

#28

DEL ORIGEN A LA ENCARNACIÓN: LA ESTRATEGIA *TEO-CARNO-POLÍTICA* EN *EVA DE LA ARGENTINA* DE MARÍA SEOANE COMO REPRESENTANTE DE LA CINEMATOGRAFÍA POPULISTA DE LA «MAREA ROSADA»

Matías Beverinotti
San Diego State University

Artículo || Recibido: 28/06/2022 | Aceptado: 22/11/2022 | Publicado: 01/2023
DOI 10.1344/452f.2023.28.2
mbeverinotti@sdsu.edu

Ilustración || © Isela Leduc – Todos los derechos reservados

Texto || © Matías Beverinotti – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons





Resumen || El artículo analizará la estrategia de legitimación cinematográfica de los nuevos populismos sudamericanos del siglo XXI o «marea rosada» focalizándose en el análisis en la película *Eva de la Argentina* de María Seoane (2010). Sostendremos que el cine es una herramienta crucial de la «marea rosada» para crear, aumentar y/o sostener su popularidad que, al narrar la historia de héroes nacionales, muestra al presente liderazgo como el retorno de una figura histórica y de su agenda política. Esto conforma una articulación populista *teo-carno-política*. La película de Seoane hace esto utilizando a Eva Perón y las mismas técnicas cinematográficas de la propaganda peronista de mitad de siglo XX, para legitimar la aparición mesiánica de la nueva líder o «modelo de la llegada» que retoma una teleología interrumpida.

Palabras clave || Marea Rosada | Peronismo | Kirchnerismo | Eva Perón | Cristina Kirchner | Encarnación

From Origin to Encarnation: The *Teo-carno-politics* Strategy in *Eva de la Argentina* by María Seoane as Representative of the “Pink Tide” Cinematographic Populism

Abstract || This article analyzes the process of cinematographic legitimation of the new 21st century South American populisms or “Pink Tide”, focusing on Marías Seoane’s movie *Eva de la Argentina* (2010). This article will show how cinema became a fundamental tool to create, increase, and/or sustain these governments’ popularity through historical narratives that tell the stories of figures of the past, to present the current political leaders as the return of the national hero and its political agenda, creating *teo-incar-politics*. Seoane’s movie does this by using Eva Perón and the same cinematographic techniques that the first Peronist propaganda employed, to legitimize the messianic appearance of the new leader or an “arriving model” as if it was resuming an interrupted teleology.

Keywords || Pink Tide | Peronism | Kirchnerism | Eva Perón | Cristina Kirchner | Incarnation

De l'origen a l'encarnació: l'estratègia *teo-carno-política* a *Eva de la Argentina* de María Seoane com a representant de la cinematografia populista de la «marea rosada»

Resum || L'article analitzarà l'estratègia de legitimació cinematogràfica dels nous populismes sud-americans del segle XXI o «marea rosada» focalitzant-se en l'anàlisi de la pel·lícula *Eva de la Argentina* de María Seoane (2010). Sostindrem que el cinema és una eina crucial de la «marea rosada» per a crear, augmentar i/o sostenir la seva popularitat que, quan narra la història d'herois nacionals, mostra el present lideratge com el retorn d'una figura històrica i de la seva agenda política. Això conforma una articulació populista *teo-carno-política*. La pel·lícula de Seoane ho fa utilitzant Eva Perón i les mateixes tècniques cinematogràfiques de la propaganda peronista de meitat del segle XX per tal de legitimar l'aparició messiànica de la nova líder o «model de l'arribada», que reprèn una teleologia interrompuda.

Paraules clau || Marea Rosada | Peronisme | Kirchnerisme | Eva Perón | Cristina Kirchner | Encarnació

El Hombre no vive solo 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*

<1> La «marea rosada» compone, pero no se limita a las experiencias políticas de Argentina, Brasil, Chile, Bolivia, Brasil, Uruguay, Ecuador y Paraguay durante las dos primeras décadas del siglo XXI.

0. Introducción

A finales del siglo pasado, Sudamérica experimentó el inicio de un «giro a la izquierda» por los nuevos populismos de la «marea rosada»¹. Según Fernando Coronil y Claudio Lomnitz, estos nuevos gobiernos progresistas (Argentina, Brasil, Uruguay, Paraguay, Venezuela, etc.) responden a las crisis creadas por las políticas neoliberales de la última década del siglo XX, proponiéndose como nueva alternativa al capitalismo reinante posderrota del socialismo a nivel global. Para Coronil, la «marea rosada» hace subsistir la idea de progreso y futuro imaginado, haciendo a un horizonte de expectativas que limita el campo de lo posible (2011: 232). Ello sucede porque se produce un nuevo discurso histórico que concibe al siglo XXI como tiempo de refundación de la nación (Lomnitz) para satisfacer objetivos políticos originales de una teleología interrumpida. La «marea rosada» se posiciona entonces como heredera de un proyecto nacional original pero inconcluso (Lomnitz). Esta teleología identifica a estos gobiernos como quienes continúan el proyecto fundacional, haciendo que la ansiedad por un futuro incierto sea articulada al anclar su política en el pasado y en su continuidad en el presente (Coronil, 2011: 249). Por lo tanto, su nuevo discurso histórico forma y articula al pueblo como lo explica Ernesto Laclau al comprender que el presente liderazgo político es la reencarnación de líderes de antaño y que su «modelo de la llegada» implica la reanudación de la teleología fundacional de la nación. Nos enfocaremos específicamente en el caso argentino y en la película *Eva Perón: de una bandera a la victoria* (2010) de María Seoane. La primera razón de por qué basar nuestro análisis en esta película será porque en ella se observa el uso y actualización de técnicas cinematográficas creadas por el primer peronismo para articular un pueblo en pleno siglo XXI. La segunda es que si entendemos al primer peronismo como el mejor ejemplo para entender la estrategia populista (como dijo el mismo Laclau), la película de Seoane nos muestra cómo esas estrategias sobreviven en el siglo XXI, aunque ello no descarta que también se repitan en contenidos culturales de otros países de la «marea rosada» como por ejemplo la relación Artigas-Mujica en Uruguay o Bolívar-Chávez en Venezuela.

1. Populismo histórico: «modelo de la llegada»

Para Laclau el populismo es sinónimo de la democracia representativa. Ello sucede porque la política crea narrativas que forman a un pueblo articulado por una lista de demandas sociales o «cadena equivalencial» (2005: 95-97). Dicha cadena se centra en un significativo vacío —por ejemplo, libertad, democracia, progreso, etc.— que cobra sentido cuando acumula las demandas que componen la cadena. Satisfacer todas las demandas de la cadena equivalencial equivaldría a llenar plenamente de sentido al significativo vacío, adquiriendo una imposible «plenitud mítica» que Laclau equipara con el retorno al vientre materno: se apunta a ello, aunque sea estructuralmente inalcanzable (2005: 148). Las demandas sociales de los gobiernos de la «marea rosada» vendrán de un pasado olvidado y/o destruido por el avance de las políticas neoliberales en la región. Sin embargo, lo que enlaza a esa cadena no será un significativo vacío como los mencionados anteriormente, sino una *persona ficta* que, según Ernst Kantorowicz, representa a una *universitas* sin cuerpo (1981: 306). Esta *persona ficta* representa una lista de demandas sociales que estructura y organiza el poder. La «marea rosada» toma figuras históricas traídos al presente que actúan como trascendente político a la espera de ser encarnado por alguien cuya naturaleza (*natura et gratia*) sea legítimo/a representante del pueblo. En otras palabras, la «marea rosada» produce un sentido histórico cuya representación democrática se legitima cuando esa *persona ficta* es encarnada por un/a líder actual, ya que les une una dinastía secreta. La narrativa histórica de la «marea rosada», especialmente en torno a los festejos de los diferentes bicentenarios, refuerza la idea encarnativa porque ello continuaría un derrotero político, articulando a la nación al hacerla una en-car-nación.

Laclau toma al primer peronismo como uno de los mejores ejemplos de la construcción de un pueblo hegemónico, ya que articula a las masas descartadas del ámbito del poder haciéndolas participar en una nueva nación populista y democrática que supera a la nación oligarca. Pero el populismo de la «marea rosada» (incluido el Kirchnerismo como peronismo del siglo XXI) construye narrativas históricas temporalmente diferentes de los populismos latinoamericanos de mitad de siglo XX, las cuales apuntaban a las promesas del futuro mediante revoluciones científico-técnicas y un regenerado sentimiento patriótico. La «marea rosada» centra su narrativa de legitimación en un revisionismo histórico que homologa el liderazgo actual con el del pasado, haciendo que uno y otro sean también homólogos en su cadena de demandas sociales. Esto reproduce lo que Silvia Sigal y Eliseo Verón llamaron «modelo de la llegada» peronista (2003: 29), pero que ahora es común a los nuevos populismos sudamericanos del siglo XXI.

Según Sigal y Verón, el «modelo de la llegada» peronista se produce siguiendo pasos específicos. Primero, debe existir un múltiple «vaciamiento» de lo político (deslegitimación, credibilidad, efectividad,

etc.) en diferentes áreas, entre ellas, la histórica (2003: 53). Frente a esto, la aparición del/de la líder peronista se presenta como un retorno mesiánico desde un afuera estructural. Es decir, el/la líder no es responsable del presente vaciamiento de lo político² y su llegada tiene la función mesiánica de poner las cosas en orden y llevar a cabo una cadena de demandas sociales que se presenta como trascendental al accionar político, haciendo análogas la teología peronista y la de la nación (41, 58). Por lo tanto, la aparición del nuevo líder llena una estructura abstracta de poder simbólico que construye un nosotros inclusivo y sin fisuras que se presenta como quien genera una «recuperación de la historia [...] mostrando líneas de continuidad en el interior de una lógica histórica» (195-196). En suma, esto subsume lo político a un juego hegemónico-populista de estructura melodramática donde el pueblo se divide entre amigos y enemigos del proyecto nacional que depende de la aparición de un/a nuevo/a líder 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). Aquí la cadena equivalencial de demandas sociales es el proyecto redentor, pero «*la redención no es un proyecto político, es un proyecto patriótico*» (58). En suma, la presencia del/de la nuevo/a líder recupera una teleología interrumpida que se presenta como trascendente a la práctica política. La aparición reanuda una política que legitima un orden y una teleología del progreso, es decir, es una teo-carno-política (Karmy Bolton, 2013: 7). Este modelo se pondrá en práctica por todos los populismos de la «marea rosada», donde la aparición del nuevo líder se presenta como la recuperación de una teleología patriótica. Para ello, se producen contenidos histórico-culturales que se despliegan holísticamente³, aunque el contenido audiovisual toma un rol crucial durante las celebraciones de los bicentenarios, como veremos a continuación.

2. Del origen al bicentenario: cine histórico y articulación Eva-Peronista

El peronismo nace el 17 de octubre de 1945, luego de que Perón sea obligado a renunciar al cargo de secretario de Trabajo y Previsión, y fuese enviado preso a la isla Martín García, porque su creciente popularidad por satisfacer demandas sociales ponía en riesgo la legitimidad del gobierno de facto del coronel Farrell⁴. En respuesta, el pueblo organiza una huelga general y espera su liberación en Plaza de Mayo (centro político desde entonces). Se espera el cuerpo que ocupe un rol vacante hasta que aparece Perón en el balcón de la Casa Rosada, produciendo un quiebre con el pasado al originarse una nueva nación (Plotkin, 2002: 116) que enlaza al pueblo (homogéneo) con el líder. Perón verticaliza el poder por la promesa de un avance teleológico, satisfaciendo la estructura teo-carno-política. La aparición mesiánica del líder responde al «*tiempo mítico de la patria*» proveniente de un afuera a-temporal (Sigal y Verón, 2003: 41). El

<2> Para Sigal y Verón esto se inicia en el retorno de Perón el 17 de octubre de 1945, cuando el pueblo en huelga pide que lo liberen de la isla Martín García donde había sido apresado. Luego ello se reanuda cuando retorna Perón de su exilio en España (1972) o cuando asumen los dos posteriores presidentes peronistas, Carlos Menem (1989-99) y Néstor Kirchner (2003-7). Los dos provenían del interior del país donde habían sido gobernadores en La Rioja y Santa Cruz respectivamente, pero que no habían sido parte de la mala administración política que sucedía en Buenos Aires.

<3> Museos, películas, mausoleos, libros de historia, novelas históricas, series de televisión, cuadros, eventos de conmemoración de fechas, estatuas, murales, etc.

<4> Extensión de la red sindical, derechos laborales, salud pública, la ley de alquileres, etc.

líder llega como cuerpo desde otro tiempo, ocupando un rol en una estructura abstracta, responsabilizándose de reordenar la nación para reencausarla en su *telos* político e histórico: «[el líder] viene [...] a hacer lo que hay que hacer, lo que desde siempre habría que haber hecho» (196-197). Su presencia articula una relación específica bajo la promesa de la materialización de demandas sociales que hacen al avance de la (única) teleología de la nación.

La huelga del 17 de octubre de 1945 crea un nuevo modelo de nación que centra el poder en el pueblo relegado por la política oligarca. Esto estructura el poder de manera parental o edípica (Rozitchner, 2012: 91) creado por una prolífica producción cultural que articula al pueblo de forma populista (Plotkin, 2003: 201). Como símbolo, Eva Perón es quien vela por los intereses del pueblo, lo que la convierte en su madre protectora que «prolonga la línea del padre» (Rozitchner, 2012: 418). Entonces, la articulación hegemónica del pueblo peronista depende de la creación de contenidos culturales que suturen la relación parental entre pueblo y líderes vía el símbolo más importante del peronismo: Eva Perón. En otras palabras, el populismo peronista depende de lo que John Kraniauskas llamó contenidos «Eva-peronistas», que tienen la función de encausar el deseo del pueblo organizándolo en una estructura parental para crear un Estado bonapartista (1996: 131, 127)⁵. La industria cinematográfica es prolífica productora de la propaganda peronista, cuya estructura melodramática anula la discusión estética en pos de la imposición de un mensaje político enfáticamente vigilado por el Estado (Kriger, 2009: 70, 100-101)⁶. Los contenidos cinematográficos acerca de, o que hacen alusión a Eva Perón, abundan en la primera etapa peronista⁷.

Cuando Perón fue derrocado en 1955 por la *Revolución Libertadora* liderada por el General Lonardi, se aprueban los decretos 3855/55 y el 4161/56, que disuelven al Partido y prohíben cualquier simbología peronista respectivamente. Hasta 1972 el peronismo queda proscrito y su simbología opacada durante los dieciocho años de movimientos pendulares entre dictaduras y democracias. Eva como símbolo es recuperado por los jóvenes que veían en el peronismo el camino al socialismo. Durante los años del Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983) la dictadura iguala la simbología peronista con la guerrilla cubana y a Eva con el «Che» Guevara, por lo que es nuevamente prohibida. Llegada la nueva democracia, comienzan a proliferar los nuevos contenidos culturales de corte hagiográfico sobre Eva Perón, pero nunca con la presencia que tuvieron durante llegado el bicentenario.

Los bicentenarios sudamericanos dieron la excusa para combinar capitales públicos y privados para crear contenidos audiovisuales que refuerzan la narrativa histórica de la «marea rosada». Por un lado, se aprovechaba el momento patriótico para reforzar la continuidad del momento histórico entre presente y pasado; por el otro, el bicentenario garantizaba el éxito comercial además de propagar

<5> Por ejemplo, la autobiografía de Eva Perón coescrita con el periodista Panella Da Silva titulada *La razón de mi vida* (1951). En ella, Eva cuenta que la razón de su vida era la del pueblo y, por ello, la de Perón. El libro fue aprobado por la Ley Nacional 14126 y el Decreto 2915/1952 que obligaba a su enseñanza en algún momento de la educación del estudiante (Art. 1), era material obligatorio de cuarto grado de primaria (Art. 2) y material de lectura obligatoria donde se enseñe idiomas extranjeros (Art. 3).

<6> Los contenidos culturales tenían una estricta vigilancia de parte de la Secretaría de Prensa y Difusión liderada por Raúl Apold (1947-1955), a quien se lo apodó el Joseph Goebbels argentino.

<7> 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. Otros como *Su obra de amor* (1953) u *Horas inolvidables* (1953), quedaron inconclusos. También se alude a Eva en contenidos de entretenimiento como *El grito sagrado* (1954) de Luis Amadori, que cuenta la historia de Mariquita Sánchez de Thompson como alter ego de Eva (Kriger 2009: 244).

el mensaje histórico. Por ello, los diferentes gobiernos y entidades cinematográficas gubernamentales se unen a capitales privados internacionales como la TVE española y Canal+ francés para crear filmes épicos y hagiográficos de marcado corte sacrificial, sobre figuras patrióticas en las que se basa la narrativa de la continuidad histórica. Por ejemplo, *La Redota* (2011) de César Charlone sobre el pintor Juan Manuel de Blanes y el mito de José Artigas, *El Libertador* (2013) de Alberto Arvelo sobre la independencia venezolana liderada por Simón Bolívar o *Revolución: el cruce de Los Andes* (2010) de Leandro Ipiña sobre el cruce de Argentina a Chile de José de San Martín. Lo que vemos es que existe en la «marea rosada» una utilización del cine como refuerzo de una narrativa histórica donde se reencarna el pasado en el presente para retomar y continuar el proyecto que fundó la nación⁸. Sin embargo, el peronismo-kirchnerista (2003-2015) no retorna a la fundación de la nación para legitimar su presente, sino a la refundación con la aparición del primer peronismo y su símbolo predilecto: Eva Perón. Por ello durante el bicentenario argentino, proliferan los contenidos Eva-peronistas⁹ que apuntan a legitimar la continuidad del liderazgo político como una continuación teo-carno-política. No debemos descartar que el horizonte práctico en el contexto del bicentenario argentino también se centra en la articulación populista de cara a las futuras elecciones presidenciales¹⁰, para lo que la película de Seoane y sus renovadas técnicas cinematográficas de la propaganda del primer peronismo son de gran utilidad para satisfacer la narrativa teo-carno-política y su «modelo de la llegada».

3. Del «modelo de la llegada» al «efecto cinemático»

El eterno retorno del movimiento peronista a la macropolítica argentina remueve estructuras sentimentales de prescripción sin caducidad al reanudar celebraciones y crear contenidos culturales que glorifican el origen (*archê*) del movimiento. La producción cinematográfica es la que logra comunicar su mensaje a más público y de forma más efectiva después de los actos presenciales: de ahí su importancia. Su función será la de suturar una relación emocional (líder-pueblo), lo que limita lo político a una política del origen o *archipolítica*: el origen funda (míticamente) una unión que se impone también como proyecto a futuro (Rancière, 1996: 88). La recreación de la relación original forma una identidad común y un proyecto político a desarrollarse en nombre del progreso. La llegada del mesías peronista reanuda una teleología porque reordena el desorden, ocupando los roles predeterminados y eliminando lo que obstaculiza el progreso. Al llegar para «*hacer lo que hay que hacer, lo que desde siempre habría que haber hecho*» (Sigal y Verón, 2003: 61) necesita limitar la política entendida como disenso (Plotkin, 2002: 45), para cumplir con las demandas adeudadas al pueblo: el líder no puede «darse el lujo» de hacer política (Sigal y Verón, 2003: 53). Su presencia «mecaniza la libido» (Rozitchner, 2012: 430) de la multitud trans-

<8> *La redota* es la más clara en ello, cuando al final se clava una lanza como límite territorial donde comienza Uruguay, que tiene la letra U. Esa letra puede referir simultáneamente al nombre del país como a la Utopía que Artigas deseaba, pero para que esto suceda, debe satisfacerse el «modelo de la llegada». La película abre el debate de cómo materializar los objetivos políticos que fundan el país y quién podrá hacerlo. En otras palabras, queda claro que el proyecto patriótico del Artigas se iguala al político y que la administración presente del país (José Mujica) es quien puede materializarlo.

<9> Se le pone el nombre de Eva Perón a: dos campeonatos de fútbol profesionales, dos muestras en la Biblioteca Nacional, cuatro nuevos museos en el interior del país y un nuevo billete de cien pesos y se relanza el musical *Eva, el gran musical argentino* de Pedro Orgambide, con apoyo del Estado. Se realizan dos películas producidas por el Estado nacional: *Juan y Eva* (2011) de Paula de Luque y *Eva de la Argentina* (2011) de María Seoane. El Decreto 329/2010 nombra a Eva Perón «mujer del bicentenario», siendo la imagen central de los festejos de los doscientos años de independencia del país y el artista Alejandro Marmo crea dos retratos de hierro en el edificio del Ministerio de Salud y Desarrollo, inaugurados el 26 de Julio del 2011 para conmemorar el 59 aniversario de su muerte.

<10> Cristina Fernández ganó holgadamente las elecciones presidenciales de octubre del 2011, sacándole casi cuarenta puntos a su competidor directo.

formándolo en pueblo. La reanudación de esta «ecuación parental» (42), donde Eva Perón toma el rol de la madre que sigue la «ley del padre» (Lacan), termina siendo la materialización de una estructura abstracta que organiza el poder cuando el cuerpo del líder se hace presente. El peronismo intentará entonces reanudar esta relación original *ad infinitum* reforzando de dos maneras. Primero por celebraciones que son «rituales de refuerzo» (Plotkin, 2002: 56): celebraciones públicas el aniversario del 17 de octubre y el 1 de mayo —día del trabajador¹¹—. Estos ritos tienen la finalidad de anular el hiato entre pasado y presente al reanudar relación original entre pueblo y líder, y su condición *teo-carno-política*. La segunda será la producción de un mensaje explícito de la presencia ausente del líder vía la producción cultural.

La producción cinematográfica del peronismo se concentraba en la creación de películas y noticieros como *Sucesos Argentinos*¹² que difunden los logros del régimen, homologando la gloria del movimiento a la de sus líderes. Según Jon Beasley-Murray, este cine, refuerza la verticalidad parental por un «efecto cinematográfico»: una técnica de montaje de plano y contraplano entre pueblo y líder que figura la transferencia de poder de uno a otro (2010: 243). El «efecto cinematográfico» sutura la relación afectiva entre multitud y líder al transferir el poder del primero al segundo, transformando el poder constituyente de la multitud en poder constituido del pueblo al homogeneizarlo (244). Beasley-Murray muestra esta transferencia en la película de Juan Schroeder *Eva Perón* (1971)¹³. Para Murray, Eva funciona como una «luz cegadora», ya que absorbe la energía de la multitud generando una luz que crea un pueblo homogéneo (2002: 54). «Efecto cinematográfico» y «luz cegadora» legitiman los roles políticos y, con ello, un sentido del progreso histórico. Al usar estas dos técnicas y al explotar la figura de Eva Perón, la producción cultural del peronismo logra articular fuerzas y disciplinar al convertir a la líder en madre (Kraniauskas, 2001: 48-49). En breve, la presencia de Eva homogeniza a su público convirtiéndolo en pueblo (ver Figura 1), pero ello también manifiesta un sentido *teo-carno-político* de una misión histórica que tiene una visión progresiva del tiempo. El kirchnerismo (y la «marea rosada») le dan una vuelta de tuerca al «modelo de la llegada» vía los contenidos hagiográficos de Eva Perón para la construcción de un nuevo discurso histórico que relaciona origen, orden y progreso. *Eva de la Argentina, de una bandera a la victoria* (2011), estrenada durante los festejos del bicentenario argentino, materializa la *teo-carno-política* peronista del siglo XXI.

<11> Mariano Plotkin explica que existen rituales de inversión y de refuerzo. Los segundos son hechos para reforzar la narrativa histórica y la relación carismática entre líder y pueblo que, no por casualidad, se produce en fechas patrias o fechas partidarias que se igualan a fechas patrias. En el caso del peronismo eso sucede por igual en la fecha de independencia (25 de mayo) como en el Día del trabajador (1 de mayo) y «el día de la lealtad» que conmemora la huelga general que puso de Perón en el poder (17 de octubre) (Plotkin, 2003: 56, 64). Nótese que la distancia entre rituales es exactamente seis meses.

<12> Noticiero proyectado en salas de cine antes de las películas que comienza en 1938 hasta 1972. A partir de 1948 sigue la línea del secretario de prensa Raúl Apold, confundiendo noticias con propaganda del régimen peronista. Para más ver de Carla Kriger *Cine y Peronismo* (2009).

<13> Las imágenes de la película de Schroeder también se pueden ver en *Evita: otra mirada* de Manuel Gómez (2010), también publicada en el año del bicentenario argentino.



Figura 1: Eva y Juan Perón festejando el 1 de mayo en 1952¹⁴.

<14> Extraída de: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peron_y_Eva_-_Acto_en_Plaza_de_Mayo_bis-1MAY1952.jpg

<15> Rodolfo Walsh fue periodista, escritor y militante de izquierda y su libro más popular fue *Operación Masacre* (1957), libro con el que inventó la novela periodística de no ficción al contar la historia de lo que se conoció como «los fusilamientos de José León Suárez». También escribió el cuento «Esa mujer» (1966) que es la investigación de Walsh sobre las vicisitudes del cuerpo embalsamado de Eva Perón luego de ser secuestrado por la *Revolución Libertadora* (1955-1958).

4. *Eva de la Argentina* o la nación hecha carne

Del colapso económico-financiero de diciembre del 2001 hasta las elecciones presidenciales del 2003, el país entra en una convulsionada etapa institucional en la que casi una decena de presidentes toman el poder. El candidato más popular de las elecciones del 2003 era el expresidente Carlos Menem (1989-1999), quien, a pesar de que con sus políticas neoliberales había generado la crisis, también era visto como el que volvería a traer la estabilidad cambiaria y el orden. Luego de ganar la primera vuelta, Menem renunció a competir en la segunda porque el electorado votaría masivamente en su contra. Así, asume la presidencia un exgobernador de la provincia de Santa Cruz, Néstor Kirchner (2003-2007), quien al ganar la elección sin el apoyo popular se vuelca en crear popularidad al satisfacer demandas sociales provenientes de los sectores populares que, por lo general, se materializaban en protestas públicas. Sin embargo, a pesar de la masiva popularidad con la que termina su presidencia, decide no presentarse en las elecciones del 2007, tomando su lugar la senadora Cristina Fernández de Kirchner. Será al asumir su presidencia que el aparato cultural crea una narrativa histórica que asocia a la presidenta con la figura de Eva Perón, reanudando técnicas ya usuales de creación de popularidad desde entrada la última democracia: «Al performar a Evita construyen una teleología y vinculan su pasado, entre presente y el futuro, de ellas y de *su gente*» (Auyero, 2001: 159). La producción hagiográfica de Eva Perón da un sentido histórico y organiza la estructura del poder de forma *teo-carno-política*, que se intensifica durante los festejos del bicentenario.

En este contexto se produce la película *Eva de la Argentina: de una bandera a la victoria* (2011) de María Seoane, una hagiografía de narrativa «docuficcional» (Grinberg Pla, 2018: 67) que combina dos registros narrativos: la animación y el documental de archivo. La primera controla una puesta en escena y un mensaje histórico (Trombetta, 2017: 369) al utilizar la estética del policial negro que coincide con el tono de la voz en off de Rodolfo Walsh¹⁵, dándole también un sentido moral a la continuidad entre pasado y presente

(Grinberg Pla, 2018: 66, 70). La animación cuenta en montaje paralelo la historia de Rodolfo Walsh y la de Eva Perón, en el año en que el Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983) toma el poder y Walsh escribe la «Carta abierta de un escritor a la Junta Militar»¹⁶. La narrativa animada devela un progreso histórico marcado por la justicia social que inaugura el primer peronismo, continuado por la Juventud Peronista y el Peronismo Revolucionario de las décadas de los sesenta y setenta a la que pertenecen Néstor y Cristina Kirchner, la cual toma como símbolo representativo a Eva Perón¹⁷. Por otro lado, la narrativa documental, compuesta por fotografías, discursos, recortes de periódicos y filmes de archivo, es la que prueba esta mirada histórica: lo documental constata lo animado. Por lo tanto, la película devela la historia privada de Eva Perón porque resuelve el secreto de un patrón histórico que, al ser reencarnado, retoma «patrones modélicos del desarrollo interrumpido en 1976» (Seoane, 2005: 117). En suma, la película se pregunta cómo reencausar esa teleología: la respuesta la tiene Eva Perón.

La película comienza con dos funerales. Primero, el de Juan Duarte (padre de Eva) en Chivilcoy, Provincia de Buenos Aires. El segundo, al que volveremos, es del cuerpo embalsamado de Eva Perón que es enterrado clandestinamente por la última dictadura militar, lo que impulsa la pregunta (pedagógica) por su historia personal a la que el narrador Walsh responde. Ambos funerales demuestran su lugar relegado y bastardo¹⁸ que funciona como sinécdoque del pueblo postergado por la oligarquía nacional, y como motor político¹⁹. Es esta tensión lo que está en juego en la primera y segunda escena de la película.

Luego de experimentar la humillación de la bastardía, la película gira a Los Toldos en Provincia de Buenos Aires, donde Eva nace y pasa su infancia. Ambientada en 1926, cuando pierde a su padre con solo seis años, la segunda escena organiza la estructura simbólica de la película. Una Eva niña persigue un ferrocarril mientras es acosada por un grupo de cuervos, con un fondo casi fundido a negro. El montaje es de plano y contraplano subjetivos: uno desde el punto de vista de una persona anónima desde el último vagón del ferrocarril y otro contrapicado de la niña que observa sin poder alcanzar al ferrocarril. Melodramáticamente, los cuervos representan la política oligárquica de la que Eva quiere escapar y es considerada una bastarda, y el ferrocarril que representa la inclusión del progreso que se traduce como la fuga de su bastardía. El plano y contraplano muestran un antagonismo entre quedarse en Los Toldos y vivir como bastarda o tomar el tren para buscar un destino más justo: cuervos y trenes se oponen melodramáticamente durante toda la película. Mientras los cuervos acechan a Eva (y a Walsh), el tren es siempre la máquina del progreso que ayuda al movimiento peronista a materializar demandas sociales: es el que conecta Junín (localidad donde Eva pasa su temprana adolescencia) con Buenos Aires, es el que hace llegar la ayuda social recaudada por la Secretaría de Trabajo

<16> El 24 de marzo de 1977 Walsh envía a periódicos locales su «Carta abierta a la Junta Militar», donde denuncia las acciones políticas, militares y económicas del Proceso. Ese día, como representante de *Montoneros*, va a negociar la liberación de un militante secuestrado, en lo que al final fue una emboscada. Luego de un breve tiroteo fue herido, lo secuestran y desde entonces está desaparecido.

<17> El caso más claro, es el lema que tenía la agrupación *Montoneros*: «Si Evita viviera, sería montonera».

<18> El velorio de Juan Duarte es un lugar común en las hagiografías de Eva Perón porque demuestra su condición de bastarda, ya que pertenecía a la segunda familia de su padre.

<19> A raíz de esto, el peronismo se encarga de sanar los nacimientos ilegítimos, incluso, jurídicamente. Para más, ver de Isabella Cosse *Estigmas de Nacimiento* (2006) e «Ilegitimidades de origen y vulnerabilidad en la Argentina de mediados del siglo XX»: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/12502>

y Previsión a San Juan luego del terremoto de 1945 (por el que se conocen Eva y Juan), es su transporte cuando recorren el país en la gira para la reelección de Perón, etc. El ferrocarril como símbolo de la modernización del país en manos del peronismo materializa la función sarmientina que promete ser el «nivelador de las clases sociales» (Sarmiento, cit. en Ferrer, 2006: 70). Los cuervos representan su opuesto, asociados a las muertes de Eva y de Walsh. Este antagonismo entre trenes y cuervos también se representa con los contrastes lumínico, que explican todas las escenas de la narración hagiográfica contadas por Walsh. La escena de la niña persiguiendo el ferrocarril termina develando que el plano que la enfoca desde el último vagón era también subjetivo pero anónimo, cuando vemos una mano extraña que toma la de la niña haciéndola ingresar en el tren, salvándola de los cuervos. El tacto entre ambas manos hace a un veloz fundido a blanco y la aparición de los créditos de apertura. Volveremos más tarde a esta escena ya que es también la última de la película.

Luego de los créditos de apertura donde se hace un resumen de la película, vemos el segundo funeral cuando los militares del Proceso entierran clandestinamente a Eva²⁰, lo que impulsa la investigación secreta del periodista. Al enterrar el cuerpo en el Cementerio de la Recoleta de forma clandestina y sin los honores que merecía, ella queda como presencia 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 también 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, 2011). El secreto que devela la figura de Eva Perón es un patrón histórico que, al ser reencarnado, retoma el derrotero histórico suspendido por la última dictadura militar.

En la película, Walsh y su escritura están al servicio de la solución de este enigma que es al mismo tiempo el de la política del país. Él legitima su narración por ser testigo y narrador²¹, que actúa como voz de la conciencia que organiza lo acontecido melodramáticamente. La matriz histórica dice desde el comienzo de la película que siempre sucedió lo mismo, como dice la primera frase de Walsh: «La historia se repite con la sinuosidad de la tragedia» (Seoane, 2011). Es decir, una fuerza puja por el avance en el derrotero del progreso metaforizado en el ferrocarril, y otra por su interrupción o la conservación del régimen oligarca, asociada a los cuervos. La solución del enigma de la patria es el de la vida de Eva Perón. Si la pregunta de Walsh cuando escribe «Esa mujer» es: ¿Qué le sucedió al cadáver de Eva Perón?, el personaje de la película la cambia a la pregunta hagiográfica (¿Quién fue Eva Perón?) para develar cómo el mito y su agenda política pueden hacerse presentes. Al develar su historia personal, se revela también el entramado histórico del país, su derrotero del

<20> Esta escena muestra a la primera Junta Militar del Proceso de Reorganización Nacional (Teniente Videla, el Brigadier Agosti y el Almirante Massera) discutiendo qué hacer con el cadáver de Eva Perón en Junio de 1976. Las opciones son las mismas que ya Walsh había dado en el cuento «Esa mujer» publicado nueve años antes: sacarlo del país, disolverlo en ácido, tirarla al río, etc. Luego de ser embalsamado, el cadáver fue secuestrado cuando asumió el poder la dictadura militar autodenominada *Revolución Libertadora* (1955-1958). Después de ser oculto en casa de diferentes militares y hasta en un cine, se lo envía a Italia donde se lo entierra en Milán bajo el nombre de María de Magistris. Luego de ser devuelto a Perón en Madrid y de repatriarlo en 1974, en 1976 el Proceso decide enterrarlo definitivamente en el Cementerio de Recoleta, bajo ocho metros de cemento.

<21> «Yo estuve ahí» repite constantemente este personaje a través de la historia.

progreso y quién puede encarnar su espíritu en el presente para así redimirlo. En otras palabras, si el Walsh militante busca rastros de la desaparición del cadáver, la clave *teo-carno-política* de la película responde a quién va a encarnar el espíritu que solía estar en ese cuerpo, para así reordenar el derrotero del progreso del pueblo.

Un salto temporal nos lleva en la tercera escena a Junín (provincia de Buenos Aires) cuando en 1934 Eva parte en tren a Buenos Aires para ser actriz. Los planos opacos y luz tenue marcan que los tiempos narrados por la voz de Walsh hacen eco a la intensidad lumínica donde aparecen los cuervos. Como dice el periodista cuando Eva llega a la capital: «Eran tiempos oscuros, oscuros... El viejo régimen no terminaba de morir... lo nuevo pujaba por nacer de aquellas ruinas» (Seoane, 2011). El arribo de Eva anticipa una nueva política para suplantar la oligárquica asociada a la baja intensidad lumínica de los cuervos. Para esto, se debe refundar la nación por una unión matrimonial de dos descartados de la narrativa oligarca de la patria. Como dice Walsh, «Un país bastardo necesitaba, tal vez, a dos amantes bastardos dispuestos a desafiar a esa Argentina vieja y despiadada» (Seoane, 2011). Por lo tanto, la unión bastarda necesita de una demanda multitudinaria para crear una nueva política popular. Esto sucede el 17 de octubre de 1945 que da origen al movimiento peronista y a una nueva nación, que organiza el poder en su estructura parental. Este evento según la película es gestado por Eva desde las sombras y actúa como nacimiento del nuevo régimen que incluye a aquellos provenientes de un «subsuelo de la patria sublevado» que hasta el momento habían estado relegados al «fondo de la historia» como dice Walsh, haciéndolos actores políticos al convertirse en pueblo (Seoane, 2011). Aquí la barbarie sarmientina como la bastardía impuesta por la oligarquía es quien compone una nueva nación. Su origen es representado por el «efecto cinematográfico» y la «luz cegadora» como dice Murray, aunque ahora dividido en dos secuencias de planos continuas y no en uno solo.

Primero, cuando la multitud congregada en Plaza de Mayo demanda la excarcelación de Perón, somos testigos de la transferencia de poder que da origen al movimiento peronista. El «efecto cinematográfico» muestra cómo se «mecaniza la libido» según Rozitchner (2012: 430), que conduce el poder de la multitud a su representante, lo que la transforma en pueblo (ver Figuras 2 y 3). El plano y contraplano funcionan creando una estructura afectiva de poder que responde al «modelo de la llegada». El plano es la multitud aglomerada que refiere al cuadro *Manifestación* (1934) de Antonio Berni. Pero, a diferencia de esta obra, en la película ese pueblo no se encuentra desarticulado manifestándose por alimento y trabajo, sino que él ya ha sido articulado y se encuentra a la espera del líder. En el contraplano Perón se presenta como cuerpo (iluminado) que articula al pueblo al ubicar su agenda de demandas sociales como proyecto

nacional, lo que aminora el desacuerdo político y refuerza la tesis que el 17 de octubre es el origen (*arché*) de una nueva nación y una nueva teleología.



Figuras 2 y 3: Perón le habla al pueblo el 17 de octubre de 1945.

La escena concluye con la unión entre Juan Pueblo o «El Descamizado» (trabajador anónimo y símbolo del pueblo peronista) con la Justicia Social imitando a *La creación de Adán* de Miguel Ángel (ver Figuras 4 y 5), en la que vemos un doble mensaje. Por un lado, al emular la pintura que representa al «Génesis», se enfatiza el acto originario (*arché*) de una nueva política que tiene por vez primera al pueblo como actor y beneficiario. Por otro, el tacto produce una «luz cegadora» que hace a un fundido a blanco como lo había hecho el encuentro entre la mano anónima que toma a la pequeña Eva para introducirla en el ferrocarril en la segunda escena de la película. Este fundido es una luz en la oscuridad (*lux in tenebris*) del viejo régimen que no termina de morir como dice Walsh. Por lo tanto, la presencia corporal del líder —como en la película de Schroeder que analiza Murray— funciona como una «luz cegadora» que descubre un sentido del progreso histórico de estructura *teo-carno-política*. Ella hace a la inclusión del pueblo vía la Justicia Social, convirtiendo a este evento en origen y derrotero histórico, que progresa al materializar determinadas demandas sociales. De ahí la unión entre Juan Pueblo como representante de la clase obrera y la Justicia Social como la representante de las demandas sociales satisfechas por el peronismo. Esto último se muestra en la escena siguiente con una secuencia de fotografías y periódicos de archivo donde, como dijimos anteriormente, las pruebas constatan la narrativa histórica.



<22> Tomada de: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Creaci%C3%B3n_de_Ad%C3%A1n_\(Miguel_%C3%81ngel\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Creaci%C3%B3n_de_Ad%C3%A1n_(Miguel_%C3%81ngel).jpg)



Figura 4: Juan Pueblo y la Justicia Social dan nacimiento al peronismo y a una nación.

Figura 5: *La creación de Adán* de Miguel Ángel²².

El 17 de octubre de 1945 es el origen (*archê*) de una nueva nación e inaugura una «democracia formal» (Rozitchner, 2012: 156) que insta la relación entre líder y pueblo y crea una política que hace un corte con el pasado oligárquico (Plotkin, 2002; 116, 195-196) al incluir al pueblo vía la Justicia Social. 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, 2011). Pero la pregunta de la película no es por la relación vertical entre pueblo y líder, sino cómo redimir este proyecto continuado en los años sesenta y setenta que fue interrumpido por la fuerza. La redención de este *telos* demanda la reanudación de la organización de poder entre líder y pueblo que organiza las relaciones sociales y políticas como *teo-carno-política*. Las conquistas sociales dependen de su presencia que fija roles, reduciendo lo político a una *performance* satisfactoria, es decir, a una cuestión administrativa. En este juego parental, el pueblo queda a la espera de la presencia de un *cuerpo* que redima este proyecto reanudando el derrotero del progreso iniciado por el primer peronismo. La pregunta histórica de la película es entender cómo continuar esa teleología interrumpida por el neoliberalismo, ayudado por las dictaduras militares. Esto se devela en las últimas dos escenas de la película, cuando se enfatiza el vacío de ese liderazgo político de un pueblo a la espera de un líder como «modelo de la llegada», pero demostrando también quién puede llenar ese vacío para reencausar la marcha del tren del progreso. La película termina con la muerte simultánea de los dos personajes principales. Por un lado, Eva muere de cáncer de útero en 1952. Por otro, el asesinato del escritor representa la persecución política y el impedimento del proyecto de país que sufrió la generación de la década del setenta, en manos de la última dictadura militar. Ambas

muertes muestran el enclave entre sangre y tiempo que suspende el progreso de este espíritu inaugurado por el peronismo. En ambos casos el progreso del espíritu expresado en el peronismo liderado por Eva es interrumpido por el liberalismo oligárquico y la complicidad militar. En palabras de Walsh, ni la muerte de Eva ni la represión militar silencian a los peronistas de continuar su legado. De ahí la metamorfosis del periodista durante su investigación. Si el enigma de Eva Perón era para Walsh al principio de la película saber dónde estaba su cadáver —«comenzó con un enigma ¿Qué habían hecho con ella?»—, su hagiografía demuestra que en realidad ella es, como él dice, es «la clave del tiempo pasado y el tiempo por venir» (Seoane, 2011). Por lo tanto, la consumación del progreso de la teleología política iniciada por el primer peronismo depende de la presencia corpórea de un nuevo líder. Vemos en la anteúltima escena de la película a un pueblo huérfano en duelo por la pérdida de su líder (ver Figuras 6 y 7) en la «marcha de las antorchas»²³. Se intercalan aquí imágenes de archivo con escenas animadas en donde somos el ojo de cámara, cuya posición contrapicada demuestra ausencia y admiración por la líder. Ya no es necesario el «efecto cinematográfico» porque el lazo entre pueblo y líder ya fue efectuado. El pueblo llora a Eva porque prometía su salvación, lo que deja un vacío y a su pueblo a la espera de quien ocupe su lugar²⁴. El hecho de que la líder sea representada por una gigantografía iluminada que articula al pueblo sin líderes, enfatiza una crisis de representatividad. La interrupción de ese duelo sucede en la siguiente escena que vuelve a utilizar estrategias narrativas de la estética cinematográfica peronista para consolidar la misma estructura de poder.



Figuras 6 y 7: imagen real²⁵ y ficticia de la «marcha de las antorchas»

<23> Congregación espontánea luego de la muerte de Eva Perón el 29 de Julio de 1952. Fue hecha con antorchas en duelo en Plaza Miserere, donde había una gigantografía de un retrato de Eva.

<24> La escena anterior es la del funeral masivo que tuvo Eva Perón: el más popular de la historia del país. Luego de mostrar imágenes de archivo, hay un *impasse* de menos de tres segundos donde aparece por segunda vez Juan Pueblo, pero ahora solo (huérfano) afuera del velorio de Eva Perón.

<25> https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/93/Funeral_de_Evita.jpg

La última escena vuelve a la primera en su narrativa circular, ya que como había dicho Walsh en su primera intervención: «La historia se repite con la sinuosidad de la tragedia» (Seoane, 2011). Eva es acechada por los cuervos a la salida del sepelio de su padre. En su fuga, se encuentra entre ser atrapada por el viejo régimen o alcanzar el ferrocarril del progreso, lo que no puede hacer sola. Volvemos a ver el «efecto cinematográfico», pero no de transferencia de pueblo a líder: eso ya es constitutivo del peronismo desde su origen, como hemos analizado anteriormente. Lo que hay que develar es quién tomará ese rol vacante encarnando a la líder ausente, que en la película se materializa por un «efecto cinematográfico» del «efecto cinematográfico». De otro modo, el «efecto cinematográfico» original en el peronismo es el que transfiere poder de la multitud al líder y en ello, se articula el pueblo con el líder. El segundo «efecto cinematográfico» es que transfiere ese poder entre líderes. Es decir, la transferencia de poder ya no es entre multitud y líderes, sino entre una Eva niña que quiere alcanzar el ferrocarril y otra Eva adulta que es la que la incluye en él. El plano y contraplano (ver Figuras 8 y 9) es ahora utilizado entre ex y futura líder, lo que hace a la transferencia de poder constituido de una a otra ya que la segunda (¿Cristina Kirchner?) ocupa el lugar de la primera haciéndose cuerpo de este espíritu.



Figuras 8 y 9: Eva Perón ayuda a otra Eva niña a subir al ferrocarril.

La segunda estrategia en la última escena es la «luz cegadora» que homogeniza con su brillo a la multitud convirtiéndola en pueblo (Beasley-Murray, 2002: 54). Al igual que sucede entre Juan Pueblo y la Justicia Social en la escena del 17 de octubre de 1945, esta luz aparece cuando una Eva toma la mano de la otra para incluirla en el tren (ver Figura 4 del 17 de octubre y Figura 10). Esto muestra la transferencia de poder de una Eva a otra, junto con un fundido a blanco que como «luz cegadora» que aparece en tiempos oscuros (*lux in tenebris*), homogeniza a la multitud de espectadores del otro

lado de la pantalla, convirtiéndonos en un pueblo ahora dirigido por la nueva líder que ocupa el lugar de la anterior para redimir su proyecto político.



Figura 10: Eva toma la mano de la Eva niña y la incluye en el ferrocarril.

Al ser ingresada en el ferrocarril, la niña Eva promete materializar la deuda no cumplida del progreso. El ferrocarril como símbolo del progreso industrializado y «nivelador de las clases sociales» (Ferrer, 2006: 70), reencausa las fantasías de progreso de inclusión indefinida sin excedentes al hacerse presente la nueva líder. La llegada de esa nueva líder promete la redención del proyecto político de la juventud peronista y el peronismo revolucionario, interrumpido desde la última dictadura militar. Esto queda aún más claro cuando asociamos la última escena de *Eva de la Argentina* con la película *Tire dié* (1960) de Fernando Birri y a su apropiación en *La hora de los hornos* (1968) de Fernando Solanas y Octavio Getino. El documental de Birri sigue a niños pobres de las ranchadas de Santa Fe que esperan el paso del tren para pedirle monedas del diez centavos a los pasajeros. En esta escena, somos el ojo de cámara que, desde el tren, regala monedas. Si el tren es la metáfora del progreso, Birri lo critica por no ser total ni «nivelador de clases», sino lo contrario. Más tarde Getino y Solanas muestran esta escena en *La hora* en la primera parte («Neocolonialismo y violencia»)²⁶. Esta parte muestra un avance histórico resumido en trece capítulos que va desde la colonización a la revolución, mientras que la segunda y tercera parte explican cómo organizarse —reanudado el «modelo de la llegada»— para la vuelta de Perón del exilio y así resolver los problemas neocoloniales, entre ellos, la escena de *Tire dié*²⁷. La última escena de *Eva de la Argentina* homenajea a Birri, tomando la postura de Getino y Solanas al poner el énfasis en la necesidad de la presencia del (nuevo) liderazgo peronista para sacar a esa niña de una bastardía estructural que se iguala a la humillante pobreza de los niños de Birri. La toma de la mano denota la idea de un modelo de inclusión infinita del peronismo vía la materialización de demandas sociales. Sin embargo, esto demuestra una marcada dependencia con el/la líder ya que la niña no puede ingresar al tren por sus propios medios. En otras palabras, el proyecto de una inclusión social sin excedentes depende por completo de la líder que llegue para «simplemente, a hacer lo que hay que hacer, lo que desde siempre habría que haber hecho» (Sigal y Verón, 2003: 61). Por lo tanto, la

<26> I: «Neocolonialismo y violencia». II: «Acto para la liberación». III: «Violencia y liberación».

<27> Lo mismo sucede en la película de Leonardo Favio, *Crónica de un niño solo* (1965), que sigue a un niño pobre excluido de la sociedad, cuya implícita inclusión depende de la vuelta de Perón al país. La devoción peronista de Favio queda aún más clara en el documental *Perón, sinfonía de un sentimiento* (1999).

película de Seoane redime en un mismo movimiento a la juventud peronista y a sus políticas fundacionales, al mismo tiempo que reconoce al actual liderazgo como su legítima continuidad.

En suma, lo que vemos en la última escena de *Eva de la Argentina* es la reanudación del «modelo de la llegada» de una nueva líder para ocupar un espacio a la espera de ser ocupado. La narrativa melodramática (representado entre cuervos y ferrocarriles) propone una continuidad que en el presente redime un origen (*arché*) que hace nacer al peronismo, que limita lo político a una estructura populista del poder, que al homologarse con el de la nación, no deja espacios para excedentes ni alternativas. Para ello, se utiliza la voz y escritura (ahora) historicista de Rodolfo Walsh, quien devela en la investigación hagiográfica de Eva Perón, la solución al enigma de la política nacional tanto en su pasado como en su porvenir. Ese origen común refunda a la nación y le da dirección a la comunidad, que solo se puede llevar a cabo con la llegada de una nueva líder que tome el lugar de la ausente. El devenir del derrotero del progreso se sostiene por un nosotros común descrito por el «yo» del relato (Walsh) que habla por el pueblo. El arribo mesiánico se justifica por el origen político del peronismo y por la investigación del periodista que actúa como pedagogo, probándolo con material de archivo. Por lo tanto, el nuevo discurso histórico justifica al bloque hegemónico de contexto (el peronismo kirchnerista) como redención por la encarnación, del espíritu de la nación. Al igual que el resto de los países de la «marea rosada», se construye un nuevo discurso del pasado que construye popularidad vía una presencia mesiánica del/de la líder actual como si fuera la encarnación de líderes y proyectos políticos originarios de la nación. En el caso del nuevo discurso histórico del Kirchnerismo no es original al crear nuevos contenidos culturales «Eva-peronistas», ya que recicla técnicas cinematográficas originales del primer peronismo. Para ello debe crear un pueblo que demande la conducción de una líder, cuyo lazo afectivo entre líder y pueblo impida cualquier otro. Esto hace del discurso histórico una herramienta útil para la subjetivación política que reduce la discusión a la calidad del líder en pos de la redención de un origen asociado a un progreso historicista, anulando la posibilidad de juzgar o repensar la estructura de poder y su relación entre sujetos.

En suma, la película de Seoane puede ser vista a la luz de las discusiones internas al peronismo o a la interpretación de Eva Perón como símbolo, como también como uno entre diferentes ejemplos de la construcción de un nuevo discurso histórico de la «marea rosada» para construir popularidad mesiánicamente. En otras palabras, la creación de un nuevo discurso histórico-populista de la «marea rosada» se presenta como progresista al reanudar teleologías políticas originarias y sus demandas sociales, pero al mismo tiempo es un populismo conservador ya que sutura las estructuras clásicas de poder y el lazo afectivo entre líderes y pueblo. En breve, la llegada del nuevo mesías impide el mesianismo en pos de un progreso histórico

teo-carno-político. El nuevo discurso histórico tiene el objetivo de legitimar la recreación de una teleología del pasado como la relación de estructura populista dependiente de la presencia del líder, lo que también renueva una subjetividad política cuya voz propia es muchas veces sacrificada a fuerza de satisfacción de demandas sociales.

Bibliografía citada

AUYERO, J. (2001): *Poor People's Politics: Peronist Survival networks and the Legacy of Evita*, Durham: Duke UP.

BEASLEY-MURRAY, J. (2010): *Posthegemony: Political Theory and Latin America*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

BEASLEY-MURRAY, J. (2002): «La Luz Cegadora: populismo y teoría del estrellato», *Revista Crítica Cultural*, 24, 50-57.

CORONIL, F. (2011): «The Future in Question: History and Utopia in Latin America (1989-2010)» en Calhoun, C. y Derlugian, G. (eds.), *Business as Usual: The Roots of the Global Financial Meltdown*, Nueva York: New York UP, 231-263.

FERRER, C. (2006): «Progreso, ilusión y ruina», *La curva pornográfica*, Logroño: Pepitas de Calabaza, 67-84.

GRINBERG PLA, G. (2018): «¿Qué pasa con *Eva de la Argentina*? Contando una vez más la vida de Eva Perón entre historiografía, política y cultura popular» en Carrillo Zeiter, K. y Müller, C. (eds.), *Historias e historietas: representaciones de la historia en el cómic latinoamericano actual*, Madrid: Iberoamericana Vervuert, 59-80.

KANTOROWICZ, E. H. (1981): *The King's Two Bodies*, Princeton: Princeton UP.

KARMY BOLTON, R. (2013): *Políticas de la excarnación: para una genealogía teológica de la biopolítica*, Buenos Aires: Editorial UNIPE.

KRANIAUSKAS, J. (1996): «Political Puig: Eva Perón and the Populist Negotiation of Modernity», *New Formations*, 28, 121-131.

KRANIAUSKAS, J. (2001): «Porno-Revolutions: *El fiord* and the Eva-peronist state», *Angelaki: Journal of Theoretical Humanities*, vol. 6, 1, 145-153.

KRIGER, C. (2009): *Cine y Peronismo*, Buenos Aires: Siglo XXI.

LACLAU, E. (2005): *La razón populista*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

LOMNITZ, C. (2006): «The Latin American Rebellion: Will the New Left Set a New Agenda?», *Boston Review*, September–October. <https://bostonreview.net/articles/claudio-lomnitz-latin-america-leftist-new-agenda/>, [27/05/2022]

PLOTKIN, M. (2002): *Mañana es San Perón: a Cultural History of Peron's Argentina*, Wilmington: Scholarly Resources.

ROZITCHNER, L. (2012): *Perón: entre la sangre y el tiempo, inconsciente y política*, Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

RANCIÈRE, J. (1996): *El desacuerdo: política y filosofía*, Buenos Aires: Nueva Visión.

SEOANE, M. (2011): *Eva de la Argentina: de una bandera a la victoria*, Buenos Aires: Emerald.

SEOANE, M. (2005): «Las marcas de la política argentina: un siglo de acción y excepción» en Gutman, M. (ed.), *Construir Bicentenarios*, Buenos Aires: Caras y Careta-New School, 2005, 109-118.

SIGAL S. y VERÓN E. (2003): *Perón o muerte: los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*, Buenos Aires: Eudeba.

TROMBETTA, J. C. (2017): «El lenguaje de animación como herramienta poética para mitificar la historia de Eva Perón», *Fotocinema: Revista Científica de Cine y Fotografía*, 14, 365-378.