjetividades negadas en su corporalidad y sin-sentido, hace a la constante reanudación de lo mismo.

Esta nueva narrativa histórica “Eva-peronista” creada tanto desde la academia como desde la producción cultural, muestra al Kirchnerismo como refundación de un origen y progreso de un espíritu que demanda la constante reconstrucción de un poder pastoral. Ello se produce por la ocupación (como encarnación) del poder que hace a la homogeneización de la multitud construyendo un pueblo por ser parte de una circularidad significativa que tiene como condición, anular el cuerpo del pueblo y con ello (al igual que con el infante), su voz. En este sistema representacional, se incluye a un pueblo excluyéndolo de la arena política, impidiendo cualquier movimiento sísmico que sacuda



su estructura y redistribuya sus piezas. La narrativa histórica no se produce únicamente como suplemento del “modelo de llegada”. Por el contrario, y como hemos observado también en capítulos anteriores, ella justifica la misma estructura de poder y prepara sujetos que la revitalicen, y su consenso, con la llegada del nuevo líder. Esto también se produce gracias a los contenidos históricos anteriores que duelen por su ausencia. Ellos operan antes y después de la llegada del líder. En primer lugar preparando su llegada porque acentúa el duelo melancólico por el vacío des-corporizado de liderazgo, y en segundo, señalando cuando ese duelo se termina porque esa espiritualidad ausente se hace carne. Esto hace a un arco o péndulo entre “modelo de partida” y “modelo de llegada” que nunca pone en duda la estructura pastoral de poder que anula la participación disidente del pueblo. La relación simbiótica entre poder pastoral y discurso histórico, hace que estas dos caras de la misma moneda produzcan una política populista y policíaca, al mismo tiempo. El discurso histórico, impone una lectura del pasado para justificar el presente como encarnación que apunta a la conservación (policíaca) de la estructura de poder (*dignitas*). Como herramienta pedagógica también anula la voz del pueblo, creando una separación entre quien habla y quien escucha, haciendo del pasado un espectáculo ya que la estructura narrativa (como la pastoral) separa a productor/a de espectador/a. Esta separación pertenece a un “orden explicativo” que reproduce una jerarquía pastoral donde el primero explica desde la sabiduría, mientras el segundo sólo puede entender por ser ignorante (Rancière *The Ignorant Schoolmaster* 4-6). Por lo tanto, no es que esta narrativa histórica quiera producir sujetos a-políticos, sino que busca la creación de una subjetividad militante pero no disidente.

El auge del nuevo discurso histórico “Eva-peronista” fiel a la estrategia refundacional del Kirchnerismo, se produce durante los festejos del Bicentenario (Mayo de 2010). Lo que observaremos en los siguientes apartados es un análisis de dos textos pertenecientes al abanico de contenidos producidos por el nuevo discurso histórico para conmemorar los doscientos años del nacimiento de la nación argentina, en donde se presenta al presente como la encarnación del espíritu del pasado que redime el (real) origen de la nación y hace progresar su idea al mismo tiempo. Primero, veremos cómo se vuelve a narrar el pasado “Eva-peronista” antes y después de la crisis post-2001, haciendo una comparación entre las narrativas históricas del “modelo de partida” del *Museo Evita* y el “modelo de llegada” del recientemente inaugurado *El Museo del Bicentenario*. Después, pasaremos a analizar la película de María Seoane *Eva de la Argentina: de una bandera a la victoria* (2011) también producida para celebrar el Bicentenario, donde su narrativa histórica produce este arco o péndulo entre “modelo de partida” y su encarnación como “modelo de llegada” en un mismo texto.

### ***El Museo Evita: “modelo de partida” y duelo***

Desde el nacimiento del Estado-Nación y de su narrativa romántica del pasado, el museo como institución ha sido y sigue siendo, una de las más importantes instituciones del dispositivo pedagógico del Estado para difundir su narrativa histórica que justifica el presente político. Aunque sin querer limitarnos a ello, el museo tiene la potencialidad de funcionar como institución al servicio de enmarcar lo común, de generar y limitar el sentido que une a la comunidad. La función historicista<sup>146</sup> del museo se ocupa de producir una narrativa en la que hace un espectáculo del pasado al separar quien habla y

---

<sup>146</sup> Rancière no limita esta funcionalidad del museo al discurso histórico, sino que lo ve más impuesto a una relación historicista con la obra que arte en un discurso lineal. Aquí ella pasa a ser prueba de una evolución del arte, impidiendo la experiencia estética con la obra (*Dissensus* 122).

quien la escucha, cuya función es la de difundir un mensaje lo suficientemente eficaz para crear una subjetividad que la reanude *ad infinitum* y a su estructura de poder. En su afán refundacional “Eva-peronista”, el Kirchnerismo hace del museo una de las instituciones privilegiadas de su dispositivo historicista para difundir su narrativa histórica, que se sirve del discurso histórico contra-hegemónico de los años noventa para reciclarlo y utilizarlo en su favor. Uno de estos ejemplos, más allá de los que hemos visto en los capítulos anteriores, es el *Museo Evita*.

Dependiente de la Secretaría de Cultura de la Nación, el *Museo Evita* comienza como proyecto en 1999 cuando le reasignan al INIHEP (Instituto Nacional de Investigaciones Históricas Eva Perón) la vivienda que perteneció a la *Fundación Eva Perón* y luego fue expropiada por la *Revolución Libertadora*. Ubicada en lo que solía ser un hogar de tránsito para mujeres con problemas de vivienda, papeles o de salud, este museo fue inaugurado finalmente en el año 2002 al cumplirse 50 años de la muerte de Eva Perón<sup>147</sup>. El museo cuenta con más de tres mil piezas de diversas colecciones entre las que se cuentan documentos (impresos y filmicos), fotografías, audios originales, vestimenta (en su mayoría vestidos) y diversos elementos de la *Fundación Eva Perón*. Al igual que otros textos “Eva-peronistas” de su época (como los analizados en los capítulos anteriores), este museo muestra desde el principio una narrativa histórica hagiográfica en la que la historia personal de Eva Perón es ejemplo (*exemplum*) de un *ethos* a seguir. Ella es presentada como heroína que actúa como agente (inconsciente) del progreso de una idea, de una historia (Hegel 31). Su persona es sinécdoque de una espiritualidad nacional

---

<sup>147</sup> Si bien sólo analizaremos el recorrido del museo y la narrativa histórica que cuenta, también reproduce como institución esta misma dicursividad histórica en otros planos ya que es sede del (INIHEP) que promueve investigaciones, es editorial y centro de documentación sobre la vida de Eva Perón, y también es centro de la Asociación Museo Evita (AME).

que la supera. Por lo tanto, el museo construye una narrativa histórica donde se entrecruzan la admiración por la líder y la obligación de continuar un código ético que demanda ser recuperado como deuda. Cada objeto presentado actúa como prueba que verifica la narrativa que esta institución construye.

Las dos salas que abren el recorrido, dejan en claro en pocos pasos, la validez de la narrativa como verdad histórica y la nostalgia por la pérdida de la líder como manda el “modelo de partida”. La primera sala, titulada “Mito”, abre el recorrido con un altar dedicado a Eva (ver figura 20) con una frase de *La razón de mi vida*<sup>148</sup> adherida, que cierra diciendo “Yo misma quiero explicarme aquí” (11). A este altar le acompañan dos estanterías en la que se separa “el mito blanco” del “mito negro” (ver figura 21), en el que cada uno contiene publicaciones a favor y en contra del mito de Eva<sup>149</sup>. La función de esta sala es de doble veracidad discursiva. Por un lado, propone a la narrativa histórica construida como si fuera la misma Eva contándonos su propia historia. Por otro, la narrativa del museo se presenta a sí misma como la que se ubica literalmente, más allá del mito. Detrás de esta sala, se devela quién fue Eva Perón.

---

<sup>148</sup> La frase completa es: “No. No es el azar lo que me ha traído a este lugar que ocupo, a esta vida que llevo. Claro que todo esto sería absurdo como es el azar si fuese cierto lo que mis supercríticos afirman cuando dicen que de buenas a primeras yo, “una mujer superficial, escasa de preparación, vulgar, ajena a los intereses de mi Patria, extraña a los dolores de mi pueblo, indiferente a la justicia social y sin nada serio en la cabeza”, me hice de pronto fanática en la lucha por la causa del pueblo y que haciendo mía esa causa me decidí vivir una vida de incomprensible sacrificio. Yo misma quiero explicarme aquí” (11). Esta frase demuestra que no será “el mito” el que hable por Eva, sino ella misma como verdad. El museo así legitima su narrativa (cuenta, enseña, demuestra) como lo que “realmente” sucedió.

<sup>149</sup> En resumen lo que muestra esto es el antagonismo discursivo creado a partir de la mitificación de este personaje histórico por la propaganda peronista y por la *Revolución Libertadora*, como es el enfrentamiento de la estampita de Santa Evita en el mito blanco como *El libro negro de la segunda tiranía* (1958) como mito negro, por ejemplo.

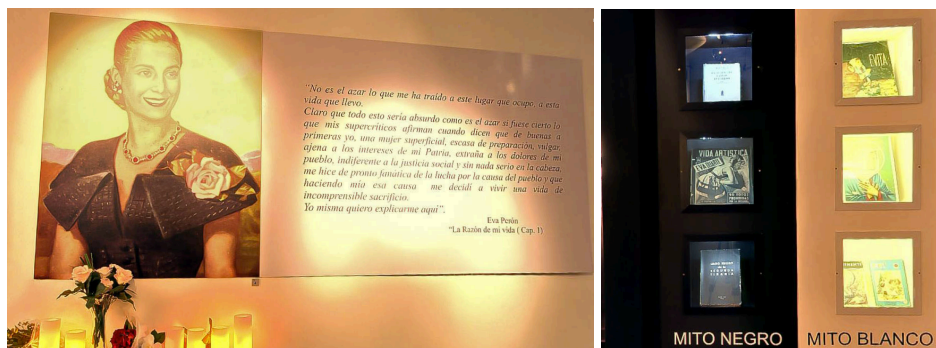


Figura 20: Altar para Eva Perón (cita completa en nota al pie 22)

Figura 21: enfrentamiento de mitos blanco y negro, anterior a la sala “Funeral”

La segunda sala titulada “Funeral” es una oscura con espejos enfrentados que hacen rebotar el mismo reflejo eternamente, en la que se proyecta un cortometraje que muestra a una nación en duelo por la pérdida de la líder. Consecuentemente, esto lleva a los visitantes a preguntarse por la historia de la persona a la que le pertenece el funeral más largo y popular de la historia del país<sup>150</sup>. Por lo tanto, mientras que la primera sala afirma que la narrativa histórica del museo es inobjetable por ser el mito quien habla por sí mismo y que no apunta a mitificarse, la segunda dispara la pregunta sobre el relato hagiográfico de la líder y, al mismo tiempo, de cómo honrar su legado. Por lo tanto, de aquí en más comienza como respuesta, una narrativa lineal sobre la historia personal del personaje histórico.

En la planta baja de la casa se ubican dos salas (“Infancia y familia” y “Actriz”) que explican la vida anterior de Eva antes de ser la primera dama de la nación. Una escalera nos sirve de transición hacia el primer piso donde el hall explica que el encuentro con Perón es la que la introduce en la vida política. La siguiente sala titulada “17 de Octubre”, narra el levantamiento popular para sacar a Perón de la cárcel que da

<sup>150</sup> Esto no es algo original, sino por el contrario, es un lugar común en muchas de las narrativas hagiográficas sobre Eva Perón. Por ejemplo, también la película *Evita* de Alan Parker comienza con el personaje *Che* (Antonio Banderas) preguntándose en pleno funeral: “But who was this Santa Evita?”. Algo similar ocurre en la película *Eva de la Argentina* (2011) de María Seoane, cuya narrativa se inaugura no por uno, sino por dos funerales como veremos más adelante.

nacimiento no sólo al peronismo sino a una nueva relación política en el país donde el pueblo es incluido en el proceso político, haciendo de las elecciones forzadas luego de este levantamiento, las primeras que puedan considerarse como realmente democráticas en la historia del país. Esta sala muestra a este evento como mito fundador del peronismo, de una nueva nación y un sistema político democrático, que se igualan en esta narrativa. Al mismo tiempo, estos acontecimientos son sinónimo de esta relación específica entre líder y pueblo. Es este evento el que marca el nacimiento del lazo afectivo que siempre se busca redimir. El quiebre con su pasado, hace al encauzamiento de lo político a lo que él debería ser, siendo esta relación afectiva la base de este proceso y la presencia de Eva Perón su fundamento. La fundación del peronismo es el de una nueva nación que crea la democracia formal que incluye al pueblo y a Eva Perón en la política al mismo tiempo, lo que hace de las salas siguientes, la explicación de cómo ella se involucra y desarrolla en el campo político, lo que se iguala a la misma inclusión y progreso del pueblo. Por lo tanto, la sala “Primera Dama” cuenta sus funciones como esposa del presidente, especialmente cuando hizo la “Gira del Arcoíris”<sup>151</sup>. Luego, las funciones políticas de la primera dama evolucionan en recorrido ascendente como muestran las cuatro siguientes (“Voto Femenino”, “Constitución del 49”, “Fundación”, “Ayuda Social Directa”). Estas salas crean una narrativa histórica en la que la política del peronismo progresa lineal y crecientemente, en la que Eva funciona como agente privilegiado de este espíritu incontenible (Hegel 31). Todas las salas cuentan con elementos (vestidos, uniformes militares, una urna para votar, libros, juguetes de la Fundación, vajilla, fotografías, material cinematográfico, textos, etc.), que reafirman que la narrativa es real y no mítica

---

<sup>151</sup> Esta es la gira que hizo Eva por Europa como primera dama en lugar del presidente Juan Perón. Duró desde el 6 Junio al 23 de Agosto de 1947, recorriendo España, Italia, Portugal y Suiza, terminándola con Brasil y Uruguay.

como asegura la primera sala. Sin embargo, son las dos últimas salas del recorrido las que nos informan cuál es la razón por la que el progreso es de este espíritu es (temporalmente) interrumpido, mostrándonos también la forma de recuperarlo.

La anteúltima sala, que es la más grande del recorrido, se titula “Un final inesperado”. En ella se combina por un lado, la culminación del proceso político ascendente manifestado en la narrativa creada por las cuatro salas anteriores. Al igual que en la película de Desanzo, aquí se hace responsable a Perón en lugar del padre represor que impide la unión definitiva (plenitud mítica) entre Eva y su pueblo, y así convertirla en ley. Por otro lado, aquí se muestra que la interrupción final del progreso del proceso político que llevaba a cabo el peronismo, culmina junto con la muerte de la líder por cáncer de útero. Ambos acontecimientos hacen a la interrupción del progreso del espíritu nacional que se materializó en el peronismo, haciendo del funeral de Eva la expresión de duelo tanto de la líder como del movimiento. Por lo tanto, la muerte de la líder es la interrupción del progreso del espíritu de la nación que incluye al pueblo, dejando de lado el hecho que el peronismo continuó en el poder tres años más, antes del golpe de Estado. La muerte de Eva es análoga a la suspensión temporal de una idea que nace con el peronismo el 17 de octubre de 1945 y que tiene a la oriunda de Los Toldos como agente representativo. Sin embargo, ¿qué (nos) deja Eva Perón y el peronismo como herencia? ¿Cómo redimir a la líder y al deber ser de la nación argentina? La última sala, que lleva el mismo nombre que el primer libro de Eva (*La razón de mi vida*, de donde sale la cita que nos da la bienvenida al museo), es la que contesta estas preguntas.

En esta sala podemos observar que la intención narrativa es la misma que la última escena de la película de Desanzo. En la culminación de ambos textos se observa el

duelo del pueblo por la pérdida de su líder y representante, que deja un espacio vacío a la espera de ser recuperado, sin poner en tela de juicio la estructura afectiva ni su proceso político. Esto se manifiesta aquí, ubicando al vestido que se utilizó para el cuadro *Retrato de Eva Perón*<sup>152</sup> del pintor franco-argentino Numa Ayrinhac (ver figuras 22 y 23) que se utilizó para la tapa del libro *La razón de mi vida*. Esta vestimenta ubicada en el centro de la sala, demuestra al igual que el final de la película de Desanzo, que el lazo afectivo entre líder y pueblo (aquí de centro y periferia) se mantiene aunque en duelo, y que es posible de recuperarlo haciendo la misma estructura de afectividad vertical<sup>153</sup>. El vestido que perteneció a Eva se encuentra a la espera de ser llenado con un nuevo cuerpo. Pero, ¿cómo sabríamos cuándo ese espacio se hace cuerpo? ¿Cómo sabríamos que esa presencia espiritual se hace carne? Porque más allá del vestido que enfatiza esa ausencia ubicado en el centro de la sala, en los márgenes se ubican estanterías con todas las traducciones del libro escrito por Eva Perón y el escritor español Penella Da Silva. Según el museo, la enseñanza del libro y de la vida de la líder se resume a un código moral y ético, que acompaña a cada vitrina. Este código está hecho por seis palabras: Pasión, Coraje, Trabajo, Dignidad, Grandeza<sup>154</sup> y Solidaridad. Quien cumpla estas características redimirá al mito encarnándolo, haciendo progresar su espíritu. Sin embargo el presente todavía se encuentra a la espera de quien pueda hacerlo. De esta manera, esta narrativa entiende pasado y presente dentro de variantes que ajustan la política a una estructura pastoral de poder, donde la nación sólo puede concretar la meta de su espíritu

---

<sup>152</sup> Es cuadro fue destruido por la *Revolución Libertadora*.

<sup>153</sup> “Su presencia aún nos convoca” dice la audio-guía del tour virtual del museo (<http://www.museoevita.org/index.php/museo/recorrido/tour-virtual>)

<sup>154</sup> La audio-guía cambia esta palabra por “fortaleza”.



trascendente con la llegada del líder y sólo se puede mantenerse a la espera de su llegada cuando él o ella no estén presentes.



Figura 22, Vestido de Eva Duarte de Perón en la sala *La razón de mi vida*.  
Figura 23, *Retrato oficial de Eva Duarte* (1948) hecho al óleo por Numa Ayriñac.

En suma, las dos últimas salas del museo hacen un pliegue de la narrativa histórica con las dos primeras. Por su parte, “Un final inesperado” está en relación directa con “Funeral”, ya que ambas muestran de diferente manera el duelo melancólico de una nación que ve interrumpido el progreso de su propio espíritu por la muerte de su líder. Por otro lado, la última sala hace pliegue con la primera ya que vuelve a *La razón de mi vida*, de donde sale la cita que abre el museo y que explica que es la misma Eva la que narra su vida más allá de la interpretación mitológica de su figura: “Yo quiero explicarme aquí” (11). Tanto la primera como la última sala enfatizan el hecho que es la líder la que cuenta la narrativa histórica que se narra entre ellas, en la que los elementos expuestos actúan como pruebas que la sostienen.

Por lo tanto, no es que solamente haya una obligación moral en continuar el legado de la líder que se iguala al progreso de la nación, sino que la narrativa histórica termina siendo usada para conservar policíacamente una estructura de poder pastoral

inaugurada el 17 de Octubre de 1945, más tarde interrumpida, y que desde entonces se encuentra huérfana de líder. Esto hace a la espera esperanzada de la llegada del mesías que redima el espíritu de la nación y de la líder que lo representa. Es así que esta narrativa construye lo común de ese pasado unívoco que actúa como “modelo de partida” que, al igual que el “modelo de llegada”, su real efecto se mide en la sutura de un estructura de poder pastoral de desigual distribución de lo sensible, en el que se suspende la política como desacuerdo. La espera de la llegada del mesías a que vuelva para llenar la misma estructura de poder, también silencia la voz del pueblo (re)categorizándolo como niño sin política: *infans*. El peronismo se enaltece como verdad histórica ya que cumple una función patriótica, pero ello tiene como costo la suspensión de lo político, o de su vaciamiento como dicen Sigal y Verón (53). En otras palabras, hay un sentido sostenido y suturado por esta narrativa histórica que pone al pueblo a la espera de un cuerpo que haga carne un espíritu que funciona anulando la posibilidad de otra estructura de poder. Esto hace a la función policíaca o conservadora de la narrativa histórica, no sólo una que funciona como suplemento a la aparición de un líder, sino que prepara su llegada siendo también funcional al impedimento de la aparición de otra política o de una política otra. En suma, esta narrativa crea sujetos para el futuro consenso.

De esta estructura narrativa es de la que se sirve más tarde el Kirchnerismo para crear la propia que no sólo recicla la anterior, sino también la continúa, dándole un nuevo final. Sin embargo, como dijimos anteriormente y veremos más adelante, tanto el “modelo de la partida” como el “modelo de llegada” tienen el objetivo de crear una narrativa histórica que de forma policíaca anule o suspenda la posibilidad de la política como desacuerdo. Ella justifica las posiciones de poder como la distribución desigual de

lo sensible por el sentido que produce la encarnación que redime un origen al mismo tiempo que hace progresar al espíritu de la nación. Esta narrativa no sólo resiste la producción museística dedicada a Eva Perón desde la llegada del Kirchnerismo, sino también cuando el mismo poder se relaciona con el pasado nacional desde su inicio, como no había sucedido antes con ningún otro peronismo. Esto lo observaremos en el próximo apartado donde analizaremos el recientemente inaugurado *Museo del Bicentenario*.

### ***Museo del Bicentenario: de la espera a la llegada hecha recuperación***

Como hemos mencionado anteriormente, el Kirchnerismo utiliza dos estrategias políticas (“modelo de llegada” y revisionismo histórico) típicas del peronismo para re-establecer el consenso. El nuevo revisionismo histórico se sirve de la producción hagiográfica “Eva-peronista” contra-hegemónica producida durante la última década del siglo pasado, para darle una nueva vuelta de tuerca. Bajo el paradigma de la refundación nacional, el Kirchnerismo explota el “modelo de llegada” y justifica la extensión de la suspensión de la política que él provoca, creando una narrativa del pasado que satisface el deseo de encarnación de lo que hemos llamado “modelo de partida”. Este nuevo discurso histórico alcanza su auge durante la celebración del Bicentenario, siendo una vez más Eva Perón la principal protagonista<sup>155</sup>.

---

<sup>155</sup> A modo de ejemplo, mencionaremos sólo algunos de los museos inaugurados por la gobernación Kirchnerista que explican la historia personal de Eva Perón. Por ejemplo, el *Museo Testimonial Eva Perón* ubicado en la Central General de Trabajadores (CGT Azopardo) y convertida en museo nacional por el decreto/ley 1233, cuenta la historia de cómo el cuerpo de Evita fue embalsamado por Pedro Ara y luego secuestrado por la *Revolución Libertadora*, el *museo del Pueblo* ubicado en la UTHCRA (Unión de Trabajadores del Turismo, Hoteleros y Gastronómicos Argentinos) que existe desde el año 2005, la *Sala Eva Perón* dentro del Hospital Avellaneda donde Eva fue internada por cáncer de útero y pudo votar la reelección de Perón, el *Museo Histórico Municipal: Casa Natal de María Eva Duarte de Perón* inaugurado en Junio del 2004, y los museos en colonias de vacaciones como en Chapadmalal (Mar del Plata) y Río Tercero (Córdoba). También la ex primera dama ha sido en estos años tema de múltiples muestras en la Biblioteca Nacional, rostro un nuevo billete de cien pesos, nombre de campeonatos de fútbol, etc.

Si bien el peronismo siempre tuvo a la cultura y al revisionismo histórico al servicio de la justificación de su poder, siempre se vio a sí mismo como una ruptura con el pasado (Plotkin 29, 70), cuya narrativa liberal mostraba que había un antes y un después de su fundación el 17 de Octubre de 1945: “The official version of the past simply ignored the period between the declaration of Independence and the birth of peronism. Officially, however, the regime endorsed the traditional liberal version of the national past” (38). Sin embargo, el Kirchnerismo no ve al Bicentenario como problema, sino como posibilidad de volver a construir una identidad a partir de un replanteamiento del pasado en relación al origen y la unidad nacional (Gutman 13). El Bicentenario es la chance para volver a narrar el pasado y así justificar el “modelo de llegada”: “El kirchnerismo abre el pasado como modo de la reaparición, y en esa reaparición –urgente- recompone la comunidad política...” (Yabkowski 72). De la misma manera que mencionamos anteriormente, este nuevo discurso vuelve a mostrarse como simulacro de guerra donde el Bicentenario es la oportunidad para reconstruir la nación y así dejar de lado un “culto al fracaso”, “...a dos siglos incumplidos [de] los idearios de Moreno y Belgrano, para saber si somos capaces de adoptar y mantener consensos básicos y políticas concretas que construyan ciudadanía y consoliden a la Argentina como país en serio” (Fernández de Kirchner 29, 34). No por casualidad, será el peronismo quien mejor materializa esta idea (inevitable) y luego el Kirchnerismo quien la encarna siendo promesa de recomposición comunitaria (refundacional) e inclusión (indefinida) de sectores relegados. En otras palabras, lo que se muestra a través del recorrido de este museo que celebra los doscientos años de la nación argentina, es que la gobernación presente y el Kirchnerismo como etapa histórica actual y “ecuación parental” (Rozitchner

42), encarnan un pasado heredado cuyo espíritu ha sido interrumpido por el liberalismo, pero que ahora reencausará su progreso.

Ubicado en donde solía estar la ex Aduana Taylor, este museo abre definitivamente sus puertas al público en el mes de Mayo del año 2011, dentro de los festejos del Bicentenario. La organización espacial del museo es lineal y es útil al efecto que quiere provocar en la visita (ver figura 24). Luego de cruzar el acceso, el visitante tiene la posibilidad de optar por transitar dos caminos lineales y paralelos. Por un lado, se encuentra el “Patio de Maniobras” donde se combinan audio-guías a través del recorrido, autos y carrozas presidenciales<sup>156</sup>, y obras de arte<sup>157</sup> que explican parte de la historia del país, hasta llegar al final donde se ubica el único mural que David Alfaro Siqueiros<sup>158</sup> hizo en Argentina. Por otro lado, en paralelo al “Patio de Maniobras” se encuentra otro recorrido que cuenta con dos fuertes (“Fuerte” y “Fuerte 1”) que cuentan cómo era Buenos Aires en la época de su fundación<sup>159</sup> y una sala titulada “Arqueología del sitio” que muestra elementos y ruinas originales de la Aduana Taylor. Por último, hay una sala

---

<sup>156</sup> Entre ellas la *Cupé Justicialista Grand Sport* (1954) fabricada por I.A.M.E. Argentina (Industrias Aeronáuticas y Mecánicas del Estado) perteneciente al *Segundo Plan Quinquenal*, La carroza *Victoria C.* (1895) fabricada por Robinsons & Sons en Inglaterra y perteneciente al presidente José Evaristo Urriburu y la carroza *Phaeton C* importada de EEUU (1890) perteneciente al presidente Hipólito Yrigoyen.

<sup>157</sup> *Por la patria soñada* de Luis Felipe Noé (1990), *...Y lloró de gloria (Leopoldo Lugones)* de Jorge Demirjián (1990), *Reunión Obrera* de Octavio Fioravanti (1952), *Rendición en el Parque* de Alberto Schwatz (1891), *Retrato de Juan Domingo Perón y su señora esposa María Eva Duarte de Perón* de Numa Ayrinhac, *Cambio de Guardia* de Lino Scotucci (1920) y *San Martín, Rosas, Perón* de Alfredo Bettanin (1972)

<sup>158</sup> Hecho en la quinta *Los Grandos*, que pertenecía a Natalio Botana, fue considerada de Interés Histórico Nacional por el decreto 1045/2003 firmado por el presidente Néstor Kirchner, aprobado en el 2009 por el Senado de la Nación haciéndolo de utilidad pública y sujeto a expropiación, lo que le dio sustento legal para ser parte del museo.

<sup>159</sup> Estas salas cuentan con materiales originales, planos de la Aduana Taylor, escudos originales y la pintura *La Fundación de Buenos Aires* de Ricardo Carpani (1993) que cuenta cómo era la Buenos Aires fundacional, junto con un video interactivo que muestra el cambio del espacio en los últimos doscientos años.

titulada “Tronera”<sup>160</sup> que funciona de introducción antes de entrar en los catorce Arcos que explican de forma lineal, la historia del país.

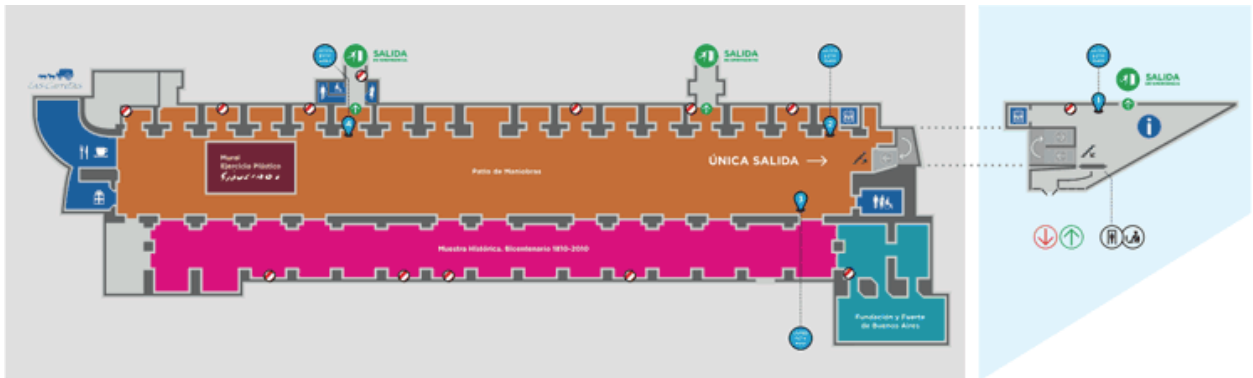


Figura 24: mapa del *Museo del Bicentenario*.

Cada arco engloba un período de tiempo en el que el museo<sup>161</sup> que, arbitrariamente, divide en bloques para explicar su narrativa progresiva desde los años 1810 a 2010, verificando la narrativa con objetos originales al igual que el museo anterior. Ellos varían a conveniencia, ya que pueden ser planos arquitectónicos, fotos, documentos, objetos de época, recreaciones de eventos hechos por películas históricas, afiches de campañas presidenciales y hasta objetos personales de diferentes presidentes<sup>162</sup>. Cada uno junto con el material audiovisual explicativo de cada Arco<sup>163</sup>, sirve a un de-sciframiento del pasado y a la construcción de una narrativa específica que no acepta otras (De Certeau 68, Rancière *The Names... 1*), haciendo consciente lo reprimido como si fuera la

<sup>160</sup> Esta sala sólo contiene dos cañones que formaban parte del Fuerte de Buenos Aires.

<sup>161</sup> Arco 1: *De la revolución (1810-1829)*, Arco 2: *La anarquía. Rosas, el restaurador de las leyes. Unitarios y Federales (1829-1861)*, Arco 3: *Organización del Estado Nacional (1861-1890)*, Arco 4: *La gran inmigración y el orden conservador (1890-1912)*, Arco 5: *Del sufragio popular, el radicalismo y las luchas sociales (1912-1930)*, Arco 6: *La década infame y el ascenso de Perón (1930-1945)*, Arco 7: *El Peronismo (1945-1955)*, Arco 8: *La Libertadora y la resistencia peronista (1955-1968)*, Arco 9: *La juventud, las organizaciones políticas, sociales y las organizaciones armadas revolucionarias (1968-1973)*, Arco 10: *De Cámpora a Perón (1973-1976)*, Arco 11: *El Proceso de Reorganización Nacional (1976-11983)*, Arco 12: *La recuperación de la democracia (1983-1989)*, Arco 13: *El Neoliberalismo (1990-2002)*, Arco 14: *La recuperación política, económica y social. La patria del Bicentenario (2002-2010)*.

<sup>162</sup> Estos son de todo tipo, desde sillones a relojes, lapiceras, camperas o una camiseta de fútbol, como la de club Racing Club de Avellaneda que pertenecía a Néstor Kirchner en la que tiene impresa la frase “100% K” y que según la descripción del museo, el entonces presidente la usaba cuando “[jugaba] ...”picaditos” de fútbol con sus colaboradores en la Residencia Presidencial”.

<sup>163</sup> En algunos casos también hay audio-guías que re-enfatizan el mismo mensaje.

deducción de una sintomatología al servicio de una narrativa entrópica del progreso histórico.

Los videos construyen el material pedagógico más importante de cada Arco. Están siempre organizados narrativamente de la misma manera. Utilizando la estética de video-clip, no superan los diez minutos de extensión (con la excepción de tres casos<sup>164</sup>) y utilizan un ritmo agitado y veloz en la explicación de los acontecimientos de su Arco. Ellos siempre abren con el nombre del Arco y un paréntesis de años que encierra el período, en silencio. Luego comienza un video detalladamente editado en el que se superponen textos muchas veces subrayados y que varían de tamaño de la letra direccionando la lectura, junto con otros materiales que son útiles a la explicación del período, como por ejemplo textos y mapas de animación digital. También ellos reproducen elementos originales de la época que actúan como pruebas (fotos, videos, grabaciones originales generalmente de discursos (a veces actuados), afiches, etc.) para garantizar la certeza de su explicación narrativa. Cada video es acompañado siempre por música instrumental de fondo cuyo tono melodramático varía según el período explicado. Por último, siempre cierran con un texto que sirve de resumen del Arco que se enfoca melodramáticamente en las victorias o fracasos (en su mayoría económicos) del período explicado, cuyo cambio de tamaño de las frases y el color del texto, direcciona la lectura y enfatiza los puntos principales que el video quiere hacer.

La narrativa es siempre melodramática que hace al simulacro de guerra mencionado anteriormente, entre amigos y enemigos. Todos los períodos de la historia del país re-producen esta misma estructura partisana, a la que Schmitt reduce lo político

---

<sup>164</sup> Arco 6: *La década infame y el ascenso de Perón (1930-1945)*, Arco 10: *De Cámpora a Perón (1973-1976)* y Arco 14: *La recuperación política, económica y social. La patria del bicentenario (2002-2010)*.

(26), que enfrenta dos modelos de país, mostrándonos que siempre pasó lo mismo como dicen Sigal y Verón (197). Por un lado, hay un espíritu original de la nación que avanza progresivamente y se materializa en líderes de Estado que se convierten en pilares nacionales como son Juan Manuel de Rosas, Hipólito Yrigoyen, Juan Domingo Perón, Eva Perón, Héctor Cámpora y, Néstor y Cristina Kirchner. Por otro lado, la interrupción del progreso inevitable de este espíritu también se materializa en jefes de Estado como Justo José de Urquiza, todos los líderes de las dictaduras del siglo XX y el neoliberalismo con Carlos Menem y Fernando De La Rúa a la cabeza. Por lo tanto, el pasado se explica de manera pendular entre lo que anteriormente hemos llamado “modelo de llegada” y “modelo de partida”. Mientras el primero justifica la anulación (o vaciamiento) de la política por la aparición del líder que encarna el espíritu de la nación para hacerlo progresar, el segundo es el que duela por su ausencia y falta de quien continúe el progreso de dicho espíritu. Pero siempre se apela a la reconstrucción de una estructura pastoral de poder que inmoviliza al pueblo, reduciéndolo al lugar de alguien cuyo deseo debe ser encauzado ya que desea sin metas y que no tiene voz propia (*infans*). Que tal o cual período histórico sea mejor o peor, depende de la calidad del pastor. La diferencia del peronismo, es que desde su creación y llegada al poder (que son lo mismo), ha sido el auge de la encarnación del espíritu nacional<sup>165</sup>.

El movimiento peronista según la narrativa que crea el museo, nace de dos acontecimientos relacionados entre sí. El primero es el del primer golpe de Estado que sufre Argentina en 1930, lo que da vía libre al liberalismo que genera “la década infame” que se caracteriza por convertir comercialmente al país en colonia, impulsando el

---

<sup>165</sup> Vale aclarar que el peronismo menemista no es considerado (como dicen los relatos históricos del “modelo de partida”) como verdaderamente peronista como veremos más adelante.



desempleo y el fraude electoral. El otro acontecimiento, es que el pueblo queda huérfano de líder al morir Hipólito Yrigoyen en 1933, lo que responde al “modelo de partida”. Sin embargo, a partir del golpe de Estado de 1943, que pone a Perón en la Secretaría de Trabajo y Previsión, el país es testigo de la llegada de un nuevo líder mejor que cualquiera de los anteriores, lo que queda demostrado al pasar leyes como por ejemplo la de las jubilaciones, de vivienda y el estatuto de peón de campo. Perón ocupa el lugar vacío por la muerte de Yrigoyen, continuando proyectos fallidos como el del socialista Lisandro de la Torre o del caudillo Juan Manuel de Rosas. Con el 17 de Octubre de 1945, se inaugura el período más próspero y transformador en la historia del país, en el que el pueblo comienza a ser soberano gracias a sus políticas de inclusión. El matrimonio Perón lidera este cambio, aunque apenas muerta Eva (que es en lo que más pone el énfasis el Arco que explica el peronismo) comienza la caída del movimiento que termina de manifestarse con el exilio del líder. La *Revolución Libertadora* es entonces, sinónimo de muerte<sup>166</sup> y desigualdad, que abre el período de la resistencia peronista.

Los dieciocho años del exilio de Perón y el surgimiento de la resistencia y juventud peronista, son descriptos como años de conflicto abierto entre los modelos antagónicos (liberal y peronista) de país<sup>167</sup>, gracias a la doctrina de seguridad nacional de la dictadura de Juan Carlos Onganía (*Revolución Argentina* 1966-70) que encontraba en la resistencia peronista un enemigo interno. La resistencia y la juventud peronista conforman en este período un frente popular que resiste al liberalismo, siéndole fiel a la

---

<sup>166</sup> Mostrando por ejemplo, los bombardeos a la Plaza de Mayo el 16 de Junio de 1955 cuando se le hace el golpe de Estado a Perón o los fusilamientos de Junio de 1956 en José León Suárez que luego le sirvieron a Rodolfo Walsh para escribir su novela *Operación Masacre*.

<sup>167</sup> Como ejemplos se muestran la Guerra interna que lleva el ejército entre Septiembre de 1962 y Abril de 1963 entre azules y colorados, o el comienzo de la represión estudiantil con “la noche de los bastones largos” en Junio de 1966.

idea (espíritu) del peronismo durante las dos presidencias de Perón y a la figura del líder. El fracaso de la “operación retorno” que iba a traer devuelta a Perón al país en 1964 tiene como consecuencia levantamientos como el del “Cordobazo” (Mayo de 1969) liderado por Agustín Tosco<sup>168</sup> que hacen al crecimiento de la violencia y a considerar la lucha armada revolucionaria como método de cambio. Durante este período Eva es el símbolo y significativo vacío que aglomera las demandas a satisfacer que unen al frente popular peronista que pide la vuelta de Perón para pacificar la situación de conflicto, siendo leal en una estructura arborescente y así recomponer el orden y el consenso como manda el “modelo de llegada”. A pesar de la lealtad de Héctor Cámpora (el tío) al espíritu peronista, la transferencia de poder pactada a la llegada de Perón al país no termina satisfaciendo la paz ni al socialismo prometido. Por el contrario, aumenta las tensiones internas al peronismo y de él con la derecha. Luego de la muerte de Perón, el pueblo vuelve a estar huérfano de líder en su “modelo de partida” en manos del (neo)liberalismo de la última dictadura militar. Ni el fin de la dictadura ni la primavera democrática logran traer un orden político post-dictatorial, sino que siguen los enfrentamientos con sectores militares<sup>169</sup> como financieros<sup>170</sup>. La entrada al neoliberalismo de los años noventa de la mano de Carlos Menem (el mejor discípulo de Perón), vuelve a poner en funcionamiento a la maquinaria liberal de destrucción sistemática del Estado y de la producción como en la última dictadura, lo que deja como consecuencia de los gobiernos de Menem y De la Rúa, una situación de extremo desempleo y crisis económico-política sistemática que

---

<sup>168</sup> Otros nombres que aparecen dentro del frente popular peronista de esta época son los de Augusto Vandor, Julio Troxler y Rodolfo Walsh.

<sup>169</sup> El levantamiento Carapintada de Pascuas de 1987, la “Operación Dignidad” de Enero de 1988 o el Copamiento al cuartel de La Tablada el 24 de Enero de 1989.

<sup>170</sup> La hiperinflación que termina el gobierno de Raúl Alfonsín.

termina en la creación del movimiento piquetero, saqueos y la implementación del Estado de sitio, entre otros.

Luego de esta larga introducción, llegamos a la conclusión de la narrativa histórica en el último Arco titulado “La recuperación política, económica y social. La patria del Bicentenario (2003-2010)”. Lo que se puede observar en este Arco es que la narrativa hace un triple movimiento. Primero, muestra cómo el matrimonio Kirchner hereda “un país en llamas”, a cuya crisis creada por el neoliberalismo tienen que responder haciendo lo que siempre se debía haber hecho como indica el “modelo de llegada”. Acompañada de ritmos andinos, rock y murga, que denotan la renovación de la esperanza, la aparición de Néstor Kirchner como nuevo líder de la política nacional proveniente de otra temporalidad, toma la responsabilidad de salvar al pueblo en crisis (ver figura 25). ¿Cómo hace esto? Encarnando y continuando un espíritu de la nación.

El segundo movimiento que tiene este Arco tiene que ver con el anclaje que hace con su pasado. Desde el título del Arco (“La recuperación política, económica y social. La patria del Bicentenario (2003-2010)”) se muestra que el presente político no es uno original ni creado de la nada, sino que recupera para redimir y continuar, otros proyectos del pasado. Pero, ¿dónde está esa recuperación? ¿Dónde se encuentra el origen y la continuidad que propone el título de este Arco y el cierre de la narrativa del museo? Si el neoliberalismo produce una continuidad entre la última dictadura militar y la última década del siglo pasado, el líder como pastor llega para salvar a su pueblo que demanda la interrupción del neoliberalismo y así poder continuar el progreso del espíritu de la nación. El Kirchnerismo retoma la senda del progreso de ese espíritu que lo liga con doscientos años de historia pendular entre quienes proponen el progreso de la nación y

quienes lo interrumpen, y en el que la materialización más perfecta del desarrollo de la nación se da en el peronismo. Esto liga al Kirchnerismo no sólo con el peronismo de la Juventud Peronista (de donde sale) como dice Pablo Hupert (114), sino también con el peronismo original y quien hace aparecer al pueblo en política. El Kirchnerismo viene a darle continuidad al primer peronismo y la generación de los años setenta volviendo a incluir al pueblo, luego de “treinta años de políticas expulsivas” del neoliberalismo. Pero ello sólo se puede llevar a cabo con la llegada de un líder-pastor que redima el origen y el progreso del espíritu de la nación, o en otras palabras, ocupando mediante el “modelo de llegada” ese lugar vacío que dejó al pueblo huérfano de líder. Hecho esto, lo que se busca es la transferencia de poder que legitime y garantice la continuidad del espíritu de un líder a otro, que al igual que Eva y Juan en el primer peronismo, hace del matrimonio Kirchner una “ecuación parental” en la que se ejerce un doble poder pero en el que el de la madre es la extensión del poder del padre (Rozitchner 421, ver figura 26). Por lo tanto, la recuperación que manifiesta este Arco apunta a la redención y continuación de un espíritu que se encarna en los líderes cuando ellos ocupan ese lugar vacío, con la meta de salvar a su pueblo.

Por último, si los dos primeros movimientos que crea este último Arco satisfacen por un lado al “modelo de llegada” que hace a la aparición del líder como salvador de su pueblo, y por otro, a la continuidad de un espíritu que se sigue encarnando *ad infinitum*, ¿qué sucede con el futuro? El tercer movimiento que hace este el último Arco es que, al ser el último de los Arcos que narran los doscientos años del país, se interpreta que no es necesario otro Arco para proyectar el futuro, ya que sabemos que seguirá sucediendo lo mismo. Por lo tanto, esta narrativa busca crear una subjetividad cuyo campo de

posibilidades se divide entre ser obediente y suturar la estructura vertical (arborescente y pastoral) de poder y su distribución de lo sensible, o de no hacerlo, atenerse a las ya conocidas consecuencias. Aquí se devela entonces el carácter policíaco de la narrativa histórica Kirchnerista, en la que no sólo no se juzga la estructura de poder y su distribución de lo sensible, sino que también su contenido sólo se separa en dos opciones: o continuar este modelo de país o caer en el abismo.



Figura 25: Néstor Kirchner extiende la mano al pueblo que llega a salvar.

Figura 26: Néstor y Cristina Kirchner abrazados con el pueblo salvado de fondo.

La narrativa del pasado que crea este museo implementa un antagonismo simbólico que enfrenta liberalismo y al peronismo como proyectos en guerra, teniendo al país como campo de batalla. El peronismo es la materialización más acertada de un proyecto que se inicia con el nacimiento de la nación y se encarna en héroes históricos como por ejemplo Juan Manuel de Rosas e Hipólito Yrigoyen. Pero será el matrimonio Perón quien ha hecho progresar de manera más perfecta el espíritu de la nación. El fracaso de la vuelta de Juan Domingo al país devela no sólo el valor material y simbólico de Eva como líder y madre del movimiento, sino también que sin ella no puede reproducirse la “ecuación parental” (Rozitchner 421) que lleva a esta idea y a su estructura de poder a la perfección. La ausencia de líderes (de padres) lleva al pueblo como pulsión sin meta al conflicto armado, al caos y al progreso del neoliberalismo. Sin

embargo, la llegada del líder lleva a re-llenar la estructura pastoral de la política en la que el Kirchnerismo responde al pedido de un nuevo padre, y a la inalcanzable “plenitud mítica” del pueblo con su madre, ahora suplantada con una madre sustituta, o sea Cristina Fernández de Kirchner. Es esta nueva “ecuación parental”, la que vuelve a encarnar el espíritu de la nación para redimir su origen y hacerlo progresar al mismo tiempo. Son ellos los que construyendo este pueblo y siendo ley, le dan orden y dirección a la multitud. Pero este lazo afectivo con los padres construido por la narrativa histórica, se crea a costa de mantener al pueblo en su lugar de *infante*, de alguien sin cuerpo, sin voz y sin política.

En suma podemos concluir que aunque diferentes, los dos museos son cara y contracara de una misma narrativa histórica: una que propone hagiográficamente a la figura de Eva Perón como líder que encarnó el espíritu de la nación y cuyo “modelo de partida” (al igual que la película de Desanzo) inmoviliza al pueblo a la espera de una nueva encarnación de su espíritu, mientras la otra como cierre de esa narrativa como “modelo de llegada” satisface el deseo de un nuevo líder que llene la estructura pastoral y familiar. En ambos casos, la función pedagógica pasa por develar un pasado que prueba la legitimidad pastoral del presente político, pero que ello demanda al mismo tiempo la construcción de una subjetividad política apuntada a la militancia pero no preparada para la disidencia que provoque una interrupción o redistribución más igualitaria de lo sensible. En los dos museos el pasado se convierte en espectáculo donde el pueblo es interpelado e incluido para no tener voz propia, construyendo una narrativa que apela a la construcción del sentido común que hace de esta estructura de poder de apariencia natural (*phusis*) inapelable, haciendo ley (*nomos*) a su contenido.

La nueva narrativa histórica del Kirchnerismo que consigue su auge de producción durante la celebración de Bicentenario de la Revolución de Mayo de 1810, tiene una función pedagógica cuyo objetivo es en última instancia, la manutención de la misma estructura de poder por su narrativa y por la subjetivación de sujetos militantes pero no disidentes. Si bien es indiscutiblemente Eva Perón quien es protagonista principal de esta narrativa histórica que hace al cambio del “modelo de partida” al “modelo de llegada”, esta interpretación resiste incluso a la hora de ponerlo a prueba frente a la narrativa histórica que se crea desde el Estado para explicar los doscientos años de vida del país. Es Eva quien tiene que hacerse carne para reanudar el sentido común. Por lo tanto la nueva producción hagiográfica “Eva-peronista” producida con motivo de la celebración del Bicentenario, muestra todavía de forma más clara la intención política (o a-política) que se esconde detrás de esta narrativa. Por esta razón pasaremos a analizar en el apartado siguiente la película hagiográfica *Eva de la Argentina: de una bandera a la victoria* (2011) de María Seoane, deteniéndonos más en la escena que describe el origen del peronismo y en las últimas dos que cierran la película, que al igual que el último Arco del *Museo del Bicentenario*, le dan nuevo final al “modelo de partida”.

### ***Eva de la Argentina...: progreso e inclusión.***

El nuevo discurso histórico no se limita a la producción museística, sino que tiene diversos niveles de producción y difusión. Al igual que el primer peronismo, una de las plataformas más populares del mensaje oficial, fue el cine. Gran parte de la producción cinematográfica, especialmente las de más presupuesto, estuvo destinada a la creación de

contenidos históricos hagiográficos<sup>171</sup>. Las dos vidas más producidas por este nuevo discurso histórico son la de Néstor Kirchner (post-mortem) y la de Eva Perón.

La película *Eva de la Argentina: de una bandera a la victoria* (2011) de María Seoane (ilustrada por Francisco Solano López y con música de León Gieco y Gustavo Santaolalla) pone en el centro de la cuestión histórico-política, a la historia personal de la líder espiritual del movimiento peronista. Ambientada en 1977, esta película animada cuenta en montaje paralelo y por la voz clandestina de Rodolfo Walsh ayudada de materiales reales (videos originales, fotos, audios, etc.), su propia historia antes de ser asesinado, y la de la Eva Perón en el momento que *El Proceso de Reorganización Nacional* (1976-1983) toma el poder y tiene que resolver qué hacer con su cadáver<sup>172</sup>. Al decidir enterrarla en el Cementerio de la Recoleta de forma clandestina y sin los honores que esta figura histórica merecía (como Polinices en *Antígona* de Sófocles), ella queda como presencia vagando por la tierra a la espera de ser redimida. Esto abre la pregunta por la historia personal del personaje histórico en el que se oculta un enigma cuya solución resolvería el secreto de la política argentina, como dice Walsh intercalando líneas del cuento “Esa mujer”: “¿Y ella? Ella no había significado nada para mí, y sin embargo fui tras los secretos de su vida y de su muerte. Como si describiera un enigma en una novela policial, que aún estoy escribiendo” (Seoane *Eva de la Argentina...*). Ese secreto que devela la película, como veremos, es un patrón histórico de progreso que se

---

<sup>171</sup> Por ejemplo *Revolución: el cruce de Los Andes* (2010) de Leandro Ipiña sobre la epopeya de José de San Martín, *Belgrano: la película* (2010) de Sebastián Pivotto sobre la vida de Manuel Belgrano, *NK: el documental* de Adrián Caetano y *Néstor Kirchner: la película* (2012) de Paula de Luque sobre la vida del ex presidente, y *Eva y Juan* (2011) de Paula de Luque, para mencionar algunos ejemplos.

<sup>172</sup> Una de las primeras escenas, muestra a la primera Junta Militar del *Proceso de Reorganización Nacional* (Teniente Jorge Rafael Videla, el Brigadier Orlando Ramón Agosti y el Almirante Emilio Eduardo Massera) en Edificio Libertador (sede del Comando del Ejército Argentino) discutiendo qué hacer con el cadáver de Eva Perón en Junio de 1976. Aquí las opciones que ya Walsh había dado en el cuento “Esa mujer”, publicado nueve años antes de este acontecimiento, vuelven a aparecer: sacarlo del país, disolverlo en ácido, tirarla al río, etc.



figura con el significante vacío Eva Perón, que cuando es encarnado, retoma "...patrones modélicos del desarrollo interrumpido en 1976" (Seoane "Las marcas..." 117).

La película muestra al personaje Rodolfo Walsh, y a su escritura, al servicio de la solución de este enigma que es el de la política del país. Al igual que el personaje "Che" en *Evita* de Alan Parker, Walsh legitima su narración por ser testigo y narrador<sup>173</sup>, que actúa como voz de la conciencia desde la muerte, organizando y también juzgando lo acontecido mediante un sólido código melodramático. La película como su narrador vuelven a utilizar la misma matriz histórica que muestran los textos analizados anteriormente que dicen que siempre sucedió lo mismo, ya que como dice Walsh en su primera frase, la historia es pura repetición: "La historia se repite con la sinuosidad de la tragedia" (Seoane *Eva de la Argentina...*). Esto hace que a la solución del enigma de la vida de Eva Perón, se iguale a develar el secreto de la historia política del país, lo que hace al uso (y abuso) de la figura y escritura de Walsh de una política y comprometida, a una historicista que escribe con palabras e imágenes, una historia romántica que pone como meta la redención de un origen.

La pluma de Rodolfo Walsh marca sin duda una herida imborrable en la escritura argentina. Siendo al mismo tiempo protagonista y testigo, el periodista se vuelve historiador de su presente (Galeano 9) que "...habla en nombre de la verdad, [y] denuncia los manejos del poder" (Piglia 14). La escritura de Walsh está impulsada por un "...*deseo de saber*, dramatizando la búsqueda de cierto conocimiento y/o desciframiento de un *enigma* por parte del narrador" (Kraniauskas "Rodolfo Walsh y Eva Perón: 'Esa mujer'" 108), en la que poco importa la reivindicación de los nombres propios, sino que lo que está en juego es la denuncia del mecanismo por el que se construye y concentra el poder.

---

<sup>173</sup> "Yo estuve ahí" repite constantemente este personaje a través de la historia.

Es por esta razón que cuando Walsh habla de Eva Perón, no busca a Eva Perón, sino que busca “...una muerta, un lugar en el mapa” (“Esa mujer” 10)<sup>174</sup>. Su escritura es una que desajusta la realidad, que hace aparecer lo reprimido, que nos tira en la cara el gasto improductivo<sup>175</sup> de una realidad cuya ficción ya no puede sostenerse porque *post scriptum* cae por su propio peso. Al hacerlo narrador de esta historia, la película convierte a ese historiador del presente en un historiador del pasado. El personaje Walsh, quien devela con su narrativa el enigma que es esa mujer, cambia la pregunta de su investigación periodística de ¿Cómo o qué sucedió con ella? a ¿Quién fue? Por lo tanto, Walsh se convierte aquí en un historiador-hagiógrafo, que crea una narrativa que con la ayuda de pruebas (fotos, filmaciones, audios originales, etc.) justifica la redención de esta presencia ambulante vía la encarnación. Esto hace a la metamorfosis de la intervención del escritor/periodista de una que interrumpe los mecanismos por los que se construye el poder que en su investigación devela una farsa insostenible, a una narrativa hagiográfica que avala la estructura de poder y su distribución de lo sensible, siempre y cuando su contenido de corte peronista redima y encarne esa presencia ausente, y con ello, el *ethos* y el *telos* (espíritu) de la nación. Para resolver el enigma que es Eva Perón, la narrativa está obligada a volver a recorrer la vida de esa mujer para mostrar la información que responda la pregunta por el mito. Con muchos saltos temporales, de estructura circular y contando las vidas de Eva y Walsh en montaje paralelo, la narrativa debe pasar por las

---

<sup>174</sup> El decreto 4161/56 de *La Revolución Libertadora*, impedía cualquier tipo de propaganda y representación del peronismo, con lo que no se podía mencionar el nombre de Eva Perón. Más allá de esta desviación, el sentido que aquí utiliza Walsh supera al personaje histórico.

<sup>175</sup> David Viñas compara la escritura de Walsh con otros casos como son el asesinato de Tupac-Amarú que deja rastros en Concolocorvo y Lavardén, el fusilamiento de Dorrego en la escritura de Lamadrid o las Matanzas de la “Campaña del Desierto” que pueden anticiparse en los textos de Mansilla. Para más ver “El ajedrez y la guerra” en *Nuevo Texto Crítico* N 12. 17-19.

etapas más importantes de su vida<sup>176</sup> y las vicisitudes de su cadáver<sup>177</sup> para descifrar su misterio.

La película comienza con una doble funeral y una simbología también doble que muestra su carácter melodramático. El primer funeral es el que se hace clandestinamente y sin honores mencionado anteriormente, que obliga a la pregunta por la historia personal del mito y cómo puede ser redimido. Esto nos lleva a la infancia de Eva y al funeral de su padre con el que comienza su historia, que al igual que en la película de Desanzo, marca a fuego la ilegitimidad de la futura líder. Por otro lado, al llegar a Los Toldos, nos reciben los dos símbolos que separan melodramáticamente la historia: el ferrocarril<sup>178</sup> (o tren) y los cuervos. El primero, (como Eva) está siempre iluminado y es el símbolo del progreso industrial que produce el peronismo: es el que conecta a Los Toldos con Buenos Aires, el que hace llegar la ayuda social a San Juan después de un terremoto (por el que se conocen Eva y Juan), es el transporte de Eva en la gira de reelección presidencial de Juan por el país y es el símbolo que explica la última escena de la película, como veremos más adelante. Los cuervos por su parte son los que melodramáticamente siempre tienen carácter negativo: están siempre oscurecidos, anticipan las muertes (entre ellas la de Walsh), no quieren dejar ir a Eva a Buenos Aires, permanecen cerca de Perón en el exilio y también aparecen en la última escena de la película. Estos dos símbolos muestran en la

---

<sup>176</sup> Infancia en Los Toldos (Provincia de Buenos Aires), ida a Buenos Aires y desarrollo como actriz de radioteatros, encuentro con Perón, militancia política, función en la *Fundación Eva Perón*, candidatura a la vicepresidencia, enfermedad y muerte.

<sup>177</sup> Embalsamamiento del cuerpo por Pedro Ara, robo del cadáver por la *Revolución Libertadora*, entierro en Italia, devolución del cuerpo a Perón en Madrid, vuelta al país y entierro en el Cementerio de la Recoleta por el *Proceso de Reorganización Nacional*.

<sup>178</sup> El ferrocarril o tren es uno de los símbolos más importantes del peronismo, junto con Eva Perón y “El Descamisado”. Sin embargo es él, los aviones Pulqui, las radios y las heladeras Siam, los símbolos del progreso peronista por excelencia, siendo el primero el más importante. Esto se observa por ejemplo, en las pinturas “El mundo se convierte” y “Eva Perón castiga al niño marxista leninista” de Daniel Santoro. Para más ver de Daniel Santoro *Manual del niño peronista*. Buenos Aires: La Marca, 2002.

primera y última escena (que son la misma) los dos extremos de la posición política: o rendirse a la vieja ley de la oligarquía que representan los cuervos que persiguen a Eva (que son los familiares de la familia oficial de su padre que se transforman cuando ella deja el sepelio) que la hace bastarda, o alcanzar el tren del progreso y la modernidad que legitiman a Eva, conformando una nueva ley de lo político.

Mediante al uso de estos dos símbolos, la hagiografía que nos cuenta Walsh devela melodramáticamente la idea que siempre sucedió lo mismo entre mismos amigos y enemigos<sup>179</sup> (Sigal y Verón 196). En su enfrentamiento, el peronismo es presentado por Walsh como la etapa superadora del liberalismo que recibe a Eva en Buenos Aires: “Eran tiempos oscuros, oscuros...El viejo régimen no terminaba de morir...lo nuevo pujaba por nacer de aquellas ruinas” nos dice Walsh anticipando al nacimiento del peronismo que refunda la nación (Seoane *Eva de la Argentina...*). Pero para que esto suceda, es necesario que la vieja ley sea suplantada por una nueva que habilite al matrimonio Perón a liderar a la nueva nación en su proyecto refundacional, o como dice Walsh: “Un país bastardo necesitaba, tal vez, a dos amantes bastardos dispuestos a desafiar a esa Argentina vieja y despiadada” (Seoane). Perón, al hacerse popular por su tarea en la Secretaría de Trabajo y Previsión, es encarcelado en la Isla Martín García, lo que lleva al levantamiento popular del 17 de Octubre de 1945. Este evento según la película no sólo es gestado por Eva desde las sombras<sup>180</sup>, sino que actúa como origen del nuevo régimen

---

<sup>179</sup> Cuando deciden meter preso a Perón y llevarlo a la Isla Martín García, lo que fuerza el levantamiento del pueblo que pide la excarcelación y vuelta de su líder al gobierno, Walsh hace una lista de enemigos: “Ni los Estados Unidos, ni los industriales, ni los militares querían a Perón. Me corrijo, le temían” (Seoane *Eva de la Argentina...*).

<sup>180</sup> Mariano Plotkin cuenta en *Mañana es San Perón* cómo rituales como el del 1 de Mayo y el del 17 de Octubre se “peronizan” haciendo de estos, rituales de inversión a rituales de refuerzo (56). Los segundos, son los constituidos cuando se solidifica la narrativa histórica del peronismo para reforzar el carisma del líder. En lo que respecta al 17 de Octubre, al convertirse ritual anual de refuerzo cuando es nombrado “Día

que incluye a aquellos provenientes de un “...subsuelo de la patria sublevado” que hasta el momento habían estado relegados al “...fondo de la historia”, haciéndolos actor político al convertirse en pueblo (Seoane). El 17 de Octubre marca el origen (*arché*) del peronismo y de una nueva nación, de una nueva ley que crea un nuevo consenso, que es representado en la película de dos maneras.

La primera, es que la creación del pueblo que se produce por la relación afectiva con su líder que sigue la verticalidad del poder pastoral. Siguiendo la estética narrativa del peronismo que ya hemos analizado en el capítulo anterior con las películas de Desanzo y Schroeder, *Eva de la Argentina*...utiliza también un montaje de plano y contra-plano entre pueblo y líder al que Jon Beasley-Murray llama “efecto cinematográfico” (ver figuras 27 y 28, *Posthegemony* 243) que mediante a un “efecto balcón”, genera una relación afectiva entre multitud y su líder. Esto convierte a la multitud en pueblo cuando tiene una relación simbiótica con su representante, ya que la multitud delega su poder en el líder pero él también conforma al pueblo, “...porque así fue nombrado por Perón desde los balcones de Plaza de Mayo” (Sigal y Verón 130). Para Beasley-Murray esto genera una transferencia de poder en el que convierte al poder constituyente de la multitud en poder constituido del pueblo al que el líder asegura representar (244). Esto conforma una estructura afectiva de poder pastoral que responde al “modelo de llegada” que como hemos dicho más arriba, habilita a Perón y a su doctrina a ubicarse a un nivel de verdad y suspender (o vaciar) lo político, evacuando la posibilidad del desacuerdo. El 17 de Octubre es origen (*arché*) de lo común que actúa como punto de partida del progreso del espíritu de la nación.

---

de la lealtad peronista” o día de la lealtad al líder según Plotkin (64), convierte a Eva de espectadora a creadora del levantamiento popular (39, 68).



Figuras 27 y 28: Perón le habla al pueblo el 17 de Octubre de 1945.

Por otro lado, la misma escena concluye con la unión entre Juan Pueblo o “El Descamisado” (símbolo representativo del pueblo peronista) con la Justicia Social, en una escena análoga a *La creación de Adán* de Miguel Ángel (ver figuras 29 y 30). Esta imagen encuentra un doble sentido. Por un lado, al remitir a la pintura de Miguel Ángel que representa al “Génesis” de la Biblia, ella enfatiza que este evento es el origen (*archê*) no sólo del peronismo sino de una nueva política que incluye al pueblo como actor y beneficiario de la política nacional, como no había sucedido antes. Para redimirlo, se vuelve imperioso reanudar la estructura afectiva de poder pastoral creada por el “efecto cinematográfico”, como explicamos anteriormente. Por otro lado, la inclusión del pueblo se da vía la Justicia Social, lo que representa a este acontecimiento al mismo tiempo como origen y como derrotero que progresa al expandir las “conquistas sociales” de las que el pueblo se ve beneficiado, más tarde presentadas en la película acompañadas de la marcha peronista a ritmo de salsa.



Figura 29: Juan Pueblo y la Justicia Social dan nacimiento al peronismo y a una nación.

Figura 30: *La creación de Adán* de Miguel Ángel.

Por lo tanto, esta escena representa al 17 de Octubre de 1945 como origen o la re-fundación de una nueva nación en la que el peronismo arriba para hacer un quiebre con el pasado, en el que Perón llega para interrumpir la opresión de la oligarquía (Plotkin 70, 126-7), cuya política ahora incluye al pueblo vía la Justicia Social. La llegada del peronismo es la construcción de un consenso que produce por primera vez una “democracia formal” (Rozitchner 156) que instaura y sutura esta relación de poder vertical, pero nunca enfatiza sus propias limitaciones (Plotkin 200). El 17 de Octubre es quien inaugura como origen (*archê*) el progreso de un espíritu que da sentido y dirección a la nación para completarlo, es quien viene a suplantar lo viejo como dice Walsh: “Yo estuve allí...cuando en verdad comenzó todo...Habían comenzado todo, pero al mismo tiempo todo continuaba...todos juntos desafiando este modelo que los desafiaba” (Seoane *Eva de la Argentina...*).

Esta escena marca al mismo tiempo un origen (*archê*) y un programa (*telos*) que indica cómo redimirlo. La Justicia Social aparece como mecanismo de inclusión del pueblo al campo de lo político, pero que hace a una distancia entre la obtención de bienes y derechos como una dádiva proveniente del conductor y en “relación humillante” de poder, que demanda la pérdida de su voz (Rozitchner 307, 286). Su redención se produce por la reanudación constante de la misma estructura afectiva pastoral-arborescente del peronismo, cuya redención demanda fidelidad a un origen compartido por la comunidad que organiza las relaciones sociales y políticas. Esto limita lo político a la *archipolítica*: a convertir en ley ese origen compartido y a constantemente re-estructurar la división de lo sensible que organiza esta relación original, convirtiendo a la *archipolítica* en

*archipolicia* ya que suspende la política entendida como desacuerdo, reduciendo a la relación entre representante y representados a una sola estructura de poder original construida a partir de la llegada del líder. Por lo tanto, cualquier conquista social depende de su presencia y a la redención del origen, siendo obligatoria la reconstrucción de la misma relación afectiva, haciendo carne en su cuerpo la satisfacción de deudas del pasado.

Después de esta escena, la película muestra de qué manera (con la ayuda de pruebas originales como fotos, filmaciones, audios, etc.) el peronismo materializa el progreso de ese espíritu y de cómo la Juventud Peronista (en el presente de la historia) era quien quería reivindicar su origen continuando su proyecto. Por otro lado, también se muestra cómo el liberalismo enemigo es quien en repetidas ocasiones interrumpe el progreso de este espíritu (inevitable en última instancia) y cómo Perón sin Eva, quien mediaba con “un puente de amor” entre él y el pueblo, es incapaz de continuar el progreso de ese espíritu. Si la escena del 17 de Octubre es la que muestra el origen del peronismo como el de una nueva nación, las últimas dos escenas son las que describen la meta del nuevo discurso histórico del Kirchnerismo.

La película termina con la muerte simultánea de los dos personajes principales de la historia, que por un lado indica cómo la enfermedad de Eva le impidió conseguir la vicepresidencia para volverse ley y dejar de ser una bastarda. Por otro, el asesinato del escritor muestra cómo la generación del setenta y la resistencia peronista se vio impedida (por la fuerza) de continuar el programa de la líder que es también el de la nación, en manos de la última dictadura militar. Ambas muertes muestran el enclave entre sangre y tiempo que hace a la suspensión del progreso de este espíritu inaugurado por el



peronismo. El tiempo es el que elige Perón y que Eva no tiene a causa del cáncer de útero<sup>181</sup>. La sangre, es la derramada por las generaciones sacrificadas en manos del liberalismo<sup>182</sup>, entre las que se encuentra por excelencia, la del peronismo perseguido y aniquilado por el terrorismo de Estado de la última dictadura militar. Lo que se observa en ambos casos por razones diferentes es que el progreso de ese espíritu de la nación, que encuentra su máxima expresión en el peronismo liderado por Eva, es interrumpido por el liberalismo y la complicidad militar. Tanto la muerte de Eva como la represión militar lleva según Walsh, a silenciar a miles de incorruptibles seguidores del peronismo y a imposibilitar la continuación de su legado. El contexto del periodista es uno que vive en el “modelo de partida” en el que el personaje Walsh investiga la muerte de Eva y el desciframiento de ese enigma, que lo lleva a su conversión al peronismo. Su “...viaje al peronismo [que] comenzó con una ofensa, con un enigma ¿Qué habían hecho con ella?”, obtiene en una narrativa hagiográfica (¿quién fue?) cuya respuesta hace de Eva como dice Walsh “...la clave del tiempo pasado y el tiempo por venir” (Seoane *Eva de la Argentina...*). Su cuerpo enterrado sin honores, deja un espacio vacío que genera deudas, y con ello a un espíritu de la nación y a su máximo agente, a la espera de ser redimido. El espíritu de la nación encuentra en el peronismo liderado por Eva su mejor expresión, y en los acontecimientos develados por la investigación histórica, la narrativa única que justifica a su redención y progreso como obligación, como dice la última frase de Walsh en la película: “La historia no se olvida, no se olvida, jamás se olvida” (Seoane). La

---

<sup>181</sup> Walsh describe la cautela de Perón a no darle la vicepresidencia a Eva para su reelección luego del fallido golpe militar: “Perón prefirió el tiempo. Ella no tenía tiempo”.

<sup>182</sup> Aquí Walsh junta la sangre derramada de los jóvenes peronistas que juraron vengarse de los bombardeos de Plaza de Mayo en 1955, los fusilados del 56 (que sirve de base para *Operación Masacre*), a los torturados por las dictaduras y a los que prometían una rebelión sin fin al saber del ultraje que había sufrido el cadáver de Evita.

solución del enigma devela una deuda a la espera de ser saldada, pero ¿cómo? La respuesta a este interrogante se encuentran en la última escena de la película.

Luego de la muerte de Eva que coincide como montaje paralelo con la del narrador, se observa a un pueblo huérfano en duelo por la pérdida de su líder al igual que en el final de la película de Desanzo, como manda el “modelo de partida” (ver imágenes 31 y 32). Sin embargo el nuevo discurso histórico le da un nuevo final a esta narrativa que remite al presente político, que interrumpe el duelo por hacer carne ese espíritu como manda el “modelo de llegada” y a su reconstrucción del consenso. El pueblo en duelo que se muestra durante la marcha de las antorchas<sup>183</sup> (en la segunda somos ojo de cámara perteneciente a ese pueblo) muestra que el “efecto cinemático” ya no es necesario, ya que la relación entre pueblo y líder ya fue efectuada. Aquí el pueblo llora a quien como pastor prometía su salvación, dejando vacío su lugar y a su pueblo a la espera de quien lo ocupe como indica el “modelo de partida”, enfatizando una crisis de representatividad. Sin embargo, la interrupción de ese duelo sucede en la siguiente escena que vuelve a utilizar dos estrategias narrativas de la estética peronista para la consolidación de la misma estructura de poder pastoral.



Figuras 31 y 32: imagen real y ficticia de la “marcha de las antorchas”

<sup>183</sup> Esta fue una marcha que se hizo espontáneamente luego de la muerte de Eva Perón el 29 de Julio de 1952. Quienes acudieron lo hicieron con antorchas en duelo en la Plaza Miserere, donde había un gigantografía de un retrato de Eva (ver figura 31). Desde entonces, las marchas de las antorchas se han vuelto a hacer pero erráticamente, para conmemorar la muerte de Eva o su natalicio en algunos casos.

La última escena de la película vuelve a la primera en su narrativa circular, ya que como dice Walsh con su primera frase de la película, al igual que lo entiende la matriz histórica peronista, “La historia se repite con la sinuosidad de la tragedia” (Seoane *Eva de la Argentina...*). Aquí, Eva es echada del sepelio de su padre y luego perseguida por su familia legal que se convierten en cuervos. En su intento de fuga, la pequeña Eva se encuentra entre ser atrapada por los cuervos del viejo régimen o alcanzar el ferrocarril del progreso, lo que no puede hacer sola. En este momento la narrativa vuelve a utilizar lo que Beasley-Murray llama “efecto cinemático”, aunque no como un “efecto balcón”, para transferir el poder de la multitud a los líderes por que ello ya está hecho, como muestran las dos imágenes del funeral de Eva (volver a las figuras 12 y 13). El problema no es reconstruir la estructura afectiva del peronismo entre pueblo y pastor, sino justificar el hecho que la llegada de esta nueva líder es la encarnación que toma lugar de la anterior, redimiendo el origen de su política y haciendo progresar su espíritu. Ello se da por un “efecto cinemático” del “efecto cinemático”. Esta transferencia de poder ya no es entre multitud y líderes como antes, sino entre una Eva niña que quiere alcanzar el ferrocarril del progreso que la saque de su pueblo natal, y otra Eva adulta que es la que la incluye en él. El plano y contra-plano (ver imágenes 33 y 34) antes utilizado entre pueblo y líderes, es ahora utilizado entre ex y futura líder, lo que hace a la transferencia de ese poder constituido de una a otra ya que la segunda (quien claramente puede asociarse a la presidenta Cristina Kirchner) ocupa el lugar de la primera haciendo carne este espíritu convertido en ley: “By performing Eva, they are constructing a teology and linking the past, their present, and their –and “their” people’s–future” (Auyero *Poor...* 148).



Figuras 33 y 34: Eva Perón ayuda a otra Eva niña a subir al ferrocarril.

La segunda estrategia de la estética narrativa peronista que es utilizada en la última escena de esta película, es lo que Beasley-Murray llama “luz cegadora”. Para él, el “efecto balcón” que convierte a la multitud en pueblo no sólo se crea por la narrativa que produce el “efecto cinematográfico”, sino también porque la líder absorbe la energía de la multitud generando como respuesta una luz que iguala o hace homogéneos a sus componentes, convirtiendo a la multitud en pueblo (“Luz cegadora...” 54). Al igual que sucede entre Juan Pueblo y la Justicia Social en la escena del 17 de Octubre, esta luz aparece cuando una toma de la mano a la otra para incluirla en el tren (ver imágenes 10 del 17 de octubre, y 35). Este contacto no sólo muestra la transferencia de poder de una Eva a otra, sino también su fundido a blanco como “luz cegadora” (*lux in tenebris*), homogeniza a la multitud de espectadores que estamos del otro lado de la pantalla, haciéndonos iguales y convirtiéndonos en este nuevo pueblo que dirigido por la nueva líder (pastor) que ocupa el lugar de la anterior, haciendo carne el espíritu de la nación que redime su proyecto político y el origen común de la comunidad. Es aquí cuando el nuevo discurso histórico del Kirchnerismo le da una nueva vuelta de tuerca a la narrativa histórica del peronismo, haciéndolo pasar de la espera inmóvil que propone el “modelo de partida” para convertirse, vía la encarnación, en “modelo de llegada”.

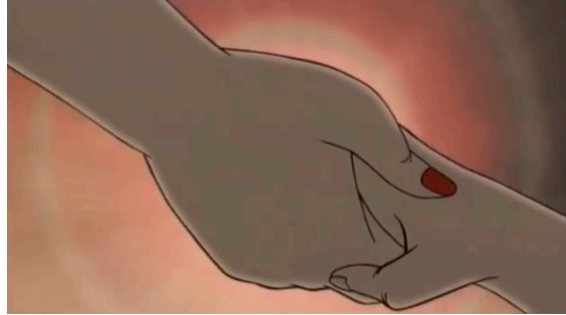


Figura 35: Eva toma la mano de la Eva niña y la incluye en el ferrocarril.

Por último, esta escena al igual que la del 17 de Octubre anteriormente analizada, también muestra un plan o un programa. El ser ingresada en el ferrocarril, la aparición de la niña Eva promete materializar la deuda no cumplida de la modernidad y el progreso del espíritu de la nación que es el progreso mismo. El ferrocarril como símbolo de progreso e industrialización ha actuado siempre en la nación argentina desde su fundación, como símbolo superador de lo salvaje en su supresión de distancias, que promete actuar como “...nivelador de las clases sociales” (Sarmiento citado en Ferrer, 70). La llegada de esta nueva líder re-encauza las fantasías de progreso de inclusión indefinidas sin excedentes, que es y ha sido la idea con que se fundó la nación argentina<sup>184</sup>, pero que desde el punto de vista histórico del peronismo, sólo él ha sido capaz de hacerlo progresar. Por lo tanto la llegada, hace a la continuación de un mandato trascendente, lo que promete la mutua salvación de pueblo y líder, siempre y cuando se respete la organización de poder que ubica a la líder como conductora de un pueblo reducido a una “dependencia infantil” (Rozitchner 336).

En suma, esta película nos muestra en su narrativa histórica cómo puede justificarse al presente político como la continuación de un espíritu por la encarnación que responde al “modelo de llegada” peronista, haciendo carne una plenitud ausente

---

<sup>184</sup> Plotkin enfatiza que el proyecto peronista era tan liberal como al que se oponía. De ahí que el nombre de los ferrocarriles Mitre y Sarmiento no se hayan cambiado (126).

(Laclau “On the Names of God” 48) que hace a la construcción de una hegemonía que satisface parcialmente una “plenitud mítica” inalcanzable. La narrativa histórica propone una continuidad que en el presente redime un origen (*archê*) que se encuentra en el evento que hace nacer al peronismo y que continúa con la resistencia y juventud peronista durante los años setenta, viéndose interrumpido su progreso por el enemigo liberal. Esto hace a un entendimiento melodramático del pasado (metafóricamente representado entre cuervos y ferrocarriles) que divide a la política en sectores antagónicos históricamente enfrentados porque siempre sucedió lo mismo, que limita a lo político a una estructura pastoral de poder de contenido peronista, sin aparente excedentes ni alternativas. Para ello, se utiliza la voz y escritura (ahora) historicista de Rodolfo Walsh, quien encuentra al final de su investigación (con la ayuda de pruebas), que en la historia personal de Eva Perón se encuentra la solución al enigma de la política argentina tanto en su pasado como en su porvenir. Esta escritura romántica del pasado que propone el personaje Walsh, muestra que ese origen común que refunda a la nación, también le da dirección a la comunidad que sólo se puede llevar a cabo con la llegada de una nueva líder que tome el lugar de la ausente, para continuar este proceso inevitable. Sin embargo, ello tiene como consecuencia la reanudación de una misma estructura pastoral de poder típica del peronismo, cuya política del origen o *archipolítica* reanuda el consenso mediante la reconstrucción del mismo lazo afectivo entre pueblo y líder que impide la política como desacuerdo, ya que reduce al primero a la posición de *infante* sin voz política. Esta estructura se produce a nivel político, como también a nivel histórico-narrativo, ya que los eventos del pasado que crean un nosotros común, está sostenido por este “yo” del relato (Walsh) que elimina la voz del pueblo ya que este último, habla falsamente

(Rancière *The Names...* 17-8). La pastoral de la líder (mesías) está justificada no sólo por el origen político del peronismo, sino también por la investigación del periodista, cuya narración de estructura también pastoral (pedagogo) reproduce la misma estructura afectiva que, mediante la redención del origen, cancela la voz del pueblo y con ello su capacidad política. Esto hace que este texto sea componente de una nueva discursividad histórica *archipolítica* que actúa como *archipolicia*. El nuevo discurso histórico tiene como objetivo justificar al actual bloque hegemónico como si fuera la redención, por la encarnación, del espíritu de la nación. Pero él tiene como necesidad la anulación (o vaciamiento según Sigal y Verón) de la política como desacuerdo.

**A modo de conclusión: ¿Por qué un nuevo discurso histórico? La construcción de un pueblo por el control del tiempo.**

Como hemos visto, el nuevo discurso histórico del Kirchnerismo no propone algo nuevo en materia de contenido ni forma. Al igual que se hace desde el primer peronismo, el nuevo discurso histórico producido desde el Estado vuelve a hacer una narrativa, que de forma romántica, busca redimir un origen como meta política, deseando alcanzar así una “plenitud mítica” inalcanzable (Laclau *La razón...* 143). Ello lo hace mediante la construcción de un simulacro de guerra que enfrenta fuerzas antagónicas que se presentan como si siempre hubiesen estado en disputa. Sin embargo, el real objetivo no es la victoria de una fuerza sobre otra, sino la construcción de una estructura de poder pastoral al que el discurso histórico sirve para sostener sin la presencia del líder (“modelo de partida”) o para ampliar o extender su poder cuando se hace presente (“modelo de llegada”). De cualquier manera, siempre el objetivo es el de la creación de un pueblo que demanda la conducción del líder, reduciéndolo a la posición de infante para quitarle su

cuerpo y voz, y con ello, anular la posibilidad del desacuerdo. Tanto narrativa histórica como modelo pastoral de poder, demandan la anulación de la voz del pueblo al que pastorean, construyendo un lazo afectivo entre líder y pueblo que impide cualquier otro. Esto hace del discurso histórico una herramienta útil para la subjetivación política en su función conservadora, actuando policíacamente ya que reduce la discusión a la calidad del líder en pos de la redención de un origen, y anula la posibilidad de juzgar o re-pensar la estructura de poder y su relación afectiva entre sujetos, más allá de su incansable reconstrucción iterativa de lo mismo.

El peronismo fue y sigue siendo el exponente más claro de la teoría populista de Ernesto Laclau. Sin embargo, cada uno de los peronismos ha gobernado en circunstancias diferentes. Lo curioso es explicar su reiteración y por qué sigue siendo la mayor fuerza política en el país desde su nacimiento. Esta capacidad de retorno y adaptación a diferentes contextos sociopolíticos sólo puede explicarse por su habilidad de remover elementos y estructuras más profundas, como por ejemplo el complejo de Edipo o una religión de Estado, como explican Rozitchner y Plotkin respectivamente. Aquí la teoría que sostenemos es que él da una explicación del pasado por la cultura, que reitera una estructura de poder pastoral en la que el líder se viste de salvador (mesías) de su pueblo a su llegada y que llega para conservar el orden e imposibilitar el cambio. En otras palabras, la llegada del mesías que opera como pastor, nombrado así por la narrativa histórica, impide el mesianismo. Sin embargo, el pastor no es el soberano.

Para Foucault “El pastor es quien hace la ley, en cuanto se encarga de distribuir el alimento, dirige el rebaño, indica la buena dirección, [y] dice cómo deben acoplarse las ovejas para tener una buena progenie” (163). Sin embargo, “¿quién manda? Un rey, por



supuesto” (169). Esto quiere decir que el pastor organiza y se justifica en ese lugar de conductor porque lo hace de manera mística, es él quien gobierna haciendo leyes (139-40). Por otro lado, el soberano es el rey que ejerce su poder de modo imperial, lo que hace a la diferencia entre pastor y soberano, la que existe entre Cristo y César (187, 189). Pero ¿quién es el César que es soberano? O para ponerlo en otros términos: ¿Quién gana y quién pierde de la constante reiteración de la misma estructura de poder pastoral? ¿Cómo, para quién y en qué momento es útil esta narrativa histórica?

Para Rozitchner, la estructura de poder duradera que ejerce el peronismo no hace otra cosa que favorecer al capital. La guerra simbólica que se produce en los contenidos culturales, puestos al servicio hoy de explicar el pasado y al presente como su continuación, sofoca y amortigua la lucha de clases, por lo que el peronismo no puede ni quiere resolver las contradicciones del capital, ni es capaz de interrumpir el mecanismo de producción capitalista (305). En palabras de Rozitchner, la realidad de la lucha no es “...entre obreros y capitalistas, sino entre un capitalismo que no ve su propio desastre y otro “progresivo” y desarrollista que trata de imitarlo”, “Ambos, peronistas de derecha y antiperonistas de derecha, estaban en lo mismo contra el enemigo principal: la izquierda” (396, 266). La (re)aparición del peronismo no es sólo funcional a su propia utilidad, sino a una estructura de poder en el que lo político se reduce a una relación afectiva que sostiene y extiende la desigualdad y el espectáculo de una democracia liberal y representativa que como sabemos, sirve al desarrollo y concentración del capital. Este lazo se hace con el objetivo de impedir la práctica de libertad libidinal de los cuerpos, dirigiéndola hacia el líder en una consolidación simbólica para consumir sus fuerzas (332), que bajo la idea de progreso e inclusión indefinida, manifiesta una organización

disciplinaria de la pastoral peronista. Ella siempre apunta a una “plenitud deseada” (mítica), pero que aparece como promesa futura (333). Esto hace a la reanudación *ad infinitum* de la misma estructura que genera un lazo afectivo populista entre pueblo y líder que es igual a la que existe entre explotador y explotado en el proceso de producción capitalista. En otras palabras, para Rozitchner, el peronismo y el capitalismo tienen una estructura de explotación común. Sin embargo, el filósofo argentino piensa esto en y con la etapa industrial del capital. Entonces ¿cómo puede explicarse que el peronismo siga siendo la primera fuerza hegemónica de la democracia liberal-representativa, cuando el paradigma del capital ha cambiado?

Desde la última dictadura militar y profundizándose desde la última década del siglo pasado, tanto Argentina como otros (sino todos) países Latinoamericanos, comienzan a tener como consecuencias del neoliberalismo y el capitalismo financiero, la falta de beneficios por el desmantelamiento del Estado de Bienestar, desempleo masivo, aumento de violencia y consumo de drogas, mal-empleo (desregulado, sin beneficios), desigualdad crónica y estructural, marginalidad, fragmentación, aumento de pobreza e indigencia y des-proletarización, entre otros (Auyero *Poor...*30-44). La disolución del sector industrial y el desempleo<sup>185</sup> masivo a causa del cambio del paradigma del capital, lleva a otro nivel la idea de ejército de reserva de Marx, como también demanda un nuevo tipo de organización de base para la materialización de demandas sociales más allá de los sindicatos. Es aquí donde operan, funcionando de manera simbiótica, las estrategias simbólico-culturales y el sistema de beneficios del peronismo. Ambos apuntan a aumentar la popularidad del movimiento por la cooptación de sectores (no) organizados

---

<sup>185</sup> La des-proletarización en Argentina desde 1981 hace que el 2006 encuentre un aumento en la población de villas miseria de más de 220%. Aunque más tarde bajen los números de pobreza, la segregación y la desigualdad persisten haciéndolas estructurales (Auyero *Patients of the State* 36-7).

como lo son los sindicatos, donde el peronismo encontró su primera y más fuerte base de poder durante décadas (Plotkin 192, 136). Su “consenso pasivo” es producido de maneras no violentas por un “clientelismo político” en el que se satisface necesidades básicas para la subsistencia y (re)producción de sectores sociales, cuya construcción identitaria es útil en su sostenida indigencia (Auyero *Poor...42*, 191). Según Javier Auyero, Argentina hereda en el siglo XXI la estructura de “clientelismo político”<sup>186</sup> desarrollada por el peronismo por una compleja y vertical red informal de premios a cambio de favores, que forma y refuerza una serie de representaciones culturales compartidas (11, 13). El cambio del paradigma del capital desestructura el Estado de Bienestar como garante de beneficios sociales y al sector industrial, donde el peronismo encontraba su mayor apoyo político, aunque también potencialmente su mayor amenaza, ya que era el sector más fuerte y organizado de cara al cambio social. Esto hace al “clientelismo político”, la forma por excelencia “...para despojar a la clase obrera de su propio discurso y de su voz” (Rozitchner 489). El peronismo coopta individuos al precio de la satisfacción de necesidades básicas, reforzando la misma estructura de poder pastoral, siendo el líder el garante la salvación del pueblo.

El capitalismo industrial y su organización (línea de montaje) disciplinaban al trabajador por el control del tiempo. Una de las claves (sin descartar otras) es la división y mecanización del tiempo, haciendo del reloj mecánico una de las tecnologías más importantes, ya que crea una segunda naturaleza que habilita una dominación militar que sincroniza el ritmo y las relaciones de los hombres (Mumford 13, 14). Como indica su

---

<sup>186</sup> Auyero muestra con diferentes casos cómo se ejerce esta política, como por ejemplo asistir a eventos del partido a cambio de gorros, remeras o comida (6). Para más sobre clientelismo político ver de Javier Auyero *Poor People's Politics*. Durham; London: Duke UP, 2000 y *Clientelismo político*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2004.

estructura industrial original, el peronismo también se hacía beneficiario de este control del tiempo, demostrado por ejemplo, en uno de sus lemas más famosos: “De la casa al trabajo y del trabajo a la casa”. Pero ¿qué sucede cuando el capitalismo ya no dirige sus fuerzas al pleno empleo sino al desempleo masivo y a la abstracción del mismo? ¿Cómo sostener la idea del control sobre los sujetos peronistas cuando no hay trabajo? En esta nueva etapa del capital, el peronismo y su estructura de poder siguen triunfando por la creación de una narrativa pedagógica que construye una subjetividad política militante pero no disidente, y ello también lo hace por el control del tiempo, aunque el arco de movilidad ya no sea entre el trabajo y la casa. Las nuevas condiciones del capital y el desempleo masivo, arrastran a grandes sectores de la población (especialmente en estratos más bajos) a someterse a esta relación de dependencia piramidal de satisfacción de necesidades inmediatas, en la que se juega la subsistencia (Auyero *Poor...21*). La estructura clientelar de beneficios que vuelve a hacer del líder pastor y garante de la satisfacción de necesidades básicas, será la herramienta privilegiada del peronismo en esta nueva etapa del capital, a la hora de volver a controlar el tiempo como lo demuestra Javier Auyero en su libro *Patients of the State* (2012).

En este trabajo Auyero analiza cómo el peronismo controla el tiempo mediante una política clientelar y manipulativa cuya clave es la dimensión simbólica que reanuda constantemente una estructura de arreglos de apariencia perenne (*Patients of the State 2*). Para el sociólogo, la dominación de estos sujetos por la nueva organización del capital sucede por la construcción de un proceso cultural que es efectivo de forma sutil porque moldea subjetividades en esta estructura de poder. La espera que tienen que hacer sujetos

de los estratos sociales más necesitados<sup>187</sup> para que el Estado satisfaga necesidades básicas, hace a un necesario sometimiento de los potenciales beneficiarios que no sería posible sin la ayuda de la producción cultural (histórica). La reanudación de la estructura de poder clientelar tiene como objetivo principal crear una subjetividad de cliente que responda a esta estructura de lo político. El arco de espera que se produce entre la promesa de la satisfacción de la necesidad (y/o demanda) y su concreción, hace para Auyero a una espera dominada por la voluntad del otro. Ella es una espera esperanzada que crea una victoriosa estrategia de dominación en su control de tiempo, que enmudece el desorden civil, diluyendo el poder del desacuerdo (4, 15, 134). Al igual que en la fábrica, el tiempo controla a los sujetos en una tensión de baja intensidad que mantiene una relación vertical de poder que evita el enfrentamiento sin la necesidad de represión, sino que los domina por estos “tentáculos invisibles”, reanudando la normalidad de una estructura de dominación: “...every day political domination is what happens when nothing apparently happens, when people *just wait*” (34-5, 19). Esta estrategia de espera nos muestra, una vez más, cómo el peronismo crea una estrategia populista y policíaca que mantiene la estructura y distribución de lo sensible, de manera que crea una subjetividad política enmudecida, cuya subsistencia depende de la obediencia en una “relación humillante” con el líder gestor de dádivas (Rozitchner 286).

La construcción de la esperanza por el cumplimiento de una promesa (dádiva, derechos sociales, justicia social, etc.) hace a un consenso pasivo, ya que el sistema simbólico producido de una narrativa histórica Kirchnerista la renueva cuando se muestra

---

<sup>187</sup> Vale la pena aclarar que este estudio sobre el control del tiempo para la satisfacción de necesidades por parte del Estado, Auyero primero lo estudia en el RENAPER (Registro Nacional de Personas) que es común a todos los ciudadanos, aunque luego extiende su investigación a otras instituciones donde sólo se encuentra la relación entre Estado y sectores más necesitados, como en los planes de vivienda, por ejemplo.

a sí mismo como heredero del peronismo, quien hace carne la promesa de su retorno y la satisfacción de demandas acumuladas<sup>188</sup>. Los contenidos culturales crean un sistema pedagógico y educativo vertical que explica el pasado y su conexión con el presente, haciendo de la subjetividad que recibe la narrativa, alguien que sólo puede ser parte de un coro o hacer ruido. El discurso histórico que narra cómo el presente es la redención del origen de la comunidad funciona para una cohesión social que sutura (como policía) las formas de hacer y de pensar, que fabrica una subjetividad política sobria y moderada (*sôphrosunê*). Ella sigue según Rancière, la virtud del artesano que sólo se preocupa por sí mismo que lo ubica más allá de la escritura, lo que en última instancia se revela en el control del tiempo: “The *sôphrosunê* of the artisan is identical to their ‘lack of time’” (*Disagreement* 67). Es esta misma subjetividad sin voz (escritura) ni tiempo, la que se encuentra a la espera de la satisfacción de necesidades que depende de la llegada del líder. Es aquí donde opera el poder conservador de este discurso histórico.

Si la subjetividad que crea esta *archipolítica* no puede desestabilizar su distribución de lo sensible, esta estructura *archipoliciaca* sólo puede reanudar de forma iterativa la misma estructura de poder y el mismo sistema (democracia liberal-representativa) que le permite al peronismo ganar siempre, ya sea por su retorno o por su perpetuación en el poder (Rozitchner 303, Auyero *Poor...* 123). El peronismo siempre consigue el número para ganar porque es el inventor de este juego (181). Por lo tanto, la funcionalidad del discurso histórico por la vía de la producción de contenidos culturales funciona tanto antes como después de la llegada del líder, teniendo como objetivo la

---

<sup>188</sup> Vale recordar que la teoría del populismo de Laclau nunca habla de la satisfacción de demandas, sino de su estrategia retórica para la agrupación de las mismas en una cadena equivalencial de demandas sociales que identifica a quién se pone bajo tal o cuál significante vacío como, quien (*à la* Tocqueville) promete ser quien las satisfaga. De esta manera, la clave no está en satisfacer las demandas, sino en reunir las e identificarse como la promesa de su satisfacción para tomar el poder estatal.

reconstrucción de la promesa (y la esperanza) para reanudar una estructura de poder desigual que vuelva a sentir (re-sentir) esa relación original con el líder que calla e inmoviliza al pueblo que construye, haciendo de su política populista "...a political anti-politics, or a politics expressed in antipolitical ways" (Beasley-Murray *Posthegemony* 27). Esto explica el por qué de la reaparición del peronismo y de su símbolo preferido: Eva Perón. Como "dama de la esperanza" y "jefa espiritual de la nación", ella es funcional a un tipo de relación afectiva y la justificación del poder, que ahora por la vía encarnativa, vuelve a crear "...un estado no diferenciador" (Beasley-Murray "Luz cegadora..." 27). La reaparición fetichizada de Eva Perón produce una organización simbólica de lo acontecido y una estética de la política, en la que ella aparece como mediación cultural que apunta a la negociación de la hegemonía y de su Estado moderno (Kraniauskas "Political Puig..." 124, 131). La trama que escribe esta narrativa apunta a una eficacia pedagógica para la construcción de un sujeto específico como consecuencia de esta mirada al pasado y de esta forma del uso representacional de la estética. La omnipresencia del símbolo Eva Perón, renueva encarnado la esperanza del cumplimiento de promesas no cumplidas de la democracia liberal, y con ello, un sentido común (consenso) que redime su origen y el derrotero de su espíritu, suprimiendo la voz política de un pueblo construido para nunca dejar de ser niño (*infans*). En suma, Eva no aparece con la intención de un cambio, sino con la idea de re-crear lo mismo.

La llegada del líder, reanuda el consenso al poner las cosas en orden. Ella hace de la reanudación de lo político entendido como una "...paz política sin guerra y sin violencia que es, para la nación o para la clase dominada, la aceptación de la dependencia y el sometimiento" (Rozitchner 155). La aparición del líder en política, que se inicia y

reanuda constantemente desde el 17 de Octubre, lo hace garante de una “democracia formal” (156), o en otros términos, lo hace garante de las formas. A esta conservación (cúmulo de instituciones, etc.) de la democracia liberal por el consenso, Rancière lo llama “posdemocracia”, ya que para él consenso y democracia son opuestos (*Disagreement* 95). La democracia no puede ser sinónimo del consenso para el filósofo francés porque ella es “...a singular disruption of this order of distribution of bodies as a community that we proposed to conceptualize in the broader concept of the police. It is the name of what comes and interrupts the smooth working of this order through a singular mechanism of subjectification” (99). En otras palabras, para Rancière la democracia no puede co-existir con un origen (*arkhê*) que organice a los cuerpos y las formas de pensar y hacer (*Dissensus* 31). Podríamos arriesgar a decir que la lógica histórico-mesiánica del peronismo que hace a la reanudación de una democracia formal y consensual mediante la llegada del líder, y a la reconstrucción de un lazo afectivo pastoral entre él y su pueblo, es y ha sido siempre posdemocrática ya que demanda la obediencia cómplice (moral de soldado) y la necesidad del silencio de este sujeto político e histórico como consecuencia de una sospecha que cae sobre él (Rancière *The Names...* 99). Esto nos hace dudar de la coexistencia entre peronismo y democracia, ya que por “política” entiende que es un trabajo psicológico al servicio de la dominación, más allá de haber sido el sistema o movimiento político más progresista e inclusivo que el país jamás haya tenido. En otras palabras, por más necesarias y/o igualitarias que sean, las políticas (*policies*) implementadas del peronismo no deben ser confundida con su estricta política (*politics*) a-política.



Como hemos visto, esta estructura de poder no sólo ha sido útil a una forma posdemocrática del consenso y la acumulación financiera del capital, que no sólo conserva su vitalidad sino que puede arriesgarse a decir que está más fuerte y consolidada que nunca, ya que si este pueblo o multitud toma la palabra como lo hizo en el 2001 en un nuevo pedido de administración como dice Lewkowicz, sólo lo hizo para reanudar una misma política que le quita su voz. “Que se vayan todos” es el pedido de retorno del peronismo, o la toma de la palabra para renunciar a ella. Este grito fue un reclamo apasionado por la presencia de un padre, pero de uno nuevo que cumpla su función de pastor de esta organización vertical de poder. Pero el peronismo, fiel a su costumbre, se supera a sí mismo: no sólo entrega un nuevo padre, sino también una nueva madre, una que intenta satisfacer la necesidad de la vuelta a la unión original. Pero al mismo tiempo, su retorno que promete la satisfacción de demandas acumuladas a la llegada del líder, sólo puede garantizar la concreción de la promesa de su retorno en el futuro al reanudar la misma estructura de poder pastoral, mediante la creación de su *habitus* de estructura-estructurante (Auyero *Poor...*214, Beasley-Murray *Posthegemony* 53). La revitalización de esta estructura de poder que depende de la producción de contenidos culturales, no sólo genera una continuidad con el pasado sino que no puede garantizar otra promesa más que su vuelta en el futuro: “As Perón liked to say, he had won the first election with the vote of men, the second with the woman’s vote, and he would win the third with the support of the children” (Plotkin 192). Pero no será con los niños de hoy con quien se gane en número la hegemonía del mañana como dice Plotkin, sino impidiendo que ellos dejen de serlo, políticamente hablando. La reiteración de lo mismo continuará a menos que se rompa o interrumpa la relación entre causa y efecto entre necesidades básicas y la

organización pastoral de este poder y su relación afectiva, que ha sido y es funcional a la acumulación del capital. Ella es el real legado que hemos heredado del peronismo, que subsiste y resiste el tiempo como orden disciplinario de las almas y que impide la vida colectiva, más allá de la presencia o no del líder. Por lo tanto, tanto el arribo del líder como la narrativa histórica anterior y posterior a esta llegada, son funcionales a la recomposición del pacto social de la democracia liberal y a la construcción de un nuevo bloque hegemónico. Los significantes vacíos son útiles a ver al líder como su encarnación y hacer de él o ella, el depositario y responsable de esa unión espiritual en función de la reconstrucción de un sistema político que impide a los sectores más afectados (sin la necesidad de represión física) romper el mismo sistema que los oprime. En la actualidad, la narrativa histórica es la que sostiene la organización política de los cuerpos, reproduciendo en el discurso histórico y en la política, la misma arquitectura. En última instancia, el problema es que “we are dealing not with an influence of a thinker, but with the efficacy of a plot, one that reframes the division of the forms of our experience” (Rancière *Dissensus* 115).

## Conclusión

### ¿A la izquierda de quién se encuentra el giro a la izquierda de la “marea rosada”?

*De lo que se trata no es de cambiar de  
pastor, sino de dejar de ser ovejas*  
Estainslao Zuleta.

*Razonar acerca de la historia es, de modo  
inseparable, razonar sobre el poder*  
Guy Debord  
(La sociedad del espectáculo)

Como hemos visto, este trabajo se impulsa por estudiar las formas de construir legitimidad que ha hecho la “marea rosada” en el momento de su caída, siendo Argentina parte representativa de ese fenómeno regional. El agotamiento de estos gobiernos progresistas tiene como respuesta el retorno de la derecha neoliberal y no hacia una radicalización de la democracia como dice Laclau, o una superación de la desigualdad. En este sentido, podemos considerar a este trabajo como uno que apunta a explicar no sólo cómo se construye la hegemonía en la matriz populista del peronismo del siglo XXI, sino para problematizarlo, observando que su llegada se materializa y representa como retorno que como consecuencia produce fanatismos políticos cuasi-religiosos. Al mismo tiempo intentamos ver su límite, ya que sus aparatos de legitimidad hacen posible la ocupación y manutención del poder porque representan a la aparición de estos gobiernos que se autolegitimador como de izquierda y progresistas, lejos estuvieron de concretar la erradicación de la desigualdad ni el saneamiento de las marcas originales de la acumulación primaria del capital.

Lo que hemos visto durante este recorrido es que el discurso histórico producido por la “marea rosada” no es nuevo, pero sí tiene una utilización propia en pos de su propia legitimación como encarnación de un pasado en el presente. Sin embargo, este retorno del pasado encarnado tiene no sólo un poder legitimador, sino también como observamos, tiene un poder conservador-policíaco de organización de los cuerpos que produce una subjetividad política que impide la política entendida como desacuerdo. Esta función conservadora de la distribución de lo sensible que tiene este nuevo discurso histórico producido desde la cultura, es igual durante el neoliberalismo incipiente y que aquí hemos de llamar “modelo de partida”, que a la llegada de los líderes populistas vía la encarnación que hemos de llamar –tomando a Sigal y Verón– “modelo de llegada”. Tanto en uno como en otro caso, se concreta un renunciamiento al cuerpo propio para ser interpelado en una relación pastoral que en el primer caso se encuentra a la espera de la promesa de un nuevo líder figurado como una *persona ficta*, y en el segundo como su arribo mesiánico. En suma, vemos cómo este trabajo encuentra en la nueva utilización del pasado desde la cultura, no sólo una forma de legitimación que puede verse de forma común a estos nuevos progresismos sudamericanos (y más), pero él también demuestra su límite y explica el por qué del retorno de viejas políticas con mismos discursos, significantes vacíos y políticas de libre mercado.

### **¿Por qué volver a construir un pueblo?**

En el año 2014, John Beverley publicaba un artículo titulado “El ultraizquierdismo: enfermedad infantil de la academia”, en el que denuncia a diferentes sectores intelectuales cuya disparidad entre trabajo teórico y realidad política, nubla la posibilidad de ver a la “marea rosada” como evento excepcional de la política

Latinoamericana. Más allá del comunismo literario que propone Juan Duchesne Winter o el poscolonialismo de Catherine Walsh, el principal punto de ataque de Beverley es la *poshegemonía*. Para él, este es un caso de ultraizquierdismo ya que no entiende a la “marea rosada” como *acontecimiento* en el sentido que lo entiende Alain Badiou, al que hay que serle fiel. La “enfermedad infantil” o falta de madurez de la *poshegemonía* – entre otros–, proviene de su falta de paciencia (o crítica) con la agregación hegemónica, lo que lo lleva a una auto-referencialidad, a olvidar un trabajo “igualitario que nunca acaba” y a estar ubicado en un paradigma anacrónico frente a la situación actual Latinoamericana. Si bien no tenemos la necesidad de tomar partido en esta disputa, sí podemos hacerle algunas objeciones a las afirmaciones de Beverley.

La crítica al trabajo de Beverley puede llegar de dos maneras. En el presente se expande la idea del agotamiento de los gobiernos progresistas de la “marea rosada” ha derivado en un fuerte retorno a la derecha, ya sea por ejemplo en la derecha partidaria como sucede en Argentina y Brasil o interna al mismo partido como sucede con el Frente Amplio en Uruguay, lo que hace a la idea de la fidelidad a la “marea rosada” algo al menos cuestionable. Segundo, una de las críticas más fuertes de este trabajo de Beverley apunta a la carencia de practicidad de lo que él llama ultraizquierdismo, por lo que termina su trabajo afirmando “...también es una cuestión de aquí y ahora, y es de ganar elecciones” (26). Sin embargo, podemos también contradecir esta afirmación: no sólo no se trata de ganar elecciones, sino que ese no ha sido nunca el objetivo.

Si hay algo que ha sabido hacer y sigue haciendo la “marea rosada”, es ganar elecciones. Nadie en la historia de Latinoamérica como ella se especializó en este arte de la persuasión. Para ello, siguiendo la teoría populista de Laclau, ha utilizado la idea de la

construcción de un pueblo que se interpela por un encadenamiento de demandas con un significativo vacío, que como hemos visto, ahora se vuelve un personaje histórico y en la construcción de una narrativa que devela a los actuales mandatarios como legítimos continuadores de su dinastía. Sin duda, esta estrategia le ha brindado jugosos frutos. Sin embargo, ¿es este el camino correcto de “elaboración de un proceso radicalmente igualitario que nunca acaba”? (23) Aquí podemos arriesgar y sin necesidad de disentir con Beverley, que el real objetivo final no es ganar elecciones, sino concretar un proceso radicalmente igualitario que nunca acabe. Pero, ¿cómo se hace eso? O en su reverso, ¿qué o quién lo impide? Si algo ha demostrado esta disertación, es que esto no se hará por vía de la “marea rosada”. Por supuesto, no estamos en contra aquí de muchas políticas públicas (*policies*) que marcan un avance como pocas veces visto anteriormente en la región –que no por casualidad coinciden muchas veces entre estos países– como en materia de educación, nacionalización de empresas privadas, políticas de inclusión de la mujer, cultura, etc. Al ver que la estructura de la política y su distribución de lo sensible no es alterada, la implementación de estas políticas (*policies*) denota que no existe otra razón o fin que el ampliar cadenas equivalenciales de demandas sociales con el fin exclusivo de hacer más popular a un bloque hegemónico. La “marea rosada” ha creado una política populista en la que reconstruye una y otra vez una organización de los afectos y de los cuerpos con el líder –en la que el discurso histórico es sólo una cara del cubo–, que actúa de manera policíaca en el sentido de Rancière, lo que impide la política, y con ello, la producción de otra subjetividad política o una subjetividad política otra, más allá del infante sin voz ni cuerpo que es su consecuencia, como hemos demostrado en los capítulos anteriores. Por lo tanto, podemos resumir que es la misma “marea rosada”

es en sí la productora de ese infantilismo (extendiendo la idea de Beverley tomada de Lenin), y que no parece ser de esta manera la forma de alcanzar esa prometida igualdad (más allá ser un trabajo sin fin) ni la mayoría de edad política.

Como hemos visto a través de los capítulos, el trabajo del nuevo discurso histórico tiene múltiples beneficios a los nuevos populismos. Por un lado, legitima la ocupación actual del poder, pero por otro y quizá más importante, territorializa ese mismo poder, organiza su espacio de acción y la economía del deseo. La escritura del pasado es y ha sido fundamental –quizá ahora más que nunca– como tecnología del poder, para la creación de una formación discursiva que no sólo justifica el liderazgo político, sino que lo hace mediante una creación de hilos invisible de identificación que producen una cohesión y un consenso moral y ético efectivo a largo plazo. De ahí que tengamos a la hagiografía como género privilegiado de este nuevo discurso histórico, ya que él produce una deuda sacrificial para continuar su *ethos*: “In an apparent paradox, the history of the modern masses seems voluntarily abandoned to the heirs of the old race of chroniclers and hagiographers” (Rancière *The names of History* 90). Este uso del pasado hace a la reconstrucción de parámetros modernos de lo político, tanto en un contexto neoliberal como post-levantamiento popular en su contra. En otras palabras, esta reconstrucción de los límites modernos de lo político, hacen a la culpa y obligación de la continuación de un *ethos* –y *telos*– moderno, pero de una modernidad que impide lo que Michel Foucault llamó “actitud de modernidad” (“¿Qué es la ilustración?” 341).

Para Foucault, quien toma el texto de Immanuel Kant “¿Qué es la ilustración?” (*Was is Aufklärung?*), la actitud moderna es una salida, que es “...un proceso que nos saca del estado de ‘minoría de edad’ [o]...cierto estado de nuestra voluntad que nos hace

aceptar la autoridad de algún otro” (337). La *Aufklärung* es la que altera por la voluntad y el uso de la razón, el orden de autoridad como lo podemos ver en la verticalidad religiosa como militar, ambos tratados en este trabajo como ejemplos de poder pastoral. Ella quebraría la relación milenaria entre pastor y rebaño: “...el hombre occidental aprendió durante milenios... a considerarse como una oveja entre las ovejas. Durante milenios, aprendió a pedir la salvación a un pastor que se sacrificaba por él” (Foucault *Seguridad...*159). Entonces para el filósofo francés, esta *Aufklärung* como actitud de modernidad se elige de forma voluntaria, “...como los griegos llamaban un *ethos*” (“¿Qué es la Ilustración?” 342). Por lo tanto, la función policíaca y conservadora de este nuevo discurso histórico de la “marea rosada”, es la de revitalizar la organización moderna de lo político por impedir la “actitud moderna” que altere la relación afectiva y de poder entre pastor y rebaño.

Sin intentar contradecir a Foucault, ya que tanto el poder pastoral religioso como el militar demandan del uso privado de la razón, para nosotros no es la razón la que quiebra o interrumpe esta relación pastoral. Como hemos visto, la pastoral cristiana se rejuvenece con la llegada de un nuevo líder vía la encarnación de líderes anteriores probada por la narrativa histórica en su consecución dinástica. Ella organiza de manera determinada el afecto y los cuerpos, lo que produce una subjetividad política sin voz (infante). Por lo tanto, podemos concluir que no será de esta manera o por la reproducción de estos medios y su consecuente organización afectiva, en la que se quiebre o interrumpa este proceso de interpelación en la que la igualdad no puede salir de su condición de promesa. Por lo tanto, tanto la nostalgia por la pérdida del líder como su arribo vía la encarnación, parece desde este punto de vista, no la solución sino el



problema, más allá de ser una forma efectiva de organización de los afectos para la construcción de un pueblo en nombre de la (re)emergencia de la democracia.

Es aquí donde entendemos que estos populismos y su manera de hacer política opera pero no funciona. Opera en el sentido que es eficaz a la hora de construir una narrativa que organiza los afectos mediante a la construcción de dos cuerpos, por lo que construye e interpela a un pueblo (o cuerpo de lo político) hacia la construcción de un bloque hegemónico para tomar el poder. La construcción de este pueblo sigue siendo hoy, incluso en un mundo globalizado y en el paradigma financiero de la acumulación del capital, la forma más efectiva de construcción de un bloque hegemónico para la toma del poder. Sin embargo, su eficacia para la construcción de un bloque popular muestra a su reverso, su exitoso fracaso a la hora de satisfacer demandas sociales a nivel molecular.

A lo que Foucault llama “actitud moderna”, el *ethos* que rompe con el *ethos* heredado, para nosotros se produce por la exposición, que de manera acéfala y a-fálica, crea y rompe el sentido al mismo tiempo. Es aquí donde creemos que se juega el significado de los significantes política y democracia –y sus combinaciones, democracia política y política democrática– como lo nota Jacques Rancière:

...it is not their ethos, their “way of being,” that disposes individuals to democracy but a break with this ethos, the gap experienced between the capability of the speaking being and any “ethical” harmony of doing, being, and saying. Every politics is democratic in this precise sense: not in the sense of institutions, but in the sense of forms of expression that confront the logic of equality with the logic of the police order” (*Disagreement* 101)

Como hemos visto, esto puede hacerse –aunque no se limita a– por la escritura, es decir, una escritura que interrumpa la creación de consenso para dar la bienvenida a otras escrituras, o como dice Nancy, para crear una literatura que vuelve a la literatura lo que puede derivar en lo que el filósofo francés llama comunismo literario, como indica

nuestra lectura de *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez (*The Inoperative Community* 71). Esta escritura, como exposición del tacto y del cuerpo en última instancia, genera un exceso de expresión herético que hace imposible su regulación, al mismo tiempo que no pide ni apunta a una redención. Pero esta escritura no es la única sino una de las formas de exponer al cuerpo a la existencia y no a la incorporación de sentido, que es la que realmente fractura o interrumpe la sutura y el cierre producido por esta arquitectura (*arch tekton*) del sentido, ya que su intervención redistribuye necesariamente lo sensible. Al mismo tiempo, esto hace a la toma de responsabilidad del propio cuerpo mediante a la voz propia haciendo obsoleta la necesidad de representación, y por ello, de redención. La exposición del cuerpo interrumpe y desarticula la organización estática y moderada de los cuerpos (*sôphrosunê*) que demanda el origen (*archê*) indivisible, creador de títulos y derechos de lo que Rancière llama pos-democracia. En otras palabras, debemos separar la idea de la recuperación del orden democrático, con la re-creación y satisfacción de los dos cuerpos del rey:

We need to dissociate democratic disruption and disidentification from this theatre of sacrifice that originally ties the emergence of democracy to the great specters of the reembodiments staged by terrorism and totalitarianism of a body torn asunder. And this duality is not the Christian duality of the celestial body and the earthly body: is the duality of a social body and a body that now displaces any social identification (Rancière *Disagreement* 100).

Por lo tanto, la exposición no identitaria del cuerpo deshace o deconstruye el orden de lo simbólico y del sentido, haciendo imposible la re-construcción de una subjetividad política infante. En suma, se deja de lado la construcción e interpelación piramidal del cuerpo, para darle la bienvenida a la libertad an-árquica de la carne, ya que como afirma Nancy, no existe libertad en la encarnación (*Corpus* 105).

Es en el nuevo discurso histórico donde observamos como una de las áreas cruciales donde podemos ver que la “marea rosada” no sólo encuentra su límite sino también devela que su promesa de igualdad es una caduca desde su inicio, al mismo tiempo que puede explicar su complicidad al retorno de la derecha neoliberal. Por el contrario, abrirse a la exposición del cuerpo, a la producción de tacto, es lo que produce relaciones entre iguales y es exactamente lo que impide una narrativa histórico-pedagógica de función policíaca que reproduce el poder pastoral, como lo hizo la “marea rosada”. Es aquí donde encontramos una de las posibles explicaciones para entender su límite en tanto redistribución de lo sensible, como también la explicación del retorno de la derecha neoliberal. Abrir o crear espacios que se rijan por (la toma de responsabilidad de) la exposición, es probablemente a lo que tengamos que apuntar. Dónde y cómo hacerlo es quizá lo que tengamos como tarea, aunque también puede que sea nuestro mejor desafío.

### Obras citadas

- Acha, Omar “La imaginación política en la izquierda peronista” *Historia crítica de la historiografía argentina*. Vol. 1. Las izquierdas en el siglo XX Buenos Aires: Prometeo, 2009. 301-39. *Impreso*.
- Adorno, Theodor “Excurso I: Odiseo, o el mito de la Ilustración” *Dialéctica de la Ilustración*. Trad. Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal, 2007. 57-93. *Impreso*.
- Amicola, José “Manuel Puig y la narración infinita” *Historia de la Literatura argentina Tomo 11: La narración gana la partida*. Dir. Esa Drucaroff. Buenos Aires: Emecé, 2000. 295-319. *Impreso*.
- Auyero, Javier *Patients of the State: the Politics of Waiting*. Durham: Duke UP, 2012. *Impreso*.
- , *Poor People’s Politics: Peronist Survival networks and the Legacy of Evita*. Durham: Duke UP, 2001. *Impreso*.
- Bach, Caleb “Imagining the truth” *Americas* 50 no3 My/Je (1998): 14-21. *Impreso*.
- Balibar, Etienne y Wallerstein Immanuel *Race, Nation, Class*. Trad. Chris Turner. London-New York: Verso, 1991. *Impreso*.
- Ballent, Anahí “Unforgettable Kitch” *The Cultural History of Peronism*. Trad. Beatrice D. Gurwitz. Eds. Matthew B. Karush y Oscar Chasmosa. Durham: Duke UP, 2010. 143-70. *Impreso*.

- , "Los tiempos de las imágenes: la propaganda de peronismo histórico en los años noventa" *Políticas del sentimiento: el peronismo y la construcción de la Argentina moderna*. Eds. Claudia Soria, Paola Cortés Rocca y Edgardo Dieleke. Buenos Aires: Prometeo, 2010. 213-24. *Impreso*.
- Balsa, Javier "Presentación: sobre lógicas y discursividades" *Discurso, política y acumulación en kirchnerismo*. Javier Balsa Comp. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2013. 15-30. *Impreso*.
- Barros, Sebastián "Notas sobre los orígenes del discurso kirchnerista" *Discurso, política y acumulación en kirchnerismo*. Javier Balsa Comp. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2013. 31-46. *Impreso*.
- , "The Discursive Continuities of the Menemist Rupture" *Populism and the Mirror of Democracy*. Ed. Francisco Panizza. London: Verso, 2005. 250-73. *Impreso*.
- Bataille, Georges *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004. *Impreso*.
- , *Theory of Religion*. Trad. Robert Hurley. New York: Zone Books, 1992. *Impreso*.
- Bealey-Murray, Jon *Posthegemony: Political Theory and Latin America*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010. *Impreso*.
- , "La Luz Cegadora: populismo y teoría del estrellato" *Revista Crítica Cultural* N 24, 2002. 50-7. *Impreso*.
- Benjamin, Walter "Critique on Violence" *Reflections*. Trad. Edmund Jephcott. New York: Schcken, 2007. 277-300. *Impreso*.
- Beverly, John "El Ultraizquierdismo: enfermedad infantil de la academia" *Cuadernos de Literatura Vol. XVIII N 35. Enero-Junio*, 2014. 18-27. *Impreso*.

- Borges, Jorge Luis "El simulacro" *El hacedor*. Buenos Aires: Emecé, 2005. 25-6.  
*Impreso.*
- , "L' Illusion Comique" *Borges en Sur*. Buenos Aires: Emecé, 1999. 55-7. *Impreso.*
- Brooks, Peter *The Melodramatic Imagination*. New Haven: Yale UP, 1995. *Impreso.*
- Bowsher, Kerstin "Eva Peron and Argentine Postmodernity Reconsidered: Abel Posse's  
La pasion segun Eva". *Bulletin of Hispanic Studies*. Unversity of Liverpool, 79,  
Part 2 (2002): 225-240. *Impreso.*
- Colás, Santiago "Argentine Posmodernity" *Posmodernism in Latin America*. Duke: Duke  
UP, 1994. 119-58. *Impreso.*
- Cooke, John William *Peronismo y revolución Tomo V*. Comp. Eduardo L. Duhalde.  
Buenos Aires: Colihue, 2011. *Impreso.*
- Coronil, Fernando "The Future in Question: History and Utopia in Latin America (1989-  
2010)" *Business as Usual: The Roots of the Global Financial Meltdown*. Eds.  
Craig Calhoun y Georgi Derluquian. New York: New York UP, 2011. 231-63.  
*Impreso*
- Dagatti, Mariano "Contribuciones para una cartografía discursiva del primer  
kirchnerismo" *Discurso, política y acumulación en kirchnerismo*. Javier Balsa  
Comp. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2013. 78-98. *Impreso.*
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Trad. Christian Ferrer. Buenos Aires: La  
Marca, 1995. *Impreso.*
- De Certeau, Michel *The Writing of History*. Trad. Tom Conley. New York: Columbia UP,  
1988. *Impreso.*

- , *Heterologies: Discourse of the Other*. Trad. Briam Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995. *Impreso*.
- , *The Practice of Everyday Life*. Trad. Steven F. Rendall. Berkeley: University of California Press, 1997. *Impreso*.
- De Grandis, Rita “El guionista: el mito de Evita en la cultura de masas” *Reciclaje cultural y memoria revolucionaria: la práctica polémica de José Pablo Feinmann*. Buenos Aires: Biblos, 2006. 171-208. *Impreso*.
- Derrida, Jacques “Force of Law: the Mystical Foundation of Authority” *Act of Religion*. New York: Routledge. 2002. 228-98. *Impreso*.
- , “Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences” *Writing and Difference*. Trad. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1992. 278-94. *Impreso*.
- Desanzo, Juan Carlos *Eva Perón: la verdadera historia*. Buenos Aires: Alpha, 1997. *DVD*.
- Dieleke, Edgardo “De la vanguardia al “que se vayan todos”: las formas del populismo y el cine documental de Fernando Solanas” *Políticas del sentimiento*. Buenos Aires: Prometeo, 2010. 197-210. *Impreso*.
- Esposito, Roberto *Communitas*. Trad. Timothy Campbell, Stanford: Stanford UP, 2010. *Impreso*.
- Falicov, Tamara *The Cinematic Tango: Argentine Contemporary Film*. Wallflower: New York, 2007. *Impreso*.
- Feinmann, José Pablo “Eva Perón: mensaje y fanatismo” *Todo es Historia N 35*. Buenos Aires: Todo es historia, 2022. 55-7. *Impreso*.

- , "Eva Perón" *Dos destinos sudamericanos*. Buenos Aires: Norma, 1999. 9-143.  
*Impreso.*
- , *Peronismo: filosofía política de una persistencia argentina, Vol. 1*. Buenos Aires: Planeta, 2010. *Impreso.*
- , *Peronismo: filosofía política de una persistencia argentina, Vol. 2*. Buenos Aires: Planeta, 2011. *Impreso.*
- Fernández de Kirchner, Cristina "El bicentenario: una oportunidad histórica para repensar la Argentina" *Construir Bicentenarios*. Gutman, Margarita Ed. Buenos Aires: Caras y Careta-New School, 2005. 29-35. *Impreso.*
- Ferrer, Christian "Progreso, ilusión y ruina" *La curva pornográfica*. Barcelona: Logroño Pepitas de Calabaza, 2006. 67-84. *Impreso*
- Foucault, Michel *Seguridad, territorio y población: curso en el Collège de France (1977-1978)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006. *Impreso.*
- , "Clase 7 de Enero de 1976" *Defender la sociedad*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2001. 15-33. *Impreso.*
- , "Segunda conferencia: Edipo y la verdad" *Sobre la verdad y la formas jurídicas*. Trad. Enrique Lynch. Barcelona: Gedisa, 2005. 35-62. *Impreso.*
- , "Nietzsche, la genealogía y la historia" *Microfísica del poder*. Trad. Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría. Madrid: La Piqueta, 1992. 5-29. *Impreso.*
- , "¿Qué es la Ilustración?" *Estética, Ética y Hermenéutica*. Trad. Ángel Gabilondo. Barcelona: Paidós, 1999. 335-52. *Impreso.*
- Galeano, Eduardo "Un historiador de su propio tiempo" *Nuevo Texto Crítico N 12*. (1994) 9-10. *Impreso.*



- Gómez, Manuel *Evita: otra mirada*. Buenos Aires: SP Films, 2010. *DVD*.
- Grinberg Pla, Valeria *Eva Perón: cuerpo, género, nación*. Ciudad Universitaria Rodrigo Facio: Editorial UCR, 2013. *Impreso*.
- Gutman, Margarita “Introducción” *Construir Bicentenarios*. Gutman, Margarita Ed. Buenos Aires: Caras y Careta-New School, 2005. 13-20. *Impreso*.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *The Philosophy of History*. Trans. J. Sibree. New York: Dover, 2004. *Impreso*.
- Hupert, Pablo *El estado posnacional: más allá del kirchnerismo y el anti-kirchnerismo*. Buenos Aires: Pablo Hupert Eds., 2011. *Impreso*.
- Hutcheon, Linda *A Theory of Parody*. London: Methuen, 1985. *Impreso*.
- , *A Poetics of Postmodernism*. London: Routledge, 1988. *Impreso*.
- , *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge, 1991. *Impreso*.
- Kantorowicz, Ernst H. *The King's Two Bodies*. Princeton: Princeton UP, 1981. *Impreso*.
- Karmy Bolton, Rodrigo *Políticas de la excarnación: para una genealogía teológica de la biopolítica*. Buenos Aires: Editorial UNIPE, 2013. *Impreso*.
- Kraniauskas, John “Political Puig: Eva Perón and the Populist Negotiation of Modernity” *New Formations* N 28. (1996): 121-31. *Impreso*.
- , “Rodolfo Walsh y Eva Perón: Esa mujer” *Nuevo texto crítico* N 12-13, (1993-1994), 105-19. *Impreso*.
- , “Porno-Revolutions: *El fiord* and the Eva-peronist state” *Angelaki: Journal of Theoretical Humanities*, N 6:1 (2001). 145-53.
- Kruger, Carla *Cine y Peronismo*. Buenos Aires: siglo XXI, 2009. *Impreso*.

- Laclau, Ernesto *La razón populista*. Trad. Soledad Laclau. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005. *Impreso*.
- , *New Reflections on the Revolutions of Our Time*. New York: Verso, 1990. *Impreso*.
- , “On the Names of God”, “The Death and Resurrection of the Theory of Ideology” *The Rhetorical Foundations of Societies*. London; New York: Verso, 2014. 11-53. *Impreso*.
- , “Populism: What’s in a Name?” *Populism and the Mirror of Democracy*. Ed. Francisco Panizza London: Verso, 2005. 32-49. *Impreso*.
- , Chantal *Hegemonía y estrategia socialista: hacia una radicalización de la democracia*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2011. *Impreso*.
- Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *El mito nazi*. Trad. Juan Carlos Moreno Romo. Barcelona: Anthropos, 2002. *Impreso*.
- Legrás, Horacio “Hacia una historia del populismo” *Políticas del sentimiento: el peronismo y la construcción de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Prometeo, 2010. 163-80. *Impreso*.
- Lewkowicz, Ignacio *Sucesos argentinos: cacerolazo y subjetividad postestatal*. Buenos Aires: Paidós, 2002. *Impreso*.
- Lomnitz, Claudio, “The Latin American Rebellion: Will the New Left Set a New Agenda?” *Boston Review*, September–October 2006. *Internet*.
- Martínez, Fabiana “Aproximaciones a algunos tópicos del discurso kirchnerista” *Discurso, política y acumulación en kirchnerismo*. Javier Balsa Comp. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2013. 47-57. *Impreso*.
- Martínez, Tomás Eloy *Santa Evita*. Buenos Aires: Seix Barral, 1995. *Impreso*.

- Mumford, Lewis “The Monastery and the Clock” *Technics and Civilization*. Chicago: University of Chicago Press, 2010. 12-17. *Impreso*.
- Nancy, Jean-Luc *The Inoperative Community*. Trad. Peter Connor, Lisa Garbus. Michael Holland y Simona Sawhney. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998. *Impreso*.
- , *Corpus*. Trad. Richard A. Rand. New York: Fordham UP, 2008. *Impreso*.
- Navarro, Marysa *Evita*. Buenos Aires: Corregidor, 1981. *Impreso*.
- Perkowska, Magdalena *Historias híbridas: la novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*. Madrid: Iberoamericana, 2008. *Impreso*.
- Perón, Juan Domingo. *Conducción Política*. Buenos Aires: Freeland, 1971. *Impreso*.
- Perón, María Eva *La razón de mi vida*. Buenos Aires: Ediciones Pauser, 1951. *Impreso*.
- , *Mi mensaje*. Buenos Aires: Ediciones del Mundo, 1987. *Impreso*.
- Piglia, Ricardo “Rodolfo Walsh: el lugar de la verdad” *Nuevo texto crítico N 12-13*, (1993-1994). 13-5. *Impreso*.
- Plotkin, Mariano *Mañana es San Perón: a Cultural History of Peron’s Argentina*. Trans. Keith Zahniser. Wilmington: Scholarly Resources, 2002. *Impreso*.
- Posse, Abel *La pasión según Eva*. Barcelona: Planeta, 1995. *Impreso*.
- Raiter, Alejandro “¿Existe una lógica discursiva kirchnerista? Constancias y alternancias” *Discurso, política y acumulación en kirchnerismo*. Javier Balsa Comp. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2013. 99-136. *Impreso*.
- Rancière, Jacques *Disagreement: Politics and Philosophy*. Trans. Julie Rose. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999. *Impreso*.

- , *Dissensus: on Politics and Aesthetics*. Trans. Steven Corcoran. London; New York: Continuum, 2010. *Impreso*.
- , *Figures out of History*. Trans. Julie Rose. Cambridge; Malden: Polity Press, 2014. *Impreso*.
- , *The Ignorant Schoolmaster*. Trans. Kristin Ross. Stanford: Stanford UP, 2014. *Impreso*.
- , *The Names of History*. Trans. Hassan Melehy. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994. *Impreso*.
- , *The Politics of Aesthetics*. "The Distribution of the Sensible: Politics of Aesthetics" Trans. Gabriel Rockhill. London; New York: Continuum. 2011. 20-30. *Impreso*.
- Renan, Ernest "What is a Nation?" *Nation and Narration*. Ed. Homi Bhabha. Trad. Martin Thom London: Routledge, 1993. 8-22. *Impreso*.
- Retamozo, Martín "Discurso y lógicas políticas en clave K Movimientos, populismo y hegemonía en Argentina" *Discurso, política y acumulación en kirchnerismo*. Javier Balsa Comp. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2013. 137-50. *Impreso*.
- Richard, Nelly "Latinoamérica y la Posmodernidad" *Posmodernidad en la periferia: Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*. Eds. Hermann Herlinghaus y Monika Walter. Berlin: Langer Verlag, 1994. 210-32. *Impreso*.
- Rozitchner, León "La izquierda sin sujeto" *Las desventuras del sujeto político*. Buenos Aires: El cielo por asalto, 1996. 45-75. *Impreso*.
- , *Perón: entre la sangre y el tiempo, inconsciente y política*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2012. *Impreso*.

- Savigliano, Marta E. "The Globalization of a National Myth" *Latin American Perspectives*, Vol. 24 N° 6. November 1997. 156-72. *Impreso*.
- Santner, Eric L. *The Royal Remains*. Chicago-London: University of Chicago Press, 2011. *Impreso*.
- Schmitt, Carl *The Concept of the Political*. Trad. George Schwab. Chicago: University of Chicago Press, 2007. *Impreso*.
- Schroeder, Juan Germán *Evita: María Eva Duarte de Perón*. California: Video Star, 2000. *VHS*.
- Sebreli, Juan José *Eva Perón ¿Aventurera o militante?* Buenos Aires: Siglo XX, 1966. *Impreso*.
- Seoane, María *Eva de la Argentina: de una bandera a la victoria*. Buenos Aires: Emerald, 2012. *DVD*.
- , "Las marcas de la política argentina: un siglo de acción y excepción" *Construir Bicentenarios*. Gutman, Margarita Ed. Buenos Aires: Caras y Careta-New School, 2005. 109-18. *Impreso*.
- Sigal, Silvia y Verón, Eliseo *Perón o muerte: los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*. Buenos Aires: Eudeba, 2003. *Impreso*.
- Sitrin, Marina *Everyday Revolutions: Horizontalism and Autonomy in Argentina*. London; New York: Zed Books, 2012. *Impreso*.
- Solanas, Fernando y Getino, Octavio *Cine, Cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1973. *Impreso*.
- Sommer, Doris *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1991. *Impreso*.

Vazeilles, José Gabriel *La izquierda que no fue*. Buenos Aires: Biblos, 2003. *Impreso*.

Walsh, Rodolfo “Esa Mujer” *Los oficios terrestres*. Buenos Aires: La Flor, 2005. 9-19.

*Impreso*.

White, Hayden. *The Content and the Form: Narrative Discourse and Historical*

*Representation*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1987. *Impreso*.

--, *The Fiction of Narrative: Essays on History, Literature and Theory 1957-2007*.

Baltimore: Johns Hopkins UP, 2010. *Impreso*.

Williams, Linda “Melodrama Revised” *Refiguring American film genres: history and*

*theory*. Ed. Nick Browne. Berkeley: University of California UP, 1998. 42-88.

*Impreso*.

Yabkowski, Nuria “Dos tiempos para pensar el Kirchnerismo” *Discurso, política y*

*acumulación en kirchnerismo*. Javier Balsa Comp. Buenos Aires: Universidad

Nacional de Quilmes, 2013. 63-73. *Impreso*.