



Desapariciones en Argentina: imágenes, cadáveres, personas. El caso Eva Perón

Héctor Rodolfo Kohén

Argentina, 24 de marzo de 1976. Se instaura el régimen de terrorismo de estado, organizador de una represión sistemática dirigida, en lo fundamental, contra el proletariado y los sectores de menores recursos: campesinos, empleados, pequeños comerciantes. Para imponer el plan económico del ministro Martínez de Hoz es necesario reprimir todo reclamo, silenciar toda palabra opositora, aniquilar todo vestigio de resistencia. Para ello se implementará el terror a través de la desaparición de personas: 30.000 hombres, mujeres y niños, muchos de ellos nacidos en cautiverio, a los que se les niega la vida y también la muerte, remitidos al sinsentido de lo Real. Sobre estos treinta mil relatos definitivamente interrumpidos se apoyaran los asesinos para intentar refundar un orden político y social que borre a sangre y fuego la historia de este siglo.

Más allá de las obvias implicancias políticas y económicas de los sucesivos golpes de estado con que en nuestro país se han cerrado aún las etapas más tímidas del ejercicio de cierta democracia formal, aquello que este trabajo intenta abordar es la relación entre las desapariciones en Argentina durante los años 1976 a 1983 y los intentos de modificar, censurar y destruir la imagen de una de las figuras más importantes de la historia de este siglo: ***Eva Perón***. Este ensayo, entiendo necesario explicitarlo, no tiene ninguna vocación de clausura, no intenta sino establecer, o mejor aún, señalar algunas líneas para poder pensar esta etapa resistente a ser ordenada por un relato.

Eva Duarte llega a Buenos Aires impulsada por su sueño de ser actriz. A mediados de la década del '40 es dueña de una modesta fama y de una incierta carrera



cinematográfica. Cuando en Junio de 1943 el golpe de estado del GOU inaugura el período de la historia argentina que desemboca en el peronismo, Eva solo ha obtenido roles secundarios en cuatro films¹.

Solo me detendré brevemente en esta etapa, en la que la imagen de Eva Duarte pertenece al universo de los relatos cinematográficos de ficción para indicar como algunas líneas de la red construida para intentar reducir su figura al campo de los discursos comunicativos oficiales aparecen prefiguradas. En 1945 filma bajo la dirección de Mario Soffici dos películas: **La cabalgata del circo**, en la que desempeña un rol menor, y **La Pródiga**, su único protagónico. Finalizada a fines de 1945, cuando ya es la esposa de Perón, la película no se estrena por orden de éste, quien además solicitó los negativos para su destrucción. Una argucia de la productora permitió conservar la película que pudo verse recién en 1984, durante el segundo año de esta etapa democrática.

Sin duda, aquí ha operado la censura en su nivel más obvio, tanto la proveniente del propio aparato del peronismo como la emergente de prohibiciones explícitas durante los años que siguieron al derrocamiento de Perón en 1955. Pero más allá de este nivel de superficie me interesa penetrar en el interior del dispositivo donde opera ya un intento de adecuación de la figura de Eva a un modelo pautado por las convenciones de la burguesía.

A principios de 1945 Estudios San Miguel anuncia la realización de dos films: **Amanece en las ruinas** protagonizado por Eva Duarte y **La Pródiga**, cuya principal atracción era Mecha Ortíz, la gran diva del estudio. Poco después este primer proyecto es cancelado y Eva ocupa el lugar de Mecha Ortíz. Para que esto suceda se ejercen presiones sobre el estudio, cuya continuidad estaba ligada a las resoluciones que sobre la industria cinematográfica debía tomar el futuro gobierno que encabezará el Gral Perón. ¿En qué situación operan estas resoluciones, más allá del destino final de la película?. Para proponer una respuesta es necesario dar cuenta de la situación del cine argentino y su relación con el clima político y social de la época: la industria

¹ Segundos afuera (Alberto Etchebehere y Chas de Cruz, 1937); (La carga de los valientes (Adelqui Millar, 1940); El más infeliz del pueblo (Luís Bayón Herrera, 1940) y Una novia en apuros (John Reinhart, 1940)



cinematográfica argentina, en el momento en que alcanza un alto nivel de calidad técnica, ingresa en una crisis de relatos. Deviene errático porque ya no sabe que narrar e inicia una búsqueda de esas historias extraviadas por las páginas de las grandes obras de la literatura universal. Definitivamente perdido el rumbo que le había otorgado un lugar de privilegio en los mercados latinoamericanos mediante una temática ligada al tango y al suburbio, la crisis se acelera de tal modo que en 1952, en el mismo año en que muere Eva Perón, dos de los estudios más importantes van a la quiebra. Cuando el país todo es sacudido por la irrupción de las masas que sustentan al peronismo y se fracturan todos los relatos vigentes también, y no casualmente, las historias que constituyen la gran mitología nacional, vehiculizadas a través del cine, siguen el mismo camino.

La Pródiga está basada en la novela de Pedro de Alarcón y no es otra cosa que la historia de una transgresión castigada: Julia Montes, una viuda rica, decide redimirse de un pasado más o menos turbio radicándose en un pueblo del interior donde su obras de caridad la transforman en una suerte de guía para los pobladores. Una situación idílica que se quiebra cuando, enamorada de un ingeniero porteño y no pudiendo soportar las críticas de los lugareños se suicida. La muerte es la solución para erradicar a quien se aparta de las reglas, en la estructura del melodrama y en las calles de Buenos Aires. Por lo demás, al contrastar **La Pródiga** con su inmediata antecesora **La Cabalgata del Circo**, un homenaje a los pioneros del circo criollo, y con la no realizada **Amanece en las ruinas**, historia de actualidad referida al terremoto que en 1944 arrasó la ciudad de San Juan, es posible ejemplificar nitidamente el rumbo evasivo que el cine argentino ha tomado.

Evita

Durante los años 1946 a 1955 las relaciones del gobierno con la cinematografía y, por cierto, con todos los medios de comunicación dependen directamente de la Secretaría de Prensa y Difusión de la Presidencia de la Nación, dirigida por Raul Apold, ex jefe de publicidad de **Argentina Sono Film**. El será responsable de una acción de propaganda y censura cuyo estudio excede las posibilidades y objetivos de



este ensayo pero al que referimos en tanto construye el horizonte de la discursividad en este período. Bajo su control directo se realizan dos tipos de películas en las que Eva Perón es protagonista: noticiarios y films de propaganda. Para abordarlos es necesario por una parte tratar de situar a la figura de Eva Perón y por la otra puntualizar los mecanismos que permitan abordar el análisis de estos textos fílmicos.

Evita; La abanderada de los humildes para millones de obreros, campesinos y, especialmente, mujeres del pueblo; *La mujer del látigo* para los opositores al gobierno a quienes irrita esa mujer transgresora que abandona su sueño de actriz para ocupar el centro de la escena política. *Jefa espiritual de Nación, Doña María Eva Duarte de Perón* para la propaganda oficial. Los nombres intentan dar cuenta de algo que se les resiste, de algo que escapa a la transparencia de los signos porque está colocado en otro registro que es el de la palabra, ese espacio que, al decir de Jesús González Requena, es signo corporizado, materia, tiene espacio y tiempo; lugar de lo simbólico, no de lo semiótico. Resistencia que está no solo en la postura política de Eva Perón, visceral, emotiva, irracional y contradictoria muchas veces, incómoda por lo tanto para el propio Perón que ahora debe encauzar a las masas tras su proyecto, el más lúcido que la burguesía argentina había construido. Está también en la propia materialidad de lo cinematográfico, ese radical fotográfico, huella de lo Real, que se resiste a ser entendido y a ser reconocido: “*incluso cuando pretende disciplinarse a fines informativos impone, por encima de los signos que en ella pueden decodificarse, por encima de las imagos, que por mor de antología, en ella pueden ser reconocidos, su materialidad que, en tanto huella, lo liga- en el tiempo y en el espacio-a lo fotografiado*”². ¿Como se realizan, entonces, en el interior del dispositivo, las operaciones que tienden a dominar a este sujeto en el que se cruzan los dos grandes mitos de Occidente: el sistema de representación del cine clásico y el de la Revolución? [Desde luego entendiendo Revolución en el sentido más general del término, no como explicitación de la ortodoxia marxista sino como promesa de transformación situada en el futuro].

Un lugar nuclear de la política peronista es la conciliación de clases, la convergencia entre obreros y patrones, proletarios y capitalistas unidos en el trabajo



común. Las conquistas sociales del período deben ser vaciadas de su contenido clasista para ser adjudicadas a la voluntad política del gobierno y esto es lo que debe ser mostrado en los noticiarios filmados. La imagen que se construye es la de la *Sra María Eva Duarte de Perón*, y en este sentido son paradigmáticos los registros de su gira, en 1947, por España y la visita al Vaticano. La imagen remite a la gran diva del cine clásico: un vestuario lujoso y una escenografía de balcones, palacios y escaleras convenientemente filmadas en contrapicado. Pero en oposición a estos también quedan registrados aquellos momentos culminantes de su actividad política: el voto femenino o la gigantesca manifestación ante la que renuncia a la candidatura a la vicepresidencia de la República para las elecciones de 1952: en el primer caso, su vestimenta, su actitud están en las antipodas de la figura de dama de sociedad que puede tranquilizar al patriciado local. En el segundo, cuando ya tiene una estatura que incomoda dentro y fuera del gobierno se recurre a recortar su imagen o a mostrarla recostada en Perón. En esta, que sería su última aparición pública, el *día del renunciamiento*, como se lo conoce en el anecdotario del peronismo, su imagen ya comienza a desaparecer: gran parte del discurso está en off, sobre imágenes de la multitud portando antorchas.

Una desaparición más evidente aún en los films de propaganda: tanto en **Soñemos** (Luis Cesar Amadori, 1951) como en **Ayer y hoy** (Ralph Papier, 1952) la imagen está reducida a una fotografía en primer plano, un retrato colgado en la pared. Fragmentación del cuerpo y fractura del texto reducido a su dimensión semiótica, comunicativa. Objeto de un culto oficial es investida como **El Hada de los Niños** que hace posible todos los deseos de los pobres o bien como **La señora**, inspiración de los jóvenes estudiantes internados en la Fundación Eva Perón.

La aparición de Eva Duarte en los momentos iniciales del peronismo es la de un *chaman*. Alguien, dice Frank McConnell cuyo "*peculiar talento (. . .) reside en la posesión, la magia y el extasis*"³. Forma parte -más allá de su muy débil participación en la organización puntual del episodio- de aquellos que en el mediodía del 17 de Octubre de 1945 cruzarán los puentes que separan a Buenos Aires de los suburbios para ocupar la Plaza de Mayo. "*Los puentes-* nos recuerda Umberto Eco- *son*

² Jesús González Requena: La fotografía, el cine, lo siniestro

³ Mc Connell Frank : El cine y la imaginación romántica. Gustavo Gili Ed. Madrid, 1977



*sacrílegos porque cruzan el sulcus, el círculo de agua que marca los límites de la ciudad; por ello no se los puede construir sin el estricto control del Pontífex*⁴. Cinco años más tarde el gobierno peronista necesita desplazar la *voz extática* del chamán para que su lugar sea ocupado por la previsible del sacerdote del culto cívico: "... verdadero pontífice, constructor pero no cruzador de puentes". Y en el terreno de los relatos cinematográficos, en el interior del dispositivo entendido como el lugar en el que se establecen las relaciones del espectador con la imagen mediadas por determinaciones fisiológicas, psicológicas y sociales, operará una censura apoyada en el cercenamiento del tiempo y el espacio de Eva Perón. Su imagen, en los retratos oficiales que pueblan los despachos trata de ocultar las huellas de la plaza, su tiempo es vaciado de la secuencialidad del relato, autonomizado para intentar ingresarlo al universo semiótico, cargado de las notas del signo -diferencialidad, circulable, operativo- y vaciado por tanto de su valor de palabra en la dimensión de lo simbólico. Otro será, sin embargo, el destino y la función de estos retratos cuando, derrocado Perón, se constituyan en núcleos de resistencia popular, en elementos de un ritual cotidiano en miles de hogares que renuevan la esperanza en los años de fuego y sangre.

El 26 de Junio de 1952 Eva Perón muere en Buenos Aires. A partir de ese momento esta muerte es ritualizada, transformada en objeto de un culto oficial. Desde ese día y hasta Septiembre de 1955 las radios de todo el país transmitirán un mensaje: *Las 20 y 25, hora en que Eva Perón entró en la inmortalidad. ¿Qué es lo que encierra esta reiteración, este ritual que recrea una y otra vez el instante de la muerte?. Renovarlo instaura la certeza de que ha ocurrido, de que es irreversible y que no puede ser modificado. ¿Qué es lo que se intenta conjurar con esta monótona repetición?. Congelar su imagen en el momento de la muerte y transformar este momento en el más importante significa aplazar indefinidamente o tal vez negar la promesa de Evita, la palabra a futuro que guardan quienes la lloraron: *Volveré y seré millones*. Se despoja de su carga simbólica al gran relato de Eva Perón para reducirlo al registro de la imagen oficial. Fragmentación del texto en el mismo nivel en que opera la fragmentación del cuerpo en el primer plano de los retratos oficiales.*

⁴ Eco Umberto. **Lo irracional, Ayer y Hoy**. *El ciudadano*, Buenos Aires, 1º de Noviembre de 1988



El cadaver de Eva Perón es instalado en el local de la CGT donde se inician los trabajos para embalsamarlo con la intención de posibilitar su posterior exhibición. Las tareas estan casi concluidas cuando el 16 de Septiembre de 1955 se produce el golpe de Estado al que sus ejecutores denominan Revolución Libertadora. Quienes lo dirigen no conocen de la existencia del cuerpo de Eva Perón en el local cegetista y será el Dr Pedro Ara, el médico responsable de su conservación, quien se lo informa al entonces Presidente Gral Eduardo Lonardi, representante del sector nacionalista católico del ejercito quien propone el lema *Ni vencedores ni vencidos* para el movimiento revolucionario. Una ilusión que durará exactamente hasta el 13 de Noviembre de ese mismo año, cuando Lonardi sea desplazado por los sectores más duros del ejercito y la marina.

El 22 de Septiembre de 1955, el edificio de la central obrera amanece rodeado por *"fuerzas policiales bien armadas y dispuestas a impedir el paso de cualquier vehículo, aunque exhibiera chapa oficial"*. La orden proviene directamente de Lonardi dispuesto a *"no admitir ninguna profanación"*. Nada ocurre. Sin embargo, durante la noche *"subieron al segundo piso en pequeños grupos, como antes, los efectivos de la policia que se iban turnando en la custodia del edificio. Invariablemente, los agentes, cabos y sargentos se arrodillaban junto al túmulo apoyados en su fusil y rezaban"*⁵

"Nosotros creíamos sinceramente que el cadaver no existía (...). Este sí que es un problema para el nuevo gobierno...". Al trasladarse al edificio de la CGT *"los visitantes observaban todo con detenimiento, moviéndose con una desconfianza inicial que fué desvaneciéndose poco a poco"*. Los jefes militares, entre ellos el del Servicio de Informaciones del Ejercito, felicitan al médico por lo que consideran *"una obra de arte"* llegando a proponer su traslado a un museo *"como verdadera obra de arte desprovista de todo interés político"*⁶. Texto artístico, opaco, resistente al análisis y peligroso por lo tanto. Mientras se decide qué hacer aparece el recurso de la ciencia, la reconversión de ese objeto a uno *"de los grandes modelos discursivos que cristalizan su dominio en la modernidad"*: el discurso científico. Dos cosas deben probarse: la primera que se trata efectivamente de un cadaver. La segunda que es el de

⁵ Ara, Pedro: El caso Eva Perón, CVS Ediciones, Madrid

⁶ Ara, Pedro, *op cit*



Eva Perón. Análisis y protocolos lo comprueban, pero esto no tranquiliza a los golpistas. Por el contrario, cuando Lonardi es desalojado por Aramburu, la censura sobre toda referencia al peronismo será total y las imágenes que aún persisten serán destruidas. En el Sur del país, donde las distancias hacen que aún circulen noticiarios cinematográficos del período peronista, se ordena que sean cortados. Literalmente se prohíbe nombrar a Perón, a Eva y al peronismo en el contexto de un gran catálogo de exclusiones del universo del lenguaje: aquello que no puede ser nombrado no existe, aquello que no puede ser visto, tocado, no producirá huella. Se proponen urgentes medidas para resolver el problema que es ese cadáver. Se le ordena al Dr. Ara interrumpir el proceso y cuando este explica que sólo el fuego puede destruirlo los jefes militares dicen "*Nosotros somos católicos y no aprobamos la cremación*". Resuelven retirarlo de la CGT, pero previamente exigen que Ara entregue "*todos los papeles, fotografías y cualquier otra clase de documento que posea sobre este asunto pues queremos quemarlo todo como un paso hacia la destrucción del mito*"⁷. En la noche del 23 de Noviembre de 1955 mientras se preparaba el traslado "*los soldados de la guardia comenzaron a acercarse, se asomaron tímidamente y, por fin, se decidieron a entrar; siempre con las armas en posición, pero con la cabeza descubierta, sin cascos, en actitud humilde y respetuosa: ellos eran parte de ese pueblo que seguía conservando viva, la memoria de Eva Perón*"⁸. La desaparición del cadáver es encubierta bajo el nombre de *Operación Evasión*. Antes de ser enviado secretamente a Italia donde permanece enterrado bajo un falso nombre hasta 1971 en un cementerio de Milán, se lo esconde en el interior de un mueble en las oficinas de la Inteligencia de Ejército. Este camino que anticipa el horror como una metáfora siniestra será seguido por miles a partir de Marzo de 1976: llevados en la noche, se los introducirá clandestinamente en algún campo de concentración para luego ser enterrados como N. N, desconocidos, seres sin nombre.

Censura

⁷ Ara, Pedro, *op cit*

⁸ Ara, Pedro, *op cit*



La caída del peronismo ocurre cuando el cine nacional no encuentra el camino que le permita superar su crisis. Si bien el momento más agudo ha sido superado y parece existir un cierto repunte en la producción si se toma como base el catastrófico año 1952, lo que predomina es el sostenido avance de la producción norteamericana: sobre 368 estrenos producidos en 1954, 234 se originan en Hollywood y solo 43 son de origen local. La revolución envía al exilio a realizadores de nota, como Luis César Amadori, y encarcela al más importante de los directores peronistas: Hugo del Carril. Pero para otros sectores, militantes antiperonistas, o esperanzados en que el férreo control de la Secretaría de Prensa y Difusión se transforme en un mal recuerdo, parece abrirse una etapa prometedora. De hecho, en 1957 un decreto del PEN equipara a la producción cinematográfica a la literaria, impidiendo la censura previa al asimilarlo al régimen de libertad de prensa y establece las condiciones para la creación de una Escuela de Cine⁹. Es sólo un breve idilio de primavera. Por los resquicios que deja el decreto la censura se filtra y llega para quedarse. Su nombre es: **Consejo Nacional Honorario de Calificación Cinematográfica** y permanecerá en la plenitud de su tarea inquisitorial durante tres gobiernos sucesivos. Verdadera *máquina de impedir*, sus integrantes saben que *"la expresión cinematográfica es un medio de poderosa irradiación capaz de influir en mentalidades y conciencias anulando los valores éticos y culturales que hacen a la esencia de una comunidad nacional"* por lo que actuarán *"en defensa de la vida argentina, moral y cristiana, base para una rigurosa selección de las películas a proyectarse"*¹⁰. Se trata de cazadores y depredadores de imágenes que bajo el paraguas de la seguridad nacional y la tradición no solo prohíben sino que secuestran y destruyen. **Edipo Re** de Pier Paolo Pasolini e **Hiroshima Mon Amour** de Alain Resnais resultan prohibidas y en el caso de esta última se inicia un juicio por ultraje al pudor contra los exhibidores y distribuidores.

Pero, en todo caso, estos datos son casi irrelevantes si se considera que este ente censor fué una de las organizaciones gubernamentales con mayor poder en la historia de este siglo, en tanto que sus resoluciones no podían ser objeto de revisión

⁹ N° 62/57

¹⁰ Decreto del PEN°5797/61 y Ley N° 18019 del 24 de Diciembre de 1968



judicial. Autorizados a allanar, secuestrar y destruir realizan las mismas operaciones que los *grupos de tareas* a partir de 1976. Pero ahora se trata de personas, ya no de imágenes, respondiendo a la paulatina escala de violencia con que son atacados los movimientos populares en nuestro país. Violencia ejercida como vaciamiento del cuerpo social y violencia ejercida como vaciamiento del imaginario colectivo. Represión de la transgresión mediante la substracción del cuerpo y la imagen de quien transgrede. Finalmente violencia ejercida sobre el dispositivo cinematográfico, en tanto lugar donde se realizan las determinaciones sociales que engloban la relación del público con la imagen.

¿Que ocurre con las películas que registran la imagen de Eva Perón?. Desaparecen. No hay registros de su final, si es que lo tienen. Salvo el episodio de los cortes indicados arriba, en el marco de la prohibición de nombrar todo lo referido al peronismo, no existen disposiciones que ordenen su destrucción. Sin embargo, el listado del Museo Municipal del Cine de Buenos Aires, da cuenta de 15 fragmentos en 35 mm y 9 en 16 mm, breves capítulos de noticiarios. Salvo tres, el resto fué filmado entre 1946 y 1950. Y aquí también alguien ha desaparecido: **Evita**. La imagen que se ha guardado es la imagen oficial, no la de la militante política. Todo lo registrado aquí son inauguraciones, paseos, saludos de cumpleaños y está ausente, por ejemplo, la gran manifestación y su discurso en el momento de la instauración del voto femenino y la declaración de igualdad de derechos.

Años vaciados de memoria, imágenes y palabras definitivamente sustraídas. Solo se guarda aquello que puede ser entendido, comunicado, nada que desborde, nada con que construir un universo simbólico en tanto que la imagen que lo posibilitaba ha sido destruida.

Marzo de 1976. Se inicia el tiempo de la ausencia, de las desapariciones. Fractura de la cadena narrativa, emergencia de lo Real, siniestro en tanto pertenece a un caos que se resiste a todo relato ordenador. Los desaparecidos ingresan a un espacio sin causalidad, o en todo caso, desde la voz de los asesinos, a su parodia: "*por algo será*". Comienza a operar algo que escapa a la dimensión humana: "*es decir tanto a la escala de lo imaginable sobre el modelo identificador del cuerpo humano (la gestalt)*,



*como a la escala de lo nominable por el lenguaje (el significante) cotidiano*¹¹. No hay cuerpos, no hay túmulos sobre los que llorar y si los hay son innominados: NN

Se busca no solo destruir al enemigo de clase sino también vaciar de sentido su vida. El sentido está siempre ligado a la experiencia, a un tiempo y un espacio que les son negados definitivamente. Nada puede ser clausurado y nada puede prometido en consecuencia. La desaparición de la imagen cinematográfica de Eva Perón y su cadáver se sitúan en el mismo ámbito: interrumpir la cadena narrativa de un mito, arrojar a una generación al azar de lo Real. Pero es la desaparición de personas lo que nos coloca frente a aquello que no se quiere mirar: Un abismo, el vacío en la dimensión de la palabra. Aparece entonces una perentoria necesidad: *"la de intentar suturar en el orden de lo simbólico el desgarramiento producido por esta experiencia"*¹² para que sea posible restaurar esa palabra transmitida de generación en generación: *hay futuro, existe una promesa que se cumplirá porque yo estoy aquí para decirlo.*

Para que esta operación de sutura fuera posible alguien debía ocupar el lugar inaugural de un nuevo tiempo: las madres de los desaparecidos ocupan la Plaza de Mayo. Serán las Madres de Plaza de Mayo, la resistencia instalada en el momento liminar de todo lo humano. Son quienes vuelven a nombrar, quienes colocan en el recinto sagrado del poder en Argentina las fotografías de sus hijos como huellas que restituyen el tiempo y el espacio. Construyen, para este país desarmado, el lugar de lo verdadero.

Argentina 1994

Entramos en el undécimo año del nuevo período democrático. El cine, en este lapso, ha intentado recuperar las imágenes, la memoria. Ha aludido, con variada fortuna, a los años de la dictadura, y se ha ocupado de Eva Perón a través de cuatro films: *La República perdida* (Miguel Pérez, 1983); *Evita. Quien quiera oír que oiga* (Eduardo Mignogna, 1984); *El misterio Eva Perón* (Tulio Demichelis, 1987) y *Permiso para pensar* (Eduardo Meilij, 1989). Todos tienen en común la práctica de un

¹¹ Jesús Gonzáles Requena; *op cit*

¹² Jesús Gonzáles Requena; *op cit*



cine que puede denominarse testimonial o documental: están armados a partir del montaje de noticiarios o películas de propaganda, a la que se le adiciona una voz off que organiza la historia. Conformados por una vocación objetivista, adecuan su registro al del discurso periodístico y al científico: políticos, sociólogos, historiadores, militantes del peronismo, furiosos gorilas, escritores, etc., son convocados para intentar explicar desde sus disciplinas algo que es escapa por todos los agujeros de una red que no puede capturar nada. Se trata de la exposición de hechos, pero " *anotados con independencia del sujeto (de sus creencias, de su ideología, de su deseo)*", lejos de la opacidad del texto artístico que se propone como lugar donde el sujeto de la experiencia puede anclarse.

Estos films, pertenecientes a los años iniciales de la actual etapa democrática, forman parte de un conjunto más vasto de películas que intentan proponerse como lugar para pensar los años de violencia, de represión, de aniquilamiento de toda transgresión. Todo lo que se expresa en la destrucción de las imágenes de Eva Perón, en la mutilación de su cadáver, en el secuestro, la desaparición, la tortura y la muerte de miles de argentinos. Se incluyen en el proyecto más vasto de la resistencia frente a la corrupción actual que iguala a víctimas y victimarios, que propone el olvido y no la memoria, la imagen de la publicidad, como puro imago sin secuencialidad, al relato, un eterno presente a la historia. Son parte de esa búsqueda inacabada de la que Alfredo Guevara dijo "*La imagen de si mismos , no es un valor absoluto y terminado, no llegará nunca en un documental o en un film de ficción, en un noticiero o en un dibujo animado. La autenticidad de ese aprender a verse, de la capacidad para expresar y comunicar esa visión sólo puede lograrse en la obra de conjunto, y en su secuencia histórica*"¹³

Argentina 1996*

El recientemente finalizado rodaje del tramo argentino de *Evita* de Alan Parker coincide con la acentuación de la crisis del modelo económico y social del

¹³ Guevara Alfredo. **Reflexiones en torno a una experiencia cinematográfica II**. En Nuestro Cine ICAIC. San Antonio de los Baños. 1986



menemismo. La obscena fiesta de la corrupción gubernamental emerge brutalmente contrastada sobre el drama de la desocupación y el hambre que alcanzan a más de un cuarto de la población. La acentuación de la represión a las movilizaciones en reclamo de transformaciones sociales, así como la multiplicación de los asesinatos policiales que reenvía a la emergencia de los grupos fascistas en el estadio previo al golpe de estado de 1976, establecen, en trazo grueso, el contexto más general del debate sobre la historia reciente, que el film, en rodaje, de Parker comienza a movilizar.

Abordar críticamente esta instancia abierta por el backstage más promocionado en la historia de los films realizados en Argentina hace necesario establecer algunas pautas metodológicas, denunciar la posición historiográfica desde la que se propone esta mirada. Se trata de fijar las coordenadas actuales del dispositivo cinematográfico organizando la relación dialéctica entre el texto, lo inmanente al film, como potencial generador de sentido y el horizonte de su producción, circulación y recepción. En este caso particular no existe aún film alguno, ningún espacio textual en el que sea posible trazar senderos de sentido. La adecuación de la línea temática del film al musical *Evita* aporta pocos elementos salvo que se pretenda que la vinculación relacional, estructurante del relato, de los materiales sonoros y visuales sólo opera como un plus signífico, redundante duplicación de la palabra escrita o dicha en un escenario. Suspendida provisoriamente, entonces, la pregunta por la productividad de este texto, queda abierto el debate sobre la incidencia de su proceso de producción en el campo de la cinematografía nacional.

La constitución de un universo simbólico -está dicho en el texto precedente- requiere de la materialidad de las imágenes. Es un proceso anclado en la historia, ligado a las condiciones sociales de producción, es decir, a cuestiones como la posibilidad económica de poner un relato en circulación, a las relaciones del poder con esos relatos visto en términos de censura o de apoyo. Una doble llave, que en nuestro país, funciona a través del Instituto Nacional de Cine y Artes Visuales, actualmente dirigido por Julio Marbiz, y que constituye un elemento estructural de nuestro cine puesto que no hay posibilidad de financiar un film sino es con el aporte del Estado.

La gestión de este funcionario surgido del círculo íntimo del menemismo, incorpora rasgos que, en principio, aparecen contradictorios con las expectativas



(negativas) que su designación había provocado. Coincidentemente con el rodaje de *Evita* se han estrenado cuatro films argentinos en los dos primeros meses del año: *Carlos Monzón. El segundo juicio* (Gabriel Arbos); *Lola Mora* (Javier Torre); *Otra Esperanza* (Mercedes Frutos); *El verso* (Santiago Carlos Oves). Todos fueron coproducidos por el INCAV, que aportó, además, la sala -Complejo Tita Merello equipada e inaugurada durante la actual gestión- y el aparato publicitario (gráfica, televisión, funciones privadas). En pocos días se agrega, en las mismas condiciones de coproducción, *Cazadores de Utopias* (David Blaustein), film que se anuncia como el resultado de una investigación sobre Montoneros. Se han generado, para los realizadores, condiciones favorables en todas las etapas del proceso: créditos para la producción, salas y publicidad para el lanzamiento. Y, al menos hasta ahora, no se registran situaciones de censura o condicionamiento para el otorgamiento del crédito. Parece altamente probable, entonces, que los proyectos, impulsados en algunos casos por las estrellas locales como Susana Gimenez o Andrea del Boca, se sumen en breve plazo al potencial espacio de confrontación sobre Eva Perón iniciado por el film de Parker.

Evita/Madonna-Madonna/Evita

Las noticias del rodaje en Buenos Aires de parte del film (elección no necesaria desde la organización de la historia, en tanto que el espacio cinematográfico no se configura por la reproducción fotográfica del espacio profilmico, pero seguramente justificada por razones económicas y publicitarias) generaron reacciones en un arco de opiniones cuyos extremos están ocupados por los grupos que se opusieron al rodaje, por una parte, y por los admiradores de Madonna y Banderas por la otra.

Ligados al **C. de O.** pero también al aparato partidario oficialista, quienes intentaron movilizar- mediante pintadas proyectos de ley o acciones judiciales-la oposición al film, utilizaron como estrategia principal un discurso que deshistoriza a Eva Perón, en la línea de la censura oficial del primer peronismo, en la continuidad de esa operación de vaciamiento, de autonomización del signo *Evita*, ahora predicado de



santidad como nota distintiva. La reconversión laboral del ministro Cavallo alcanza a una variada fauna de fascistas nativos, oportunistas, comunicadores sociales, legisladores sin proyecto, etc. La profesión de moda es la hagiografía y la tesis se rinde en todos los canales de televisión. El acceso a Evita está ahora mediado por los oficiantes que conocen la verdad oculta, el secreto que soporta el ritual. Imagen sin tiempo que permite eliminar todo lo que de conflictivo tiene el transito vital de Eva Perón en la reducción final al martirio de su larga agonía, leída como prueba divina, garantía de beatitud y ofrenda final a su pueblo.

Un discurso conveniente para el gobierno de Menem, puesto que ya la retórica oficial ha sido depurada de los slogans que aludian a ese vasto campo de promesas incumplidas, de futuro posible con el que se construyó la dimensión simbólica de Evita. No obstante, el menemismo oficial no eligió embanderarse abiertamente con estas posiciones -es ejemplar en esto el prestamo de un balcón en la Casa Rosada- puesto que entran en contradicción con su proclamada adhesión a la racionalidad del Primer Mundo, manifestada aquí en los cuarenta millones de dólares que invirtió la producción, la cobertura via satélite a todo el planeta de cada paso de Madonna y del nuevo latin lover Antonio Banderas.

A star is born

En el otro extremo para muchos de los que eligieron esperar bajo los balcones del Hotel Hyatt, Evita es Madonna y Eva Perón un nombre que remite a cierta competencia -o incompetencia- en cuestiones de historia escolar.

La movilización que esta adhesión generó superó con mucho a la de los grupos más reaccionarios del peronismo y se apoya en dos elementos: el reconocimiento de la capacidad profesional de Madonna para abordar el papel -implícita denegación de la posición de los creyentes en Santa Evita, para quienes la encarnación está ligada a la homologación de conductas- y la adhesión a una de los temas más caros a la narrativa

Héctor Rodolfo Kohen : *Desapariciones en Argentina: imágenes, cadáveres, personas. El caso Eva Perón, Historia*, en Razón y Revolución nro. 2, primavera de 1996, reedición electrónica.



hollywoodense: la historia de la chica de pueblo que logra triunfar. Este es, también, el recorrido de Eva Duarte desde su pueblo, el sueño que la trae a Buenos Aires, y como hemos expuesto en la primera parte de este texto, parte de la historia que la publicidad oficial del peronismo quiere borrar.

Esta actualización, impulsada por la producción del film de Parker, y presumiblemente continuada con el estreno de nuevos films puede conducir a un debate abierto o bien derivar hacia un módico revival posmoderno. La resolución de esta disyuntiva está ligada, como proponía Bertolt Brecht no a la pregunta por el origen de un dispositivo -en este caso el de la industria cinematográfica- sino a la capacidad de hacer algo con él.

* Dos años después de la redacción del *Desapariciones en Argentina: imágenes, cadáveres, personas. El caso Eva Perón*, publicado en las Actas del XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte: Arte y Violencia, IEE;UNAM, el rodaje de Evita y el anuncio de una serie de producciones locales propone esta actualización, desde luego, incompleta.